

**Jolanta Ambrosewicz-Jacobs,  
Zbigniew Anculewicz, Bogusław  
Bakula, i in.**

---

## **Streszczenia prac doktorskich**

---

Biuletyn Polonistyczny 34/3-4 (122-123), 30-174

---

1991

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Jolanta A m b r o s e w i c z - J a c o b s: SATYRYCZNO-HUMORYSTYCZNY AUTOPORTRET MŁODEJ POLSKI. Promotor: prof. T. Weiss, doc. M. Wyka (UJ). Recenzenci: prof. J. Nowakowski (WSP Rzeszów), prof. F. Ziejka (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 18 kwietnia 1990.

**R**ozprawa jest próbą przybliżenia obrazów życia artystycznego i wydarzeń kulturalnych utrwalonych w krzywym zwierciadle satyry przez młodopolskich twórców, portretów karykaturalnych ówczesnych znakomitości oraz odzwierciedlonej w parafrazach komicznych walki z konwencjami literatury i sztuki, toczącej się w trakcie kolejnych faz rozwojowych epoki. Dobór przytoczonych utworów został uwarunkowany chęcią nowego spojrzenia na sprowadzone do komicznych wymiarów zjawiska kultury fin de siècle'u.

Zamiarem autorki było przyjrzenie się marginalnemu, lecz istniejącemu od zarania epoki nurtowi literatury i sztuki prześmiewczej, demaskującej nieautentyczność, broniącej się przed szablone, polemicznie nastawionej wobec "cudzego słowa". Analizy i interpretacje "wewnątrz-młodopolskich" tekstów ośmieszających epokę (zarówno styl literacki, jak i obyczajowy) skłoniły do sformułowania wniosku, iż teksty owe niejednokrotnie wyprzedzają w czasie sądy wyrażone językiem krytyki literackiej. Pokazując, jak Młoda

Polska usztywnia się i konwencjonalizuje, twórcy komicznych parafraz niejako "zapowiadają" jej kryzys. Podkreślając wtórność modelu obyczajowego moderny, naśladownictwa w dziedzinie literatury i sztuki wspierają krytyków - likwidatorów epoki. Ośmieszając nadmiar lirycznej nastrojowości, natrętny patos, koturnowość stylu, powielanie tych samych motywów, symboli i poetyckich ozdobników - antycypują przełom, jaki dokonał się w tym zakresie w dwudziestoleciu międzywojennym.

Warta odnotowania wydawała się także różnorodność rodzajowa i gatunkowa satyryczno-humorystycznej orientacji twórczości przełomu wieków, odmienne od stosowanych w XIX wieku środki wyrazu i metody kształtowania tworzywa artystycznego (charakterystyczny dla dotychczasowej satyry opis wraz z komentarzem coraz częściej ustępuje miejsca deformacji, kontrastowym zestawieniom, hiperbolizacji, groteskowemu uogólnieniu, *reductio ad absurdum*).

Zgadając się z sądem badaczy epoki o pojawieniu się groteski w końcowej fazie Młodej Polski, o występującej ok. 1910 r. zmianie orientacji ówczesnej literatury i sztuki, starano się w pracy dowieść, że parodia towarzyszy buntowi modernistycznemu niemal od samego początku. Przewartościowując schematy - przygotowuje grunt do poszukiwań nowych form poznawczych i artystycznych, negując młodopolskie konwencje - toruje drogę zmianom w literaturze i sztuce lat późniejszych.

Rozprawa składa się z pięciu rozdziałów, wstępu oraz zakończenia. Część pierwsza rozprawy przedstawia, w formie schematu typologicznego, aparat pojęciowy służący dalszym wywodom, analizom i interpretacjom. Schemat pojawiających się w pracy terminów, takich jak: parafraza komiczna (w odmianie satyrycznej bądź humorystycznej), trawestacja, parodia, pastisz, pamflet, paszkwil jest

konstrukcją mającą jedynie ułatwić orientację w kategoriach wypowiedzi występujących w nurcie literatury drwiny, żartu i przekory. Nie mieszczące się w schemacie jakości (np. groteska - z uwagi na swój charakter nie pozwalająca na jednoznaczne przyporządkowanie) zostają omówione w trakcie konkretnych analiz dzieł literackich i plastycznych.

W rozdziale I rozprawy kryterium porządkującym analizy poszczególnych utworów są ośrodki życia artystycznego szczególnie "uprzywilejowane" jako obiekty ataków satyrycznych: teatr, Akademia Sztuk Pięknych, Zakopane. Oprócz prezentacji wydarzeń kulturalnych w optyce satyryczno-humorystycznej ten fragment pracy ukazuje także portrety karykaturalne charakterystycznych postaci polskiego życia artystycznego przełomu wieków. Innym zjawiskiem, które autorka poddaje refleksji w tej części rozprawy, są przejawy kompromitacji pewnych młodopolskich mitów (związanych z kultem Tatr) oraz ośmieszania szeregu mistyfikacji (np. fałszywych postaw ludzi sztuki).

Zagadnieniem omawianym w rozdziale II jest odrzucanie stereotypu artysty. Obiektem uwagi stają się utwory wykorzystujące repertuar środków artystycznych w funkcji satyrycznej bądź humorystycznej w stosunku do oznak młodopolskiego mitu artysty. W pracy zwrócono uwagę na ośmieszenie sfery przeżyć i zachowań oraz poglądów filozoficznych i estetycznych ówczesnych "kapłanów sztuki". Przedstawiono zawartą w parafrazach komicznych polemikę z modernistyczną koncepcją artysty jako człowieka wyjątkowego. Autorzy tekstów satyryczno-humorystycznych tropią w młodopolskim twórcy filistra. Oskarżają go o nieszczerłość, wtórność głoszonych teorii, powielanie szablonów przeżywania, teatralność gestów. Wskazują na niedojrzałość jego buntu wobec społeczeństwa, konformizm, we-

wewnętrzne zakłamanie.

Zajmując się tropieniem kontrastów między mitem, wyobrażeniem a rzeczywistością, obecnych w nurcie sztuki sceptycyzmu i autoironii, autorka stara się dowieść, iż "artysta ponad światem" zaczyna być epychany z piedestału, na którym się ulokował, jeszcze przed nastaniem okresu rozrachunków z Młodą Polską. Wysuwa także myśl, iż satyrycy Młodej Polski drwiąc ze stereotypu artysty sami tworzą również skonwencjonalizowany portret karykaturalny "schiłkowca", "dekadenta", "nihilisty" i "sataniasty" (dość dowolnie stosując nazwy-etykiety, a także swobodnie żonglując drugorzędnymi akcesoriami działalności twórczej obiektów prześmiewczych ataków).

Rozdział III rozprawy poświęcony jest przedstawionym w optyce satyryczno-humorystycznej zagadnieniom stylu bycia określonych środowisk artystycznych. Rozróżnienie kilku grup twórczych wydaje się uzasadnione ze względu na ich odrębność, odmienne przekonania i zainteresowania. Obiektem prześmiewczych ataków bywa nie tylko cyganeria krakowska, ale i twórcy zafascynowani barwnymi Bronowicami czy też skupieni wokół Lutosławskiego zwolennicy poczwórnej wstrzemięźliwości. Najczęstszą metodą ośmieszającej prezentacji konkretnego środowiska jest karykatura. Deformując uwypukla ona istotę zjawiska lub najbardziej charakterystyczne cechy postaci w celu ich zdeprecjonowania. W taki właśnie sposób w analizowanych przez autorkę tekstach przedstawiano Przybyszewskiego i jego satelitów, podkreślając fałsz antyfilisterskich wystąpień, teatralizację życia, niebezpieczne zacieranie granic między sztuką a rzeczywistością, patos gestów "dzieci Szatana".

Odczytując charakterystyki artystów urzeczonych folklorem wsi podkrakowskiej zwrócono w pracy uwagę na związaną z tym faktem krytykę ludomanii. Przedstawiono również negatywne stanowisko

prześmiewców młodopolskich wobec koncepcji odrodzenia moralnego społeczeństwa, zawarte w noszących wiele cech pamfletu, a nawet paszkwilu tekstach atakujących Elsów, wychowanków seminarium filozofii narodowej Wincentego Lutosławskiego.

W rozdziale IV zatytułowanym "Parodie obsesji tematycznych i stylistycznych" autorka bada w dalszym ciągu objawy antymodernistycznej reakcji. Przygląda się przejawom znużenia nastrojowością i skargami dusz. Analizy parafraz komicznych odsłaniają konwencjonalizację motywów, powtarzalność opisów tych samych przeżyć i odczuć, powielanie przez rzeszę naśladowców wzorów podpatrzonych u najwybitniejszych poetów epoki. Parodystyczne rekonstrukcje sztafetu poetyckiego ukazują érodki stylistyczne zdewaluowane przez ciągłe powtarzanie. Prezentując ośmieszającą negację utartych stereotypów uczuciowych i pustosłowania ówczesnej literatury, zmierza do stwierdzenia, że młodopolskie parodie i pastisze (pomimo wyraźnych tendencji ludycznych) odegrały istotną rolę w kompromitacji dominującego kanonu literackości.

W V rozdziale rozprawy pt. "Czy Młoda Polska kochała śmiech?" autorka próbuje polemizować ze stanowiskiem Stanisława Brzozowskiego, zawartym w rozdziale "Humor i prawo" w "Legendzie Młodej Polski". Brzozowski podnosząc znaczenie humoru do rangi "nowoczesnej religii narodowej" stwierdził, że "Młoda Polska nie kochała śmiechu [...]". Stwierdzeniu temu zdają się przeczyć liczne fakty z dziedziny literatury i sztuki omawiane w niniejszej rozprawie. Przypominając owe fakty, a także ślady inspiracji teorią komizmu Bergsona wśród twórców i krytyków sztuki fin de siècle'u, autorka stara się ukazać różnorodne przejawy śmiechu w Młodej Polsce oraz rozmaite jego postaci.

Nurt literatury satyryczno-humorystycznej na przełomie XIX i

XX wieku był drugoplanowy w stosunku do nurtu literatury "powagi", istniał jako specyficzne "odbicie" wyśmiewanego świata. Wielu krytyków, dopominając się o humor, uznawało tym samym nikłość i kruchość młodopolskiej sztuki prześmiewczej. Brzozowski miał więc w pewnym sensie rację, gdyż śmiech w Młodej Polsce nie dźwięczał donośnie. Nie jest prawdą, że "Młoda Polska nie chciała mieć śmiechu". Prawdą jest, że nie było w literaturze młodopolskiej pisarza typu Swifta czy Cervantesa. Nie było nigdy w historii naszej literatury ani polskiego Swifta, ani polskiego Cervantesa.

W ostatniej części rozprawy autorka stara się ocenić młodopolski nurt literatury i sztuki prześmiewczej wskazując na przewartościowywanie tradycyjnych schematów, konwencji obyczajowych i literackich dzięki drwiącej postawie twórców parafraz komicznych. Negacja ideałów epoki w utworach satyryczno-humorystycznych zapowiada przełom antymodernistyczny. Polemika z postawami i wzorcami kształtowanymi przez sztukę fin de siècle'u wskazuje na początki formowania się nowej świadomości estetycznej. Groteska Jaworskiego rozkwita w utworach Witkacego. W twórczości Irzykowskiego i Muelera można odnaleźć epizody zapowiadające Gombrowicza (demaskacje indywidualnych i zbiorowych wzmówień). Boya, Nowaczyńskiego uważa się za duchowych patronów Skamandra. "Nowoczesna" humorystyka Młodej Polski poprzedza nurt "wysokiej" literatury ludycznej dwudziestolecia międzywojennego, nurt, w którym zatarte zostały granice między sztuką stawiającą problemy a sztuką rozrywkową, nurt tworzony przez "Jarmark rymów" Tuwima, tomik pamfletów i wierszy satyrycznych Lechonia pt. "Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne", szopki polityczne skamandrytów, zbiór Tuwima i Słonimskiego "W oparach absurdu", utwory Gałczyńskiego, pastisze Iwaszkiewicza z "Cyrulika Warszawskiego" i wiele innych tekstów pod-

trzymujących tradycję ambitnej satyry i wyszukanego humoru. W czasach najnowszych literatura i sztuka ironii, drwiny i groteski podejmuje najistotniejsze sprawy świata i jednostki (twórczość Mrożka).

Rozprawa jest próbą odwrócenia utrwalonego w tradycji historycznoliterackiej obrazu epoki przełomu XIX i XX wieku, próbą ukazania tych twórców Młodej Polski, którzy czynili wysiłek, aby literaturę i sztukę polską wzbogacić - zasilić śmiechem.

Zbigniew A n c u l e w i c z: "KURIER WARSZAWSKI" I JEGO  
ROLA W DZIEJACH SPOŁECZNO-POLITYCZNYCH I KULTURALNYCH WARSZAWY W  
LATACH 1821-1868. Promotor: prof. J. Łojek, prof. J. Myśliński  
(IBL). Recenzenci: prof. A. Ślisz (UW), doc. A. Kowalczykowa (IBL).  
Instytut Badań Literackich PAN, 13 lutego 1990.

"**K**urier Warszawski" był dziennikiem, o którym mówiono żartobliwie, iż jest nie tylko organem prasowym, ale i instytucją użyteczności publicznej. Lata 1821-1868 to pierwszy okres w dziejach pisma, który skończył się z chwilą objęcia redakcji przez Wacława Szymanowskiego i przejęcia wydawnictwa przez spółkę Gebethner i Wolff. W latach tych zostały określone cele i koncepcja periodyku. "Kurier" zdobył stałą publiczność. Z "małego piśmka" przekształcił się w periodyk ośmio-szesnaścioronicowy, z jednoosobowej redakcji powstał kilkunastoosobowy zespół wraz z siecią stałych współpracowników i korespondentów. Z "dzienniczka", który "treść swoją zajmować mógł jedynie mieszkańców Warszawy" przemienił się w organ informujący o najważniejszych i różnorodnych wydarzeniach życia stołecznego miasta, Królestwa, Europy i świata.



Ponieważ w historii prasy polskiej brak głębszych studiów nad "Kurierem Warszawskim" oraz jego rolę w dziejach Warszawy XIX wieku autor podjął - zachęcony przez prof. Jerzego Łojka - badania na ten temat. Z tak zakreślonego pola badawczego wynikały zarówno przedmiot, cele pracy, jak i problematyka badań. Celem pracy było zbadanie genezy, ewolucji profilu pisma od momentu założenia do chwili jego reorganizacji. Problemem podstawowym badań była "historia naturalna" gazety i jej udział w życiu Warszawy. Starano się także ustalić przyczyny popularności gazety na warszawskim rynku prasowym. Zwrócono również uwagę na następujące zagadnienia, podejmowane przez pismo: życie społeczno-polityczne Warszawy, wydarzenia polityczne i militarne powstania listopadowego i styczniowego, stosunki społeczno-polityczne w Galicji i zaborze pruskim, stosunki gospodarcze Warszawy, odbicie życia kulturalnego, naukowego i codziennego stolicy na łamach pisma, udział dziennika w życiu prasowym Królestwa, jego stosunek do innych redakcji i wzajemnie, oraz rola ogłoszeń w życiu Warszawy.

Praca ma charakter opracowania monograficznego, skoncentrowanego na wybranych zagadnieniach; składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy poświęcono społeczno-politycznym i kulturalnym warunkom oddziaływania "Kuriera", omawiając w nim zarówno sytuację społeczno-polityczną i gospodarczą, jak i życie kulturalne Królestwa Polskiego w latach 1821-1868. Uwzględniono więc przede wszystkim dzieje ruchu wydawniczego i księgarskiego, salony i kawiarnie warszawskie oraz społeczne aspekty życia literackiego i naukowego.

W drugim omówiono dzieje wydawnicze "Kuriera" w latach 1821-1868, z zaakcentowaniem jego genezy, przede wszystkim w okresie redakcji Brunona Kicińskiego, a następnie Ludwika Dauzezewskiego i jego następców, podstawy materialno-finansowe dziennika z próbą

obliczenia dochodów i rozchodów redakcji, sprawy organizacji pracy redakcyjnej, ustalenie nakładu, sposoby rozpowszechniania, zasięg i czytelnictwo gazety.

W trzecim przeanalizowano problematykę pisma w latach 1821-1868. Zaczęto od programu Brunona Kicińskiego przy zakładaniu pisma, scharakteryzowano geografię i typologię zawartości dziennika, główne wątki tematyki społeczno-politycznej w Królestwie Polskim, wydarzenia polityczne i militarne powstania listopadowego i styczniowego, stosunki społeczno-polityczne w Galicji i w zaborze pruskim oraz najistotniejsze zdarzenia w Rosji, w Europie i świecie.

W rozdziale czwartym omówiona została problematyka warszawska, a zwłaszcza obraz życia gospodarczego, społeczno-politycznego, kulturalnego, naukowego i codziennego Warszawy z uwzględnieniem stosunków obyczajowych i towarzyskich. W zakończeniu usiłowa-  
no usytuować "Kurier" na tle prasy warszawskiej w omawianym okresie.

W pracy posługiwano się głównie historycznymi technikami badawczymi oraz niektórymi metodami współczesnego prasoznawstwa. Podstawą rozważań były źródła, których zestawienia dokonano na końcu pracy. Dokonano analizy treści i analizy ilościowej zawartości gazety, krytyki zewnętrznej i wewnętrznej oraz rzeczowej i historycznej zgromadzonych źródeł. Analizę ilościową zawartości gazety przeprowadzono na podstawie czwartych kwartałów lat 1827, 1837, 1847, 1857 i 1867. Decydował dobór losowy próby w połączeniu z doбором celowym. Liczyła ona odpowiednio 89, 88, 88, 88 i 75 numerów, co jest w pełni reprezentatywne dla tego dziennika.

Główną podstawą źródłową pracy są roczniki "Kuriера Warszawskiego". Natomiast informacje na temat powstania i działalności

gazety ustalono na podstawie źródeł archiwalnych zespołów akt tajnej kancelarii w.ks. Konstantego, a zwłaszcza rękopisów codziennych raportów Henryka Mackrotta dla w.ks. Konstantego z lat 1821-1830; zespołów akt władz centralnych powstania listopadowego; zespołów akt Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji oraz Komisji Rządowej Przychodu i Skarbu; zespołów akt: "teksty Korotyńskich", dotyczących "Kurierza Warszawskiego" i jego redaktorów odpowiedzialnych, papiery osobiste Wacława Szymanowskiego (1821-1886) z lat 1851-1886.

Ze źródeł drukowanych na uwagę zasługuje "Książka jubileuszowa »Kurierza Warszawskiego«" wydana przez redakcję pisma z okazji 75-lecia istnienia gazety. Choć jest to źródło w wielu miejscach subiektywne, to jednak do dnia dzisiejszego jest jedynym pełnym opracowaniem poświęconym genezie, ewolucji i kierunkom rozwoju, formom kolportażu oraz zawartym w piśmie treściom.

Ze wspomnień i pamiętników na uwagę zasługują opracowania: K.W. Wójcickiego, F.S. Dmochowskiego, F.M. Sobieszczańskiego, K. Koźmiana, P. Wilkońskiej. Rozproszone informacje o "Kurierze" można znaleźć w licznych pracach i artykułach poświęconych wybranym zagadnieniom prasy i historii Warszawy. Do najbardziej reprezentatywnych należą opracowania: J. Łojka, A. Słomkowskiej, E. Tomaszewskiego, A. Szczypiorskiego, W. Pusza, W. Giełżyńskiego, D. Kamolowej, M. Tyrowicza i Z. Kmiecika. Wartościowego materiału o roli "Kurierza Warszawskiego" w przedstawianiu obrazu dnia codziennego Warszawy w epoce romantyzmu dostarczyła ostatnio wydana książka A. Kowalczykowej.

W pracy ustalono, iż w latach 1821-1867 następował stały wzrost objętości gazety wraz z nim w latach 1827-1857 - stały wzrost tekstu zasadniczego, przy równoczesnym spadku objętości

winiety w okresie 1827-1837 oraz ogłoszeń w 1837-1857.

Stwierdzono, że dopiero po roku 1837 nastąpił wyraźny wzrost materiałów własnych w "Kurierze". Ich spadek w latach 1827-1837 spowodowany był zaostrzoną cenzurą wprowadzoną po upadku powstania listopadowego. Zastępowano je przedrukami i opracowaniami z prasy zagranicznej mającej debiet w Królestwie Polskim. Drugim powodem szeroko stosowanych przedruków, był szczupły zespół dziennikarski "Kuriera". Wzrost udziału materiałów własnych w stosunku do obcych w latach 1847-1867 wynikał przede wszystkim z rozszerzenia składu redakcji. Stopień wykorzystania dosłownych przedruków depesz telegraficznych był minimalny. Przez cały omawiany okres redaktorzy "Kuriera" opierali serwis zagraniczny dziennika na doniesieniach z prasy krajowej i zagranicznej. Należy przypuszczać, że ilość zagranicznych tytułów prasowych, wykorzystywanych przez redakcję gazety, wahała się w różnych okresach od kilku do kilkunastu.

Charakterystyczną cechą pisma była różnorodność występowania gatunków dziennikarskich - dominującym była informacja. Następnym co do wielkości użyć gatunkiem była publicystyka (komentarz i omówienia). W latach 1857-1867 zaznaczył się wzrost liczby listów do redakcji. Najbardziej reprezentowane były: proza, dyskusje i polemiki oraz rozrywki umysłowe.

Bruno Kiciński i Ludwik Dmuszewski starali się utrzymać prymat problematyki warszawskiej. Zaostrzająca się cenzura spowodowała, że coraz trudniej było pisać o sprawach krajowych. Czołowe miejsce zajęły zagadnienia zagraniczne. Dopiero następcy Dmuszewskiego zaczęli systematycznie zwiększać ilość materiałów dotyczących Warszawy. Analiza danych statystycznych dotyczących problematyki zagranicznej pisma pod kątem jej geograficznego pochodzenia wykazała, że materiały pochodzące z Europy wyraźnie dominowały w

latach 1827-1867. Główne zainteresowanie redaktorów "Kurier", oprócz Cesarstwa Rosyjskiego, skupiło się na: Anglii, Francji, Niemczech i Austrii. Niemałe zaciekawienie budziły także kraje skandynawskie, bałkańskie oraz wydarzenia w Hiszpanii. Poza państwami europejskimi uwaga wydawców skierowana była na kraje Południowej i Północnej Ameryki oraz Chiny. Natomiast wiadomości z ziem polskich pod zaborem stanowiły niewielki odsetek wszystkich doniesień zamieszczanych w dzienniku.

Poddane szczegółowej analizie treści dziennika na przestrzeni lat 1827-1867 upoważniają do stwierdzenia, iż okres ten redakcja "Kurier" wykorzystwała na rozszerzenie tematyki pisma, jak również na systematyczne aktualizowanie serwisu informacyjnego. Rozszerzenie tematyki oraz jej zróżnicowanie spowodowało, że gazeta stała się atrakcyjna dla każdego.

Dzięki sposobom przekazywania serwisu informacyjnego i różnorodności tematycznej dziennik uzyskał największą popularność wśród ówczesnych gazet warszawskich. W latach 1821-1860 następował stały wzrost liczby prenumeratorów pisma, od 540 do 6000 osób. Stan ten utrzymał się w okresie 1861-1863. Z porównania liczby abonentów "Kurier" z ilością mieszkańców Warszawy wynika, że na początku swego istnienia, jego nabywcą był co pięćdziesiąty warszawianin, a w roku 1830 co trzydziesty trzeci, w 1856 - co dwudziesty trzeci, w 1860 co czternasty. Po roku 1863 liczba prenumeratorów gwałtownie spada i w 1867 r. było ich tylko 327. Można też przyjąć, iż łączna sprzedaż numerów dziennika w latach 1821-1863 wahała się w granicach od 60 do 700 egz. Po roku 1864 spada również i ta forma sprzedaży.

Zasięg czytelniczy "Kurier Warszawski" obejmował przede wszystkim Warszawę i jej okolice. Zainteresowanie nim na prowincji

było znikome. Pojedyncze numery docierały do zaboru pruskiego i austriackiego oraz na Ziemi Zabrane. Można tłumaczyć to dbałością redaktorów, a zwłaszcza Dmuszewskiego, o czytelnika miejscowego - warszawskiego i wzmożoną konkurencją innych pism informacyjnych, szczególnie "Gazety Warszawskiej", "Dziennika Warszawskiego" i "Kurier Codzienny", które na prowincji miały większą poczytność. Czytelnikami "Kuriera" byli przedstawiciele różnych środowisk.

Przeświadczenie redaktorów, iż każda wiadomość to materiał prasowy wart opublikowania, który należy tylko podać w sposób jak najbardziej prosty i zrozumiały, przyniosły pismu sukces materialny. Stało się ono bowiem jednym z najlepiej prosperujących dzienników tego okresu. Dochód Dmuszewskiego z wydawania gazety i prowadzenia drukarni wyniósł około 30 000 złp. i utrzymywał się prawdopodobnie na tym poziomie przez długi czas z tendencją do zwiększania się, aby na początku lat sześćdziesiątych osiągnąć około 44 000 złp. W 1867 r. zysk ten spadł do wysokości 20 000 złp.

Wydawanie dziennika ogólnoinformacyjnego o ściśle miejskim charakterze zdeterminowało jego profil. Bruno Kiciński zakładał, że dla mieszkańców Warszawy będzie on podstawowym informatorem o jej codziennym życiu. Tak więc wysiłkiem Ludwika Dmuszewskiego, Ludwika de Vidal, Karola Kucza, Zygmunta Zaborowskiego, Antoniego Odyńca i Stanisława Bogusławskiego oraz grona ich współpracowników "Kurier Warszawski" stał się swoistym przewodnikiem i informatorem o Warszawie. Podjął się roli ukazywania tych poczynań rządu i sił społecznych, które prowadziły do zintensyfikowania działań na rzecz rozwoju miasta w różnych dziedzinach. Dziennik miał służyć integracji warszawskiej społeczności poprzez lepsze poznanie życia mieszkańców i ich miejsca zamieszkania. Tak więc w

zamyśle twórcy "Kurier" jego rolą miała być, i w konsekwencji była, funkcja integrująca społeczność stolicy.

Problematyka warszawska, jak i dotycząca Królestwa Polskiego czy też zagranicy, ze względu na szeroki zakres tematyczny, była z konieczności związana rejestracją faktów o różnym ciężarze gatunkowym.

Przez cały ten czas, z wyjątkiem okresu powstania listopadowego i pierwszych dni manifestacji ulicznych w Warszawie w 1861 r., pismo było przede wszystkim wyrazicielem oficjalnej carskiej wykładni bieżących wydarzeń. Nigdy jednak nie przekroczyło niewidzialnej granicy między lojalnością wobec zaborcy a serwilistycznym wiernopoddaniem. Nawet w okresie powstania styczniowego, gdy "Kurier" nie mógł przemawiać własnym głosem, zachował umiar w zamieszczaniu antypowstańczych publikacji. Jako dziennik ogólnoinformacyjny nie miał ambicji, aby stać się gazetą opiniotwórczą. Mimo pozornego obiektywizmu dziennika, poprzez sam dobór tekstów miał wpływ na kształtowanie opinii czytelników wobec aktualnych wydarzeń zachodzących w ówczesnym świecie. Oddziaływał przez to na sposób reagowania opinii publicznej w momentach istotnych dla bytu narodu.

Mówiąc o roli, jaką "Kurier" odegrał w prasie warszawskiej, trzeba mieć na uwadze przede wszystkim inicjatywy redaktorów zmierzające do uatrakcyjnienia treści gazety. Niektóre z nich były przejmowane przez kierownictwa innych pism. Do ciekawszych należało: upowszechnienie zwyczaju publikowania na łamach prasy nekrologów zwykłych obywateli; zamieszczanie publicznych podziękowań lekarzom i bohaterom szczególnie wyróżniającym się swym postępowaniem; drukowanie okolicznościowych numerów zwanych "różowymi Kurierkami", informujących o awansach i nominacjach znanych osobistości warszawskich; wprowadzenie ilustracji i ozdobników uatrak-

cyjnających teksty ogłoszeń. Codzienne wydawanie "Kurier Warszawski" zmusiło redakcje innych pism ogólnoinformacyjnych (np. "Gazety Warszawskiej" czy "Gazety Korrespondenta Warszawskiego i Zagranicznego") do zwiększenia ich częstotliwości.

Kryzys pisma zaczął się po 1863 r., gdy następcy Dmuszewskiego, mimo zmian zachodzących w dziennikarstwie warszawskim, trzymali się wiernie jego wskazań. "Kurier" stawał się pismem coraz mniej odpowiadającym potrzebom nowoczesnego społeczeństwa. Po odrzuceniu konserwatywnych, archaicznych zasad Dmuszewskiego w prowadzeniu dziennika i dokonaniu gruntownych reform, "Kurier Warszawski" znów stał się "primus inter pares" dzienników stołecznych.

Bogusław B a k u ł a: POSTACIE AUTOTEMATYZMU WE WSPÓŁCZESNEJ PROZIE POWIEŚCIOWEJ (PO ROKU 1956). Promotor: prof. E. Balcerzan (UAM). Recenzenci: doc. J. Święch (UMCS), doc. S. Wysłouch (UAM). Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 7 czerwca 1989.

Zadaniem pracy było przedstawienie zjawiska prozy autotematycznej jako struktury historycznoliterackiej, której istotę starano się sprecyzować w toku wstępnych ustaleń. Mówiąc - "struktura historycznoliteracka" - autor ma na myśli nie zespół faktów czy właściwości dostępnych na drodze obserwacji empirycznej, ale rezultat działań rekonstruujących. Rekonstrukcja stanowi każdorazowo wybór pewnych tylko aspektów obserwowanego zjawiska. Poza tym obiektywne ograniczenia tkwią w samym materiale. Zatem rekonstrukcji podlega określony wybór składników. Pisze J. Sławiński: "Taka rekonstrukcja jest najwartościowsza, która odsłania strukturę tłumaczącą możliwie największą i najbardziej różnorodną



grupę pierwotnych świadectw". W istocie, były one rozmaite, jako iż pochodziły z twórczości kilkudziesięciu pisarzy, krytyków i badaczy. Ich odmienność brała się wreszcie i stąd, że wyłaniały się one w różnych okresach ewolucji autotematyzmu w powieści powojennej, zwłaszcza po roku 1956.

Cel główny niniejszej pracy określono następująco: ujawnić oblicza i status współczesnego autotematyzmu w obrębie powieści na tle sytuacji zaistniałej w polskiej kulturze po roku 1956. Stosując terminologię W. Tatarkiewicza przyjęto, że autotematyzm jako literacki sposób przedstawienia aktu twórczego w dziele, a jednocześnie metoda artykulacji światopoglądu artystycznego, inspiracja do polemiki literackiej, pole ambicji edukacyjnych etc., nie jest wąsko pojmowaną techniką literacką czy poetycką, lecz szerzej - e s t e t y k ą i m p l i c i t e wprojektowaną w dyskurs powieściowy. W obręb tej, wyrażonej środkami artystycznymi, estetyki wchodzi więc idea dzieła (w dziele), koncepcja twórczości, obraz wirtualnego odbiorcy, system ocen wmontowanych w konkretnie narysowany pejzaż zjawisk literackich, społecznych, politycznych.

Pierwszy rozdział jest próbą ukazania i podsumowania dotychczasowego stanu badań i polemik krytycznoliterackich. Wskazano także na historyczne tradycje autotematyzmu, a również na jego istnienie w obrębie współczesnych sztuk plastycznych i kina. Zdaniem autora istnieją dwie zasadnicze tendencje w obrębie powieściowej autorefleksji. Pierwsza z nich to typowy dla gustów każdej epoki kierunek pogłębiania problematyki artystycznej - swoisty autotematyzm sensu largo. W zasadzie - literaturotematyzm, mieszczący się w sferze samoodniesień oraz swoistych dla danego czasu kierunków artystycznych i stylów ekspresji.

Istnieje oczywiście autotematyzm sensu stricto. Za jego przy-

czyną literacka dygresyjność zostaje sprowadzona do konkretnego przypadku - dzieła, w którym autor podejmuje dyskusję o tymże dziele. Istotne są również obszary pośrednie między wskazanymi tendencjami. Do powstania specyficznych cech prozy autotematycznej dochodzi w efekcie pojawienia się zdań komentujących, samoodnoszących lub sugerujących takie związki. W każdej z powyższych tendencji wyodrębniono dwa typy autotematyzmu: s k o n k r e t y z o w a n y, a więc wyposażony w różnorodne ujawnienia o charakterze samoodnoszącym i a u t o t e m a t y z m f i n g o w a n y, stwarzający sugestię samoodniesienia, ale eksponujący fikcyjność świata bohatera pisarza. Jest oczywiście możliwe i praktykowane w literaturze współegzystowanie obu wymienionych typów w jednym utworze (np. u T. Parnickiego). Stwarza to spore trudności metodologiczne wynikające z konieczności godzenia zdań fikcyjnych i sądów. Próbując zaradzić tym kłopotom autor wykorzystał teorię fikcyjnego pola odniesienia sformułowaną przez prof. J. Ziomka.

Powyższy rozdział uzupełniono wskazaniem rozmaitych stanów skupienia autotematyzmu w powieści. Występuje on w postaci s y g n a ł ó w, s y t u a c j i oraz r e f l e k s j i a u t o t e m a t y c z n e j. Ani sygnał, ani sytuacja nie mogą przesądzać o cechach gatunkowych dzieła, choć będą zawierały w sobie informacje dotyczące osoby autora, procesu tworzenia itp. Natomiast obecność refleksji autotematycznej powoduje, iż tekst określa autor pracy mianem utworu autotematycznego. W obszarze tej refleksji poza rozwiniętą prezentacją procesu twórczego i lekturowego istnieje także koncepcja dzieła jako postulatu estetycznego, pojawiają się literackie polemiki, autor precyzuje warunki, w jakich jego zdaniem powinna funkcjonować literatura. Proza zdominowana przez refleksję autotematyczną sensu largo i zwłaszcza sensu

stricto, skonkretyzowaną i fingowaną - interesuje autora pracy przede wszystkim.

Wielość stojących przed niniejszą pracą zadań badawczych postanowiono uporządkować w trzech blokach zagadnień. Są to:

1) autor i jego role w strukturze powieści oraz związane z aktywnością podmiotu twórczego kwestie kreacji; 2) zagadnienia wewnętrztekstowe wynikające ze strukturalnej heterogeniczności tworzywa powieści autotematycznej; 3) konteksty inspirujące powieściową autorefleksję - żywioł polityczności, sprawy wyobcowania pisarza, kwestie związków z ofertami współczesnej filozofii.

Rozdział drugi poświęcono autorowi jako kategorii wewnętrztekstowej. Mowa tu o autorze przedstawionym, kreowanym i wewnętrznym. Kategorie te, łącząc się w różny sposób, tworzą interesującą konstelację personalne o decydującym dla utworu znaczeniu. Ich równoprawne występowanie w "Górach nad czarnym morzem" W. Macha, utożsamianie w "Rynku" K. Brandysa, "Literaturze" W. Woroszylskiego, swoiste "narracje maski" lub roli - jak u M. Nowakowskiego czy W. Gombrowicza - to tylko wybrane przykłady. Pojawiają się także sobowtóry, autorzy zdublowani. Wreszcie - "społeczeństwo autorów" - kategoria tak charakterystyczna dla późnego okresu pisarstwa T. Parnickiego. Tutaj też narzuca się pytanie o zakres i znaczenie, w strategii autotematycznej, takich czynników jak autobiografia i autokomentarz. Wyodrębniono cztery horyzonty autobiograficzności: estetyczny, mitotwórczy, historiozoficzny, polityczny. W obręb każdego z nich wpisano kilka typowych strategii autointerpretacyjnych, jakie odnajdywano w dziełach. Są to: strategia odwetu, gry, kompensacji, ekspresji. W powiązaniu z wielością postaw autokomentacyjnych odniesionych do procesu tworzenia i literatury - zjawiska te budują osobliwości polskiej powieści autotematycz-

nej po roku 1956.

W perspektywie wielości postaw autorskich, kreacji autobiograficznych i prób ich oceny w autokomentarzu, istotne wydają się także kwestie procesu twórczego. Analizując około dwudziestu utworów ujawniono wpisana w ich przesłanie świadomość etycznych i artystycznych zagrożeń czyhających na pisarza, bezsilność, niemoc twórczą. Pokazano labiryntowy charakter pisarstwa w polskiej rzeczywistości 1956-1980. Wskazano również na inne aspekty kreacji, zwłaszcza ludyczne. Mimo rozmaitych barier polska powieść autotematyczna chętnie odsłania się jako utwór programowy, zawierający ideę estetyczną nierzadko w powiązaniu z wizją ładu moralnego i historycznego. Teksty takowe (m.in. "Góry nad czarnym morzem" Macha, "Rynek" Brandysa, powieści Parnickiego, Andrzejewskiego) bywają katalogami chwytów warsztatowych, ale jeszcze bardziej są one polem dyskusji skupionej wokół fundamentalnych zagadnień sztuki słowa w powojennej rzeczywistości polskiej.

Rozdział trzeci poświęcony "wielkim figurom semantycznym" powieści skupia się: 1) na postaci literackiej; 2) na zagadnieniu fabuły; 3) na problemie powieściowego dyskursu. Podkreślono w nim, że walka literatury nowoczesnej z ograniczeniami narzucenymi przez fikcję, olimpijskiego narratora, statyczny punkt widzenia, a opowiedzenie się za eseizację, liryzację czy "szkatułkowością" narracji, fragmentaryzmem itp. jest nie tylko przewrotem, lecz także sięganiem po możliwości już istniejące w tradycji gatunku. Zmiana funkcji powieści dwudziestowiecznej, zwłaszcza autotematycznej, w stosunku do roli, jaką pełniła np. realistyczna powieść mieszczańska, polega m.in. na powrocie do tradycji "donkichotycznej", wątpliwej, do krytyki pisania i krytyki czytania.

Fikcję jako temat dyskusji powieściowej po roku 1956 pokaza-

no w perspektywie sporów o realizm, istotę groteski i metaliteratury. Autor uważa, że wskazane trzy typy inspirowanej estetycznie refleksji dotyczącej statusu fikcji wpisują się w najbardziej "gorące" regiony dyskusji o sztuce XX wieku.

Fabuła istnieje w tekście autotematycznym jako vehiculum i jako przedmiot przedstawienia. Staje się fabułą "własną" i "cudzą". Bywa spójną strukturą wydarzeń i mozaikową układanką. Znaczące wprowadzenie w obręb utworu autotematycznej fabuły pozwala autorowi na zmanifestowanie projektowanego kodu czytelnika. Jest to wyjście w obszar kultury pojmowanej jako "biblioteka", w przestrzenie intertekstualne. Generalnie wymieniono dwa warianty intertekstualności związane z autotematyczną strategią utworu: a l i o t r o p i c z n ą, nakierowaną na świat cudzych tekstów, w odmianie skonkretyzowanej i fingowanej oraz a u t o t r o p i c z n ą, skierowaną w stronę własnej twórczości autora, także w obu odmianach. Powyższe warianty intertekstualności nierzadko występują łącznie. Różne gry intertekstualne są nader chętnie wykorzystywane jako motywacja dla toczącego się w powieści dialogu konwencji. Zwłaszcza gdy są to konwencje dziennika, eseju i fragmentu.

Większość analizowanych utworów autotematycznych jest historią "pracy" inteligencji i wyobraźni pisarza zmagającego się z problemami egzystencji sztuki. Osobiste i jawne zaangażowanie się twórcy w zagadnienia samowiedzy literatury stanowi gwarancję wiarygodności tych zmagających się. Metaliterackość i kreacyjność prozy autotematycznej bywa rezultatem konkretnej gry z kanonem, stylami (np. u M. Choromańskiego czy W. Gombrowicza), lecz przede wszystkim jest efektem nader serio przyjętej postawy autora wobec problematyki tzw. rozrachunkowej (Kisielewski, Brandys, Andrzejewski,

Sztajnert, Woroszyński), filozoficznej (Parnicki, Gombrowicz), etycznej (Gomolicki, Sandauer, Karczeńska). W tyłu to perspektywach mówi się w powieści o tworzeniu powieści i o dziele jako samodzielnym, niezwykle złożonym instrumencie porządkowania doświadczeń nie tylko artystycznych.

Mimo wielu przeszkód powieść autotematyczna dojrzewała wielonurtowo, stając się najbardziej niespokojną sferą życia gatunku, miejscem konfliktu sztuki z odgórnie narzucanymi regułami uczestnictwa w kulturze. Utwory Brandysa, Gomolickiego, Andrzejewskiego, Karczeńskiej, Terleckiego pokazują procesy wyobcowywania twórców z ich domen społecznych, ujawniają konflikt pisarza z bezwzględną dialektyką obcej siły i tchórzostwa, aprioryzmu i pozornych wolności. Ta lista zagadnień odnosi się do wybranej "publicystycznej" grupy powieści autotematycznych. W ich perspektywie warte podkreślenia wydaje się zjawisko przesuwania istoty autotematyzmu powieściowego, w omawianym okresie, z autotelicznej sfery kultury w obszar postaw zaangażowanych, o różnym stopniu intensywności sprzeciwu wobec otaczającej pisarza rzeczywistości. Ten proces ma swoje korzenie w twórczości Gombrowicza, Witkiewicza, Uniłowskiego, Goetla, a więc w poprzedniej epoce literackiej. Pytając o filozoficzne konteksty i koneksje ujawnianych postaw pisarzy-bohaterów prozy autotematycznej po roku 1956 wyodrębniono trzy, najbardziej typowe. To postawa indywidualizmu pojmowanego jako romantyczna filozofia woli, przekonanie o wyjątkowej roli indywidualności w procesie historycznym; to również egzystencjalizm, a także laicki personalizm - od twórczości M. Nowakowskiego poczynając, a kończąc na pisarstwie T. Parnickiego i L. Gomolickiego.

Na zjawisko kreowanej estetyki implicite w każdej z trzech wymienionych "dużych" perspektyw - autor, tekst, kontekst - skła-

dają się dwie warstwy - aksjologiczna i artystyczna. Pozwala to wyodrębnić w polu każdej z nich pięć wariantów odpowiadających typowym cechom badanego zbioru tekstów. W obrębie warstwy aksjologicznej mamy więc nastawienie: artystowskie, moralistyczno-edukacyjne, historiozoficzne, ludyczne, polityczne. Jeśli idzie o warstwę artystyczną otrzymujemy następujący szereg: nastawienie paraboliczne, filozoficzno-mitologiczne, mimetyczne, groteskowe, metafikcjonalne. Są to główne tendencje w obrębie powieściowej estetyki implicite, zwanej tu autotematyzmem. Ich różnorakie zestawienie daje sporo możliwości kombinacyjno-interpretacyjnych, ale nadal nie wyczerpuje złożoności problemu. Jak już podkreślono, autotematyzm powieściowy wchodzi w ścisłe związki z autobiografizmem, z wewnętrzną problematyką kultury. Specjalną kwestią są prawa jednostki twórczej, jej wolności i nieuniknione ograniczenia. To polska specyfika tego typu powieści, uaktywniających zagadnienie wiarygodnego autotematyzmu i swobód twórczych. Czytelnik natknie się na powyższe kwestie w pisarstwie tak różnych autorów, jak W. Mach, J. Andrzejewski, T. Parnicki, M. Choromański, W. Gombrowicz, W. Karczewska, B. Sztajnert, M. Nowakowski i wielu innych.

Z tego, co tu powiedziano, można wyciągnąć wniosek, że polska powieść współczesna, posiadając poważne osiągnięcia na polu autorefleksji, stała się dojrzałą dziedziną sztuki. A także ekscytującym pisarzy, czytelników i krytykę źródłem satysfakcji czerpanej z uświadomionego, zrjonalizowanego i poddanego weryfikacji przeżycia estetycznego. Ów proces dojrzewania gatunku przyspieszył i skryształizował w polskiej powieści właśnie autotematyzm, tak bogaty w odmiany, wartości, tradycje.

W gruncie rzeczy jednak daremnym wysiłkiem byłoby mówienie tu o jednym modelu autotematyzmu. Jest ich tyle, ile we współ-

czesnej literaturze paradygmatów wyobraźni, odpowiedzialności, zainteresowania sprawami świata. Stąd też trudno kusić się o aprioryczne, dedukcyjne modele zjawiska i dopasowywać do nich żywą, wciąż rozwijającą się materię powieści. Swoisty indukcyjizm niniejszej pracy wynika z przeświadczenia o bogactwie postaci automatyzmu i niechęci autora do redukowania wszystkich tych jego aspektów, które obiecują interesujący rozwój powieści w następnych latach.

Bogdan B u r d z i e j: "SZKICE" ADAMA SZYMAŃSKIEGO NA TLE LITERATURY ZSYŁKOWEJ. Promotor: prof. A. Hutnikiewicz (UMK). Recenzenci: prof. R. Przybylski (IBL), doc. K. Jąkowska (UMK). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 5 grudnia 1989.

"Szkice" A. Szymańskiego w zasadniczym swym zrębie, ukazały się w Petersburgu pod koniec lat osiemdziesiątych XIX w. W tym czasie hierarchia dzieł i twórców naszej literatury postyczniowej była już ustalona. Zdawałoby się więc, że w tej sytuacji Szymański miał znikome szanse na popularność, a jednak stało się inaczej - głównie dzięki temu, że jako pierwsze po powstaniu styczniowym jego "Szkice" przyniosły wiarygodną, a zarazem niezwykle wyrazistą wizję Sybiru.

Nie wznawiane od 60 z górą lat, "Szkice" nie wzbudzały większego zainteresowania badaczy. Istniejąca luka w obrazie literatury oraz skromny stan badań były więc wystarczającym powodem do napisania rozprawy. Tę motywację umocniło przekonanie, że dzieło to wymaga nowej lektury, mającej oparcie zarówno we współczesnej



refleksji o człowieku, jak i w dzisiejszej teorii literatury.

Rozdział I zestawia źródłową biografię Szymańskiego, pisarza należącego do młodszej generacji naszych pozytywistów, urodzonego w 1852 r. na Podlasiu, prawnika z wykształcenia, publicysty "młodej" prasy, spiskowca z okresu wojny turecko-rosyjskiej, więźnia Cytadeli, zesłańca w Syberii Wschodniej, badacza Jakucji, literata, działacza na polu oświaty i wychowania, zmarłego w Moskwie w 1916 r.

Rozdział II omawia genezę "Szkiców" oraz daje wgląd w pozostałą, różnorodną twórczość ich autora. Po okresie terminowania w pozytywistycznej szkole, już na zesłaniu, Szymański podejmuje działalność naukową jako geograf, etnograf i językoznawca - samouk we wszystkich tych dziedzinach. Opisawszy "Ziemie Jakucką i jej mieszkańców" autor "Sruła z Lubartowa", zaczyna patrzeć w głąb duszy człowieka, jak on sam rzuconego na Sybir wbrew swojej woli. Tak właśnie dojrzewa stopniowo tematyka kolejnych utworów. Większość z nich powstaje w Rosji, głównie w Charkowie i Petersburgu, w kręgu oddziaływania literatury rosyjskiej, m.in. Lwa Tołstoja i Gleba Uspienskiego. W połowie lat 80., prawdopodobnie w związku z lekturami etnograficznymi, Szymański wkracza na buddyjską ścieżkę. Inspiracje te odezwią się nie tylko w "Szkicach", lecz także w późniejszej "baśni" "Z jakuckiego Olimpu" oraz niedrukowanej prozie poetyckiej. Po zamknięciu syberyjskiego cyklu pisarz obmyśla nową serię utworów o powstaniu styczniowym. Jej pierwszym i jedynym ogniwem jest "Matka". Twórczość literacką Szymańskiego zamyka opowiadanie "Aksinia", utrzymana w poetyce symbolistycznej.

Rozdział III zajmuje się "Szkicami" jako pewnym fenomenem społecznego dialogu, jaki z ich powodu narodził się między autorem, krytyką i czytelnikami w okresie przełomowym dla literatury

i życia narodowego. Przedmiotem badania jest pewna konkretyzacja utworu, utrwalona w recenzjach, omówieniach, korespondencji czy pamiętnikach. Analiza tych świadectw pozwala odtworzyć swoisty styl odbioru "Szkiców", zdominowany przez optykę narodową, patriotyczną i etyczną.

Przedstawiona w rozdziale IV interpretacja "Szkiców" przybiera formę koła hermeneutycznego: dwa pierwsze podrozdziały dokonują eksplikacji podstawowych kategorii światopoglądowych, które w dalszych podrozdziałach służą interpretacji poszczególnych utworów, a następnie - po takiej weryfikacji - stanowią podstawę do końcowych uogólnień.

Kluczem do zrozumienia założeń ideowych utworu są kategorie cierpienia oraz nadziei i rozpacz. Skazani na cierpienie w syberyjskim "piekle", bohaterowie "Szkiców" właśnie w nadziei szukają duchowych dróg ocalenia przed nicością rozpacz. Metafora "piekła" ma tutaj rodowód Dantejski. Jednakże w przeciwieństwie do mieszkańców Inferna zesłańcy Szymańskiego podlegają karze jako niewinni lub z win ostatecznie usprawiedliwieni. Dlatego też zostaje im przyznane prawo do oporu i buntu wobec "przymusowej aklimatyzacji", którą przeprowadza nie nazwany wróg posługując się bezlitosną przyrodą jako narzędziem. Areną tej walki czyni pisarz nie świat zewnętrzny, lecz duszę swych bohaterów. Krańcowość warunków klimatycznych Syberii pozwala w sposób niemalże laboratoryjny obserwować ich wpływ na organizm, psychikę i strukturę duchową człowieka. W obrazowaniu tych zjawisk Szymański świadomie odrzuca przyrodniczą teorię walki o przetrwanie silniejszych na rzecz chrześcijańskiej zasady miłości bliźniego, uobecnianej w postawie i czynach konkretnych postaci. Elementarnym i powszechnym wyrazem sprzeciwu wobec "przymusowej aklimatyzacji" jest w "Szkicach" tęsknota. Po-

zbawieni ojczyzny, Sybirac / Szymańskiego próbują na nieludzkiej, "psiej" ziemi swego zesłania stworzyć przestrzeń ocalenia i choćby tylko sercem odzyskać utracone wartości. W czwartej noweli cyklu autor pokazuje złożoną dynamikę ludzkiej duszy, która od bezna-  
dziennej rozpacz przez religijny bunt i bluźnierstwo dochodzi do  
nawrócenia. W "Przewoźniku" samotność jest następstwem heroicznej  
wierności wobec narodowej i ludzkiej Sprawy. Szymański nie znajdu-  
je dla swego bohatera łatwej pociechy. Jest ona możliwa tylko w  
takim zakresie, jaki wyznacza spotkanie z bliźnim, we współczują-  
cym milczeniu i komunii łez. Inną szansę ocalenia nadziei - we  
wspólnym przeżyciu religijnym - wskazują "Dwie modlitwy", oparte  
na motywie wigilii. Trzy ostatnie utwory ("Pan Antoni", "Uroczysta  
wigilia", "Łzy") poszerzają światopogląd "Szkiców" o etykę współ-  
czucia i próby metafizyki cierpienia powszechnego, ogarniającego  
ludzi i zwierzęta. Inną problematykę znajduje Szymański w kręgu  
dusz upadłych, gdzie cierpią zesłańcy kryminalni. Skruszeni cięż-  
żarem grzechu, przyjmują cierpienie jako formę zadośćuczynienia za  
zło, jako pokutę otwierającą ostatecznie perspektywę odkupienia.  
Bliski odczuciom wschodniego chrześcijaństwa, autor "Szkiców" roz-  
ciąga nadzieję na wszystkich "nieszczęśliwych", jakby nie dowie-  
rząc, iż poza doczesnym "piekłem" Sybiru może istnieć otchłań  
mąk wieczystych.

U podstaw antropologii filozoficznej "Szkiców" leży wizja  
ludzkiej duszy rozdzieranej przeciwstawnymi jakościami. Ocalenie  
nadziei przed rozpaczą dokonuje się zawsze w spotkaniu, w ludzkiej  
wspólnocie. Konsolacja w "innym świecie" byłaby jednak niepełna,  
gdyby w dialogu osób nie pojawił się - przywoływany słowami mo-  
dlitwy - Bóg, który łaską Swego miłosierdzia wyzwala z niewoli i  
podnosi z upadku.

Tak, w zarysie, przedstawia się interpretacja "Szkiców". Ich światopoglądowa jedność w rozdziale V staje się przesłanką poszukiwania jedności w artystycznym kształcie dzieła, zestrajającym wszystkie aspekty strukturalne: narrację, świat przedstawiony, kompozycję, język i styl, formy gatunkowe poszczególnych utworów oraz gatunek całości.

Pierwszoosobowa narracja, której podmiot jest autorskim porteparole, stanowi o autobiograficzności "Szkiców", uobecnianej za pomocą rozlicznych zabiegów we wszystkich płaszczyznach. Przez osobę narratora, a zarazem głównego bohatera zbioru, zagadnienia narracji wiążą się ściśle z formowaniem świata przedstawionego. Na dominującą w jego strukturach postać ukierunkowane są pozostałe składniki: czas i przestrzeń oraz fabuła, ukazywane przez pryzmat duszy bohaterów. Kategoria czasu obejmuje retrospektywnie przywoływaną przeszłość oraz nieoczną teraźniejszość akcji. W budowaniu przestrzeni zasadą jest kontrast Sybiru i Polski, zwaloryzowany emocjonalnie i obarczony symboliką, istotną dla wyrażenia idei całości. O walorach artystycznych decyduje kompozycja, wprowadzająca do nowelistycznych schematów budowy elementy nieepickie, dramatyczne i liryczne. Siłę wyrazu "Szkice" zawdzięczają także językowi. Szymański potrafi harmonijnie połączyć różne style wypowiedzi, dostosowane do realiów świata przedstawionego, a jednocześnie potwierdzające zasadę autonomii językowej wszystkich postaci. Oglądane z takiego punktu widzenia są "Szkice" zestrojem wielu stylizacji o zróżnicowanym natężeniu i funkcjach. Na uwagę zasługuje nowatorstwo "Szkiców" w zakresie nobilitacji gwary (północno-wschodniego Mazowsza) jako tworzywa równorzędnego z polszczyzną literacką. W opisie formy językowej osobne miejsce zajmuje tzw. mowa ezopowa czy też - wedle określenia Orzeszkowej - "styl wię-

zienny", czyli system przekazywania treści zabronionych przez cenzurę.

Konsekwencją powyższych analiz jest pytanie o wyznaczniki gatunkowe poszczególnych utworów. Wszystkie one należą do tzw. małych form narracyjnych i realizują wzorzec noweli, opowiadania lub szkicu powieściowego. Wzorce te zostały jednak poszerzone o cechy genologicznie inncrodne, właściwe takim gatunkom, jak m.in. pamiętnik, autobiografia, gawęda, esej, legenda, szkic fizjologiczny, reportaż czy opis naukowy. Genologiczna wielopostaciowość nie ogranicza się do epiki, wchłania bowiem także cechy dramatu i liryki.

Rozdział V kończy się analizą gatunku "Szkiców" jako cyklu nowelistycznego, tj. pewnej całości ideowo-artystycznej. Z tego punktu widzenia "Szkice" to cykl w swej genezie autorski, skompōnowany przez samego twórcę; w zakresie kompozycji jest on otwarty, gdyż pozostawia możliwość kontynuacji, a zarazem względnie zwarty, związany z procesem formowania idei całoś. i. Ze względu na różnorodność środków pełniących funkcje cyklotwórcze jest to cykl wieloaspektowy, zespolony we wszystkich płaszczyznach strukturalnych.

Dwa ostatnie rozdziały wprowadzają perspektywę porównawczą. Rozdział VI umieszcza "Szkice" w kontekście literatury zsyłkowej, polskiej i rosyjskiej. Szymański nawiązuje do romantycznej wizji Sybiru, lecz wzbogaca ją zarazem o realizm. Nowatorstwo "Szkiców" zostaje uwypuklone także w ich zestawieniu z pamiętnikarstwem zesłańczym. Na takim tle syberyjski cykl Szymańskiego jawi się jako dzieło najbardziej dojrzałe, dążące do syntezy tego, co u poprzedników było rozproszone i cząstkowe.

Pewne cechy ideowo-artystyczne "Szkiców" świadczą także o tym, że powstawały one w kręgu oddziaływania tych nurtów litera-

tury rosyjskiej, którym patronowali - z jednej strony - Dostojewski jako autor "Zapisków z martwego domu", z drugiej zaś - Lew Tołstoj jako twórca "Zmartwychwstania". Stosunek "Szkiców" do "Martwego domu" można określić jako polemiczny, do Tołstoja - jako wyznawczy lub aprobacyjny. W zakończeniu rozdziału zostaje poddana krytyce teza o wtórności "Szkiców" wobec syberyjskiej twórczości W. Korolenki i W. Sieroszewskiego.

Rozdział VII, ostatni, porównuje "Szkice" z malarstwem o tematyce zesłańczej. Szymański nawiązuje do ikonografii Grottgerowskiej, sam zaś daje impuls swoim współczesnym. Najbardziej znaczącym przykładem takiego oddziaływania jest obraz Jacka Malczewskiego "Wigilia zesłańców" (Wigilia na Syberii), namalowany pod wpływem "Dwu modlitw", czego dowodzi szczegółowa analiza porównawcza obu dzieł.

Rozprawę zamyka próba nowego usytuowania "Szkiców" w historii literatury. Szymański nie jest ani pozytywistą, ani naturalistą. Jego wizja człowieka ma charakter na wskroś chrześcijański. Odosobniona w swojej epoce, zapowiada niektóre idee współczesnego personalizmu; dlatego można ją uznać za prekursorską. "Szkice" są dziełem realistycznym, skłaniającym się ku symbolizmowi. Biorą udział w przełomie antypozytywistycznym po stronie neoromantyzmu, ale nie sympatyzują ani z dekadentyzmem, ani z modernizmem.

Integralną częścią rozprawy jest bibliografia, gdzie znajduje się m.in. dokładny opis spuścizny rękopiśmiennej autora "Szkiców".

Marcin C i e ń s k i: FORMACJA OŚWIECENIOWA W LITERATURZE  
POLSKI I NIEMIEC. Promotor: prof. M. Szyrocki (UWr.). Recenzenci:  
prof. M. Klimowicz (UWr.), doc. T. Namowicz (UW). Uniwersytet  
Wrocławski, 27 września 1989.

**P**odstawowe zadanie pracy stanowiło zaprezentowanie dwóch narodowych wariantów europejskiej literatury Oświecenia i zbadanie ich swoistości. Wymagało to zbudowania ujęcia o charakterze syntetycznym, pozwalającego jednocześnie na uchwycenie powiązania literatury ze zjawiskami składającymi się na Oświecenie. W tym celu wykorzystana została kategoria formacji, a więc całości intelektualno-kulturowej, sposobu odczuwania i artykulacji rzeczywistości opierającego się zarówno na uświadomionych, jak i na nieuświadomionych podstawach myślowych. Formacja różni się od innych po pierwsze, przez odrębność w czasie, po drugie - przez odrębność postaw. Stanowi przy tym jednostkę długiego trwania i odpowiada epoce. Między formacjami widoczne są zmiany ciągłości kulturowej, przełomy między nimi mają charakter progowy, mimo że w okresach przełomowych formacje mogą współistnieć - np. barokowo-sarmacka i oświeceniowa. Postawy wewnątrz formacji nie muszą układać się w spójną całość, pojawiają się wewnętrzne napięcia, antynomie, opozycje. W tak rozumianej formacji można wyróżniać ze względu na pewne zespoły zjawisk czy aspekty rzeczywistości całości niższego rzędu - np. formację filozoficzną czy literacką.

Na wybór przedmiotu badań, a więc polskiej i niemieckiej formacji kulturowo-literackich, miało wpływ przeświadczenie, że na tych dwóch przykładach będzie można zobaczyć szerokość oświeceniowego pola możliwości, siłę wewnętrznych napięć i zróżnicowań formacji europejskiej, jej narodową rozpiętość. Zjawiska te były tym

wyraźniejsze, że dotyczyły państw sąsiadujących ze sobą; ujęcie kontrastywne przyjęte w pracy tworzyłoby więc podstawę dla badań wzajemnych oddziaływań.

Zreferowane problemy zostały omówione w pierwszej części pracy, tam też znalazły się rozważania dotyczące chronologii i periodyzacji Oświecenia w obu krajach. Znamienny wydaje się bardzo szybki rytm przemian wewnętrznych polskiego Oświecenia, może poza fazą wstępną. W Niemczech znaczne przyspieszenie procesu przemian nastąpiło dopiero w latach siedemdziesiątych XVIII wieku i łączyło się ze wzrostem roli czynników politycznych. Formacja niemiecka odznaczała się natomiast - w przeciwieństwie do polskiej - szybszym zaniknięciem kulturowej produktywności, jej zmierzch nastąpił znacznie raptowniej niż w Polsce, gdzie wydarzenia polityczne spowodowały reorientację modelu kultury i stopniowe dochodzenie do przełomu romantycznego.

Druga część pracy zawiera omówienie zasadniczych elementów obu formacyj należących do sfery politycznej, oraz do obszaru świadomości społecznej. Decydujące znaczenie posiadają tu odmienności w modelu państwa. Mimo że struktury polityczne Rzeszy Niemieckiej i Rzeczypospolitej wykazywały pewne podobieństwa, to w praktyce znaczenie miała opozycja absolutyzmu, dominującego w niemieckiej rzeczywistości politycznej i modelu szlachecko-republikańskiego w polskiej. Zaprezentowana została też i rozwinięta, pojawiająca się w badaniach opozycja niemieckiego Oświecenia jako mieszczańskiego i polskiego jako szlacheckiego. Podkreślono rolę, jaką odgrywało tworzenie się warstw inteligentkich, oraz przedstawiono trudności w precyzyjnym określeniu społecznego składu grupy protagonistów reformy w polskim Oświeceniu. Omówiono też funkcję podziałów wyznaniowych w społeczeństwie niemieckim i pełną sprzeczności rolę



katolicyzmu i Kościoła w osiemnastowiecznej Polsce.

Dalszy etap postępowania stanowiło zarysowanie mechanizmów i tendencji w społecznym funkcjonowaniu literatury, dochodzących do głosu za pośrednictwem różnego rodzaju instytucyj. W ten sposób ukazane zostały społeczne ramy procesów komunikacji literackiej, przedstawione zjawiska determinujące samo sformułowanie tekstu i jego odczytanie.

Zadaniu temu poświęcona została III część pracy, w której omówiono trzy grupy instytucyj eksponując ich znaczenie dla literatury. W pierwszej (instytucje życia społecznego) przedstawiono rolę systemu sprawowania władzy, rodziny oraz edukacji, w grupie drugiej (instytucje określone umownie jako pośredniczące) zaprezentowano funkcjonowanie teatru, czasopiśmiennictwa, mecenatu i cenzury, w trzeciej zaś grupie (instytucje związane z produkcją i dystrybucją książki) omówiono rzeczowo-ekonomiczną stronę procesu komunikacyjnego. Bardzo ogólny wniosek można sformułować następująco: w obu formacjach pojawiają się zjawiska typowe dla europejskiego modelu kultury, w Niemczech jednak na ogół w̄cześniejsz i w znacznie większym natężeniu ilościowym. Mocne różnice, już jakościowe, występują w zakresie społecznego statusu pisarza i funkcjonowania publiczności literackiej.

Część IV rozprawy przedstawia wybrane problemy dotyczące mechanizmów estetycznych obu literatur, opisuje niektóre ich pola tematyczne i sygnalizuje sposoby widzenia Oświecenia przez pokolenia następne. Opisany został tu osiemnastowieczny system gatunkowy w perspektywie wzajemnego oddziaływania świadomości estetyczno-literackiej i modeli pisarskich realizowanych w twórczości. Wyodróżnione zostały charakterystyczne dla obu formacji modele postaw pisarskich: w polu obserwacji znalazły się m.in. postawy erudyty,

moralisty, komentatora życia społecznego, wolnego pisarza, chudego literata, działacza życia politycznego. Na przykładzie "Cierpień młodego Wertera" i "Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków" przedstawiono różne strategie w kreowaniu wzorców osobowych. Dwa ostatnie podrozdziały przynoszą analizę stosunku romantyków do literatury Oświecenia oraz sposobów ujmowania jej przez polskie i niemieckie syntezy historycznoliterackie.

Przeprowadzone obserwacje i sformułowane wnioski cząstkowe pozwoliły na przedstawienie w części V uogólnień. Stwierdzić więc można, że mimo widocznych i ważnych różnic, mieszczących się jednak w ramach oświeceniowej matrycy możliwości, zasadnicze i głębokie struktury obu literatur wykazują wiele podobieństwa, zarówno w sferze światopoglądowej, jak i literackiej. Wynika to głównie z ich udziału w ogólnoeuropejskim osiemnastowiecznym poruszeniu kulturowym i literackim. W perspektywie diachronicznej ujawniły się różnice w stopniu przejmowania i adaptowania nowych elementów. Literatura niemiecka XVIII wieku była w większym stopniu zdolna do otwarcia się na nowe impulsy estetyczne, znacznie więcej uwagi okazywała też nowemu modelowi dyskursu antropologicznego wypracowanemu przez to stulecie, a koncentrującemu się na problemach indywidualnej etyki i uczuciowości. Literatura polska natomiast opierała się na pewnym, ukształtowanym dość szybko, zespole przekonań światopoglądowych i estetyczno-literackich, wykorzystując go w nastawionych na rzeczywistość społeczno-polityczną działaniach o charakterze perswazyjnym i pragmatycznym.

Drugi rozdział zakończenia stanowi próbę refleksji nad modelem europejskiego Oświecenia, poszukiwaniami jego kulturowej i literackiej jedności odbijającymi się w klasycznych pracach Zygmunta Łempickiego, Paula Hazarda i Arnolda Hausera. Założeniem

było tu takie rozszerzenie perspektywy, aby zobaczyć w niej od nowa swoiste rysy omawianych wcześniej dwóch wariantów europejskiego Oświecenia, a więc formacji oświeceniowej w literaturze Polski i Niemiec.

Dariusz G a l a s i ń s k i: CHWALENIE SIĘ JAKO TYP WYPOWIEDZI PERSWAZYJNEJ. Promotor: doc. D. Wesołowska (UJ). Recenzenci: prof. A.M. Lewicki (UMCS), prof. W. Pisarek (Ośrodek Badań Prasoznawczych). Uniwersytet Jagielloński, 4 października 1990.

P

Praca opisuje tak pospolite zachowanie językowe jakim jest chwalenie się. Jako perspektywę metodologiczną rozważań przyjęto teorię aktów mowy. Pozwala ona na badanie języka w jego aspekcie komunikacyjnym, języka osadzonego w kontekście. Kontekst z kolei autor rozumie jako wiedzę uczestników sytuacji komunikacyjnej. Przyjęto także, iż różnica pomiędzy wypowiedzią a aktem mowy polega na tym, iż akt mowy to działająca wypowiedź, a więc taka, która wywołuje skutek przynajmniej w postaci rozumienia.

Materiał egzemplifikacyjny pracy składa się w zasadniczej części z wypowiedzi autentycznych, nie konstruowanych dla potrzeb pracy. Pochodzi głównie z prasy, choć wykorzystuje także wypowiedzi zasłyszane.

Jako że chwalenie się jest jednym z przejawów perswazyjnej funkcji języka, w pierwszym rozdziale pracy autor zajmuje się pojęciem perswazji i perswazyjnego aktu mowy (wypowiedzi perswazyjnej). Perswazyjną funkcję języka (zmieniając perspektywę - perswazję) rozumie za S. Barańczakiem, jako odmianę funkcji konatywnej polegającą na tym, że nadawca usiłuje uzyskać realny wpływ na

sposób myślenia i postępowania odbiorcy, ale nie drogą rozkazu, lecz metodą utajoną, pośrednio.

W pracy omówiono różnice pomiędzy wypowiedziami perswazyjnymi i dyrektywnymi z tego względu, iż wiele definicji perswazji różnic tych nie wychwytuje, zaliczając owe dwa typy wypowiedzi do jednej kategorii.

Autor pracy uważa, że perswazyjny akt mowy ma następujące cechy: może być realizowany z pomocą każdego z typów illokucyjnych aktów mowy wymienianych przez J.R. Searle'a, nie jest możliwe zastąpienie go aktem z czasownikiem performatywnym, niezachodzenie presupozycji (powołano się tu na teorię niezachodzenia presupozycji Hardera i Kocka) powoduje nieudatność aktu w postaci efektu bumerangowego, intencja zamierzona nadawcy jest zawsze ukryta (korzystano tu z pojęcia intencji zamierzonej wprowadzonego przez Awdiejewa), akty perswazyjne muszą zawierać w swej strukturze element wartościujący bądź wartościowanie wywołujący.

Porównano z kolei akty perswazyjne z pośrednimi aktami mowy (obydwa typy aktów mowy operują na poziomie wyższym niż akt illokucyjny). Pozwala to stwierdzić, że akty perswazyjne mają cechy aktów pośrednich, stanowią jednak typ różny od tego, który opisał twórca pojęcia John Searle.

Chwalenie się to akt mowy dokonywany po to, by wywołać u odbiorcy obraz nadawcy lepszy od tego, który, w jego przekonaniu, odbiorca miałby, gdyby akt chwalenia się nie został nadany.

Autor uważa, że istnieją cztery potencjalne sytuacje chwalenia się. 1) Taka, w której akt mowy nadany jest jako chwalenie się, i jest w ten sposób odbierany, a cała sytuacja jest sankcjonowana kulturowo; 2) taka, w której komunikat nadany jest jako chwalenie się, ale nie jest tak odebrany; 3) sytuacja, w której

komunikat nadany jest jako chwalenie się i jest w ten sposób odebrany; 4) wreszcie taka, w której akt mowy nie jest nadany jako chwalenie się, ale jest tak odebrany.

Sytuacja sankcjonowanego chwalenia się związana jest nie tylko z zachowaniami słownymi. Kultura wykształciła takie instytucje, w których nie tylko wolno się chwalić, ale także jest to pożądane. Sankcjonowane chwalenie się werbalne związane jest przede wszystkim z kampanią przedwyborczą czy ogłoszeniami matrymonialnymi.

Powstaje pytanie, jak możliwa jest z jednej strony pośredniość (skrytość) chwalenia się, a z drugiej strony otwartość w sytuacjach sankcjonowania. Otóż nadawca nie ujawnia swej intencji chwalenia się na poziomie aktu mowy, a raczej na poziomie dyskursu i to mocą konwencji społecznej. Z kolei wątpliwe jest, czy odbiorcy rzeczywiście określą działania mowne nadawcy chwaleniem się - na tym właśnie polega działanie sankcji kulturowej, zawęży ona zakres tabu językowego, którym obłożone jest chwalenie się.

Akt mowy w drugiej sytuacji można nazwać chwaleniem się w czystej postaci. Nierozpoznanie aktu chwalenia się, należy bowiem do jego warunków udatności. Trzecia sytuacja nie przynosi zmian w językowym charakterze komunikatu - różnica polega na tym, że chwalenie się w tej sytuacji jest nieudatne.

Czwarta z kolei sytuacja nie jest według autora sytuacją chwalenia się. Przyjęto bowiem w pracy, iż wyznacznikiem każdego aktu mowy jest intencja nadawcy do nadania go. W tym wypadku, skoro nadawca nie chciał się chwalić, nie może być mowy o sytuacji chwalenia się. Wydaje się, że mogą być przynajmniej dwa powody zaistnienia takiej sytuacji: 1) dotychczasowy obraz nadawcy w oczach odbiorcy, 2) indywidualne poczucie reguł konwersacyjnych - jeśli adresat uzna, że mówiący naruszył którąś z maksym, może

oskarżyć nadawcę o to, że się chwali.

Zaprezentowane podejście do intencji powoduje jednak milczące założenie niepoznawalności aktu chwalenia się. Konieczne staje się więc ustalenie społecznych wyznaczników aktów chwalenia się - wszak użytkownicy języka potrafią na jakiejś podstawie stwierdzić, iż ktoś się chwali.

Wyznacznikami takimi są według autora: 1) obligatoryjna obecność w wypowiedzi "ja" nadawcy; 2) obligatoryjne wartościowanie się nadawcy przez samego siebie (bądź też wywoływanie takiego wartościowania ze strony adresata).

Rozdział trzeci rozprawy rozpoczyna analizę zebranego materiału. Zajęto się w nim ujawnianiem się "ja" nadawcy, a następnie omówiono sposoby wartościowania się przez nadawcę.

Kolejnym problemem jest chwalenie się za pomocą informacji przekazywanej nie wprost. Przyjęto tu, że presupozycja to sąd wyznaczający warunki udatności aktu mowy, natomiast implikaturę autor rozumie za Paulem Grice'em, jako sąd wywołany pozornym naruszeniem reguł konwersacyjnych. Proponuje też uznać, iż relacja między wymienionymi pojęciami polega na tym, iż o ile presupozycja stanowi warunki udatności dla aktu mowy, o tyle akt mowy stanowi warunki udatności dla implikatury. Propozycja ta nie ma jednak pretendować do miana kategorycznej. Autor uważa także, iż aparat informacyjny należy uzupełnić o implikacje "obliczalne" na podstawie kompetencji kulturowej.

Czwarty rozdział pracy poświęcony jest tym zabiegom nadawcy, które służą mu do zabezpieczenia się przed posądzeniem o to, że się chwali, a więc neutralizacji chwalenia się.

Ostatni rozdział odpowiada na pytanie o przydatność w pracy lingwisty (w tym wypadku w perspektywie badań chwalenia się),

ustaleń etnologii. Przyjęto tu za podstawę rozważań ustalenia antropologii kognitywnej (traktującej kulturę jako wiedzę).

Otóż etnologia pomaga w rozwiązaniu problemu, dlaczego jest tak, że chwalenie się jest czasami mniej, a czasami bardziej widoczne. Użytkownicy języka zanurzeni w kulturze, posiadają pewną kompetencję kulturową, która "podpowiada" im, kiedy i jak wolno się chwalić. To kultura mówi o sankcjach społecznych nakładanych na chwalących się (zmusza zatem do maskowania - neutralizacji - chwalenia się), związanych z tym skutkach efektu bumerangowego, a także o tym, czym i jak wobec danej osoby należy się chwalić (wszak chwaląc się mówiący niejako wystawia świadectwo temu, wobec kogo się chwali).

Po co badać chwalenie się? To ostatnie pytanie postawione w pracy. Odpowiedzi można udzielić przynajmniej kilku. Po pierwsze, po to, by poznać człowieka i jego sposoby komunikowania się; po drugie, badania te mogą uwidocznic kulturowy system wartości; po trzecie ukażą, czym jest tabu językowe (a przynajmniej jego część) i jak działa. Badania chwalenia się mogą być również przydatne nauce o komunikowaniu masowym - wszak chwalenie się to swoisty rodzaj propagandy.

Barbara Kamińska - Czubałowa: ZBIORY BIBLIOTECZNE PIOTRA MOSZYŃSKIEGO (1800-1879). Promotor: prof. W. Bienkowski (UJ). Recenzenci: prof. R. Cybulski (UW), doc. J. Dybiec (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 15 grudnia 1989.



ozprawa zawiera wieloaspektowy opis i interpretację wszystkich zbiorów składających się na bibliotekę Piotra Moszyńskiego, które pod względem struktury i pełnionych funkcji

utworzyły typową bibliotekę szlachecką.

Zastosowana w rozprawie analiza semiotyczna księgozbioru oraz zbiorów specjalnych (grafiki, rękopisów, starych druków, starożytności) umożliwiła odkrycie społecznej funkcji biblioteki, a tym samym wpływu kultury romantycznej na jej strukturę.

Na podstawie zachowanych świadectw lektury (listy, rewersy, spisy wypożyczonych książek) zostały przedstawione znaczące wybory czytelnicze użytkowników biblioteki.

W rozprawie podjęto również próbę wyjaśnienia oddziaływania tradycji rodzinnej, systemów wychowawczych, zmiany środowiska i potrzeb właściciela na zmianę struktury i funkcji tego księgozbioru. Zasady gromadzenia opracowania i udostępniania zbiorów bibliotecznych Piotra Moszyńskiego ukazano na tle rozwiązań stosowanych wówczas w innych bibliotekach ziemiańskich i mieszczańskich.

Analizę biblioteki Piotra Moszyńskiego umożliwiły dokumenty źródłowe, jakimi są: zachowany w bibliotece KUL księgozbiór (ponad 9000 dzieł) i dokumentacja biblioteczna (inwentarze, katalog), archiwum domowe Moszyńskiego w Bibliotece Narodowej (rewersy, inwentarze, korespondencja, pamiętnik) oraz zbiór grafiki przechowywany w Bibliotece PAN w Krakowie.



Pcia K u l e c z k a: TATRY W LITERATURZE POLSKIEJ DLA  
DZIECI I MŁODZIEŻY DO ROKU 1939. Promotor: prof. J. Kolbuszewski  
(UWr.). Recenzenci: doc. R. Sulima (UW), prof. T. Żabski (UWr.).  
Uniwersytet Wrocławski, 29 czerwca 1989.

**R**ozprawa jest próbą analizy zagadnienia dotąd nie badane-  
go. Starano się opisać wszystkie możliwe związki i funk-  
cje, jakie Tatry pełnią w literaturze dla dzieci. Praca napisana  
została w oparciu o kilkaset XIX- i XX-wiecznych utworów literac-  
kich reprezentujących różne konwencje gatunkowe. Głównym przed-  
miotem zainteresowania były funkcje estetyczne tych utworów oraz  
zlecane im w związku z nimi pozaliterackie zadania typu edukacyj-  
nego i wychowawczego. Jednocześnie w pracy podjęto próbę ukazania  
sposobu konstytuowania się literatury o Tatrach dla dzieci i mło-  
dzieży w zjawisko swoiście samoistne, wtórnie spełniające rolę  
integracyjną i kulturotwórczą, nie zawsze projektowaną przez  
autorów poszczególnych dzieł. Skupienie uwagi na dziełach i ich  
ekspresji oraz zadaniach literackich przez nie spełnianych nadało  
pracy charakter studium tematologicznego, którego zadaniem jest  
także dopełnienie obrazu sposobu funkcjonowania tematyki tatrzań-  
skiej w literaturze polskiej. Dużo liczni autorzy prac z tego za-  
kresu faktu pojawiania się Tatr w literaturze dla dzieci i mło-  
dzieży niemal nie dostrzegali.

W rozprawie pominięto charakterystykę czasopism, w których  
interesujące autorkę utwory były ogłaszane, oraz charakterystyki  
dorobku poszczególnych autorów, a także problemy czytelniczej re-  
cepcji tej literatury. Zgodnie z charakterem pracy naczelnym kry-  
terium porządkującym stała się funkcja, jaką utwór ma do spełnie-  
nia - niekiedy w związku z faktem, iż realizuje on jakiś znamien-

ny topos. Starano się natomiast uniknąć stosowania w roli kryterium porządkującego systematyki topograficznej, w odpowiednim stopniu uwzględniając znaczenie pewnych istotnych zjawisk społeczno-kulturowych, takich jak taternictwo czy turystyka.

Zjawiskiem znamionnym dla konstytuowania się i sposobu istnienia tej gałęzi twórczej jest fakt, iż pewne utwory z literatury wysokiego obiegu artystycznego, przeznaczone pierwotnie dla dorosłych, nie tyle weszły, ile manipulacyjnie wprowadzone zostały w obieg dziecięcy. Na takiej zasadzie "Limba" Asnyka stała się w obiegu literatury dla dzieci utworem niemal klasycznym. Zjawisko to w zrozumiwały sposób zakłóca chronologię przemian zachodzących w tej literaturze. Stąd periodyzacja dziejów pojawiania się Tatr w literaturze dla dzieci ani nie koresponduje z periodyzacją literatury wysokiej, ani z periodyzacją dziejów poznawania Tatr i turystyki tatrzańskiej. Zarazem jednak w literaturze dla dzieci i młodzieży o tym zakresie tematycznym swoistym echem odbijają się estetyczne, filozoficzne i ideowe koncepcje romantyczne, pozytywistyczne i Młodej Polski.

Pisząc pracę starano się pamiętać, że ewolucja literatury dla dzieci i młodzieży rządziły inne zupełnie prawa niż w przypadku literatury dla dorosłych. W opisie omawianych zjawisk w nieunikniony sposób zderzały się ze sobą dwa porządki - jednym były immanentne prawidłowości ewolucji literatury dla dzieci, drugim fakt istnienia owych oddziaływań literatury wysokiej na literaturę dziecięcą.

Rozdział I zawiera omówienie najwcześniejszych utworów o Tatrach, które zaistniały w dziecięcej literaturze. Idzie tu o usytuowanie interesującej nas problematyki w szerszym - siłą rzeczy romantycznym - kontekście kulturowym, wyjaśnienie pewnych

zjawisk i wskazanie na romantyczne elementy kreujące świat przedstawiony. Rozdział II zawiera analizę niezwykle bogatego materiału informacyjnego o Tatrach, który dawał możliwość pozaszkolnego edukowania: geograficznego, przyrodniczego i kulturowego. W rozdziale III omówiono zasadniczą problematykę pozytywistycznych powieści o Tatrach. W rozdziale IV podjęta została próba rozwiązania trudnego problemu swoistych napięć, jakie spowodowało stopniowe pojawianie się w edukacyjnym modelu literatury elementów innych, estetyzujących strategii literackich. Pozytywistyczny świat wartości zakłócają wtręty modernistyczne o funkcji symbolicznej bądź nastrojowości. W zjawisku tym nie można się jednak dopatrzeć wyraźniejszego ładu. W rozdziale V omówiono utwory, które stanowią egemplifikację widzenia kulturowej pozycji Tatr i Podhala u progu Młodej Polski. Rozdział VI stanowi przegląd wybranych utworów, którym cezury wyznaczają daty 1918-1939, przy czym nacisk położony został na wydobycie powiązań owych utworów z czasem, w którym powstały, w związku z czym w szczególny sposób wyeksponowany został aspekt niepodległościowy wiążący się z nadaniem symbolicznie tatrzańskiemu charakteru politycznego. W literaturze dla dzieci i młodzieży Tatry stały się jedną z przestrzeni kultu marszałka Piłsudskiego.

W powodzi ogromnej liczby utworów o Tatrach i góralszczyźnie, przeznaczonych dla dzieci, arcydzieł znaleźć nie można, zaś utwory artystycznie udatne należą do nielicznych. Powodów tego zjawiska upatrywać trzeba w znamiennej właściwości, jaką była wielofunkcyjność wszystkich niemal omówionych tu utworów. Pragnęły one uczyć, wychowywać, moralizować, kształtować patriotyzm, zaciekawiać, bawić, kształcić sprawność językową czytelnika i przy okazji czasem epatować różnymi zjawiskami językowymi. Brak arcydzieł był swois-

cie rekompensowany przez wprowadzenie do obiegu dziecięcego dużej liczby utworów pisanych z myślą o czytelniku dorosłym. W literackim omawianiu problematyki tatrzańskiej i góralskiej bardzo długo nie potrafiono znaleźć właściwego "literaturze osobnej" języka: język "dorosłej" filozofii i estetyki nie mógł trafić do małych czytelników. Później, mniej więcej od przełomu XIX i XX wieku, adaptując ów "dorosły" język, "dorosłą" filozofię i "dorosłą" estetykę nadmiernie je uproszczono, co wcale lepiej nie służyło "literaturze osobnej" i czytelnikom. Stąd jeszcze w XX wieku romantyczna gigantyżacja, wertykalizacja, animizacja krajobrazu oraz sielska idealizacja góralszczyzny stanowią znamienne cechy estetyczne owej twórczości. Godny uwagi jest fakt, że literatura o Tatrach i góralach dla dzieci w sporej mierze rozwijała się pod auspicjami i wpływem literatury "dorosłej".

Pokazywano góry jako fenomen przyrody, ale i jako miejsce narodowego odrodzenia, oazę rekreacji i wypoczynku dla ludzi pracy, a także ważny obszar badania i ochrony przyrody. Dzięki Tatrom w literaturze odbywała się pozaszkolna edukacja geograficzna, przyrodnicza, kulturowa, patriotyczna. Poznawanie kraju było bowiem naczelnym obowiązkiem każdego Polaka. Tatry stały się synonimem i symbolem przyrody polskiej, zaś strategia edukacji małego Polaka, wpisana w materiał informacyjny i utwory o Tatrach, była od początku do końca wyrazista i dość jednoznacznie konstruowana, jako przejaw wychowania narodowo-patriotycznego. Nadawanie symbolicznych znaczeń pewnym miejscom i elementom przestrzeni oraz ich sakralizacja jeszcze mocniej i dobitniej wystąpiły u progu Młodej Polski. Młodopolska "moda" na Tatry w literaturze dla dzieci, charakteryzująca się ogromnym wzrostem liczby dzieł literackich w dalszym ciągu dawała preferencje utworom o charakterze poznawczym.

Odczucie estetycznych i innych wartości krajobrazu gór pojawiało się spontanicznie. Autorzy tekstów pochodzących z tego okresu częściej i chętniej niż ich poprzednicy posługiwali się cytatami z "klasyków" literatury o Tatrach, wprowadzając również w obieg dziecięcy wybrane cenniejsze fragmenty dzieł literackich, pierwotnie przeznaczonych dla dorosłych. W ten sposób na łamach czasopism dziecięcych status "pisarza współczesnego" zyskać mógł każdy autor.

Świat przedstawiony w tej twórczości daje się dość łatwo i banalnie podzielić na tradycyjne dwa obszary. Pierwszym z nich jest krajobraz - Tatry i ich Pogórze, drugim ludzie - górale. Z Tatrami łączyły się motywy baśniowe: śpiących rycerzy, księcia Morskiego, Perłowica.

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1918 roku zmieniło w sposób istotny sytuację i funkcję literatury, w tym również "tatrzańskiej" dla dzieci, która do tej pory podporządkowana była niewątpliwie nadrzędnym celom walki o wolność narodu i kształtowanie uczuć patriotyczno-obywatelskich. Pojawiły się nowe zjawiska, takie jak: problem granic, problem dnia codziennego w wolnej Polsce, niwelacja przedziałów międzyzaborowych, regionalizm i inne. Przez cały ten czas góry były istotnie wyodrębniającym się elementem krajobrazu. Nie pomijano także względów utylitarnych, wskazując na Tatry jako teren turystyczno-wypoczynkowy. Bardzo interesującym zjawiskiem, odrębnym na tle literatury "wysokiej" były ujęcia wskazujące, że Tatry są elementem krajobrazu określającym tożsamość Polski i jako znaki rozpoznawcze stanowią naturalną granicę ojczyzny, wyznaczają południowy jej kraniec także po roku 1918.

Podstawowym sposobem charakteryzowania regionu, w całych

dziejach tej literatury, było odwoływanie się do kultury ludowej. Czytelnik analizowanych utworów miał możliwość poznania jej różnych przejawów: strój ludowy, gwara, wytwory twórców ludowych, architektura. W XX w. ważne miejsce w sposobie prezentacji tej problematyki zajmował rysunek bądź fotografia: wizualne przedstawienie tematu. Ogromną rolę w obrazie Tatr i Podhala grał też motyw "piękna". I ten wzgląd decydował m.in. o tym, że ilustracje korespondowały z treścią publikowanych utworów.

Omawiana literatura, jeśli nawet nie wydała dzieł wybitnych, to z pewnością spełniła istotną rolę poznawczą, budząc zainteresowanie dla urody Tatr i osobliwości góralszczyzny. Nie da się wymiennie ustalić, ilu wielbicielei zyskały Tatrom te utwory i jak przyczyniły się do szerokiego upowszechnienia wiedzy o kulturowej odrębności góralszczyzny. Nie ulega jednak wątpliwości, że trwający wbrew przeciwnym "modom" literackim kult Tatr w ogromnej mierze zaszczerpiony został społeczeństwu polskiemu przez tę właśnie twórczość. Tak więc za sprawą bardzo wielu utworów dla dzieci o Tatrach i góralszczyźnie, góry wraz z ich mieszkańcami stały się wartością zbiorową zarówno dla dorosłych Polaków, jak dla dzieci i młodzieży. Zadaniem pracy było przede wszystkim ukazanie sposobu istnienia górskiego i góralskiego świata w tej literaturze.

Danuta K ö n s t l e r - L a n g n e r : IDEA "VANITAS", JEJ TRADYCJE I TOPOSY W POEZJI POLSKIEGO BAROKU. Promotor: prof. A. Krzewińska (UMK). Recenzenci: prof. P. Buchwald-Pelcowa (UW), doc. J. Kotarska (UG). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 16 lipca 1990.

Celem rozprawy było wykazanie obecności idei "vanitas" w poezji barokowej, lokalizacja problematyki marności i przemijania wśród całej gamy popularnych wówczas tematów wanitawnych oraz uwzględnienie jej filozoficznych i literackich tradycji. Niektóre z tych inspiracji funkcjonują w postaci toposów o niezwykle bogatej pojemności tematycznej. Praca odzwierciedla bogactwo ujęć "vanitas" w formach: obrazu, symbolu, tematu i toposu, oraz lekka marności.

Praca składa się z sześciu rozdziałów w następującym układzie:

- R. I: Stan badań i postulaty badawcze
- R. II: "Vanitas" - pole terminologiczne
- R. III: Idea "vanitas" i jej tradycje (grecko-rzymska, bizantyńska, biblijna i chrześcijańska)
- R. IV: Wybrane realizacje tematyczne idei "vanitas" w poezji polskiego baroku i ich europejski kontekst
- R. V: Topiczne realizacje idei "vanitas" w poezji polskiego baroku. Przedbarokowe, barokowe, europejskie i rodzime inkarnacje następujących toposów:
  - 1. Theatrum mundi i universi
  - 2. Peregrinatio vitae
  - 3. Ubi sunt qui ante nos fuerant?
  - 4. Życie snem

R. VI: Barokowy dramat jako kontekst dla toposów wanitatywnych.

Literatura XVI stulecia przedstawia całą gamę atrakcyjnych wówczas tematów wanitatywnych, wśród których wyłaniają się w niniejszej pracy trzy główne grupy: 1) Między czasem istnienia a czasem wieczności, 2) Człowiek wobec śmierci, 3) Obraz ludzkiego życia w systemie znaków "vanitas". Grupy te z kolei zawierają wiele drobnych tematów składowych, np.: Wędrowka ku wieczności; Myśl o kresie; Nietrwałość życia. Wyrażają one ideę "vanitas" poprzez różnorodne ujęcia jej warstwy leksykalnej i semantycznej. Niektóre z tych tematów ze względu na szczególne własności uniwersalnego przekazu stają się toposami mogącymi wyrażać myśl o małości człowieka i potędze śmierci. Przykładowo - problematyka roli człowieka na ziemi w powiązaniu z koncepcją człowieka zależnego od Opatrzności, Fortuny i Śmierci generuje topos "theatrum mundi", a widzenie świata poprzez iluzję tworzy topos "życie snem".

Topiczne realizacje idei "vanitas" w poezji polskiego baroku: *Theatrum mundi i universi*, *Peregrinatio vitae*, *Ubi sunt qui ante nos fuerant?* i *Życie snem*, poprzedzają w pracy przedbarokowe poetyckie inkarnacje tych toposów, unaoczniające silne tradycje literackich struktur o tematyce "vanitas". W pracy poddana została analizie funkcja toposów wanitatywnych i zaakcentowana silna wówczas ekspansywność tych struktur w obręb tematyki i stylistyki tekstów nie wyrażających bezpośrednio myśli o przemijaniu. Świadczy to o popularności idei "vanitas" w okresie baroku, na którą złożyła się z jednej strony skłonność XVII stulecia do rozwijania tematyki wanitatywnej, a z drugiej bogactwo tradycji kontynuowanych przez tę epokę.

W pracy przedstawiono obraz świata w systemie znaków "vanitas" oraz typy bohaterów, których system wartości oraz ocenę rze-



czywistości ziemskiej i wszechświata kształtuje życie, pojęte jako bolesne przemijanie i ciągła degradacja wartości cielesnych, duchowych i twórczych, w sensie wszelkiej kreacji. Analizowane zagadnienia pojawiły się w kontekście poezji innych obszarów językowych, co miało sprzyjać szerszej prezentacji toposów wanitatywnych.

Barokowy dramat potraktowano w niniejszej pracy jako kontekst dla toposów wanitatywnych. Ta forma literacka rozwija temat nieśmiałości życia i świata, prezentując bohatera zapatrzonego w kres swego istnienia.

Interesujące autorkę zagadnienia związane z "vanitas" ilustrują w tej rozprawie analizy wybranych tekstów, od antycznych i biblijnych do barokowych. Ich wybór uzasadniają poszczególne grupy problemowe, których nadrzędność względem mniejszych całości tematycznych staje się czynnikiem porządkującym całe bogactwo materiałowe dotyczące idei "vanitas".

Barokowe utwory o przemijaniu reprezentują w niniejszej rozprawie następujący twórcy: M. Sęp Szarzyński, D. Naborowski, Z. Morsztyn, J.A. Morsztyn, H.J. Morsztyn, W. Potocki, S.H. Lubomirski oraz cała plejada poetów mniejszej rangi, których twórczość stanowi jednak świadectwo zainteresowań epoki ideą "vanitas". Kryterium doboru takich, a nie innych tekstów do analizy stanowi temat utworu wyrażający spokrewnione z "vanitas" obrazy literackie, stylistyka eksponująca tę ideę oraz sposób zorganizowania przestrzeni literackiej w związku z osadzeniem w niej danego tematu "vanitas". Najciekawsze wydają się jednak te utwory, które za pomocą symboliki, alegorii czy toposów przedstawiają omawianą ideę "vanitas".

Omawiane w pracy toposy wanitatywne przynależą do rozmaitych

odmian gatunkowych barokowej liryki, z których najczęściej spotykane to: sonet, pieśń, epigramat nagrobkowy i epigramat o treści refleksyjnej, psalm lub jego parafraza, tren, madrygał. Idea "vanitas" wyraża się poprzez te gatunki w planie poezji refleksyjnej, żalobnej, religijnej, choć nie stroni od poezji miłosnej i chwalejącej uroki życia. Przenikając różne gatunki literackie staje się idea "vanitas" sposobem mówienia o świecie w kategoriach poznania wnętrza człowieka, rzeczywistości ziemskiej i otaczającego ją kosmosu. Bezspornie zbliżona jest z modelowaną przez barok koncepcję osobowości i indywidualizacji człowieka jako jednostki myślącej i rozumiejącej swą pozycję we wszechświecie.

Omawiana idea napotyka w poezji barokowej na szereg tematów przeciwstawnych, które kształtują utwory o marności i przemijaniu, a więc konfrontowana jest z mądrością, cnotą, dobrymi uczynkami i twórczością. Świadczy to również o niezwykłym jej zakorzenieniu w świadomości ludzi baroku.

Zadaniem pracy było wskazać na ciągłość pewnej tradycji tematów wanitatywnych, omówić ich postać i kształt formalny oraz odczytać system znaków "vanitas" w staropolskiej poezji barokowej.

Tradycje i toposy idei marności dowodzą, że jej archetypiczna materia przynależy do różnych sfer literatury i rozciąga się od starożytności aż do epoki baroku, a także i na późniejsze okresy. Jest więc uniwersalna i stąd tak chętnie poddaje się tematyzacji i topizacji.

Ziemska "vanitas" bywa w utworach barokowych nieustannie przeciwstawiana ośmiertnej doskonałości i zestawienie w tekstach dwóch perspektyw - ziemskiej i transcendentnej tworzy ramy ideowe tematyki przemijania form świata.

Idea marności korzysta z symboliki niestałości: mydlanych i

wodnych baniek, wiatru, ruchomego piasku, perzu, kurzu, cienia, którą wspomagają określenia temporalne, dotyczące najczęściej krótkości czasu życia oraz czasu śmierci. Zespół tych symboli i określeń czasu stanowi tło dla "vanitas", widzianej zawsze z ludzkiego punktu widzenia, a więc zawieszanej między ziemskością człowieka i wiecznością Boga.

Idei "vanitas" w barokowej poezji towarzyszy nieustannie temat zagubienia człowieka w ziemskich wartościach, a więc eksponuje ona zarazem tematykę światowych rozkoszy i łączy w ten sposób dwie postawy wobec życia: hedonistyczną i medytacyjną.

Mirosław L a l a k: MIĘDZY HISTORIA, A BIOGRAFIĄ. O PROZIE STANISŁAWA REMBEKA. Promotor: prof. A. Brodzka (IBL). Recenzenci: doc. K. Jakowska (UMK), doc. E. Kuźma (USz.). Instytut Badań Literackich PAN, 15 marca 1990.

**R**ozprawa jest próbą analizy oraz interpretacji prozy Stanisława Rembeka (1901-1985). Prozy, która według zgodnej opinii współczesnych krytyków i historyków literatury niesłusznie uległa zapomnieniu. Stało się tak między innymi dlatego, że najwartościowsza część tej twórczości - "Nagan" i "W polu" - nawiązuje do wydarzeń wojny z Rosją Radziecką. Z długoletnim tendencyjnym traktowaniem tego obszaru naszej historii związany był mechanizm przemilczeń dzieła Rembeka.

W rozdziale pierwszym zajęto się literackimi ujęciami wojny obecnymi w prozie lat 1914-1939. Tworzą one kontekst literacki, do jakiego odwołują się i w jakim się sytuują, powieści "Nagan" oraz "W polu". Najpierw przedstawiono opinie o wojnie i jej lite-

rackich wizjach sformułowane w okresie międzywojennym, a następnie - scharakteryzowano podstawowe tematy omawianej prozy, łącząc je z dominującymi w niej wyborami stylistyczno-narracyjnymi. Zasadnicze rozgraniczenia tematyczne wprowadza tutaj opozycja żołnierz - cywil. Wojna żołnierska prezentowana była w następujących wariantach: patetyczno-heroicznym, przygodowym, biologiczno-metafizycznym oraz dokumentarnego odheroizowania. Natomiast dzieła przywołujące perspektywę cywila skupiały się na trzech kręgach tematyczno-problemowych: 1) funkcjonowaniu różnych postaw wobec wojny i zapatrywań na nią, 2) martyrologii ludności cywilnej, 3) przemianach społecznych, obyczajowych i mentalnych, dokonujących się na frontowym zapleczu. Z kolei, na zasadzie uporządkowania komplementarnego, wyróżniono w prozie po wojnie trzy nurty: niepodległościowy, antymilitarny i pacyfistyczny. Pierwszy nawiązywał głównie do tradycji sienkiewiczowskiej; drugi - użytkował konwencję wypracowaną przez Żeromskiego; nurt pacyfistyczny sięgał natomiast do ekspresjonistycznych sposobów opisu wojny.

Rozdział drugi, poświęcony "Naganowi" i "W polu", otwierają informacje biograficzne. Odtąd pojawiają się one również na początku następnych rozdziałów, lokując omawiane dzieła w porządku najistotniejszych faktów z życia pisarza i umożliwiając oświetlenie sfery ich genezy. W rozdziale tym, na tle naszkicowanego wcześniej kontekstu historycznoliterackiego, dokonano analizy "Nagana", kładąc nacisk na jego polemiczny charakter wobec funkcjonujących ujęć wojny (głównie ujęcia przygodowego). Pisarz zdaje się traktować wojnę jako proces redukcji człowieka do poziomu instynktownych sił, jako obszar zawładnięty przez przypadek i chaos. Jest to oblicze wojny - sugeruje Rembek - ciągle przesłanianie przez estetyzujące i demitologizujące zabiegi. Podobną wizję

tego zjawiska eksponuje również "W polu". Obserwacja materiału źródłowego dla tej powieści (m.in. frontowe zapiski pisarza, raport bojowy jednostki, w której służył) pozwala stwierdzić, iż wojenne działania przedstawiono w niej w zgodzie z ich faktycznym przebiegiem. A fakty biograficzne wykorzystane zostały w próbach uchwycenia jednostkowego przeżycia wojny.

Dla "W polu" charakterystyczne jest posługiwanie się różnymi metodami opisu wojny. Najczęściej pisarz sięgał do tradycji sienkiewiczowskiej (jednocześnie dystansując się wobec niej) oraz do sposobów opisu znamienych dla prozy ekspresjonistycznej. Można jednak w tym utworze zauważyć i ślady tego ujęcia, które obecne jest w dziełach Żeromskiego. A także i tego, które eksponuje biologiczno-metafizyczne aspekty wojny (proza Przybyszewskiego i Jüngera). Odwoływanie się do wielu konwencji ma wnosić sugestię, iż utarte sposoby prezentacji frontowych wydarzeń są - w czystej postaci - mało wiarygodne. Ich poznawczą niewydolność w stosunku do faktów wojny ujawnia przede wszystkim ewolucja duchowa głównego bohatera.

W trzeciej części pracy omówiono strukturę i recepcję powieści "Wyrok na Franciszka Kłosa". Mówi ona o kolaboracyjnej karierze polskiego policjanta, która zaprezentowana została w sposób dość osobliwy. Rembek sugeruje bowiem, iż rozwojowi tej kariery sprzyjała nie tylko dekompozycja osobowości tytułowego bohatera, ale i postawy członków polskiej wspólnoty, która również poddawała się destrukcyjnemu oddziaływaniu okupacji.

Ostatni rozdział pracy poświęcony jest prozie historycznej Rembeka, ale wykorzystano w nim także refleksy myśli historiozoficznej obecne w jego eseistyce i powieściach wojennych. Analiza stosunku pisarza do świadectw historycznych pozwala stwierdzić,

iz przysposobiał on literacko materiały o dużym potencjale beletrystycznym. Nie naruszał przy tym na ogół oferowanej przez świadectwa konstrukcji faktów. Na płaszczyźnie przesłań światopoglądowych proza Rembeka jest natomiast wyraźnie polemiczna wobec źródeł rosyjskich. Opisując wydarzenia powstańcze odwołał się pisarz zarówno do ciemnej i gorzkiej wizji 63 roku, którą stworzył Żeromski, jak i do martyrologiczno-sentymentalnej wizji związanej z nazwiskiem Grottgera. Bardzo interesujące okazały się przy tym inkorporacje tematyki powstania z perspektywy Rosjanina pacyfikującego polską prowincję. W rezultacie powstał wielowymiarowy obraz, który spojrzenie z pozycji przeciwnika i tragizm klęski uczestników łączy ze zwyczajnością wojennego trudu. Ujęcie to uznano za próbę rewizji tradycyjnych wizerunków styczniowej insurekcji, ale dokonane w sposób, który korzysta z utrwalonych w literaturze przedstawięń. Natomiast bieg dziejów ujmował pisarz dwuwymiarowo: jako proces ścierania się podstawowych wartości, proces, który ma wymiar uniwersalny, gdyż istnieje z boskiego nadania, oraz jako szereg porównywalnych - przy całym swym skomplikowaniu - faktów psychologicznych. Jeśli chodzi o sposób narracji o historii, to twórczość Rembeka umiejscowiono pomiędzy widzeniem jej jako stabilnego obszaru przeszłości (ujęcie znamienne dla tradycyjnego pisarstwa historycznego) a tym wyrażaniem dziejów, które eksponuje ich wieloczasowość i konfliktowość, wymagając bezustannych rozpoznań (wizja funkcjonująca w awangardowej prozie historycznej).

W zakończeniu rozprawy zwrócono uwagę na zależność prozy Rembeka od wzorów myślenia romantycznego oraz wskazano na ambiwalentny do nich stosunek pisarza. Zobrazowaniu tych kwestii służy prezentacja pokrewieństw omawianego pisarstwa z pewnymi wątkami my-

ślowymi w twórczości T. Konwickiego. Chodzi głównie o obsesyjne eksploatowanie kategorii pamięci (rozumianej jako dialog z przeszłością), wyszydzanie romantycznych stereotypów i przesiąkniętych nimi sposobów myślenia, podkreślanie teatralności zachowań w sytuacjach wymagających zaimplementowania narodowych wartości oraz ujmowanie wojny jako żywiołu, w którym dominuje chaos, a człowiek zdany jest na łaskę przypadku.

Marian M a l i c k i: Z ZAGADNIEŃ TEKSTOLOGICZNYCH "SUMMARIUSZA WIERSZÓW" HIERONIMA MORSZTYNA. Promotor: prof. T. Ulewicz (UJ). Recenzenci: prof. S. Grzeszczuk (UJ), prof. J. Starnawski (UŁ). Uniwersytet Jagielloński, 23 lutego 1990.

W

przedstawionej pracy tematem analizy stał się Hieronimowy zbiór wierszy określanych umownie mianem drobnych; umownie, jako że składają się nań utwory od dwuwersowych drobiazgów po rymowany romans liczący ponad półtora tysiąca wersów. Zbiór ten, znany pod skróconym tytułem "Summarius wierszów", zachował się w siódmym, ostatnim, tomie sylwy Jakuba Michałowskiego, kasztelana bieleckiego (1612-1662 lub 1663) pt. "Księga pamiętnicza" i przechowywany jest obecnie w rękopisie Biblioteki PAN w Krakowie pod sygnaturą 2257. Nie jest to jedyny siedemnastowieczny manuskrypt zawierający wiersze H. Morsztyna, ale tylko w nim jego utwory opatrzone są tytułem, w którym częściowo rozwiązana została zagadka autorstwa. Tytuł omawianego zbioru ma następującą postać: "Summarius wierszów Morstyna, niegdy poety polskiego, przepisany". Przekazuje on niezwykle ważne wiadomości o całym zbiorze.

Jest to więc antologia, wybór, poezji napisanych przez kogoś z rodu Morsztynów; takie bowiem było jedno ze staropolskich znaczeń otwierającego tytuł zbioru wyrazu. Autor zasłużył sobie na miano poety, a w czasie powstawania rękopisu Michałowskiego już nie żył, skoro w tytule mowa o tym, iż był "niegdy" poetą. Wreszcie - ostatni wyraz tytułu ("przepisany") określa jednoznacznie charakter odpisu: jest to kopia. Gdy mowa o znaczeniach tytułu zbioru nie można nie zwrócić uwagi na pierwsze, podstawowe więc, znaczenie zamykającego go słowa. Otóż czasownik "przepisać" i wszystkie utworzone odeń formy oznaczał czynność sporządzania odpisu, wypisu z jakiegoś dokumentu, odpisu zgodnego z brzmieniem jego oryginału. Dla omawianego zbioru te ustalenia etymologiczne mają ważne znaczenie: określają nie tylko charakter przekazu, ale także wyznaczają sposób postępowania badawczego.

Czy takie odczytanie znaczeń tytułu zbioru jest uzasadnione?

By odpowiedzieć na to pytanie, należy kilka słów powiedzieć o właścicielu i zarazem redaktorze sylwy pt. "Księga pamiętnicza". Otóż J. Michałowski, znany w literaturze baroku autor kilku diariuszy, był przede wszystkim zawodowym jurystą: przez jakiś czas sprawował funkcję sędziego trybunału lubelskiego i prawnicze rozumienie określonych formuł i wyrażeń nie było mu obce. To po pierwsze. Po drugie - w siedmiu tomach sylwy zamknął sporo odpisów (ale także oryginałów) dokumentów, listów, traktatów, wyroków sądów różnych instancji, które zestawione z innymi źródłami współczesnymi dowiodły swej wartości. Po trzecie wreszcie - rozsiane po siedmiu tomach "Księgi pamiętniczej" listy (lub ich odpisy) samego Michałowskiego bądź też do niego adresowane w części zawierają prośby o przekazanie prawdziwych, sprawdzonych i pewnych wiadomości o konkretnych wydarzeniach; każda relacja, nie spełniająca



tych wymagań, wywoływała sprzeciw zbieracza.

Tytuł zbioru podaje tylko nazwisko jego twórcy. Bliższe jego określenie ("dopisanie" imienia) możliwe jest w drodze rozumowania historycznego. Jego początkiem musi być określenie czasu powstania o d p i s u "Summariusza wierszów". Przekaz zbioru w rękopisie Michałowskiego nie podaje daty rozpoczęcia lub zakończenia kopiowania. W tym stanie rzeczy uzasadnione jest odwołanie się do metod datowania właściwych dla księgoznawstwa. Analiza znaków wodnych i znaków własnościowych z tomu VII "Księgi pamiętniczej" (datowany eupereklibris, notatka proveniencyjna) i zestawienie tych danych z biografią Michałowskiego, pozwoliło określić czas sporządzenia odpisu na lata 1657-1659.

Tak ustalona data sporządzenia odpisu "Summariusza wierszów", wsparta analizą jego tytułu, pozwala na przysądzenie autorstwa tylko Hieronimowi Morsztynowi, żaden bowiem z pozostałych trzech poetów z tego rodu pod koniec lat 50-ych XVII w. nie mógł być określony jako "n i e g d y poeta polski": Zbigniew umiera w 1689 r., Jan Andrzej - w 1693, Stanisław - w 1725 r. To wyliczenie wspierają skąpe i sprzeczne wiadomości o śmierci Jarosza (przed 1626, przed 1645).

Prócz rękopisu Jakuba Michałowskiego znanych jest obecnie sześć innych manuskryptów zawierających wiersze z "Summariusza". W porządku chronologicznym ich powstania są to następujące kodeksy:

- rękopis hr. Skórzewskich z Lubostronia, dziś znajdujący się w zbiorach Biblioteki im. Raczyńskich w Poznaniu (sygn. 606), pisany od maja do lipca 1613 r. w Krakowie;
- rękopis Stanisława Woyny, kuchmistrza Wielkiego Księstwa Litewskiego (zm. prawdopodobnie w 1649 r.), zatytułowany "Jocoseria

albo Poważne Ludzi mądrych pisma i powieści..." pochodzący z lat 1628-1638, uzupełniany potem do 1654 r.; rękopis należał niegdyś do zbiorów Preussische Staatsbibliothek w Berlinie, dziś w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. Ms. slav Fol. 9);

- rękopis Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. 1274, przepisywanie którego zakończone zostało najprawdopodobniej tuż po 1673 r.;
- rękopis tejże Biblioteki, sygn. 1273, przepisany zapewne przez Wespazjana Kochowskiego przed 1676 r.;
- rękopis Biblioteki Czartoryskich, sygn. 1888, z lat po 1674-5 r.
- "Wirydarz poetycki" Trembeckich z lat 1675-1719/1720.

Tych siedem rękopisów uzupełniają kilkanaście rękopisów z XVII w., w których znalazły się pojedyncze, bardziej popularne utwory poety ("Szlachecka kondycja", "Hejnał", "Ziemianin", "Dobra myśl ochotnego gospodarza"). Wraz z dwoma osiemnastowiecznymi przedrukami kilku wierszy (m.in. "Szlacheckiej kondycji" w "Monitorze") badacz spuścizny Jarosza Morsztyna dysponuje ponad 20 przekazami jego utworów.

Próba ustalenia zależności pomiędzy podstawowymi rękopisami kończy się niepowodzeniem. Żaden z nich nie jest autografem lub kopią autoryzowaną. Spośród wykorzystanych w pracy manuskryptów jedynie trzy - rękopis Michałowski, PAN 1274 i lubostroński - wolno uznać za wywodzące się bezpośrednio z autografu lub kopii autoryzowanej. Przemawia za tym przede wszystkim wyraźne uporządkowanie utworów poety w dwóch z nich (rkps Michałowski i PAN 1274), uporządkowanie zachowujące cykle stworzone przez Morsztyna lub respektujące następstwo poszczególnych wierszy. Więcej - jeden z nich (rkps lubostroński) jest najprawdopodobniej autografem Morsztyna. Ponieważ jednak zapisane w nim utwory później przez autora zostały przeredegowane, przeto nie może być on uznany za

wyraz ostatecznej woli poety.

"Summarius wierszów" w rękopisie Michałowskiego liczy 317 utworów. Liczbę tę należy powiększyć o 15 dalszych tekstów, zanotowanych w pozostałych rękopisach, a które pominięto przy tworzeniu "Księgi pamiętniczej".

Oczywiście, powstanie tak znacznej liczby wierszy musiało trwać jakiś czas. Tę wewnętrzną chronologię zbioru można ustalić dwoma sposobami. Pierwszy to wskazanie tych fragmentów poszczególnych utworów, w których znalazły się wzmianki o "wydarzeniach znanych z innych źródeł. Jest ich jednak niewiele i to nawet w tych tekstach, w których ich obecność byłaby uzasadniona - w wierszach dedykowanych przez poetę znajomym bądź krewnym. Sposób drugi to śledzenie zależności stylistycznych pomiędzy ściśle datowanymi utworami Morsztyna (1606 - "Światowa Roskosz", 1610 - "Żałobna muza na śmierć Joachima Lubomirskiego...") a tekstami "Summariusza". Zestawienie takie prowadzi do wniosku, iż zbiór objął utwory pisane od roku 1600. Ustalenie końcowej daty jest niemożliwe: w "Summariuszu" są bowiem teksty, które mogły powstać ok. 1632 r. lub nawet w 1642.

Najważniejszym problemem, przed którym staje każdy badacz "Summariusza", jest sprawa autorstwa zbioru. Jest to zagadnienie narzucone przed dotychczasową praktykę badawczą; narzucone, bo sam zbiór nie spełnia warunków, które skłaniałyby do stawiania tego pytania: tytuł "Summariusza" podaje nazwisko autora i nie ma podstaw do tego, by informację tę uznać za fałszywą. Problem autorstwa "Summariusza" sprowadza się więc do zakwestionowania wartości tych przekazów, które wiersze ze zbioru przysądzają innym autorom z pierwszej połowy XVII w.

Stronami w tym sporze są, oprócz Morsztyna, Daniel Naborowski

(1573-1640), Jonasz Szlichtyng (1592-1661), Andrzej Zbylitowski (ok. 1565 - ok. 1608) i środowisko twórców i redaktorów tomów popularnej liryki miłosnej. Ci ostatni jednak wprowadzając do swych zbiorów jednoznacznie autorsko określone teksty (Jana Kochanowskiego, Szymona Zimorowica) ułatwiają zadanie badaczowi. Trudniej podważyć autorstwo wspomnianych trzech poetów: stoi za nimi świadectwo "Wirydarza poetyckiego", poparte autorytetem naukowym Aleksandra Brücknera. Jednak wnioski płynące z przysądzenia przez Trembeckich "Lekcji Kupidynowych" Kaspra Twardowskiego Szlichtyngowi podważają wiarygodność "Wirydarza poetyckiego".

W ten sposób dowiedzione autorstwo Morsztyna dla całego "Summariusza wierszów" wzmacnia dodatkowo spora liczba powiązań stylistycznych dających się zauważyć pomiędzy tekstami niewątpliwie należącymi do bibliografii poety a utworami ze zbioru.

Katarzyna Miller: JAKUBA LUBELCZYKA "PSAŁTERZ DAWIDA" Z ROKU 1558. STUDIUM FILOLOGICZNE. Promotor: doc. M. Witkowski (UAM). Recenzenci: doc. M. Adamczyk (UAM), doc. S. Nieznanowski (UMCS). Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 31 maja 1990.



przedmiotem rozprawy jest "Psałterz Dawida, onego świętego a wiecznej pamięci godnego króla i proroka, teraz na nowo na piosneczki po polsku przełożony, a według żydowskiego rozdziału na pięćdziesiąt ksiąg rozdzielony..." Jakuba Lubelczyka, wydany w krakowskiej oficynie Macieja Wirzbięty w 1558 r. Jest to pierwszy w literaturze polskiej całkowity wierszowany przekład "Księgi Psalmów", opatrzone komentarzami i melodiami. Dzieło Lubelczyka nie było dotąd przedmiotem odrębnych dociekań. Poświęcona mu rozprawa

nie wypełnianego.

I oto następuje zmiana sytuacji wobec modelu poezji socrealistycznej. Tam - elementy gazety wchodziły w konstrukcję wewnętrzną utworów, stylizowanych na tradycyjne gatunki literackie. Tu - odwrotnie: komunikat poetycki zostaje wystylizowany w swoim kształcie ogólnym na komunikat gazetowy, a dopiero w tym jakby "gazetowym" wnętrzu rozgrywają się sprawy poezji. Stąd też ta część pracy została podzielona na rozdziały, noszące tytuły utworzone z nazw podstawowych form wypowiedzi prasowych: 1. Komunikat, 2. Sprawozdanie, odczyt (tj. relacja z odczytu), przemówienie, 3. Wywiad, ankieta, protokół; 4. Ogłoszenia, listy do redakcji; 5. Frazeologia prasowa. Ta poezja tworzy w istocie nowe gatunki literackie, wzorowane na gatunkach prasowych: tekst prasowy staje się wzorcem gatunkowym dla poezji. Wzorcem, opierającym się na swoistym "stylu formularnym", jako że prasa dla każdego z tych komunikatów utworzyła pewne zwyczajowe, skostniałe formuły. Tego typu skostniałe schematy językowe stanowią jeden z podstawowych znaków rozpoznawczych gatunku wypowiedzi prasowej. I poezja "Nowej Fali" takie właśnie formuły gatunkowo-językowe wykorzystuje. Podstawowym jej tworzywem staje się frazeologia gazetowa, podstawowym wzorcem - gatunek wypowiedzi prasowej. To - dla przykładu - wiersze takie, jak Szymborskiej "Drobne ogłoszenia", Krynickiego "Biorąc udział" (wiersz stylizowany na gazetową reklamę loterii) czy "Nasz specjalny wysłannik", Barańczaka "Złożyli wieńce i wiązanki kwiatów", Zagajewskiego "Komunikat" czy "Sprawozdanie".

I ta frazeologia gatunkowo-prasowa zostaje w tych wierszach poddana funkcji poetyckiej, wpisującej ją w "uporządkowanie naddane" tekstu. To - poetyckie - uporządkowanie naddane jest tak zrealizowane, że tworzy konteksty, demaskujące niejasność, wielozna-

zeniowość i w efekcie kłamliwość tej gazetowej frazeologii. Zostaje ona zaprzeczona w zakresie podstawowej swojej cechy: w zakresie precyzji i ostrej jednoznaczności informacyjnej. Frazeologia prasowa - dzięki specyficznym grom językowym - zostaje podana w podejrzenie, ukazana jako teren dla możliwości manipulacji informacyjno-znaczeniowej. Język prasy okazuje się językiem i niejasnym, i manipulowanym, zaprzecza swojej istocie.

Owe demaskatorskie "gry językowe" polegają na wykorzystywaniu różnych zabiegów konstrukcyjnych, m.in. wykorzystywanie kontekstowe homonimiczności wyrazów, rozmywające ich znaczenie lub manipulacyjnie je zmieniające, wygrywanie mylących semantycznie zbieżności dźwiękowych, kontaminowanie "formulicznych frazeologizmów" z różnych gatunków wypowiedzi prasowej w jednym tekście, co wprowadza demaskatorską kolizję różnych, nacechowanych semantycznie, typów stylistyki prasowej, nieoczekiwane kolizje między podziałem składniowym a podziałem wersowym, przeinaczające bieg znaczeniowy zdania etc., etc.

Takie wygrywanie funkcji poetyckiej języka - owego "uporządkowania naddanego" - uwyrażnia tu przede wszystkim funkcję metajęzykową w tych wierszach. Przypomnijmy: w poezji-socrealistycznej funkcja poetycka wzmacniała funkcję perswazyjno-propagandową, tu ujawnia funkcję metajęzykową. Język prasy staje się tematem i przedmiotem tej poezji, zostaje zdemaskowany - a prasa, znak współczesnej cywilizacji i narzędzie państwa totalitarnego, zostaje podana w podejrzenie. Równocześnie zostaje ukazana jako podstawowe narzędzie manipulacji społecznej, jako narzędzie zniewalania ludzkiego umysłu.

I tak przebiegała ewolucja poezji współczesnej na terenie jej kontaktów z prasą. Od poezji bazującej w swoich formach na trady-

cyjnych gatunkach, gdy była poezją "gazetową" - do poezji, bazującej w swoich formach na gatunkowych kształtach wypowiedzi prasowej, gdy stała się poezją antygazetową, ukazującą dramat człowieka w cywilizacji świata komunikatów.

Eugenia P r o k o p - J a n i e c: MIĘDZYWOJENNA LITERATURA POLSKO-ZYDOWSKA JAKO ZJAWISKO KULTUROWE I ARTYSTYCZNE. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Recenzenci: prof. J. Błński (UJ), prof. I. Maciejewska (UW), prof. Ch. Shmeruk (Uniwersytet Hebrajski - Jerozolima). Uniwersytet Jagielloński, 5 stycznia 1990.

**L** iteratura polsko-żydowska powstała w okresie międzywojennym w obrębie rozwijającego się wówczas polsko-żydowskiego kulturowego pogranicza. Samo pojęcie, zrodzone na początku lat trzydziestych, związane było z ideą sztuki i kultury żydowskiej w języku polskim, torującą sobie drogę od połowy poprzedniej dekady. Odnoszono go do tekstów spełniających dwa warunki:

1. napisane w języku polskim, podejmują tematy żydowskie (kryterium tematyczne),
2. autorzy ich określają się jako Żydzi i manifestują swój związek z kulturą żydowską (biograficzne kryterium narodowej i kulturowej identyfikacji).

Pojęcie to miało przy tym dwa wyraźne zakresy: węższy, w którym ważne było połączenie kryterium tematycznego i biograficznego, i szerszy, kiedy decydowało wyłącznie kryterium biograficzne.

Aczkolwiek zauważana w dwudziestoleciu przez polskich historyków literatury (K. Czachowski, I. Fik), twórczość polsko-żydowska nigdy nie była po stronie polskiej ani szerszej znana, ani sze-

rzej popularna. Krążyła bowiem w odrębnej społecznej przestrzeni, należała do osobnego literackiego obiegu: jej czytelnikami byli niemal wyłącznie spolonizowani językowo Żydzi. Obieg ten wspierał się o instytucjonalny fundament polsko-żydowskiej prasy. Z niej też, z dzienników "Chwila" (Lwów 1919-1939), "Nowy Dziennik" (Kra-ków 1918-1939), "Nasz Przegląd" (Warszawa 1923-1939), "Nowy Głos" (Warszawa 1937-38), tygodników "Opinia" (Warszawa 1933-35), "Nasza Opinia" (Lwów 1935-1939), "Ster" (Warszawa 1937-1938), "Lektura" (Warszawa 1934), "Słowo" (Stanisławów 1935-1939) - zaczerpnięty zo- stał materiał wykorzystany w rozprawie. Przystępując do jego his- torycznoliterackiego opisu i interpretacji autorka oparła się na dwu założeniach. Literatura polsko-żydowska jest zjawiskiem artye- tycznym i społeczno-kulturowym zarazem. Stąd przy jej badaniu ko- nieczne staje się uwzględnienie rozległego społeczno-kulturowego kontekstu, zwłaszcza kompleksu zjawisk związanych z kształtowaniem się nowożytnej żydowskiej świadomości narodowej. Po wtóre zaś - jest ona fenomenem o charakterze historycznym, powstałym w dwu- dziesiętym i ograniczonym jego ramami czasowymi.

Rozprawa składa się z 3 części: historycznoliterackiej, ana- lityczno-interpretacyjnej i dokumentacyjnej, w której - w bio-bi- bliograficznym aneksie - opracowano 36 not o polsko-żydowskich pi- sarzach, krytykach, tłumaczach i publicystach, nie uwzględnionych dotąd w istniejących słownikach pisarzy polskich i w "Polskim słowniku biograficznym".

Na część pierwszą - zatytułowaną "Twórczość kulturowego po- granicza" - składają się trzy rozdziały. Pierwszy z nich rozpoczy- na się ustaleniami terminologicznymi. Nazwa literatura polsko-ży- dowska pojawiła się na początku wieku w asymilatorskim projekcie zawiązania "towarzystwa literatury polsko-żydowskiej", krzewiącego



pisana w języku polskim twórczość "o Żydach i przez Żydów pielęgnowaną". Przypomniany powtórnie na początku lat trzydziestych, termin ten związany był już z diametralnie inną orientacją światopoglądową: narodowożydowską. Ponadto, gdy asymilatorskie apele zawierały zaledwie projekty literatury pewnego typu, pojęcie spopularyzowane w dwudziestoleciu nazywało zjawiska już istniejące: manifestująca żydowską świadomość narodową polskojęzyczna twórczość coraz obfitsza stawała się od połowy lat dwudziestych na łamach narodowożydowskiej prasy w języku polskim. Rzadko wykraczając poza łamy prasy w dziesięcioleciu 1918-1928, piśmiennictwo to emancypuje się i wyraźnie usamodzielnia w następnej dekadzie.

Po roku 1935 zauważyć się daje jednak na nowo wzrost znaczenia prasy jako głównej trybuny pisarzy polsko-żydowskich. W zacieśnianiu i rozluźnianiu związków z prasą ujawnia się tętno życia literackiego: słabsze w latach dwudziestych, stanowiących wstępny, przygotowawczy etap w dziejach polsko-żydowskiego piśmiennictwa, przyspieszone w dekadzie kolejnej, na której pierwszą połowę przypada jego rozkwit. Dynamika, o której mowa, wiąże się też ściśle z układem pokoleniowym w środowiskach pisarskich. Prym wiodą w nich początkowo autorzy urodzeni w ostatnim piętnastoleciu XIX w., później literaci roczników 1900-1914. W grupie pisarzy starszych brak oryginalniejszych talentów: przeważają tu krytycy, publicyści, tłumacze. Pokolenie to wypracowało swój syjonistyczny światopogląd, odparłszy pokusę asymilacji, literacko zaś - ukształtowane zostało przez gusty i wzory młodopolskie. Młodszy - wśród których wielu przejawia niewątpliwe poetyckie talenty (Maurycy Szymel, Stefan Pomer, Roman Brandstaetter, Anda Ekerówna), związani są już z nowymi, międzywojennymi tendencjami artystycznymi.

Pierwsza i druga dekada rozwoju literatury polsko-żydowskiej

różnią się też znacznie ze względu na geografie życia literackiego. Wprawdzie główne jego ośrodki - uformowane wokół największych polsko-żydowskich gazet - pozostają te same, zmienia się jednak dyspozycyjne centrum ruchu. Do początku lat trzydziestych przewodzi dawna Galicja, później wzrasta wybitnie rola Warszawy. W Małopolsce najpoważniejszą rolę odgrywają dwa dzienniki: lwowska "Chwila" i krakowski "Nowy Dziennik".

Związani z "Chwilą" poeci (Szymel, Pomer, Ekerówna, Dresdner, Ihr) tworzą sytuacyjną grupę literacką, zyskującą sporą popularność dzięki licznym wieczorom autorskim. Współpracują też z gazetą uznani krytycy (choćby I. Berman - tłumacz Kafki i Rotha). W krakowskim "Nowym Dzienniku" publikują poeci (I. Deutscher, R. Brandstaetter) i krytycy (Ch. Löw-Przemski, J. Feldhorn, M. Boruchowicz-Borwicz, H. Vogler, W. Krægen, A. Sandauer). Zdominowany przez starszych (J. i P. Appenzlakowie, S. Wagan, S. Hirschhorn) krąg warszawskiego "Naszego Przeglądu" poszerza się około roku 1930 o młodszych: Szymła, Pomera, Brandstaettera.

Niezależnie od regionalnych różnic, uderzającą cechą polsko-żydowskiego życia literackiego są tendencje integracyjne, sprzyjające ukształtowaniu się jednolitego stosunkowo obiegu, wspartego o polsko-żydowską prasę. Trwałe i silne, związki z nią różnią się jednak w latach dwudziestych i trzydziestych: skupieni wprawdzie wyłącznie wokół gazet, pisarze coraz częściej wiążąc się będą z czasopismami o profilu społeczno-kulturalnym. Wśród takich powstałych w latach 30-ych periodyków wyróżnia się zwłaszcza warszawski tygodnik "Opinia", pismo "młodszych", o niewątpliwej ambicji oddziaływania na całe środowisko pisarskie i znacznych na tym polu zasługach, szczególnie jeśli idzie o konsolidację polsko-żydowskich kręgów i ich kulturowe samookreślenie. Kluczowa rola przy-

padła w tym względzie dyskusji, zainicjowanej w roku 1933 na jej łamach artykułem R. Brandstaettera "Sprawa poezji polsko-żydowskiej". W tym manifestie polsko-żydowskiej poezji, Brandstaetter proklamował powstanie literatury żydowskiej nowego typu: wyrażającej w nieżydowskim języku nową żydowską świadomość narodową i syjonistyczno-odrodzeniowe ideały. Ostro atakując pisarzy - asymilatorów, pesymistycznie oceniał jednak przyszłość projektowanej przez siebie twórczości. Jako "produkt" diaspory pozostać miała w życiu żydowskim zjawiskiem przejściowym, wypartym w niedalekiej przyszłości przez jednolitą kulturę hebrajską. W odpowiedzi na wystąpienie Brandstaettera, pojawiły się w "Opinii" liczne teksty, wśród nich konkurencyjny i opozycyjny manifest poezji polsko-żydowskiej Maurycego Szymła. Ten z kolei uznawał twórczość polsko-żydowską za zjawisko trwałe i naturalne, zwalczał snute przez oponenta plany jej totalnego upolitycznienia, ortodoksyjnemu hebraizmowi przeciwstawiał uznanie i przywiązanie dla kultury jidysz. Dyskusja, jaką oba manifesty rozpętały, dotyczyła w pierwszym rzędzie kwestii kulturowych: szło o interpretację i ocenę nowego zjawiska, jakim było połączenie akulturacji (zwłaszcza językowej polonizacji) z afirmacją żydowskości. Postawienie kulturowej diagnozy, wypracowanie nowego modelu kultury żydowskiej respektującego owe fakty było tym pilniejsze, że z dnia na dzień rosły rzesze ludzi identyfikujących się z żydostwem, twórczo aktywnych jednak już poza sferą tradycyjnych żydowskich języków. Sednem sporu był problem, czy zaaprobować należy otwarcie się kultury żydowskiej na wpływy obce i związaną z tym jej heterogeniczność, czy raczej bronić dawnej czystości i izolacji. Dylemat ten miał również aspekt językowy: czy wewnątrz dwujęzyczna dotąd kultura stać się może - trójjęzyczna? Zwycięstwo przypadło zwolennikom

kultury trójjęzycznej i otwartej. Uznanie wielojęzyczności towarzyszyła jednak wyraźna potrzeba określenia czynnika spajającego różne językowo sektory kultury. Poszukiwano go na kilka sposobów. Wpierw na modłę neoromantyczną - mówiono o istnieniu przenikającego wszystkie strefy językowe fluidu żydowskości - czy wręcz "ducha rasy". Stanowisko takie spotkało się jednak z ostrą krytyką i w połowie lat 30-ych ustąpiło przekonaniu, iż instancją rozstrzygającą o kształcie żydowskiej kultury jest historia, a wielojęzyczność interpretować można jako "dar języków", warunkujący metafizyczną więź narodu.

Tak czy inaczej, u schyłku dwudziestolecia idea trójjęzycznej kultury żydowskiej była już ugruntowana, a literaturę żydowską definiowano wówczas jako "cały dorobek literacki w trzech językach: hebrajskim, żydowskim i polskim, tworzony przez Żydów, którzy nie utracili łączności z Żydostwem w sensie narodowym, społecznym czy kulturalnym, a dla których problemat kultury żydowskiej jest fundamentem ich światopoglądu i świadomości artystycznej".

Drugi rozdział pracy poświęcony zortał polskiemu aspektowi badanego zjawiska, wiążącemu się ściśle z kwestią języka. Dwudziestolecie realizowało stare asymilatorskie marzenia o społeczności mówiących językiem "krajowym" Żydów. Wbrew XIX-wiecznym nadziejom nie wtopili się oni dzięki temu w krajową społeczność. Przejętą mowę wykorzystywali dla modernizacji i otwarcia własnej kultury. Bez względu wszakże na stan ich społecznej integracji, Żydzi i Polacy stali się wówczas wspólnotą językową. Nic więc dziwnego, że polsko-żydowscy pisarze projektowali podwójny adres swej twórczości. W związku z katastrofalnym stanem polsko-żydowskich kontaktów kulturalnych, wszelka polskojęzyczna działalność środowisk żydowskich stawała się potencjalnie cenną ich formą.

ma charakter studium filologicznego rozumianego najszerszej jako studium literaturoznawcze, tekstologiczne, historyczno- i teoretycznoliterackie. Filologiczny komentarz do wszystkich składników tekstu stawia w jaśniejszym świetle translatorskie, wierszotwórcze, egzegetyczne kompetencje Lubelczyka. Dokonanie Lubelczyka sytuowane jest wśród współczesnych mu poszukiwań i rozwiązań translatorskich, w kontekście ówczasnie funkcjonujących nacisków tradycji i innowacji poetyckich.

Rozprawę otwierają ustalenia bibliologiczne, analiza typograficzna i charakterystyka wyposażenia edycji. Do filologicznej lektury "Psałterza" wprowadza komentarz do listu dedykacyjnego skierowanego przez Lubelczyka do Łukasza Górki; szereg faktów i hipotez rozjaśnia nieco tajemnicze okoliczności powstawania i wejścia w obieg czytelniczy pracy Lubelczyka. Zrekonstruowanie na podstawie wszystkich autokomentarzy polskich XVI-wiecznych tłumaczy "Biblij" "teorii" przekładu "Pisma świętego", spójnego zbioru przekonań o tym, jak należy "samego Boga słowo" tłumaczyć, pozwoliło umiejscowić dzieło Lubelczyka w kontekście filologicznych i artystycznych aspiracji "złotego wieku" polskich tłumaczeń biblijnych. Reguły wyznaczone przez renesansową translatoologię biblijną, tę szczególną dziedzinę filologii, wiedzę o języku i stylu "Biblij" oraz sprawdzoną w praktyce wiedzę o języku polskim, nie były obce Lubelczykowi. Świadczą o tym immanentne właściwości jego translacji pochodzące z zastosowania fundamentalnych zasad: wyboru najlepszej podstawy tekstowej dla tłumaczenia, szczególnie pojętej wierności wobec pierwowzoru oraz dbałości o "ochędzozną" polszczyznę. W kwestii źródeł tego przekładu można było stwierdzić, iż podstawą była "Wulgata" stale kontrolowana wielu przekładami dokonanyymi bezpośrednio z języka hebrajskiego (m.in. słyn-

nym "Psalterium trilingue").

Porządek analiz, z których wyłania się obraz Lubelczykowej sztuki tłumaczenia psalmów, wynika z założenia, iż badanie dzieła o naturze przekładowej, jak i sam proces tłumaczenia, jest rodzajem praktyki komparatystycznej. Interpretacja dzieła przekładowego swoiście powtarza interpretację oryginału dokonaną przez tłumacza: ustala relacje między systemowymi odmiennosciami języka oryginału i języka tłumaczenia, między tradycją literacką, kulturowymi i społecznymi doświadczeniami rzeczywistości, która wydała oryginał, a tą, w którą wpisuje się przekład. Odpowiedzi na pytanie, co dzieje się w przekładzie ze świadectwami egzotycznej rzeczywistości biblijnych autorów dostarczając materiału tzw. realia biblica: nazwy roślin, zwierząt, nazwy własne. W konkluzji dociekań nad sposobami pokonywania przez tłumacza oporu stawianego przez język pierwowzoru przyszło stwierdzić u Lubelczyka doskonały słuch językowy, który pozwolił mu rozpoznać "pryzwoitości" języka psalmów, cytować je, demonstrować obcojęzyczny rodowód tekstu, błysnąć talentem pastieszu w przeróbkach tekstu biblijnego według jego własnej poetyki. Te same cechy uwidoczniła analiza przekładu na poziomie struktur makrostylistycznych, poetyckiego modelu świata, relacji osobowych właściwych liryce inwokacyjnej. Także na podstawie licznych w tym spolszczeniu amplifikacji, o naturze sensu stricto apokryficznej, obserwować można było, w jaki sposób oryginał "odciska się" w tłumaczeniu, a jednocześnie zjawisko przeciwne - narzucania pierwowzorowi przez tłumacza swojego językowego, literackiego, kulturowego "ja". Kieruje ono uwagę na systemowe właściwości języka polskiego decydujące o indywidualnym dukuie językowym przekładu Lubelczyka, na kryteria wyborów w możliwościach polszczyzny, na odbijającą się w przekładzie chrześcijańską forma-

cję kulturową tłumacza oraz zarysowujące się w tym "Psałterzu" cechy wyznaniowe doktryn reformacyjnych.

Druga część rozprawy poświęcona jest wierszowemu kształtowi dzieła. Opis struktur wersyfikacyjnych ujawnia szereg nowatorskich rozwiązań wierszotwórczych (np. liczne przerzutnie, nowe typy strof, unikalne miary wersowe), a uchwycenie relacji między matrycą wiersza a porządkiem językowym, pozwala określić różne funkcje kompozycji wierszowej przekładu.

Kolejny fragment rozprawy skupia uwagę na komentarzach (argumentach, scholiach, rejestrach) otaczających tekst psalmów, na Lubelczykowym stylu czytania i sztuce interpretacji "Biblii". Tłumacz i komentator świadomy, iż biblijni autorzy "inaczej piszą, a inaczej rozumieją", wydobywał spod "pokrywki" sensu literalnego wykładnie typiczne i tropologiczne psalmów. Eksplanacje Lubelczyka utworzyły na marginesie psalmów wielowątkowy traktat moralistyczny zahaczający o aktualne problemy religijne.

Pracę zamykają dociekania nad biegiem życia Lubelczykowych psalmów w dobie staropolskiej. Liczne przedruki pojedynczych "piosneczek" w XVI- i XVII-wiecznych kancjonałach wielu wyznań dają świadectwo różnym przejawom znajomości i upowszechniania, procesowi przenikania psalmów w tym opracowaniu w mowę wspólnoty religijnej.

Maria P i e k o r z: JĘZYK PRASY WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI.  
ZAGADNIENIA WYBRANE. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci:  
prof. W. Wójcik (UŚl.), doc. J. Bralczyk (UW). Uniwersytet Śląski,  
7 września 1990 r.

**P**roblematyka pracy skupia się wokół zagadnienia wzajemnych kontaktów i wpływów prasy i poezji, z łożeniem nacisku na wpływ prasy na poezję, marginalnie tylko i okazjonalnie zajmując się wpływem poezji na prasę. Praca obejmuje ewolucję nurtu poezji - wykorzystującego pogranicze dwóch tych dziedzin - na przestrzeni lat od około 1950 do około 1980 r., a więc od okresu realizmu socjalistycznego do pojawienia się poezji "Nowej Fali".

Praca składa się z trzech rozdziałów. Rozdział pierwszy, "Funkcje języka w prasie i w poezji", zawiera omówienie literatury teoretycznej. Skupia się przede wszystkim na sądach formalistów i strukturalistów w zakresie teorii języka poetyckiego i jego funkcji oraz ich hierarchii, opierając się przede wszystkim na schemacie Jakobsona. Rozdział ten omawia również teorię funkcji języka w prasie, wskazując na ich odmiennność, przede wszystkim w zakresie hierarchizacji tych funkcji.

Rozdział drugi: "Realizm socjalistyczny, czyli tworzenie rzeczywistości werbalnej", omawia wzajemne związki poezji i prasy w latach od około 1950 do około 1957 r. Składa się z trzech podrozdziałów: 1. "O koncepcji twórcy i ideologii", 2. "O miejscach wspólnych poezji i prasy", 3. "O koncepcji rzeczywistości i słowa".

Podrozdział pierwszy omawia ogólne założenie realizmu socjalistycznego, rolę w nim ideologii, jej charakter oraz miejsce twórcy w systemie, podporządkowanym ogólnym dyrektywom polityki



kulturalnej tego okresu. Wskazuje na dominację propagandy, podporządkowującej sobie wszystkie sektory komunikacji społecznej. Taką też rolę zajmuje w tym systemie twórca, w tym i poeta, realizujący poprzez swoją twórczość dyrektywy ówczesnej polityki ideologicznej, gospodarczej i kulturalnej. Charakterystyczna jest tu hierarchia "instytucjonalna": podstawowe dyrektywy zostają utworzone w gronach ideologów i polityków, krytyka literacka - w której dominuje funkcja postulatywna i programotwórcza - "przekłada" je na język zadań literatury i poezji, ta zaś - podległa tak usytuowanej krytyce literackiej - realizuje je w postaci tekstów o ambicjach artystycznych. Tak usytuowana poezja traci swoją autonomię, przestaje być jedną z wielu zróżnicowanych dziedzin rzeczywistości - staje się natomiast służebna wobec sektora politycznego i sektora krytyki literackiej. Poezja staje się w istocie wariantowym ujęciem językowym tego, co realizuje polityka i krytyka literacka, też od polityki uzależniona. Staje się powieleniem - w języku wierszowanym - idei i tematów tamtych dziedzin. Siłą więc rzeczy korzysta z materii tam wypracowanej, nie tworzy materii odrębnej, własnej. Odbija się to przede wszystkim na charakterze poezji. Niemal zanika liryka prywatna, osobista. Rodzi się liryka o wysoko umieszczonej normie intymności, poświęcona sprawom nie jednostkowym, lecz ogólnospołecznym, politycznym, ideologicznym, ustrojowym.

Tym zagadnieniom poświęcony jest podrozdział drugi. Wskazuje on, jak głównym narzędziem propagandy i kształtowania wzorców społecznych zachowań staje się prasa, gazeta, która lansuje określone tematy i hasła. Podrozdział ten stara się ukazać paralelność tematyczną komunikatów prasowych oraz wierszy: kult pracy fizycznej, tematyka "wielkiej budowy", kult "bohaterów socjalizmu" i "przy-

wódców socjalizmu", problematyka walki politycznej i ideologicznej, kult "czujności", kult zespołowości itp. Poezja dokładnie odwzorowuje tę tematykę. Przejmuje też metody prezentacji świata, charakterystyczne dla prasy: metodę bazowania na opisie konkretnych wydarzeń, wzorowaną na reportażu i komunikacie prasowym, metodę prezentowania konkretnych ludzi jako "wzorców" społecznych, propagandowego i politycznego interpretowania wydarzeń. Przykładem może być częste redagowanie tytułu wiersza w formie tytułu komunikatu gazetowego, np. "Wiec na Koepenicku" Mandaliana, "Front w Kozietulach" Brauna, tegoż "Brygada im. Marchlewskiego", "Komuna mieszkaniowa bloku nr 25" czy Międzyrzeckiego "W szklanym Pałacu Memosz". Tutaj zaczyna się już rzeczywista inwazja "poetyki gazety" na poezję. Poezja socrealistyczna zaczyna się prezentować jako rzeczywiste przedłużenie informacji i propagandy prasowej.

Podrozdział trzeci rozwija tę problematykę i ukazuje w szczególności. Ukazuje, jak np. w poezji tego czasu zostaje wyeliminowana charakterystyczna pozycja poety i poezji. Powstaje wówczas wiele wierszy tzw. metapoetyckich, poświęconych tematyce twórczości literackiej. Ale metaforyka oraz tworzywo porównań wzięte zostaje z lansowanego przez prasę wzorca pracy robotnika fizycznego - ten język zaczyna dominować w metaforyce. Portret człowieka zostaje odintymniony, staje się stypizowanym konstruktem, ilustrującym hasło postawy politycznej lub zawodowej. Kształt frazy językowej zostaje odwzorowany z ówczesnej prasy, przybierając częsty w ówczesnych gazetach kształt apelu, odezwy, hasła, wezwania itp. Poezja się "ugazetowia".

Z drugiej jednak strony zachowuje swoje właściwości - na ogół tradycyjne. Charakterystyczne, że formalnie nie jest nowatorska - zachowuje tradycyjną strofikę i metrykę, sięga do skonwencjonaliz-

zowanych metafor. Tu również - choć w innej płaszczyźnie - zbliża się do funkcjonowania gazety: w płaszczyźnie posługiwania się językiem poetyckim skonwencjonalizowanym, społecznie już więc oswojonym i jasnym dla czytelnika popularnego, tak, jak gazeta.

Wiąże się to - jak się wydaje - z odziedziczonym z tradycji przeświadczeniem o poezji jako podstawowym środku oddziaływania na społeczeństwo. Funkcja, jaką ta poezja ma pełnić i którą stara się pełnić, jest funkcją charakterystyczną dla prasy: to funkcja informacyjna, a przede wszystkim perswazyjna, propagandowo-dydaktyczna. Funkcja poetycka natomiast - dla poezji podstawowa - staje się tu tylko jakby ozdobnikiem. Ozdobnikiem tak wykorzystywanym i stosowanym, by nie przytłumić funkcji perswazyjnej, impresywnej. Przeciwnie: stosowanym tak, by funkcję perswazyjną wzmacniać, odsyłając do romantycznej tradycji roli poezji w życiu narodowym i społecznym. Poetycka forma tych wierszy dlatego zapewne sięga do arsenału tych tradycyjnych gatunków: ballady, pieśni, ody, satyry. Następuje jakby sprzężenie zwrotne: z jednej strony poezja ulega ugazetowieniu, również w warstwie języka. Z drugiej - równocześnie gazeta w tej poezji ulega "upoetycznieniu", czerpana z niej problematyka korzysta z tradycyjnego autorytetu społecznego poezji, dziedziczonych z tradycji oświeceniowej i romantycznej.

Rozdział trzeci - dla pracy najistotniejszy - nosi tytuł "Prasa kłamie" i dzieli się na dwie części. Pierwsza zatytułowana "Okres przejściowy" - omawia poezję, stanowiącą swoisty pomost między tradycją poezji socrealistycznej a poezją współczesną po roku 1968. Omawia się w niej poezję późnego Różewicza oraz poezję pierwszego pokolenia lingwistów, wskazując z jednej strony na utrzymanie tendencji "języka prasowego" w poezji (Różewicz), z drugiej na pojawienie się w poezji zainteresowań metajęzykowych,

choć nie związanych jeszcze z wzorcami prasowymi (pierwsze pokolenie lingwistów).

Część druga tego rozdziału, zatytułowana "Język prasy kłamie", operuje przede wszystkim materiałem poetyckim tzw. "Nowej Fali" czy "Pokolenia 68".

Sytuacja tej poezji - wobec poezji socrealistycznej - jawi się jako zdecydowanie odmienna w zakresie interesującej nas problematyki. Poezja socrealistyczna - aczkolwiek podległa gazetce - wyrastała w sytuacji, gdy panowało jeszcze przeświadczenie o poezji jako społecznie autorytatywnym środku przekazu, przeświadczenie o jej ważnej roli jako czynnika kształtującego społeczne wzory zachowań. Było to dziedzictwo tradycji. Stąd poezja stanowiła jakby przedłużenie gazety, gazeta ulegała w niej "upoetycznieniu", wykorzystywała społeczny autorytet poezji.

Poezja po roku 1968 - poezja "Nowej Fali" - wyrasta już z innego przeświadczenia. Przeprowadzona w niej analiza społeczno-komunikacyjnej sytuacji człowieka wykazuje, że człowiek współczesny, żyjący w państwie totalitarnym, kształtowany jest nie przez poezję, ale przez środki komunikacji masowej, w tym - często głównie - przez gazetę. Światem tego człowieka jest świat komunikatów, poznaje on rzeczywistość nie z autopsji, ale właśnie za ich pośrednictwem. I to właśnie zapośredniczenie człowieka wobec świata poprzez komunikaty - uzależnia go od nich. Komunikat - jako decydujący pośrednik między człowiekiem a rzeczywistością - staje się w państwie totalitarnym instrumentem manipulacji, a dokładniej rzecz określając, język tego komunikatu. Prasa staje się w tym świecie podstawowym autorytetem w dziedzinie informacji. Ukazuje taką sytuację jednostki duża grupa wierszy, rysując człowieka jako z jednej strony żyjącego wśród komunikatów, z drugiej jako przez

Dzięki polszczyźnie wkraczała polsko-żydowska literatura na teren polskiego życia literackiego. Najistotniejsze były tu jej związki z wydawnictwami, pismami, cenzurą i krytyką. Wszyscy niemal polsko-żydowscy pisarze drukowali w prasie polskiej (m.in. w "Skamandrze", "Wiadomościach Literackich", "Sygnałach", "Okolicy Poetów"). Jeśli idzie o recepcję krytyczną z kolei, twórczość ich wzbudziła zainteresowanie głównie w środowiskach wychulonych na problematykę żydowską: w kręgach endeckich, asymilatorskich i demokratycznych. Włączano tu ją do piśmiennictwa polskiego, a nawet - nie bacząc na odrębność manifestującej się w niej narodowożydowskiej postawy - przepowiadano "powstanie w Palestynie odłamu literatury polskiej". Ostro krytykowali twórczość polsko-żydowską endecy, bez pardonowo zwalczający "zażydzenie polskiej kultury", a także asymilatorzy, biadający nad odrodzeniem dawnego żydowskiego separatyzmu (L. Belmont). W opinii zainteresowanych najbardziej liczył się jednak głos środowiska "Wiadomości Literackich", potentata kulturalnej opinii, a zarazem reprezentanta elity zasymilowanej inteligencji żydowskiej. To atakowane, to wielbione, "Wiadomości" były w polsko-żydowskich kręgach nie tylko liczącym się autorytetem, ale i poważnym konkurentem w walce o polskojęzycznego czytelnika żydowskiego. Pewną rolę odgrywał też w "kompleksie >Wiadomości<" czynnik pokoleniowy: młodzi polsko-żydowscy pisarze byli młodszymi braćmi skamandrytów, najczęściej też ich poetyckimi uczniami. Start artystyczny tego pokolenia zbiegł się z przypływem fali antysemityzmu i endeckie "czyhanie na Tuwima" przekonywało, że zadomowienie się w literaturze polskiej nie jest już dla nikogo z nich możliwe. Antysemitcka presja wywarła też niewątpliwy wpływ na kształtowanie się polsko-żydowskich środowisk, w których pojawiają się pisarze, powracający ku żydostwu po bezskutecznych pró-

bach wtopienia się w polską społeczność. Bardziej niż inni świadomi tego, że Europa zmierza do wypędzenia Żydów ze swej kultury, za godną odpowiedź na tę sytuację uznali oni proklamowanie niezależnej, autonomicznej twórczości żydowskiej w językach europejskich. Literatura polsko-żydowska nie była, oczywiście, wyłącznie ruchem "wypędzonych". Endeckie akcje "samoobrony kulturalnej" i plany wydzielenia swoistego getta dla twórców pochodzenia żydowskiego - miały jednak wyraźny wpływ na jej oblicze. Kontekstem społeczno-kulturowym są zatem dla niej, postępy akulturacji i formowanie się nowożytnej narodowej świadomości żydowskiej z jednej strony, z drugiej zaś - polskie prądy nacjonalistyczne i antyasymilacyjne.

W kolejnym rozdziale podjęta zostaje próba modelowego opisu funkcjonowania literatury polsko-żydowskiej, jako zjawiska heterogenicznego kulturowo, o podwójnej przynależności. Włączana być może ona zarówno w obręb wielojęzycznej literatury żydowskiej, jak też - piśmiennictwa polskiego. W każdym z tych obszarów zajmuje jednak inne miejsce: stanowiąc jedną z równoprawnych części trójjęzycznej literatury żydowskiej, lokuje się na peryferiach polskiego piśmiennictwa. Środowisko polsko-żydowskich literatów reprezentuje rozległą skalę stopni akulturacji, zbliżając się na jednym swym biegunie ku polskiej społeczności pisarskiej, ku społeczności pisarzy jidysz - na drugim. Należący do niego autorzy tworzą krąg literacki: zintegrowane stosunkowo społeczne środowisko o charakterze ideowo-artystycznym. Ów krąg autorów narodowo-żydowskich mieści się na polskiej mapie literackiej obok kręgów pisarzy nacjonalistycznych, proletariackich, ludowych, katolickich i liberalnych. W literaturze żydowskiej staje się on kręgiem pisarzy polskojęzycznych.

Druga część pracy - zatytułowana "Autoportret żydowski" -

pomyślana została jako opis i interpretacja tematycznego jądra polsko-żydowskiej twórczości, głównych motywów i obrazów, budujących przedstawienie środowiska, prezentujących jego problemy i obsesje. Najważniejszą z nich (rozd. IV) jest bez wątpienia kwestia żydowskiej tożsamości w jej indywidualnym i zbiorowym kształcie. Gdy rekonstruować modelowe dla polsko-żydowskiej liryki literackie "ja", okaże się, że właśnie ów problem jest dla niego kwestią fundamentalną. Nieustannie ponawia ono deklaracje żydowskości: w autobiograficznych wyznaniach, genealogicznych opowieściach, w uznaniu więzów krwi i więzów symbolicznych. Osobiste losy odczytuje owo "ja" najczęściej jako krystalizację tego, co zbiorowe i uniwersalne. Idea ta przejawia się w szczególnej kreacji bohatera lirycznego: trwającego ponad i poza czasem wiecznego Żyda, ogniskującego w swych indywidualnych dziejach - historię żydostwa. Najistotniejszym doświadczeniem historycznym, z którym przychodzi się zmagać bohaterowi polsko-żydowskiej liryki, jest doświadczenie diaspory, mające wymiar tyleż narodowy - ile egzystencjalny. Analiza sytuacji "człowieka żydowskiego" prowadzi niekiedy do diagnoz bliskich późniejszym egzystencjalistycznym interpretacjom sytuacji żydowskiej: Człowiek-Żyd jest podwójnie determinowany i niewolony przez Innych. Rozproszenie ma też wyraźny ton polski: chociaż duchową ojczyznę pozostaje Ziemia Obiecana, ojczyznę prywatną staje się Mazowsze czy Podole.

Innym centralnym motywem polsko-żydowskiej twórczości (rozd. V) jest obraz domu. Opuszczenie domu i rzeczywiście lub marzony powrót do niego po latach to jedno z najbardziej rudymenarnych doświadczeń, jakie zostały w niej zapisane. Idealizacja domu, dzieciństwa, rodzinnej wspólnoty ma źródło w doznaniu przez "ja" samotności i zagubienia. Dom i miasteczko żyły tradycją, która zdaje

się zagubionemu we współczesności "ja" jedynym już refugium. Przedstawiane z perspektywy dziecka żydowskie święta wyłaniają się ze wspomnień jako rytuały niosące pełnię zadomowienia w świecie i pełnię szczęścia we wspólnocie. Wyjątkowe miejsce zajmuje wśród świąt szabat, pojmowany to jako symbol żydowskiej tradycji w ogóle, to - jako archetyp idyllicznej żydoskości, to znów - znak mitycznego stanu harmonii bytu. Utopia "archaicznego domu żydoskości", elegie o sobocie i miasteczku odsłaniają swój terapeutyczny i eskapistyczny charakter.

Odczucie zagubienia w nieprzyjaznym świecie zażegnywane być może na inny jeszcze sposób: w budowaniu wizji nowego życia w Palestynie (rozd. VI). Temat palestyński dominuje głównie w prozie przełomu lat 20-ych i 30-ych, przynoszącej falę syjonistycznych powieści edukacyjnych. Syjonizm rozumiany jest tu jako idea budowy nowego świata, świata zaprzeczającego złemu europejskiemu łaadowi, w perspektywie indywidualnej biografii zaś - jako duchowa postawa buntu przeciwko europejskiej kulturze, poszukiwanie sensu indywidualnej egzystencji w ścisłej więzi z życiem narodu. Nowe życie palestyńskie ma być nową żydowską sytuacją, wyobrażoną na wzór życia dawnego Izraela. Obok dążności do restytucji minionego, pojawia się wszakże silne pragnienie, przewartościowania wszystkich wartości, całkowitej przebudowy fundamentów społecznego porządku. Wszystko to dokonać ma się przez pracę, przez ofiarę trudu i życia. Nie jest to jednak nurt palestyński zdominowany bez reszty przez utopię i tendencyjność: przynosi również ostry rozrachunek z idealistycznymi mrzonkami ruchu pionierskiego. Innym ważnym wątkiem jest w nim pragnienie zakorzenienia się w Oriencie.

Literatura polsko-żydowska czytana być może oczywiście w innych jeszcze niż przedstawione powyżej porządkach. Zarysowaniu



perspektyw takiej lektury służy ostatni rozdział pracy. Pierwszym z owych możliwych porządków mógłby być porządek historycznoliteracki, systematyzujący polsko-żydowskie piśmiennictwo w przekroju literackich działów. Oglądane z takiej perspektywy, jawi się ono jako obszar różnorodny gatunkowo, o największym udziale poezji, najsłabszym zaś - dramatu. Jeśli idzie z kolei o odnalezienie dominujących w nim tendencji ideowo-artystycznych, najwyraźniej zarysowują się bez wątpienia dwa przeciwstawne skrzydła: reprezentowany głównie w poezji, zwrócony ku tradycyjnej wschodnioeuropejskiej kulturze żydowskiej nurt sentymentalny i związany z budującą się Palestyną nurt syjonistyczny. Gdyby z kolei rozpatrywać piśmiennictwo polsko-żydowskie na tle literatur, na których pograniczu wyrasta, okaże się ono bliskie ideowo tendencjom piśmiennictwa żydowskiego, artystycznie zaś - polskim wzorom literackim. Aczkolwiek trudno na obecnym etapie badań wdawać się w obszerniejsze rozważania o charakterze komparatystycznym, najogólniej stwierdzić można, że odniesiona do tradycji tematyki żydowskiej w literaturze polskiej - twórczość polsko-żydowska przedstawia się jako odrębna i samodzielna, gdy idzie o stosowany w niej język literackich konwencji. Ważnym źródłem odrębności jest też wytyczenie w niej innej topografii swojskości i obcości, wyrażającej podstawową dla każdej kultury opozycję swój - obcy. Jeśli - na koniec - szukać w piśmiennictwie polsko-żydowskim świadectwa żydowskiego życia, zapisuje je ona w momencie wielkiej przemiany: w połowie drogi pomiędzy zmierzchającym domem wschodnioeuropejskim, a nowo wznoszonym domem palestyńskim.

Leszek P u ł k a: BOHATER ZBIOROWY W PROZIE POLSKIEJ 1890-1914. Promotor: prof. J. Kolbuszewski (UWr.). Recenzenci: doc. R. Sulima (UW), doc. T. Żabski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 27 września 1989.

**N** znana już przez polonistów formuła "oswajania modernizmu" uzupełniła historiozoficzny obraz epoki zwanej Młodą Polską o konieczny, ale i jednokierunkowy przekład symboliki kulturowej. Należało zatem postawić pytanie dotyczące nowożytnej "chorei" zbiorowości - nowele i powieści z lat 1890-1914 stanowią przekonujący materiał dotyczący aktywnej podmiotowości bohatera zbiorowego wobec historii. Praca przedstawia więc tezę o odchodzeniu od imitatywności gestów i wzorów kultury; "hołota", "masa" czy "tłum" negowały na przełomie wieków normy kultury wysokiego obiegu, bądź trwały przy rudymentach kultury ludowej. Konsekwencją owego rozdarcia, rozdwojenia modeli kultury ludowej i proletariackiej jest epistemologiczny konformizm lub nonkonformizm (który można nazwać swoistą kontrkulturą) ewokowany przez wydarzenia polityki i coraz wyrazistsze kształtowanie wzorów kultury przedmasowej.

Wśród przesłanek metodologicznych pracy zawarto przekonanie o konieczności rezygnacji z pośrednictwa "stylistyki modernistycznej" w analizowanych zespołach prozy. W przeprowadzonych rozbiórach dominował przede wszystkim antropologiczny ogląd zbiorowości jako metoda rezygnująca z dydaktycznej, perswazyjnej czy patronackiej funkcji literatury na rzecz hermeneutyki - równoczesnego myślenia o "wielu rzeczywistościach".

Odejście prozy werystycznej od przesłań dydaktyzmu epoki, podjęcie gry historiozoficznej z publicznością, traktowaną zwy-

czasowo jako przedmiot umoralnienia bądź jako obiekt perswazji estetycznych czy religijnych, owocowało jako sukces "metody naturalistycznej" w prozie polskiej. W badanym materiale powieściowym ów moment przewartościowania płaskiego dydaktyzmu uwidocznił się zarówno w prozie waloryzującej dodatnio bohatera zbiorowego (Reymont, Żeromski, Orzeszkowa), jak i w prozie krytycznej (Bartkiewicz, Sienkiewicz) czy mitologizującej (Orkan, Strug).

Kultura jako gra "towarów i usług", jak również kultura popularna nie zawsze miały miejsca wspólne z obiegiem wysokim. Otwarcie prozy na świat pierwiastków subiektywnych wiązało się z równoczesnym panowaniem powieści zeszytowej czy romansu religijnego. Dlatego też postawa antropologiczna pełniej i zasadniej umożliwia analizę zachowań kulturowych zbiorowości, które nie mogą spotkać się w przestrzeni poetyki, obiegu czy etosu. Obszary społecznego instynktu, intuicji epistemologicznej i estetycznej, a także wartości kultury przed-masowej, które pozostają wobec kategorii kultury wysokiej w stosunku niepodległości bądź autonomii, stały się przedmiotem literackiej analizy Gruszeckiego i Reymonta, Orkana i Niemojewskiego, a nawet Rodziwiczówny.

Wyrażone we wstępie rozprawy przekonanie o specyficznym dialogowym charakterze kultury omawianej epoki wynikało nie tylko z uznania Bachtinowskiej interpretacji polimorficznego świata kultury; praca uwypukliła dialog kultury długiego trwania (post-szlacheckiej i ludowej) z kulturą przed-masową jako cechę konstytutywną młodopolskiego tekstu kultury. Kryzys kultury europejskiej, naznaczony najpierw romantycznym piętnem utopii zdelimitowanej (nazywanej bądź ideą absolutną, bądź "nową religią ludzkości"), utopii millenarystycznej, później złączony z próbami racjonalistycznego, pozytywistycznego konstruowania państwa totalitar-

nego, poddającego zbiorowość instytucjom oraz elitom władzy, jawi się w świadectwach prozy jako cecha dystynktywna XIX stulecia.

Ideologie mieszczańskie jako fragment XIX-wiecznego tekstu kultury przybrały postać monologu, tekstu niekontaktywnego, zwróconego ku dydaktyzmowi, ku swoistej autorecytacji wzorów postfeudalnej kultury długiego trwania (eksplikację owego zjawiska są obok "Rodziny Połanieckich" powieści nurtu ziemiańskiego - Orzeszkowej, Gawalewicz, Jeleńskiej, Łaskowskiego). Wymiana etosów rycerskich na etosy kulturalnych "nomadów" trwała dostatecznie długo, by przełom antypozytywistyczny uznać za mniej ważny od przełomu "międzyobiegowego".

Modernizm w prozie polskiej jawi się również jako monolog kultury, poddający etosy kolejnej obróbce, lecz nie odmieniający postawy bierności w postawę czynu. Proza Berenta, Orkana, Żeromskiego demonstruje istnienie społecznej "otchłani" jako trwałej cechy modernistycznych postaw - dla bohatera zbiorowego powieści "antropologicznej" było rzeczą obojętną czy świat zostanie nazwany przez "odmieńców" (Konopnicka, Dygasiński), czy przez wspólnotę polityczną, etnograficzną lub narodową. Jako istota sporu jawi się zagrożenie suwerenności kultury ludowej przez "postęp społeczny" oraz deformacja kultury proletariackiej przez alienującą "obojętność" (polimorficzność) kultury przed-masowej (Zapolska, Gruszecki, także Reymont).

Proza Orzeszkowej, Prusa ("Emancypantki"), Sienkiewicza ("Wiry"), dzieła Żeromskiego i Struga przekonują, iż żadna z dominujących w stuleciu doktryn nie zniosła poczucia alienacji człowieka we wspólnocie cywilizacji technicznej. Żadna też - poza realizacjami utopijnymi, jak u Wierzyńskiego czy Konczyńskiego - nie zrekonstruowała kulturowego rozchwiania wzorów, norm, gestów, nie

stworzyła trwałego wzorca pozytywnej akulturacji. Dlatego też momentem szczególnej wagi zdają się być lata 1903-1907, czas istotnego dialogu międzykulturowego, czas negacji stereotypów i konwencji (Gruszecki), mitów i etosów (Niemojewski), gestów i postaw ("Wir" Gawalewicz, "Wiry" Sienkiewicza, "Dzieci" Prusa). Lęk przed rewolucją społeczną łączył się z kultem tradycji nawet gdy była to parodystyczna tradycja narodowego panopticum ("Ozimina" Berenta).

Spółeczeństwo polskie w prozie schyłku XIX i początku XX wieku było, rzecz jasna, wspólnotą jawnych i tuszowanych konfliktów. Utopizm przedstawionej w dysertacji prozy okazał się przeciwwagą dla klasycznych, homogenizujących pierwiastków kultury przed-masowej. Kultury totalitarnej władzy i spektakularnych demokracji.

Przełamywanie stanowego i filozoficznego pasywizmu łączyła proza social i science fiction z kruszeniem pojęć "obowiązku narodowego" oraz "interesu własnego". Idee narodowego przewodnictwa - o czym pamiętano - okazały się konceptami wędrującymi przez style i obiegi literackie (od "Rodziny Połanieckich" po "Trędowatą") jako mity ponadśrodowiskowe, ale i bezpłodne dla dialogowej koncepcji kultury. Poglądy o "wzmaganiu się władzy człowieka nad przyrodą" i zdolności mas do brania tej władzy nie były potwierdzone ani przez powieść utopii społecznej, ani przez literaturę fantastyczną; reakcje egzekutorów procesów cywilizacyjnych (ówczesny frazes o "automatycznym postępie") napotykały zdecydowany opór materii życia. Były historiozoficznym złudzeniem pozytywizmu.

Wydarzenia z lat 1903-1907 uznysłowiły publiczną żywotność problemu świadomości kulturowej hołoty, masy czy tłumu. Wybiórczy, elitarny okcydentalizm kultury młodopolskiej pozostawał w częstym oddaleniu od życia zbiorowości "autotelicznych" - chłopów i prole-

tariatu. "Abstrakcyjne niezadowolenie" modernistów jawiło się czymś innym od rozdziału pomiędzy kulturą (antykulturą) miasta i wsi.

Dystynkcje etnograficzne i historiozoficzne przedstawiono w rozprawie na przykładzie powieści Gruszeckiego, prozy Bartkiewicza czy wielkiego dzieła Reymonta.

Metoda analizowania kultury zbiorowości przy pomocy pojęć: domus, ród, sacrum czy symbol, ujawnia oczywiste dysonanse między kulturą ludową i proletariacką, ludową i mieszczańską, a także pomiędzy kulturą ludu a kulturą kościoła i dworu. Podjęto atoli próbę wskazania miejsc wspólnych: wspólnoty etosów, gestów i wytworów materialnych.

Upostaciowanie sacrum w przestrzeni znanej (wieś) i amorficzność sacrum w przestrzeni nieobłąskawionej (miasto) powodowały stabilność, a nawet pasywność zachowań kulturowych ludu wobec wydarzeń wielkiej historii oraz aktywność środowisk proletariackich.

Zaden tekst literacki epoki nie zawiera komplementarnego opisu bohatera zbiorowego. Każdy jest częstką procesu utrwalania obrazu bohatera kultury w mimetycznym przekazie rzeczywistości. Podkreślany przez Brzozowskiego związek kultury i życia opatrzony został w pracy wieloma cytatami zjawisk politycznych i społecznych (specyfika polskiego bytu narodowego), różnorodnych modeli kultury funkcjonujących w dobie modernistycznej - odmienności wielkiej i małej historii.

Ma<sup>r</sup>ia R<sup>o</sup>wi<sup>ń</sup>ska - Szc<sup>z</sup>ep<sup>a</sup>nia<sup>k</sup>: HIERONIMA  
MORSZTYNA DOŚWIADCZENIE WARTOŚCI. Promotor: prof. M. Kaczmarek  
(WSP Opole). Recenzenci: doc. H. Stankowska (WSP Opole), doc.  
L. Ślę<sup>k</sup> (UWr.). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1 czerwca  
1990.

**Z**we zainteresowanie zagadnieniem aksjologii, jakie od szeregu lat obserwujemy, wiązać należy głównie z doświadczeniami człowieka, podważającymi jego przeświadczenie o stałości swej wewnętrznej i zewnętrznej natury. Szukając oparcia wśród wartości, istotną w procesie poznania okazuje się świadomość tożsamości ducha ludzkiego w różnych epokach. Obok indywidualności osoby jest miejsce na jej podobieństwo, które - w zestawieniu z reprezentantem XVII stulecia - dotyczy głównie wrażliwości, uwikłania w czasie oraz poczucia dwoistości własnej i otaczającego świata (mądrości i głupoty, śmieszności i tragizmu, wielkości i małości).

Sięgnięcie po barokowe teksty ma także głębsze uzasadnienie. W związku z przewagą rękopiśmiennego charakteru twórczości literackiej XVII wieku, wyłania się potrzeba prowadzenia badań w kierunku ustalenia i opracowania, a tym samym przybliżenia współczesnemu czytelnikowi spuścizny literackiej jeszcze wielu zapomnianych autorów tamtego okresu. Wychodząc naprzeciw wskazanym zapotrzebowaniom, w pracy przedstawiona została poetycka twórczość Hieronima Morsztyna z Raciborska - seniora rodu poetów - reprezentującego wraz z Janem Smolikiem, Danielem Naborowskim, Janem Jurkowskim, Sewerynem Bączalskim, Olbrychtem Karmanowskim "drugie" (jak umownie nazywa Paulina Buchwald-Pelcowa) pokolenie pisarzy polskiego baroku - to znaczy twórców urodzonych w latach siedemdziesiątych XVII wieku.

siątych XVI wieku.

Materiał badawczy pracy tworzą: utwory należące do zbioru "Summarius wierszów Morstyna, niegdy poety polskiego, przepisany", poemat "Światowa rozkosz z ochmistrem swoim i z dwunastą swych służebnych panien" (o którego autorstwie świadczy podpis poety złożony pod dedykacją skierowaną do Mikołaja Zienowicza), "Żałobna muza na śmierć do śmierci niewyżałowaną [...] Joachima Hrabie na Wiśniczu Lubomirskiego [...]" (opatrzone inicjałem poety), Dyrekcja Samuelowi Łaskiemu "Zwierciadła statecznego i szalonego młodzieńca" (podpisana przez poetę) oraz "Wiersze do pokuty się mającego". W rozprawie zostały również uwzględnione "Sentencyje wyborne tłumaczenia Jarosza Morsztyna".

Punktem wyjścia rozważań jest podstawowa cecha myślenia autora "Światowej rozkoszy" polegająca na łączeniu trwałego porządku ziemskiego z życiem człowieka, które ujmuje w kategorii podróżowania (żeglowania). Ów ruch odbywa się na płaszczyźnie poziomej (horyzontalnej) - oznaczającej uczestnictwo w świecie - oraz na płaszczyźnie pionowej (wertykalnej) skierowanej ku Bogu. Pojęcie podróżowania łączy w sobie określenia odnoszące się zarówno do czasu, jak i przestrzeni, co znajduje wyraz w kompozycji pracy. Rozdział pierwszy - "Rozkosze ziemskiego podróżowania" - przedstawia dwa miejsca postoju w czasie odbywanej wędrówki. Są nimi: królewski dwór (świat-teatr) wabiący zmysłowymi rozkoszami oraz wieś (dom) dostarczająca różnych form zabawy, które wynikają z bezpośredniego wpływu przyrody na życie człowieka. Każde z tych miejsc jest wyrazem określonej relacji względem ograniczoności i nieograniczoności w przestrzeni. Rozdział drugi - "Wobec nieprzekraczalności przekraczalnych granic" - również wprowadza w problematykę wytyczania obszarów, ale w kontekście czasu. Omawia ich



rozmieszczenie i rolę na drodze życia człowieka od momentu narodzin do chwili śmierci. W tym przedziale (punkt wyjścia - punkt dojścia) wielofunkcyjnego czasu (bawiącego, niszczącego, dobroczynnego, zbawczego) w świetnym i - pozostającym pod wpływem tajemniczego głosu "Vanitas vanitatum..." - nieświecym świecie, człowiek - pełen wielkości i nędzy, wolny i podbity - staje wobec problemu wyboru wartości. Wiedza na temat świata i człowieka, gromadzona drogą doświadczeń, upoważnia Morsztyna do przybrania postawy moralisty. W trzecim rozdziale - "Mądrość dobrego ucznia" - następuje właśnie prezentacja wzorców osobowych, propagowanych przez poetę (prawdziwego pana, prawego szlachcica, męża, a zarazem dobrego obywatela żołnierza) oraz wyłonienie różnych kategorii ludzi, a co za tym idzie, określonych postaw wobec życia i związanych z nimi pojęć. Chodzi o wartości hedonistyczne, witalne, duchowe i święte. Każda wywołuje określone uczucia: przyjemności (nieprzyjemności), zadowolenia (niezadowolenia), głębszej radości, szczęścia oraz zyskuje względem czasu pewną cechę - chwilowość, czasowość, trwałość, wieczność. Czterem zespołom słów, charakteryzujących daną wartość, odpowiadają określone typy ludzi: konsumenci przyjemności, konsumenci i współtwórcy zadowolenia, poszukiwacze głębszych radości oraz budowniczy szczęścia. Rozdział czwarty - "Niezgodna zgodność w sporze o wartości" - przypomina o tym, że nie tylko Morsztyn korzysta z dorobku innych twórców, ale i jego osiągnięcia literackie oddziałują na piszących. Wacław Potocki, uwzględniając w swych rozważaniach łatwą (wśród rozkoszy ciała) i trudną (wśród rozkoszy ducha) drogę życia, tak jak Morsztyn poszukuje równowagi w świecie wartości. W zakończeniu pracy zostały zebrane ślady poczytności Morsztyna wśród współczesnych i potomnych.

Autor "Światowej rozkoszy" wypełniając poetyckie zadanie - "opisać świeckie delicyje" - daje wyraz wartościom etycznym (pozytywnym i negatywnym, wyższym i niższym) oraz estetycznym (łagodnym i ostrym) swego wewnętrznego doświadczenia. Formułowane przez poetę oceny mają swe źródło w aparacie zmysłowym oraz intelekcie. Morsztyn uczestniczy w poznaniu teoretyczno-informacyjnym, którego celem jest odkrycie kształtu rzeczywistości, praktycznym - polegającym na realizacji przyjętego dobra, i twórczym - za cel i kryterium poznania uznającym piękno. W rozprawie oceny etyczne i estetyczne ujmowane są jako akty poznawcze prowadzące do określenia wartości danego przedmiotu. Zatem omawiane doświadczenie aksjologiczne stanowi odmianę poznania empirycznego.

Załamanie się we wczesnobarokowej rzeczywistości renesansowych starań o łączenie wartości ziemskich i niebiańskich pociąga za sobą spór o "światowe i wieczne rozkosze", do którego włącza się między innymi autor "Sumariusza". Powstaje więc pytanie - na czym polega nowość poezji Hieronima Morsztyna, uwzględniając płaszczyznę polskiej literatury, w kontekście poznania siebie w świecie wartości? Próbą odpowiedzi jest właśnie omawiana praca.

Nowy kierunek poezji wczesnego baroku - "światowych rozkoszy" - związany głównie z nazwiskiem Hieronima Morsztyna - ujawnia nowy sposób spojrzenia na problem jednostki w świecie. Nowy twórca daje się poznać nie tylko jako uczeń Kochanowskiego w poetyckim obrazowaniu świata, ale i pilny poszukiwacz nowych sposobów przedstawiania otaczającej rzeczywistości (między innymi dążność do teatralizacji życia), ujęcia problemów (tak, by budziły podziw i zdumienie), doboru tematów (uroki życia dworskiego), interpretacji podstawowych pojęć - człowiek, świat, życie - nie w kategorii ludzkiej tajemnicy, lecz wyznania swego czasu.

W oparciu o dorobek literacki Morsztyna możemy stwierdzić, iż twórczość poetycka jest ocaleniem doświadczeń, w przypadku autora "Sumariusza" - doświadczeń ziemiańskiej i dworskiej kondycji. Ukazują one podwójne oblicze świata: świetne i nieświatne, a zatem i wartości estetyczne oraz etyczne poddane próbie czasu. Obok renesansowej radości istnienia w czasie, wynikającej z piękna świata, napotykamy w poezji Morsztyna na barokowy niepokój nieciągłości trwania - zrodzony refleksją o przemijaniu i śmierci oraz nadzieję wywołaną "progim sensu", dzięki obecności Przedwiecznego Władcy. Nowa (wstępującego baroku) rzeczywistość przedstawia człowieka, którego znamionuje opanowanie i porywczność, swoboda i ograniczoność w działaniu, skłonność do oddawania się rozkoszom i czynienia pokuty, co odpowiada ocenie osoby autora "Żałobnej muzy".

W epoce dzisiejszej wśród głównych przemyśleń w zakresie filozofii człowieka pojawia się słowo "integracja". Mimo, iż twórcy XVII stulecia nie posługiwali się tym terminem, to jednak podejmowali rozważania w tym kierunku. Dlatego też sięgając w przeszłość historii filozofii człowieka dostrzegamy w niej wiele zagadnień dziś nadal aktualnych. Chodzi o złożony problem integracji człowieka z religią, z przyrodą, ze społeczeństwem. Człowiek baroku w zetknięciu z dezintegracją (destabilizacją, dysharmonią) go otaczającą może doświadczyć zintegrowania, ale tylko ze światem, którego sam jest twórcą. W związku z tym poznawaniu wartości (w tym siebie samego) towarzyszy niezgodna zgodność. Zasada ta, można powiedzieć (używając również współczesnej terminologii), jest wyrazem "dezintegracji pozytywnej", która wzbogaca całe życie jednostki - pobudza do myślenia i działania. W przypadku Morsztyna spełnia te właśnie zadania, pozwalając mu dokonać wyboru w świecie wartości.

Należy zaznaczyć, że choć w utworach tego poety odnajdujemy tendencje dwóch epok (renesansu i baroku), to jednak zdecydowanie do głosu dochodzi nowa estetyka oraz nowy sposób ujmowania świata i człowieka. Doświadczone przez autora "Światowej rozkoszy" wartości odpowiadają również radościom i niepokojom ludzi naszych czasów. Wyrazem tego jest między innymi twórczość Jarosława Marka Rymkiewicza, który, w odpowiedzi na pytanie - co go poruszyło, kiedy zaczął czytać poetów wieku siedemnastego? - stwierdza: "To, że są do mnie tak podobni, że ja jestem do nich taki podobny. To jest dla mnie wieczne źródło inspiracji: że inni ludzie są do mnie podobni (i niepodobni). Mam świadomość (choć raczej należałoby mówić tu o poczuciu), że wszystko jest dwoiste, rozdarte, że każde tak ma swoje nie - jest swoim nie - a każde nie jest swoim tak. Domyślam się - przeczuwam - że podobnie odczuwali świat, albo tak: że podobne doznanie świata dane było poetom wieku siedemnastego".

Jacek S z c z e r b i ń s k i: ŚRODOWISKA TWÓRCZE INTELIGENCJI LWOWSKIEJ W LATACH 1831-1867. Promotor: prof. R. Czepulis-Rastenis (IH). Recenzenci: prof. S. Kieniewicz (PAN), doc. J. Maciejewski (IBL). Uniwersytet Warszawski, 11 kwietnia 1991.

**W** pierwszej połowie XIX w. Lwów rodził się dopiero jako miasto stołeczne, skupiające środowiska kulturalne, intelektualne i elitę polityczną. Należy pamiętać, że proces narodzin i rozwoju zawodowych środowisk twórczych przebiegał w skomplikowanej sytuacji społecznej i politycznej, w jakiej znalazła się Galicja pod rządami austryackimi. Już od 1772 r. z jednej strony na-

Wpływ obcych urzędników, tworzących pierwsze kadry inteligencji na tych ziemiach, naciski germanizacyjne, cenzura, procesy asymilacji i polonizacji przybyszów - a z drugiej strony nurty rewolucyjne i tendencje niepodległościowe - wszystko to miało ogromny wpływ na kształtowanie się nowych środowisk zawodowych, w tym tak specyficznych, jak środowiska twórcze. Równocześnie procesy likwidacji barier stanowych - zniesienie pańszczyzny i uwłaszczenie chłopów, a także pauperyzacja drobnej szlachty, a co za tym idzie dynamiczny rozwój zawodów inteligenckich i związany z tym nowy styl życia, stymulowały narodziny i rozwój środowisk twórczych.

Należy również mieć na uwadze, że jakkolwiek Lwów był w większości zamieszkały przez Polaków, to było to jednocześnie miasto wielu języków, religii i kultur. W pierwszej połowie wieku zaczęła rodzić się ukraińska świadomość narodowa, co nie pozostało bez wpływu na polityczne oblicze miasta. Spory odsetek stanowili mieszkańcy pochodzenia żydowskiego. Obok nich Lwów zamieszkiwali Ormianie, Czesi, Austriacy, Rumuni. Wszystko to tworzyło specyficzny klimat życia politycznego i kulturalnego. Fascynujące zjawisko atrakcyjności polskiej kultury w tym narodowościowym tyglu, mimo germanizacyjnej polityki dworu wiedeńskiego, po dziś dzień zmusza do refleksji. To we Lwowie właśnie zasymilowali się w pełni z polską kulturą tak wybitni twórcy, jak Karol Szajnocha, podpisujący się jeszcze w młodości jako Szejnoha von Wtellensky, czy Wincenty Pol, który jeszcze w 1846 r. składał zeznania jako Vincenz Pohl de Pollienburg. Historyk i filozof Henryk Schmitt, malarze Karol Schweikart, Korneli Szlegel i Alojzy Reichan, Rumun Karol Mikuli - uczeń F. Chopina i założyciel lwowskiego konserwatorium, rzeźbiarz Jan Schimser, którego wnuk Julian Markowski był twórcą znanych lwowskich pomników: Bartosza Głowackiego i Jana

Kilińskiego - to tylko niektóre przykłady polonizacji obcych przybyszów w mieście pod Wysokim Zamkiem.

W końcu XVIII i na początku XIX stulecia masowy napływ obcych urzędników ograniczał możliwości kariery zawodowej wykształconej polskiej młodzieży. Dominacja Austriaków i Czechów w administracji, sądownictwie i na Uniwersytecie zmuszała polską inteligencję do poszukiwań własnych dróg rozwoju. Obok kariery duchownej, właśnie dziedzina kultury stwarzała największe szanse w tych poszukiwaniach. Twórczość artystyczna, literacka i naukowa stawała się manifestacją tożsamości narodowej. Można postawić tezę, że wobec ograniczeń wynikających z sytuacji politycznej, właśnie twórczość kulturalna i naukowa jednoczyła najsilniej rodzącą się polską inteligencję.

Nie sposób wyczerpująco odpowiedzieć na wszystkie pytania, jakie rodzą się wokół omawianej w pracy problematyki. W połowie wieku (1855) miasto liczyło ok. 70 tys. mieszkańców, z czego 3 tys. stanowili reprezentanci zawodów umysłowych. Literaci i artyści stanowili w tym grupę kilkuset osób. Precyzyjne wyznaczenie wielkości tych grup jest dziś jednak niemożliwe z powodu braku źródeł statystycznych. Trudność tę powiększa fakt, iż w omawianej epoce dopiero powstawały grupy zawodowe w nowoczesnym sensie, i brak kryteriów formalnych, które można stosować wobec urzędników, nauczycieli czy lekarzy, nie pozwala odróżnić dziś ówczesnych zawodowych dziennikarzy, literatów, aktorów, muzyków i malarzy od licznych amatorów, tzw. "dyletantów", którzy wraz z pierwszymi profesjonalistami tworzyli te środowiska. Przypomnienie wielu, zapomnianych dziś, wybitnych przecież postaci z pierwszej połowy XIX w. we Lwowie stało się również jednym z zadań pracy, tym bardziej, że większość istniejących prac dotyczących

Lwowa powstała przed 1939 r., co w stosunku do zaawansowanych badań nad ziemią Królestwa Polskiego i zaboru pruskiego stanowi w polskiej historiografii poważny mankament.

Rozdział I, zatytułowany "Ludzie pióra. Dziennikarze i pisarze 1831-1863" jest poświęcony procesowi narodzin zawodu, zwłaszcza na przykładzie profesji dziennikarskiej, która zdominowała w tym czasie wszystkie pozostałe zajęcia literackie. Rozdział II, poświęcony lwowskim twórcom nauki, ukazuje dwa rodzaje zawodu uczonego: uniwersytecki, głównie dydaktyczny, ściśle związany z administracją austriacką oraz kategorię badacza, bibliografa, źródłoznawcy itp., związanego z ośrodkiem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Ten właśnie ośrodek, poprzez związanych z nim ludzi, stał się głównym ogniskiem polskiej nauki i kultury, inspirowanym i integrującym życie umysłowe miasta.

Rozdział III, traktujący o aktorach lwowskich omawianej epoki jest też pretekstem do ukazania ideologicznej opozycji postaw "kapłana i rzemieślnika". Dostrzegana i dyskutowana przez współczesnych opozycja tych postaw wiązała się z kwestią postulowanej i realizowanej funkcji większości zawodów artystycznych jako misji narodowej kultury polskiej w okresie zaborów.

Rozdział IV wreszcie, dotyczy zbiorowości plastyków; malarzy i rzeźbiarzy. Omawia proces emancypacji zawodowej spod zależności cechowych i przede wszystkim od indywidualnego mecenatu arystokratycznego i utworzenie załóżków środowiska zawodowego wokół powstałego w 1867 r. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Proces ten odbywał się w szczególnej atmosferze dyskusji ówczesnej, nie tylko lwowskiej, elity społeczno-kulturalnej na temat polskiej sztuki narodowej i jej funkcji w zniewolonym narodzie. Wobec skąpości materiału źródłowego zrezygnowano z prezentacji środowiska mu-

zycznego.

Przyjęte cezury są dla rozpatrywanych procesów umowne. Lata 1831-1867 nie zamykają tych procesów, trwających nieprzerwanie aż po wiek XX. Rok 1831 to rok napływu znacznej liczby uchodźców z Królestwa po upadku Powstania Listopadowego. Zasilili oni szeregi rodzącej się galicyjskiej inteligencji, inspirując i animując często życie artystyczne, kulturalne i polityczne miasta.

Lata 60 rozpoczęły nowy etap w dziejach Galicji zaborowej. Klęska Austrii pod Sadową i podział monarchii w 1866 r. spowodowały wzrost tendencji autonomicznych. W roku 1867 zaczęły powstawać liczne instytucje i stowarzyszenia kulturalne i naukowe, m.in. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwo Naukowo-Literackie. Instytucje te były organizowane przez Polaków i stały się ośrodkami polskiej kultury, często o znaczeniu ogólnopolskim. Rok 1867 zakończył więc pewien etap uporczywej walki o narodową tożsamość w kulturze i nauce. Ponieważ wyznaczenie cezury dla procesów kulturowych i społecznych jest zawsze zabiegiem sztucznym, przyjęto w pracy cezurę 1867 r. jako granicę umowną, sytuując zakończenie omawiania poszczególnych zbiorowości na lata 60 wieku XIX.

Pamiętać również należy, iż w badanym okresie pojęcie "inteligencja" nie było wcale jednoznaczne. W Galicji zaczęto stosować ten neologizm w sensie społecznym, w stosunku do całej światłej i zamożnej warstwy oraz w stosunku do utrzymujących się z pracy umysłowej. Zwłaszcza Lwów stał się miejscem, gdzie moda na stosowanie nowego terminu stała się szybko powszechna. To właśnie we Lwowie powstała w 1848 r. pierwsza organizacja zawodowa inteligentów - Towarzystwo Urzędników Prywatnych, założona przez przybyłego z Francji działacza TDP sekcji Poitiers, Eustachego Żurawlewici-



cza, wydająca własną gazetę "Urządnik Prywatny".

Oceniając zebrany materiał można stwierdzić, że prawie wszystkie badane grupy zawodowe znajdowały się dopiero u progu kształtowania się zawodu w nowoczesnym sensie. Jedynie środowisko aktorów, zintegrowane wokół instytucji - teatru polskiego i wokół jego dyrektora Jana Nepomucena Kamińskiego, zmuszone do rywalizacji z teatrem niemieckim, było zbiorowością pod względem zawodowym już ukształtowaną. Zbiorowość ta tworzyła jednak środowisko nie tyle aktorskie, co teatralne, grupujące ludzi również innych zawodów, związanych ze sprawami i bytem narodowej sceny. Byli to w przeważającej mierze literaci, choć nie brakło też urzędników i przedstawicieli arystokracji.

Pozostałe zbiorowości twórcze nie wytworzyły w tym czasie środowisk zawodowych. Więzy łączące te zbiorowości miały charakter towarzyski i obejmowały tak profesjonalistów, jak amatorów oraz przedstawicieli innych zawodów inteligenckich i innych warstw społecznych. W połowie wieku obok więzi przyjacielskich i osobistych zaczęły pojawiać się zależności służbowe. Dotyczyło to zwłaszcza literatów, a także uczonych z Ossolineum, zorganizowanego na wzór urzędu.

Można więc sądzić, że omawiane zbiorowości nie walcząc o swą odrębność wtapiały się w szeroko rozumianą elitę kulturalną Galicji. Wynikało to ze słabości ekonomicznej i małej liczebności tych grup. Zbiorowości te wytworzyły natomiast ogólny ethos, w znacznej mierze tożsamy z wartościami, które wyznawała ówczesna polska inteligencja. Najistotniejszy był tu motyw służby społecznej i misji narodowej. Elementami wyróżniającymi te grupy były imponderabilne cechy ethosu - talent i powołanie, warunkujące dobre wykonywanie tych zawodów. Musiały być one jednak poparte wy-

tężoną pracą i fachowym przygotowaniem, co miało odróżniać twórców od "dyletantów". Wiązało się to z rosnącym poczuciem wartości wykonywanego zawodu.

Celem pracy twórczej, poza "kapłańskim" ideałem służby narodowej i społecznej były też sława i związany z nią majątek, czasem nawet ziemski. W praktyce jednak brak zaufania społecznego do zajęć nie dających pewnego utrzymania powodował niski dość status większości zawodów twórczych. Niedostatek materialny, zwłaszcza wśród aktorów i malarzy, spychał ich faktycznie na niższy szczebel drabiny społecznej. Większość twórców badanego okresu cierpiała po prostu biedę i stąd paranie się wieloma naraz zajęciami było koniecznością życiową. Walka o polepszenie sytuacji materialnej artystów to zjawisko charakterystyczne dla całego wieku XIX.

Szacunek społeczny dla przedstawicieli poszczególnych zawodów twórczych był zróżnicowany. Przez długi czas, praktycznie do ery autonomicznej, byli twórcy i artyści grupą towarzysko niedocenianą, a w przypadku aktorów można mówić nawet o pewnej społecznej pogardzie. Literaci i uczeni cieszyli się dużo większym szacunkiem społecznym niż aktorzy czy plastycy, mimo podobnych kłopotów bytowych.

Wysoki natomiast był status zawodów twórczych jako oręża walki o polską kulturę narodową, co silnie akcentowano niejednokrotnie w ówczesnej publicystyce. Wydaje się, że to właśnie sprawy kultury stały się jednym z najważniejszych czynników integrujących wszystkie grupy twórcze wraz z przedstawicielami całej elity kulturalnej w jedną zbiorowość. Zwłaszcza po upadku rewolucji 1848 r. nastąpiło pewne złagodzenie radykalizmu poglądów, panujących głównie w środowisku literackim. Generalnie zwrócono się

w stronę spraw kultury narodowej. Zaowocowało to m.in. staraniami całej ówczesnej elity lwowskiej o powołanie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a w latach późniejszych Towarzystwa Przyjaciół Sceny Narodowej i Towarzystwa Naukowo-Literackiego. Zwłaszcza walka o polską scenę narodową przez cały badany okres znajdowała się w promieniu zainteresowań lwowskiej elity społeczno-kulturalnej.

Działalność aktorów, malarzy, muzyków i literatów podlegała społecznym ocenom. Społeczne oczekiwania wobec twórczości artystycznej, naukowej i literackiej oznaczały żądanie kultywowania narodowych tradycji, narodowych wartości i werbalizowania narodowych tęsknot. Działalność artystyczna stawała się manifestacją polskości nie tylko dla samych twórców. Niewątpliwie najaktywniejsza społecznie była zbiorowość literacka, choć w latach pięćdziesiątych nastąpił czasowy zanik czasopism politycznych ze względu na represje reakcji bachowskiej po 1848 r. Aktorzy byli "kapłanami polskiego słowa" głównie z woli widzów i w zasadzie tylko na scenie odpowiadali na ten narodowy postulat, choć w omawianym okresie poziom repertuarowy teatru znacznie się obniżył w porównaniu z jego początkowym okresem (do 1842 r.) za dyrektury J.N. Kamińskiego, postaci wybitnej nie tylko w lwowskim wymiarze. W nauce zainteresowania historyczne i popularyzacja narodowych dziejów, a także zabiegi Ossolińczyków wokół spraw oświaty wyraźnie pokazują, jak uczeni realizowali swą patriotyczną misję. Ossolineum było też społeczną placówką nie tylko naukową, ale stało się ważnym ogniskiem życia umysłowego i kulturalnego, organizując w swych murach pierwsze wystawy lwowskiego malarstwa, a w latach trzydziestych za dyrektury Konstantego Słotwińskiego było nawet ogniskiem życia politycznego, rozprawdzając tajne druki i organizując działalność spiskową. Przeżywający kryzys Uniwersytet Lwowski w połowie wieku

rozpoczął batalię o podniesienie poziomu nauki. Polscy reprezentanci nauki lwowskiej z Antonim Małeckim na czele stanęli w tym czasie do walki o polonizację tej placówki.

Plastycy, walczący z niedostatkiem i dążący do uniezależnienia się od mecenatu arystokratycznego, powoli dostawali się pod wpływ mecenatu społecznego.

Przynależność twórczych grup zawodowych do rodzącej się warstwy inteligencji wydaje się bezsporna. Szerokie kontakty towarzyskie i formalne, współdziałanie przy organizacji życia kulturalnego całego miasta i wreszcie samowiedza twórców są tego jaskrawym dowodem. Zbiorowości twórcze, z jednej strony traktowane nieufnie, z drugiej powazane jako "misjonarze narodowej kultury", były zbiorowościami niezwykle żywymi, ruchliwymi i aktywnymi politycznie i społecznie, hołdując, jak większość ówczesnej inteligencji, poglądom demokratycznym. Stąd też przedstawiciele tych zawodów wzięli udział zarówno w powstaniach narodowych jak, i wydarzeniach rewolucji 1848 r.

Wydaje się, że sprawy zawodowe jedynie w niewielkim stopniu łączyły przedstawiciele różnych zawodów, np. artystów, urzędników, lekarzy, adwokatów i dziennikarzy. Podobnie problemy twórczości słabo wiązały np. malarzy i rzeźbiarzy z aktorami. Proces integracji przebiegał raczej drogą kształtowania wspólnej świadomości, pewnej wspólnoty ideologicznej. W jej zakresie mieściły się również więzi towarzyskie i polityczne, a także poczucie szacunku społecznego i poziom materialnych warunków życia. W przypadku artystów i literatów te ostatnie elementy miały niebagatelny wpływ na stopień społecznej samoidentyfikacji. Ludzie ci bowiem wyraźnie dostrzegali rozbieżność między swoją sytuacją materialną, a pełnioną funkcją społeczną. Nie zawsze jednak potrafili sami temu

zaradzić i najczęściej przejawem kryzysu społecznej samoidentyfikacji artystów był bunt, objawiający się w niepokornej, "cygańskiej" postawie życiowej. Awans społeczny twórców był niezmiernie powolny, jednakże proces, który rozpoczął się w pierwszej połowie wieku, a nabrał tempa w 1848 r., przyniósł stały rozwój środowisk literackich i artystycznych Lwowa. Społeczeństwo miasta zaczynało doceniać coraz mocniej rangę twórców i zaznaczało się to również w ich awansie społecznym i poprawie bytu. Warstwą, w której od początku twórcy znaleźli swoje miejsce i akceptację, była rodząca się inteligencja.

Rozwój środowisk twórczych i ich rola w kształtowaniu życia umysłowego Lwowa świadczyły o przekształceniu się tego, w początkach stulecia prowincjonalnego miasta w centrum kulturotwórcze o znaczeniu promieniującym na ziemię polską. Dokonało się to już w okresie autonomii, gdy Lwów, co prawda ustępując Krakowowi w zakresie kultury, bezsprzecznie stał się w pełnym tego słowa znaczeniu stolicą polityczną i gospodarczą.

Feliks T o m a s z e w s k i: MAGIA LEKTURY. INTERPRETACJE  
UTWORÓW LITERACKICH W SZKOLE ŚREDNIEJ. Promotor: prof. M. Inglot  
(UWr.). Recenzenci: prof. J. Kolbuszewski (UWr.), doc. Z. Uryga  
(WSP Kraków). Uniwersytet Wrocławski, 27 września 1989.

**P**raca składa się z dwóch części; pierwsza - wstępna - ogólnie prezentuje typy rysunków przydatne w nauczaniu literatury, omawia sposoby posługiwania się nimi i uzasadnia potrzebę ich stosowania, druga - zasadnicza - zawiera szereg szkiców, poświęconych różnym utworom różnych twórców. Poszczególne szkice -

koncepcje pojedynczych lekcji bądź ciągów lekcyjnych - są niejako praktyczną realizacją uwag zawartych w części pierwszej.

Rozrzut prezentowanych autorów oraz utworów jest duży. Od Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego poprzez Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, aż po Leśmiana, G. Apollinaire'a, K.K. Baczyńskiego i S. Grochowiaka; od dwuwersowej fraszki, poprzez obszerną powieść poetycką, aż do wielostronicowego dramatu. Utwory, których dotyczą zgromadzone w pracy interpretacje, należą do trzech epok literackich: staropolskiej, romantycznej i współczesnej. Wszystkie teksty można by - za S. Morawskim - zaliczyć do tzw. "literatury trudnej", bo wszystkie są - z różnych zresztą powodów - uczniom obce. Język jest na pewno jedną z barier wznoszonych przez teksty staropolskie, pogmatwana fabuła czy wieloelementowa budowa to jedna z barier budowanych przez teksty romantyczne. O trudnościach, jakie niosą ze sobą utwory współczesne - wobec licznych prac i świadectw na ten temat - nie ma potrzeby mówić. Uwzględnianie literackich uwarunkowań odbioru szkolnego idzie w parze z uwzględnianiem uwarunkowań instytucjonalnych, socjologicznych, psychologicznych i prakseologicznych. W komunikacji szkolnej rzadko mamy do czynienia z wyizolowanymi formami tych uwarunkowań, najczęściej przenikają się one wzajemnie, interferują i tworzą jakby meta-postać uwarunkowania szkolnego odbioru.

Nie tylko kryterium tekstu trudnego decydowało o doborze utworów. Głoszona przez J. Sławińskiego teza o punktowym nauczaniu historii literatury, domaganie się przez M. Ingłota tzw. "gramatyki kultury" zdecydowały, że wybrane zostały teksty, które wzajemnie do siebie nawiązują, tworząc w ten sposób pewną - chociaż do kompletności nie dążącą - całość. W pracy pokazano, jak

funkcjonuje - albo na zasadzie modyfikującej kontynuacji, albo na zasadzie przewyżczenia - tradycja wpisana w tekst literacki. Włączenie się w nurt dyskusji na temat potrzeby i sposobu istnienia historii literatury w szkole, jest jedną z funkcji niniejszej rozprawy. Jest ona próbą zbliżenia procesu dydaktycznego do modelu działań badawczych. Ma pomagać w wyzwaniu w uczniach potrzeby lektury w ogóle, a lektury interpretacyjnej w szczególności. Tytułowe sformułowanie wskazuje na tekst (utwór) i jednocześnie na proces poznawania utworu literackiego (czytanie). Ważny staje się tekst i umiejętność jego czytania. Bo i tekst obojętnej uczniowi lektury (utworu przypisanego kanonem) może zauroczyć, bo także proces poznawania lektury (czytania) może urzekać. Takie ambicje ma ta praca, ambicje, by utwór w procesie dydaktycznym nie tracił swej podmiotowości, by dzieło nie pełniło funkcji narzędzia interwencyjnej strategii pedagogicznej, by świadomość literacka uczniów nie pogrążała się w nieautentyczność.

Poszczególne szkice są zapisem żmudnej - wspólnej: nauczycielskiej i uczniowskiej - drogi, prowadzącej do poznania istoty utworu, odkrycia rządzącej nim zasady. Uparte poszukiwanie wewnętrznej reguły interpretacyjnej poprzez badanie nadorganizacji tekstu jest nauczaniem sztuki interpretacji. Świadomość nieautonomiczności i niedefinitywności interpretacji nie anuluje pragmatycznej funkcji pracy. Rozprawa ta - zapis konkretnych, faktycznych dokonań - proponując sposoby interpretowania, poprzez interpretowanie ma do interpretacji przygotować. Dlatego tak ważną funkcję pełni cała druga część pracy.

Uczeń każdorazowo sytuowany jest w roli czytelnika, wykonawcy i badacza. W procesie dydaktycznym - co znalazło odbicie w sposobie zapisu poszczególnych interpretacji - wszystkie te, pro-

jektowane przez tekst postawy odbiorcze tracą swe teoretyczne wyodrębnienie. Dwustopniowy układ komunikacji w szkole zostaje zachowany w każdej z prezentowanych w tej pracy interpretacji, chociaż różna jest skala ujawniania tej dwoistości. Są przypadki, gdy każde interpretacyjne "co?" uzyskuje swoje dydaktyczne "jak?" - wtedy w pełni ujawnia się relacja: nauczyciel - uczeń. Ale - w zgodzie zresztą z aktualnymi tendencjami - najczęściej do głosu dochodzi tekst. Znika pośrednik - nauczyciel, a "zadania do lektury" stawia uczniowi dzieło. Dydaktyczne "jak?" przytłumione zostaje przez literackie "co?" i literackie "jak?". Uczeń sytuowany jest w roli badacza.

Prezentowane w pracy utwory sytuowane są w wielu różnorodnych kontekstach. W kontekście dzieła umieszczone są chociażby wyimki z "Krótkiej rozprawy..." Mikołaja Reja. W przypadku tego utworu mamy także do czynienia z odwołaniem do kontekstu historyczno-biograficznego, kontekstu literackiego i kontekstu kulturowego. Podobnie - chociaż do kontekstów autor odwołuje się selektywnie - jest w pozostałych interpretacjach.

Niekiedy w proces dydaktyczny wprowadzone zostają elementy ludyczne. Takim przykładem posłużenia się konwencją ludyczną jako narzędziem jest interpretacja "Sonetu III" Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Dodać należy, że owa dydaktyczna konwencja ludyczna jest umotywowana przez dyrektywy wewnątrztekstowe. W przypadku "Kordiana" Juliusza Słowackiego nie tylko posłużono się, jak i w pozostałych interpretacjach, nauczaniem wizualnym - tu rozumianym wąsko: jako posługiwanie się schematem, rysunkiem, diagramem, szkicem, symbolem - ta interpretacja dotyka także problematyki autorskiej wizji scenicznej. Potwierdzeniem tego sądu jest mocno wyodrębniona w tekście struktura głównego bohatera, struktury wybranych zdarzeń



dramatycznych czy organizacja przestrzeni w tym dramacie.

Swoistego rodzaju nowum w prezentowanej pracy jest - ukonkretnione w poszczególnych interpretacjach - postulat posługiwania się schematem, rysunkiem, szkicem, wykresem czy symbolem w nauczaniu literatury. Lata dwudzieste obfitowały w różnego rodzaju pomysły dydaktyczne, do nich zaliczyć należy także posługiwanie się w czasie lekcji graficznym ekwiwalentem znaczenia. Pomysł nie jest więc zupełnie nowy, nowa jest natomiast funkcja, jaką w procesie dydaktycznym rysunek spełnia, nowy jest zakres posługiwania się rysunkiem, nowa jest metoda wywoływania rysunku przez tekst, nowa jest funkcja rysunku wobec tekstu. Nie jest ilustracją, jest narzędziem. Ale schemat nie może być celem samym w sobie, nie może być nadużywany, nie może służyć wyłącznie zasadzie pogłębienia, nie może być zastosowany do każdego tekstu. Ma być rusztowaniem uczniowskiego myślenia, ma - ukazując nienazwane do nazwania zmusić, ma zlikwidować nudę lekturową, nudę interpretacyjną i nudę dydaktyczną. Rysunek ma być narzędziem, które pozwoli na nawiązanie bezpośredniego kontaktu z tekstem, które postawi ucznia w sytuacji sam na sam z tekstem, które przede wszystkim obudzi pragnienie obcowania z tekstem, które doprowadzi - jakby rzekł J. Błóński - do "romansu z tekstem".

Juliusz T y s z k a: METAMORFOZY DOKTRYNY STANISŁAWSKIEGO W POLSCE 1944-1956. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: prof. R. Taborski (UW), doc. D. Ratajczak (UAM). Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 26 czerwca 1987.

Pierwszą część pracy poświęcono analizie doktryny Konstantego Stanisławskiego, rosyjskiego aktora, reżysera, pedagoga, teoretyka, współdyrektora Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MCHAT). Teorię Stanisławskiego powszechnie nazywa się "systemem". Autor rozprawy rezygnuje z tego terminu ze względu na to, iż określa się nim, zwłaszcza w piśmiennictwie anglosaskim, tylko i wyłącznie praktyczne aspekty dorobku rosyjskiego artysty. Jego zdaniem, teoria Stanisławskiego obejmuje znacznie rozleglejszy horyzont intelektualny, będąc istotnym świadectwem z zakresu teorii kultury. Dodajmy jeszcze, że przez "doktrynę" autor rozumie "posiadający sens praktyczny system wartości, idei, poglądów i dyrektyw właściwy danemu mistrzowi lub jego szkole".

W takim ujęciu doktryna Stanisławskiego jest omawiana przez autora jako obszar ścierania się naturalistycznej ontologii, właściwej Stanisławskiemu - rosyjskiemu inteligentowi wychowanemu w drugiej połowie XIX wieku, z jego dążeniem, aby przedstawienie teatralne - dzieło Sztuki zyskało spójność w oparciu nie o kryteria naturalistyczno-"życiowe", lecz artystyczne. W rozdziałach 1-7 ukazano, w jaki sposób Stanisławski-artysta bierze w swych pismach górę nad Stanisławskim - teoretykiem naturalizmu w sztuce, ulegającym wpływom takich myślicieli jak Bielinski, Czernyszewski i Tołstoj.

Rozdział siódmy poświęcony jest analizie "naukowości" doktryny Stanisławskiego, z której to analizy wypływa wniosek, iż dok-

tryna ta, zgodnie z deklarowanymi explicite intencjami jej autora, nie spełnia kryteriów obowiązujących systemy naukowe. Autor zauważa, że u źródeł jej powstania tkwi "scjentyistyczna pokusa" Stanisławskiego, aby twórczy proces aktora opisać i udostępnić szerokim rzeszom adeptów Melpomeny. Intencja ta nacechowała rozważania Stanisławskiego, wbrew jego zamierzeniom, scjentyzmem i naturalistycznym determinizmem, co ułatwiło w latach trzydziestych ich egzegezę w duchu marksizmu-leninizmu.

W drugiej części pracy (rozdziały 8-13) autor koncentruje się na analizie polskiej recepcji doktryny Stanisławskiego w latach 1944-56. W krótkim przypomnieniu jej przedwojennych polskich losów podkreśla żywe zainteresowanie światłych ludzi naszego teatru systemem funkcjonowania ambitnego teatru dramatyczno-reperuarowego, jaki wymyślili i wcielili w życie Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko w Moskiewskim Teatrze Artystycznym.

Żywe zainteresowanie z okresu 1944-47, umacniane spontanicznie zachodzącymi w polskim teatrze zmianami, mającymi na celu wykreowanie modelu polskiego teatru-instytucji w wielu aspektach wzorowanej na MCHAT, przeradza się w latach 1948-56 w obowiązkowe, narzucane z góry uwielbienie. Pęd polskich artystów do poznania doktryny Stanisławskiego zostaje wyhamowany przez hagiograficzne zabiegi krytyków i decydentów, którzy środkami administracyjnymi lansują obowiązującą wówczas w ZSRR "stalinowską" wersję tej doktryny. Naturalną reakcją środowiska teatralnego w Polsce jest w tej sytuacji odrzucenie jej wraz z całym dobrodziejstwem inwentarza, jako narzędzia politycznej manipulacji.

Paradoks, jaki tkwił w powojennym losie doktryny Stanisławskiego, polegał na tym, że do momentu swej przymusowej "stalinizacji" nie była ona znana polskim artystom i krytykom. Nie znali oni

bowiem na ogół języka rosyjskiego, zaś polski przekład wybranych pism Stanisławskiego ukazał się dopiero w latach 1952-56. Władza ludowa nie dała więc polskiemu środowisku teatralnemu szans na poznanie doktryny w jej prawdziwej wersji. Jej odrzucenie zaś stanowi, zdaniem autora, ogromną stratę dla tegoż środowiska, jako że - posługując się cytatem z felietonu Zygmunta Hübnera - Stanisławski, "ten stary naturalista [...] ma nam jeszcze to i owo do powiedzenia, o czym zdążyliśmy gruntownie zapomnieć".

Ewa W a c h o c k a: TEORIA KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA. Promotor: prof. E. Udalska (UŚl.). Recenzenci: doc. J. Degler (UWr.), doc. D. Ratajczak (UAM). Uniwersytet Śląski, 26 lutego 1990.



pracy przedstawione zostały główne idee i założenia metodologiczne stworzonego przez St.I. Witkiewicza programu krytyki.

Omówienia wystąpień skierowanych przeciwko współczesnej praktyce krytycznej, polemik, jak też wysuwanych w związku z tym zarzutów, stanowią margines pracy. Referowaniu negatywnych opinii na temat metod recenzenckiej działalności poświęcono stosunkowo mniej uwagi - przywoływane są jedynie wówczas, gdy jest to celowe dla uwyrażnienia propozycji samego Witkiewicza. Autorce chodziło natomiast o ukazanie myśli teoretyczno-krytycznej, która, mimo że zrodzona ze sprzeciwu, miała swe źródło i pełne uzasadnienie przede wszystkim w jego własnym systemie estetycznym. W dalszej kolejności jest to jednak próba odpowiedzi na pytanie, jaki model postępowania krytycznego dałoby się na podstawie tej teorii zbudować.

Punktem wyjścia stała się analiza ogólnych założeń filozoficznych i estetycznych autora "Nowych form w malarstwie", tj. założeń teorii Czystej Formy. Jest bowiem rzeczą charakterystyczną, że w programie krytyki (który szkicował Witkacy kolejno dla malarstwa, teatru i, w odmienny nieco sposób, dla literatury), będącym konsekwentnym dopełnieniem estetyki, właśnie podstawowe zagadnienia estetyczne stawiane są na pierwszym planie: program ten, respektując odrębności poszczególnych sztuk, wskazuje w głównej mierze te warunki formalnej krytyki estetycznej, które mają się odnosić do każdej dziedziny sztuki.

Wstępne ustalenia pozwoliły zauważyć, że narzucenie krytyce jednolitych reguł miało na celu wyparcie tradycyjnych kryteriów, wywodzących się z estetyki naturalizmu bądź symbolizmu, i w efekcie zastosowanie zamiast nich kategorii formy - tj. kryterium formalnej budowy dzieła i formalnego piękna. Można było również stwierdzić, że w wystąpieniach metakrytycznych, stanowiących dogodną sposobność do propagowania koncepcji Czystej Formy, problemy estetyki ogólnej okazywały się częstokroć bardziej ważne, aniżeli sama krytyka.

Rozdział I poświęcony został charakterystyce głównych pojęć tej estetyki, mających swój rodowód w filozofii Witkiewicza, a przede wszystkim ustaleniu, jak w świetle dualistycznego pojmowania formy przedstawia się przedmiot operacji krytycznych. Od jego określenia ściśle bowiem uzależnione są w tym projekcie pozostałe elementy aktu krytycznego, a więc zarówno metoda analizy dzieła, podstawa kryteriów wartościowania, jak też postawa percepcyjna odbiorcy. Opis formalnych i ekspresyjnych wartości, których nośnikiem - w ramach jednego pojęcia - jest u Witkacego sztuka, dał możliwość bliższego przyjrzenia się relacjom zachodzącym pomiędzy

projektowanym modelem krytyki i estetyką oraz jej związkom z filozofią (rozdział II). W trakcie analizy założeń ogólnoteoretycznych i zasad metodologicznych krytyki formalnej, musiało się w końcu pojawić pytanie o charakter jej społecznego oddziaływania. Witkacy nader niepochlebnie oceniał stan piśmiennictwa krytycznego międzywojnia, lecz z niemniejszą dezaprobatą odnosił się również do tzw. publiczności kulturalnej, właśnie krytykę w dużej mierze obciążając odpowiedzialnością za jej niski poziom intelektualny i brak orientacji w sprawach artystycznych. Naturalne było więc poszukiwanie odpowiedzi, jak wyobrażał sobie funkcjonowanie krytyki, którą postulował, jako instytucji programującej wartości w kulturze. Okazało się ono jednak znacznie utrudnione, o tyle, że można tu było polegać jedynie na fragmentarycznych i mało wyczerpujących uwagach. Chodziło zwłaszcza o wyznaczenie - hipotetyczne bodaj - miejsca i roli krytyki estetycznej w warunkach tak drastycznie przez pisarza postrzeganej komercjalizacji sztuki i nieuchronnego opanowywania zbiorowej świadomości przez wytwory kultury masowej (rozdział III).

W Witkiewiczowskiej teorii kategoria formy, poza wskazaniem obiektu, determinuje również metodę krytyki. Nie tylko określa wybór sensów i jakości sztuki, podlegających krytycznym zabiegom, lecz warunkuje sposób jej poznania i wartościowania. Absolutyzacja samoistnej struktury dzieła łączy się z negacją kryteriów wysnutych z zasady mimesis, a ogólniej - z zakwestionowaniem obiektywnych mierników wartości w sztuce. Prowadzi to do wniosku o zdecydowanie subiektywistycznej orientacji tej krytyki, której zasadniczą przesłanką jest indywidualistyczne pojmowanie twórczości. Podobnie jak akt tworzenia, sąd o gotowej całości uznawał Witkacy za wynik niemal wyłącznie jednostkowego poczucia wartości artystycznych.

Analiza pojęcia Czystej Formy wskazuje dalej, iż nie ogranicza się ono do oznaczania porządku własnego dzieła, czyli autonomicznej konstrukcji jakości. Jest kategorią estetyczną nierozdzielnie związaną z metafizycznymi wartościami poznawczymi, przysługującymi twórcy i odbiorcom, a ponadto - z funkcjami ekspresyjnymi sztuki. O ile opis cech formalnych przy pomocy środków językowych jest rzeczą względnie nieskomplikowaną, o tyle przekazanie wartości drugiego rodzaju, w zwykłym trybie myślenia dyskursywnego, okazuje się znacznie trudniejsze. Porównanie warunków, którym powinno odpowiadać odczytanie dzieła jako formy i jako ekspresji, ujawnia antynomiczność obu tych czynności. Przeniesiona na teren krytyki Witkiewiczowska kategoria formy jest powodem jej wewnętrznej dychotomii. Działanie kierującego się jego teorią sztuki krytyka musi łączyć w sobie ściśle formalną analizę struktury z interpretacją jej sensu symbolicznego, wpisaną w kategorie filozoficzne; jednocześnie godzić zapis ulotnej, spontanicznej emocji estetycznej z operacją intelektualną, która nada przeżyciu intersubiektywnie sprawdzalny kształt pojęciowy. Założenie o dwoistym charakterze sztuki prowadzi ostatecznie do konieczności przyjęcia dwojakiego rodzaju postaw w procesie jej poznania, i w efekcie - do dualizmu metodologicznego.

W praktyce będzie to oznaczać dążenie do uzgodnienia i zrównowoczenia obu planów: analizy, która ma pokazać kompozycyjną jedność utworu, z nadbudowującą się nad nią refleksją, zmierzającą do ukazania jedności innej, podmiotowej. Przy czym najwięcej wątpliwości budzić tu może problem "przejścia" pomiędzy tymi dwoma poziomami, przekonującego wydobycia ze struktury artystycznej - struktury osobowości twórcy.

W celu złagodzenia sprzeczności tkwiącej w jego koncepcji

aktu krytycznego proponował Witkiewicz środki filozofii. Należało się jednak zastanowić, po pierwsze, co w jego myśleniu zadecydowało o wyeksponowaniu roli filozofii oraz, po drugie, jakie - szczególnie - funkcje wyznaczał opracowanej na filozoficznych podstawach teorii sztuki. Podsumowaniem tego stała się próba zbilansowania następstw, jakie dla krytyki - a także dla publiczności uczestniczącej w komunikacji artystycznej - niesie operowanie narzędziami tej dyscypliny. Główną korzyść zastosowania pojęć i terminów przyjętych z filozofii widział pisarz w tym, że zapobiegały one relacjonowaniu irracjonalnych i trudno uchwytnych wrażeń estetycznych za pomocą języka potocznego czy psychologicznego - zastępując go precyzyjnymi określeniami, bliskimi naukowemu. Obok znajomości teoretycznych podstaw sztuki, filozoficzne instrumentarium uznawał za jedynie skuteczny środek przezwyciężenia niewydolności aparatu mowy krytycznej; umiejętność przekładania wyników doznania estetycznego na kod intelektualny, kształtowany przez odpowiedni system pojęć - za wyróżnik postawy krytycznej (zwłaszcza w latach trzydziestych). Z pewnością umiejętność ta najwyraźniej określała rolę krytyka w stosunku do ról innych uczestników dialogu, twórcy i odbiorców.

Zestawienie własności, których Witkiewicz wymagał od postulowanego systemu pojęciowego, jak również repertuar wyznaczonych mu funkcji (w relacji do semantyki dzieła, a także funkcji na liniach: krytyk - twórca, krytyk - publiczność), pozwoliły dojść do wniosku, iż słownik filozofii to - w jego ujęciu - swego rodzaju metafizyka krytyki. Było to rozwiązanie paralelne wobec propozycji innych teoretyków dwudziestolecia, poszukujących dla krytyki odrębnych języków.

Związki krytyki z estetyką filozoficzną oraz z samą filozo-



fią mają w Witkiewiczowskiej teorii charakter dwustronny. Krytyka, jaką ta teoria wymodelowuje, w poważnej mierze funkcjonuje jako estetyka. Nie tylko korzysta z estetyki sformułowanej, ale również ją współtworzy.

Powyższe stwierdzenia otwarty możliwość poczynienia obserwacji na temat kulturowych funkcji krytyki. Jej miejsce widział Witkacy z pewnością bliżej artysty, sztuki, aniżeli odbiorcy. Można więc niebezpiecznie uznać - i co najważniejsze, udowodnić - że brak, albo raczej zdawkowość uwag o jej społecznym oddziaływaniu jest jak gdyby brakiem programowym, rezultatem obranej formuły: krytyki wysokiej, będącej wartością samą w sobie - odpowiednio do znaczenia, jakie w myśleniu Witkacego miały sztuka i filozofia. Wyjście poza estetykę, stanowiącą do tej pory główny materiał analizy, pokazuje jednak połowiczność takiego rozumowania. Rozpatrując teorię krytyki w kontekście całego światopoglądu pisarza, w tym szczególnie poglądów na kulturę, po raz kolejny zauważa się znamienne dwubiegunowość, nakładanie się wątków względem siebie opozycyjnych. Z jednej strony mamy tu bowiem jednobrzmiące przypomnienia o spoczywającej na krytyce odpowiedzialności za estetyczny poziom społeczeństwa i o obowiązku jego kształtowania - tyle że nie poprzez dydaktykę, lecz przez jej samoistną wartość, walory merytoryczne i intelektualne. Z drugiej natomiast - nie sposób pominąć całej filozofii społecznej Witkacego, a wraz z nią niezachwianego przekonania o nieuchronnym końcu sztuki i kultury, wysnutego ze sformułowanej teorii rozwoju gatunku ludzkiego. Trudno sądzić, by ocena skuteczności poczynień krytyki mogła w świetle tych katastroficznych poglądów wypaść pozytywnie, skoro było dla Witkacego oczywiste, że nie jest ona w stanie ani powstrzymać, ani odwrócić deterministycznych praw, rządzących przemianami kultury.

Terese W i l k o ń: KONWENCJE LITERACKIE W POEZJI REALIZMU  
SOCJALISTYCZNEGO W POLSCE W LATACH 1949-1955. Promotor: prof.  
I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: prof. W. Maciąg (UJ), prof. W. Wój-  
cik (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 21 grudnia 1990.

**P**rzedmiotem pracy są konwencje literackie rozumiane jako ponadindywidualne zwyczaje lub normy, decydujące o pojawieniu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych elementów utworu, poczynając od składników prostych, takich jak epitet czy metafora, a kończąc na ogólnych wzorcach tematycznych i kompozycyjnych. Teoretycy literatury, zajmujący się problematyką konwencji, zwracają szczególną uwagę na rolę tradycji literackiej i oczekiwań oraz gustów odbiorców. Konwencje mając oparcie w tradycji są podstawą ciągłości procesu historycznoliterackiego, a nawet elementarnym warunkiem twórczości literackiej. Jednakże konwencje, którymi zajęto się w pracy, nie stanowiły naturalnej schedy przeszłości literackiej. W grę wchodzi bowiem zwyczaje i wzorce literackie, które zostały literaturze i odbiorcom literatury narzucone. Realizm socjalistyczny oznaczał wręcz zerwanie z najbliższą, różnorodną tradycją literacką rodzimą i zachodnią, traktując różne kierunki i style artystyczne jako przeżytek burżuazyjnej literatury. Główni teoretycy realizmu socjalistycznego (S. Żółkiewski, W. Sokorski, A. Ważyk, R. Matuszewski, H. Markiewicz) podkreślali stale przełomowy, rewolucyjny charakter realizmu socjalistycznego nawet w stosunku do tradycji mu najbliższej, tj. realizmu krytycznego XIX w. Miał być realizm socjalistyczny kierunkiem nowym, oryginalnym, urzeczywistnionym w "przodującej (jak pisano) literaturze świata", tj. literaturze radzieckiej. W istocie rzeczy stał się, i to bardzo szybko, typem literatury na wskroś

schematycznej i tradycyjnej.

Przedmiotem analiz są teksty poetyckie reprezentujące lirykę, epikę, gatunki retoryczno-publicystyczne oraz formy mieszane, synkretyczne. Autorka nie zajmowała się satyrą oraz twórczością poetycką dla dzieci, skupiając się na utworach, mających ambicje kształtowania "wielkiej poezji naszych czasów". Praca dotyczy okresu 1949-1955, który można podzielić na lata "przełomu" (1949-1950), apogeum socrealizmu (1951-1953, tj. do śmierci Stalina) i lata stopniowego rozmywania się socrealizmu (1954-1955). Różne przejawy socrealizmu wystąpiły wcześniej - w latach 1945-1948, ale nie był on wtedy zjawiskiem dominującym. Realizm socjalistyczny stał się doktryną i metodą o b o w i ą z u j ą c ą, kładącą kres swobodnym poszukiwaniom artystycznym w literaturze powojennej. We wstępnych partiach pracy (Wstęp, Rozdział I. Realizm socjalistyczny w Polsce) autorka, zajęła się opisem założeń socrealizmu i warunków jego rozwoju, traktując realizm socjalistyczny jako część składową s t a l i n i z m u, spełniającą ważną funkcję w kształtowaniu ustroju totalitarnego, w sowietyzacji kraju. Od strony teoretycznej bywał realizm socjalistyczny podbudowywany cytatem z Marksą, ale w istocie stanowił wykładnię poglądów i polityki Stalina. Oznaczało to przede wszystkim przyjęcie tezy o ostrzegającej się w socjalizmie walce klasowej i postulatu partyjnej czujności "inżynierów dusz ludzkich". W związku z tą właśnie teorią realizm socjalistyczny kształtuje wizję dwu światów: świata idei i wartości "socjalistycznych" (w stalinowskim rozumieniu tego wyrazu) i świata wartości negatywnych, wrogich i obcych. W obrębie tego świata znalazły się wszystkie kierunki i style artystyczne XX wieku, poczynając od impresjonizmu czy ekspresywizmu, a kończąc na "burżuazyjnym psychologizmie".

Selekcyjne sита objęły nie tylko współczesność, ale i tradycję, objęły także pisarzy i artystów lewicowych, przeważnie awangardowych, o których w ogóle nie wolno było pisać lub którzy, jak Julian Przyboś, atakowani byli za f o r m a l i z m. Odrzucając wszelki subiektywizm i indywidualizm, teoretycy realizmu socjalistycznego odrzucili również postawę obiektywistyczną, postawę realisty-obszawatora. Twórca socjalistyczny musi być realistą stronniczym, w sposób jednoznaczny i jasny opowiadający się po stronie ideologii i pragmatyki partyjno-stalinowskiej. W latach 1950-1953 wyraźnie artykułowano postulat p a r t y j n o ś c i literatury (dotyczył on także pisarzy bezpartyjnych), polegający nie tylko na akceptacji ideowych i "filozoficznych" aksjomatów marksizmu-leninizmu, ale i na podejmowaniu bieżących, aktualnych tematów. Postulat partyjności znalazł bodaj najpełniejszy wyraz w książce Jerzego Andrzejewskiego "Partia i twórczość pisarza" (1952). W okresie socrealizmu następuje coś w rodzaju k o l e k t y w i z a c j i pisarskiej wyobraźni, sposobu przeżywania i myślenia. Jest ono następstwem "zniewolenia umysłów", o którym pisał Czesław Miłosz. Wszystkie konwencje literackie socrealistyczne tego okresu są następstwem tego zniewolenia.

W trzech rozdziałach, tworzących drugą i zasadniczą część pracy, przedstawiono różne rodzaje konwencji tematycznych, genologicznych i stylistycznych. Starano się je egzemplifikować konkretnymi tekstami, ale przedmiotem opisu są charakterystyczne tendencje ogólne i główne warianty socrealistyczne w poezji. Autorka nie zajmuje się więc bliżej twórczością poszczególnych poetów, ewolucję ich postaw, różnicami pokoleniowymi i zmianami, jakie (pod wpływem różnych czynników, w tym politycznych) następowały w tym okresie. Nie zajmuje się też wcale licznymi przypadkami odstępstw

od kanonów socrealistycznych lub różnymi sposobami ich obchodzenia (widocznymi np. w poezji Gałczyńskiego, Jastruna czy W. Broniewskiego). Wyjąwszy grupę poetów, określonych nazwą "pryszczaci", i kilku poetów - komunistów, którzy przybyli z ZSRR z armią, wielu twórców uprawiało socrealizm okazjonalnie, zachowując pewien umiar w zakresie takich np. tematów, jak pochwała służby bezpieczeństwa czy walka z kościołem i z religią.

Jeśli idzie o konwencje t e m a t y c z n e (którymi zajęto się w rozdziale III), to zwraca uwagę zjawisko ideologizacji każdego tematu, nawet tak typowych motywów lirycznych, jak miłość, dom rodzinny, przyroda. Socrealizm niósł zagładę liryce, przede wszystkim poprzez wprowadzenie do poezji form epickich i retoryczno-publicystycznych, a zarazem tematów takich, jak powstanie spółdzielni produkcyjnej w Wysocicach, ukończenie budowy zbiornikowca czy 60-a rocznica urodzin Bieruta. Występuje przy tym wyraźna hierarchizacja tematów. Dzielą się one na bardzo ważne, ważne i drugorzędne (do tych ostatnich należą motywy liryczne). Największym tematem (jak to dosłownie ujmowali krytycy) był Stalin, który stał się - bez przesady - b o h a t e r e m poezji socrealistycznej. Wszystkie wiersze dotyczące Stalina mają charakter panegiryczny. Niektóre deifikują "Wodza ludzkości" (por. np. wiersz S.R. Dobrowolskiego "Stalin"). Najbardziej może mroczna postać XX w. doczekała się w poezji polskiej laudacji niezwykle hołdowniczych i podniosłych, opiewających m.in. Stalina jako największego przyjaciela Polski, jej zbawcę i twórcę jej obecnego szczęścia. W pracy autorka analizuje bliżej "Słowo o Stalinie" Broniewskiego i "Rzekę" Adama Ważyka, a więc utwory uznane wówczas za wybitne osiągnięcia artystyczne. "Wiecznie żywy heros" (określenie Juliana Tuwima), stał się po śmierci (5 marca 1953) sprawcą pierwszego, zbiorowego

lamentu, płaczu i bólu w literaturze socrealistycznej, programowo zwalczającej te uczucia. Zespół chwytów laudacyjnych dotyczących Stalina (podobnie jak wielkiego "Kraju Rad") jest ograniczony. Poeci opiewają gigantyczne przedsięwzięcia, nawadnianie pustyń, odwracanie biegu rzek, grusze kwitnące na Syberii, rolę Stalina jako "chorążego pokoju" itp.

W kręgu tematów wielkich znalazła się partia, ludowa ojczyzna i Bolesław Bierut, któremu złożono, podobnie jak Stalinowi, tom wierszy "od poetów polskich". Autorka analizuje bliżej "List do Prezydenta" Jarosława Iwaszkiewicza i "Portret Prezydenta" Antoniego Słonimskiego, jako przykłady panegiryzmu "pseudoklasycznego", wyrafinowanego w środkach i płaskiego w intencjach. Obaj poeci podjęli motyw dobroci i patriotyzmu Prezydenta, dokonując zarazem - jak działo się to w wielu wierszach o ojczyźnie - ideologizacji pojęcia patriotyzmu. Ukształtował się w tym okresie model Polski prawdziwej, postępowej, demokratycznej, ludowej, nastąpiło zrównanie pojęcia "patriotyczny" z pojęciem "socjalistyczny". W ramach tego modelu bohaterami narodowymi stają się Dzierżyński, Marchlewski, Nowotko, Świerczewski, a z żyjących Bierut i Rokossovski (opiewany przez T. Uragacza). Włodzimierz Słobodnik nie zważa na to, że zestawia Bieruta z Kościuszką i Bemem, a Artur Międzyrzecki nazwać go "synem tej ziemi", powszechnie wielbionym przez lud po powstaniu KRN. Kłamstwo i przesada stają się codziennością poezji socrealistycznej. W tej części pracy omówiono też motywy związane z "walką klasową", "walką o pokój" itp.

W rozdziale IV, dotyczącym form genologicznych, zwrócono szczególną uwagę na karierę form, które z punktu widzenia teoretyków dwudziestolecia były rodzajami i gatunkami anachronicznymi lub antypoetyckimi. Poezja socrealistyczna galwanizuje różne formy

epiki, takie jak poemat narracyjno-opisowy, gawęda (w stylu Syrokomli czy Pola), obrazek epicki (w stylu poezji pozytywistycznej). Z drugiej strony pojawiają się formy paraliterackie czy użytkowe: reportaż, sprawozdanie, wiadomość prasowa, imitujące styl i język ówczesnej prasy. Obok różnych odmian epickich pojawiają się gatunki i style retoryczno-publicystyczne. W obrębie nurtu "klasycznego" (autorka określa go terminem "pseudoklasycyzm socrealistyczny") w grę wchodzi gatunki takie, jak oda, hymn, traktat, a w zakresie nurtu "antyklasycznego": jak referat, odezwa, meldunek. Hasła, apele, stereotypowe uogólnienia i ideologiczne komentarze zastępują poetycką refleksję. Poezja socrealistyczna, pomimo licznych zwrotów do odbiorcy, stylizacyjnych imitacji dialogów, jest w swej istocie poezją antydialogową. Kariera retoryki to kariera haseł i idei "skandowanych", z góry wykluczających dyskusję. E. Balcerzan akcentuje tutaj "strategię agitatora" (charakterystyczną dla poezji "pryszczatych"). W grę często wchodziła strategia nie tyle wiecowego krzykacza, uprawiającego (jak pisał Flaścen) "lirykę basem ryczącą", ale strategia prowokacji, skandalu (por. np. wiersz Andrzeja Mandaliana pt. "Huta Częstochowa", gdzie zestawia autor "tamtą, od Jasnej Góry" Częstochowę "dewotek"... z tą Częstochową "martenów, ludzi i stali", będącą nowym polskim Komsomolskiem). Jest to strategia (widoczna nie tylko w poezji "pryszczatych") pisana pod kątem partyjnego odbiorcy, działacza i wszechobecnego c e n z o r a. Jeśli idzie o l i r y k ę, socrealizm eliminuje wszystkie te cechy, które zdominowały poezję w XX w. Nikną np. motywy orfickie, metafizyczne, poezja p y t a ń i poezja wyobraźni. Pozostają motywy arkadyjskie, ale jest to szczególnego rodzaju Arkadia, chwaląca miłość, polegająca na wspólnym kontemplowaniu widoków na Trasę W-Z (ale bez zabarwień

erotycznych, które były traktowane jako przejaw literatury pornograficznej), niezwykle uboga, siermiężna. Prezentuje optymizm szary i smutny, monotony i ubogi. Jedynym poetą arkadyjskim, który potrafił wyłamać się z socrealistycznych norm liryki optymistycznej, był Gałczyński.

W rozdziale V, omawiającym konwencje stylistyczne, zajęto się:

1. Majakowszczyznę, stanowiącą program "pryszczatych" (zwłaszcza W. Woroszyłskiego), polegającą nie tylko na niewolniczym naśladowaniu Majakowskiego, a więc zbrutalizowaniu języka poezji, wprowadzeniu dziennikarskiego i partyjnego zargonu, wersyfikacyjnych schodków i licznych "zgrzytów" stylistycznych, ale i na próbie narzucenia poezji jednolitego modelu "prawdziwego" realizmu socjalistycznego, odrzucającego klasycyzm i "burżuazyjne" formy literackie. Prostota jest w tej poezji równoznaczna z prostactwem, a polemika z Jastrunem, Hertzem i innymi "klasykami" - z ideologicznie podbudowanym donosem.

2. Stylistyką poezji produkcyjnej, w dwu jej wariantach: "klasycznym" i "antyklasycznym"; socrealiści usiłowali bowiem na różne sposoby stworzyć coś w rodzaju p o e z j i p r a c y i poezji budów socjalistycznych, czy to poprzez próby p o e t y z a c j i (nierzadko rokokowej, przykładem poezja Zagórskiego), czy też - przeciwnie - stylizację na szorstki, robociarski język.

3. Wierszowaną publicystykę, tj. głównie strukturami wiersza wolnego, imitującą gatunki prasowe i język dziennikarski (np. niektóre wiersze W. Wirpszy, S. Różewicza i innych).

4. Stylizacją na poezję ludową (określaną wówczas jako "poetycka stryjenszczyzna"), głównie na pieśń i niektóre formy narracyjne; niektórzy autorzy sięgają wprost do źródeł ludowych (Ficowski) bądź też już do ludowości literackiej, ukształtowanej w XIX w.



(por. np. stylizację na poezję Lenartowicza u Pawła Hertza).

Bardzo często w poezji tego okresu, zwłaszcza w poematach, mamy do czynienia z łączeniem różnych gatunków i stylów, ze stylem synkretycznym. Zasadą jest sięganie po formy i gatunki przystępne, wtórne, tradycyjne (w przypadku stylizacji klasycznych).

Z wielu analiz i ocen wynika pytanie, które nie jest przedmiotem pracy, ale które tkwi w niej, o źródła intelektualnego i artystycznego zdziecinienia poezji, jej schematyzacji. Próbowało na nie odpowiedzieć wielu twórców i krytyków. Ważyk np. powtarzał obsesyjnie, że "żył w domu wariatów", Woroszyński mówił o młodzień-  
dzieńczych juvenaliach, jeszcze inni o entuzjazmie zbiorowym tych lat, niektórzy odwoływali się do doświadczeń wojny i konieczności znalezienia swojego miejsca w nowej rzeczywistości. Padały też inne powody uczestnictwa w "hańbie domowej" (termin Jacka Trznad-  
ła): terror, przymus, państwowy monopol wydawniczy, wysokie apa-  
naże twórców pokornych... itp. Niektórzy intelektualści pisali ładnie i efektownie o "ukąszeniu Hegłowskim przez historię". Mi-  
łosz nazwał tę problematykę formułą "zniewolenia umysłu". Nie by-  
ło to jednak, mimo wszystko, pełne zniewolenie i nie wszyscy mie-  
li w nim wydatny udział. Można by tu powiedzieć, jak sądzi autor-  
ka, o "ukąszeniu Stalinowskim", polegającym na czynnym, wymuszo-  
nym lub biernym uczestnictwie w kształtowaniu s y s t e m u  
t o t a l i t a r n e g o.

Lidia Wiśniewska: KU UNIWERSALNOŚCI. RZECZ O NOWEJ POWIEŚCI LAT 1957-1981 (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH). Promotor: prof. A. Brodzka (IBL). Recenzenci: prof. K. Bartoszyński (IBL), prof. J. Ziomek (UAM). Instytut Badań Literackich PAN, 21 listopada 1989.

**P**raca składa się z sześciu rozdziałów, z których ostatni ("Oblicza uniwersalności") pełniąc funkcję uogólniającą, ujmując kwestię przemian w literaturze współczesnej w szerokim kontekście przemian sztuki, pokazując, jak pewne charakterystyczne motywy (np. lustro i labirynt) oraz mechanizmy (fragmentaryczność i intertekstualność, podwójność i rozdwojenie, interdyscyplinarność i antyestetyka) przekraczają granice literatury, muzyki czy sztuk plastycznych.

Natomiast rozdział pierwszy we wprowadzającej swej części (A. "Powieść - Nowa Powieść - nowa powieść") ukazuje rozległość (w sensie tak "przestrzennym" jak i gatunkowym, a nawet rodzajowym) odchodzenia od tradycyjnego modelu literatury, ucieleśnianego w powieści przez model "balzackowski" (a przewrót tu dokonany porównać można z tym, który z romansu wyłonił powieść). Ujawnia się przy tym jak dalece kategorie postaci, fabuły, tekstu czy autora - wypracowane w toku rozwoju powieści tradycyjnej - są nieprzystawalne do opisanego formacji powieściowej, którą w sensie wąskim autorka kojarzy z Nową Powieścią, tj. francuskim "nouveau roman", a w szerokim - z całym zakresem zjawisk (nowa powieść) wykazujących daleko posuniętą zbieżność z "nouveau roman". Zatem w drugiej części tego rozdziału (B. "Powieść »uniwersalna«") uznano, że zarówno pojęcie "powieść" jak i podstawowe kategorie teoretycznoliterackie winny funkcjonować łącznie z określeniem

wskazującym na typ powieści oraz wyznaczającym zakres, w jakim kategorie zostały wypracowane i dla jakiego są przydatne. Powieść tradycyjna daje się opisać przede wszystkim jako jednostka, wyznaczona przez zewnętrzne odgraniczenie i wewnętrzne powiązanie; z równym powodzeniem odnosi się to do kategorii, w jakich jest opisywana. Toteż można by mówić o "powieści jednostkowej" - i "jednostkowym" bohaterze, fabule, tekście, autorze. Należałoby przeto spytać także, jaka jest istota powieści dotąd prowizorycznie nazywanej "nową", a zatem jakie określenie przysługiwać by winno jej oraz kategoriom (bohatera, fabuły etc.) jej właściwym. Postawiono tezę, że pojęciem takim jest "uniwersalność" a uzasadnieniu tej tezy służą kolejne rozdziały.

Rozdział II A., odwołujący się do "Tylko Beatrycze" Teodora Parnickiego, pokazuje bohatera, którego można nazwać bohaterem polimorficznym: jest on obdarzony wielością imion (Stanisław, Tele - Telegon bądź Telemach, Iwan - vel Jan, Taranteusz), wielością ról w sytuacji komunikacyjnej (nadawca - czasem fałszywych informacji, oraz odbiorca i interpretator cudzych wypowiedzi), wielością ról psychologicznych (Trwoga - Ulga) i społecznych (badacz - przedmiot badania, oskarżyciel - oskarżony, obrońca - morderca, trybun ludowy - nożyce do strzyżenia ludu, żywy (Taranteusz) i martwy (diakon Jan)). Co więcej: niektóre role wykazują tendencję do powracania w kolejnych wariantach i można domniemywać, że np. kołowrót bycia oskarżonym i oskarżania nigdy nie zaprzestanie obrotów. Jeśli więc "jednostkowego bohatera" można było określić jednym zdaniem, np.: "Ojciec Goriot to chciwość", to w analizowanym przypadku różnica nie odcina od innych postaci zewnętrzną granicą, lecz odwrotnie: wprowadza nieskończoną ilość granic wewnątrz postaci, która staje się całym światem możliwych ról - uniwersum.

Lecz co dzieje się, jeśli nie jeden bohater - jak Stanisław - lecz wszystkie postacie naznaczone są polimorficznością. Taką sytuację analizuje rozdział II B., odwołujący się do utworu Nathalie Sarraute "Słyszysz pan te śmiechy?". Mamy tu do czynienia z mikro-zdarzeniem - reakcją postaci na kamienną figurkę - i z mikroświatem: stanowi go jakiś "on" z towarzyszącym mu "tamty" i "oni" z wyróżniającą się "nią". Okazuje się teraz, że "on" to ojciec - równie dobrze jak mąż i starzec - równie jak dziecko, a "oni" to mali staruszkowie - równie dobrze jak maleństwa, zaś "ona" to równie dobrze córka, małżonka, jak matka. Także jeśli chodzi o inne właściwości lub wzajemne stosunki - określenia powtarzają się: okazuje się więc, że każda z tych postaci jest mądra i głupia, wrażliwa i nieczuła, egocentryczna i altruistyczna, skłonna do niszczenia i do tworzenia, do bycia katem i ofiarą, panem i niewolnikiem, winowajcą i sędzią, złoczyńcą i dobroczyńcą, wrogiem i pomocnikiem. W każdym jest miłość i nienawiść a także - życie i śmierć. Jednym słowem: w każdym jest wszystko, ale też w związku z tym - we wszystkich jest jedno, a w każdym razie - to samo. A jeśli tak, to związek, który polimorficzność wyparła z wnętrza postaci, zastępując go granicą, wraca teraz w formie zewnętrznych powiązań między postaciami jako zrównująca je unifikacja - zamiast hierarchii.

Trzeci rozdział po części poświęcony jest polimorficznej fabule zrealizowanej przez Maxa Frischa w powieści "Powiedzmy Gantenbein". Narratorskie "ja" deklaruje tu traktowanie postaci jako cząstek czy wariantów własnej tożsamości (...pisarza). W konsekwencji rozgrywane się wydarzenia również traktować musimy jako cząstki czy warianty jednego "dziania się". Od podwójnego jądra miłości (Gantenbein) i śmierci (Enderlin) zaczyna się wybuch czy

rozprysk fabularny zmierzający w kilku podstawowych kierunkach: zdecydowanie "negatywnym" (nagła śmierć, rozpad miłości), zdecydowanie "pozytywnym" (bujne życie, rozwój miłości), niezdecydowanie "pozytywnym" (życie z ograniczeniami, miłość podejrzliwa), niezdecydowanie "negatywnym" (życie z poczuciem wyroku, miłość niszcząca) - nie licząc i innych jeszcze rozwiązań pośrednich bądź wariantowych. Przeciwnie niż w fabule "jednostkowej" określanej jako układ piętrowy stopniowo zmniejszających się możliwości wyboru - tu mamy do czynienia z układem wychodzącym z centrum o najmniejszej możliwości wyboru, lecz stopniowo i właściwie nieograniczenie rozprzestrzeniającym się we wszystkich kierunkach - i tworzącym fabułę polimorficzną.

Z odwrotnym przypadkiem - omawianym w rozdziale III B. spotykamy się w utworze Alaina Robbe-Grilleta "Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym". Tutaj podobieństwo imion i cech bohaterów prowadzi w końcu do poczucia, że jesteśmy w otoczeniu nie wariantów - lecz sobowtórów (narratora-autora). Podobnie rzecz się przedstawia z fabułą, a raczej z trzema oddzielnymi fabułami: w pierwszej bohater, Szymon jest sterowany przez kobietę (Dżin) lub dzieci (Janek i jego siostra), w drugiej jest on - by tak rzec - samostereowny, a trzeciej - to on steruje Dziewczyną (która pod koniec znowu zdaje się przechodzić do roli osoby sterującej). Jednak wszystkie te fabuły składają się z elementów podwójnie, potrójnie a nawet poczwórnie powracających, co sprawia, że mamy poczucie funkcjonowania tu "fabuł-sobowtórów", pozornie oddzielnych, a w istocie związanych unifikującym podobieństwem.

Swego rodzaju podeumowaniem powyższych zagadnień jest przeprowadzona w rozdziale czwartym obserwacja analogii w konstrukcji postaci, fabuły i - świata przedstawionego jako nadrzędnego po-

rządku. W powieści Kuśniewicza "Król Obojga Sycylii" jak tytułowy "król" - i główny bohater naznaczony jest piętnem podwójności (męskość - kobiecość); taka sama podwójność charakteryzuje fabułę, w której erotyzm wiąże się z udręką, miłość - ze śmiercią. Świat przedstawiony cechuje pęknięcie między światem Emila podlegającym chronologii oraz światem narratora zdolnego poruszać się w czasie (Emila) swobodnie i patrzeć nań z różnych perspektyw. Na przykład z perspektywy końca epoki i jednocześnie - początku. Ale i sama narracja rozdarta jest od pierwszej strony ("Można zacząć tak albo inaczej") między romansem, kryminałem, powieścią obyczajową i wojenną.

Tę polimorfizację świata przedstawionego musimy jednak dopełnić unifikacją. Bohaterem "Przejrzystości rzeczy" Vladimira Nabokova jest Hugh Person, czyli Hugh Osoba. Idąc śladem ziej wymowy amerykańskiej jego żony można rzec, iż nazywa się on You Osoba - więc Ty Osoba. Wszystko przemawia za tym, że najpilniej poszukiwaną przez narratora osobą jesteś "Ty, Osobo" - więc Każdy. Każdy - jak Person - żyje w świecie, w którym hula śmierć: większość postaci ginie. Każdy - jak Person - żyje na pograniczu jawy i snu, fikcji i rzeczywistości jednoczesnych przez nieskończone podobieństwo wypadków: śniony pożar spowoduje, że Person rzeczywiście uduśi żonę, a śniona żona spowoduje, że Person nie wymknie się rzeczywiście szalejącemu pożarowi.

Kolejny rozdział dotyczy problemu twórcy. "Przemianę Michela Butora" autorka interpretuje tu - nawiązując do teorii Gustawa Junga - jako obraz indywiduacji w węższym sensie - w wyniku której człowiek przystosowany do rzeczywistości zewnętrznej przechodzi w sferę realizacji celu kulturowego. Droga Delmonta ku Cecylii, postrzeganej jako remedium na starość, uświadamia bohaterowi, że

podróży tej nie odbywa dla Cecylii, lecz dla siebie, a i sama Cecylia jest tylko przekaznikiem kulturowych sił tkwiących w Rzymie. Ale to może powiedzieć sobie dopiero z bezpiecznej odległości, jaką zdobyło "ja" właśnie wyklutego (w przedziale kolejowym przypominającym pieczarę) pisarza wobec "ty" już minionej osoby, przekształconej właśnie w postać powieściową. Lecz dlatego zatrzymywać w tym momencie mechanizm wewnętrznego podziału? Wszakże owe "ja" i "ty" łącznie jest również wynikiem swoistego odgraniczenia dokonującego się w realnej osobie zwanej Michel Butor: w ten sposób Michel Butor staje się postacią nie mniej polimorficzną niż jego twór.

Jednocześnie wszakże możliwa jest i sytuacja odwrotna: wielu twórców może poniekąd zostać zjednoczonych w "jednym". W jednym tekście czy raczej - intertekście. Bo intertekstem jest niewątpliwie "Pierwsza świetność" Leopolda Buczkowskiego. Jest to więc tekst pozostający w dialogu z samym sobą: Buczkowski powtarza swoje własne zdania zachowując ich materię (leksyka) i strukturę - lecz częściej przekształca je: dodając, odejmując, wymieniając, łącząc, rozdzielając, przestawiając. W nie mniejszym stopniu pozostaje jednak pisarz w dialogu z cudzym tekstem: w tym wypadku z "Sartorem Resartusem" Thomasa Carlyle'a. Stosuje tu dokładnie te same zabiegi, co wobec własnego tekstu. Przy takiej strategii granice między cudzym tekstem a własnym - zostają zatarte: teksty nie ulegają unifikacji. Ale jednocześnie unifikacji ulegają osobowości: gdyby z kolei (za Haroldem Bloomem) podjąć myśl Freudowską, można by rzec, iż stosunek efeba do prekursora, jak stosunek syna do ojca - jest ambiwalentny, bo zмага się w nim wolność i miłość. Ale nie mniej ambiwalentny jest stosunek do siebie samego - bo zмага się w nim samorewizjonizm i samocdradzania. Owa ambiwalencja

- unifikuje.

Podsumowując. Powieść jednostkowa i jej składowe - budowane są na jednostce jako całości wewnętrznie powiązanej i zewnętrznie odgraniczonej. W analizowanej powieści (i jej składowych) stosunek między granicą a związkami odwraca się: granica przeniesiona do wewnątrz wytwarza uniwersum miast jednostki, związek zaś funkcjonujący zewnętrznie - między uniwersami - wprowadza jedność miast hierarchii. Podstawą tej powieści jest więc uniwersum (semantyczne i nie tylko semantyczne). Pozwala to powieść ową nazywać "powieścią uniwersalną" czy "powieścią uniwersalności", określenie "uniwersalność" stosując też do kategorii (bohater, fabuła etc.) opisujących tę powieść.

Dodać by tylko należało jeszcze, że "powieść jednostkowa" i "powieść uniwersalna" - to przede wszystkim dwa skrajne modele: powieści, a może więcej niż powieści. Konkretnie realizacje powieściowe zapewne jednak częściej oscylują między tymi biegunami niż dają ich krystalicznie czysty obraz.

Grażyna W r o n a: TOWARZYSTWA NAUKOWE W KRAKOWIE I ICH BIBLIOTEKI I KSIĘGOZBIORY W LATACH 1918-1939. Promotor: doc. W. Szelińska (WSP Kraków). Recenzenci: prof. J. Jarowiecki (WSP Kraków), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 27 września 1990.

**P**rzemiany, jakie nastąpiły w życiu umysłowym i naukowym po odzyskaniu w 1918 r. przez Państwo Polskie niepodległości, wiązały się bezpośrednio z nowymi zadaniami nałożonymi na wszystkie środowiska i organizacje naukowe - uniwersytety, wyższe szkoły



specjalne, towarzystwa i instytuty naukowe. Wzrost roli tych instytucji naukowych wynikał jednak z szerszych uwarunkowań: z jednej strony istniała pilna potrzeba aktywnego włączenia się polskich uczonych w naukę światową, z drugiej zaś - konieczność opracowania programu organizacji badań naukowych w kraju. Głównymi ośrodkami pracy naukowej w odrodzonej Polsce stały się miasta: Kraków, Warszawa, Lwów a także Wilno. Działające na tych terenach instytucje naukowe, a wśród nich towarzystwa, realizowały swoje zadania statutowe w oparciu o mecenat państwowy, a nie jak dotychczas prywatny. Założenia te jednak nie zawsze znajdowały potwierdzenie w rzeczywistym działaniu, a przyczynami były kolejne kryzysy gospodarcze, kłopoty finansowe, lokalowe i personalne towarzystw, bo one właśnie pozostają w kręgu naszych zainteresowań.

Wybór tematu, a więc miejsca (Kraków) i przedziału czasowego (l. 1918-1939) wydaje się być w pełni uzasadniony dotychczasowym, niewystarczającym stanem wiedzy. Wspomniane lata są okresem wzmożonego pod względem ilościowym rozwoju krakowskich towarzystw naukowych oraz ich dużej, znaczącej dla kultury polskiej aktywności.

Głównym przedmiotem zainteresowań badawczych są dzieje towarzystw naukowych, funkcjonujących w Krakowie w latach 1918-1939, a szczególnie ich biblioteki i księgozbiory. Za punkt wyjścia nie przyjęto jednak roku 1918, lecz 1851, kiedy to powstało Cesarsko-Królewskie Towarzystwo Rolnicze Krakowskie, kontynuujące następnie swą działalność w 20-leciu międzywojennym. Uzasadniona więc stała się potrzeba przedstawienia głównych faktów z dziejów tych towarzystw naukowych w Krakowie od pierwszych lat ich istnienia. Wkroczyły one bowiem w 1918 r. w nowy etap działalności z konkretnymi osiągnięciami, wypracowanymi metodami i pewnymi doświadczeniami w określaniu i zaspokajaniu potrzeb miasta i jego mieszkań-

ców. Niejednokrotnie kontynuowane były prace bądź badania zainicjowane jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. W trakcie badań analizie poddano 24 towarzystwa naukowe powstałe w l. 1851-1917. Pomińnięte natomiast zostało Towarzystwo Naukowe Krakowskie (1815), przekształcone następnie w 1872 r. w Akademię Umiejętności (została jedynie uwzględniona w zestawieniach liczbowych). Akademia Umiejętności, będąca najbardziej reprezentatywnym z towarzystw działających w Krakowie i pełniąca rolę centralnego ośrodka pracy naukowej, doczekała się kilku opracowań zarówno historycznych, jak i omawiających jej wkład w rozwój nauki polskiej. Ponowne przytoczenie faktów z dziejów tego towarzystwa a znanych już z różnych opracowań, byłoby jedynie powtórzeniem dokonanych ustaleń. Autorka świadoma roli i znaczenia, jakie odegrała PAU oraz ludzie z nią związani w rozwoju polskiej myśli naukowej, a także ze względu na szacunek dla tej instytucji uważa, że koniecznością jest stworzenie odrębnej na jej temat monografii.

Tak więc - jak wspomniano - analizie poddano 24 towarzystwa naukowe działające w Krakowie w l. 1845-1918 oraz 47 towarzystw naukowych istniejących w l. 1918-1939. O zaliczeniu do grupy towarzystw naukowych decydowało "kryterium naukowości", tzn. spełnienie jednego z trzech warunków:

- 1) uwzględnienie terminu "naukowy" w nazwie towarzystwa, np. Naukowe Towarzystwo Pedagogiczne;
- 2) określenie w odpowiednich paragrafach statutu charakteru naukowego towarzystwa;
- 3) prowadzenie działalności naukowej, której zakres również został statutowo wyznaczony.

Dotąd krakowskie towarzystwa nie stały się przedmiotem opracowania, zarówno jeśli chodzi o przedstawienie całokształtu ich

działalności w ujęciu zbiorowym, jak również w ocenie ich znaczenia dla nauki i miasta. Istniejące szkice i studia ograniczają się zazwyczaj do zestawień liczbowych poprzestając jedynie na wymianie z nazwy bardziej znanych towarzystw.

Oczywiście, pomijano zupełnie oddziały i ich pracę, a przecież i one miały swój znaczny wkład w różne dziedziny życia naukowego, kulturalnego a także w realizacji potrzeb intelektualnych krakowskiej społeczności naukowej. Potraktowanie na równi towarzystw pełniących funkcję zarządów głównych z oddziałami, wydało się celowe, bowiem oddziały te niejednokrotnie stworzyły silne lokalne ośrodki pracy naukowej, np. odczytowo-dyskusyjne. Kolejnym powodem był fakt, iż mimo ogólnie funkcjonującej opinii o znaczącej roli towarzystw naukowych, mało uwagi poświęcono towarzystwom lokalnym, ich próbom włączenia się w ogólnokrajową działalność naukową.

Reasumując, zasadniczym celem pracy jest - z jednej strony próba przedstawienia całokształtu działalności towarzystw naukowych istniejących w Krakowie w l. 1918-1939, a także określenie zakresu, w jakim towarzystwa te przyczyniły się do rozwoju nauki polskiej i zaspokajania potrzeb lokalnych - z drugiej zaś, opisanie środków służących do realizacji zadań statutowych oraz sposób wykorzystania wyników badań.

Jednym z ważnych środków służących do realizacji zadań zawartych w statutach było prowadzone przez poszczególne towarzystwa bibliotek i czytelń. Nie zawsze jednak towarzystwa miały możliwość zorganizowania biblioteki lub posiadania księgozbioru. Przyczyny zaś tkwiły przede wszystkim w trudnościach lokalowych, finansowych i personalnych towarzystwa. W pracy podejmuje się też próbę opisanie funkcjonowania bibliotek i księgozbiorów jako jed-

nego z przejawów działalności krakowskich towarzystw naukowych. Analizie poddano zatem księgozbiory, zmierzające do określenia charakteru gromadzonych zbiorów, przedstawienia ich wielkości, źródeł wpływu, opisanie spraw lokalowych i bibliotekarzy.

Prace przygotowawcze do opracowania tematu przebiegały trzema etapami:

- 1) sporządzenie wykazu towarzystw naukowych działających w Krakowie w l. 1918-1939,
- 2) poszukiwania bibliograficzne i ocenę stanu badań,
- 3) poszukiwania archiwalne.

Poszukiwania archiwalne uświadomiły autorce z jednej strony stan znacznego rozproszenia i rozdrobnienia tychże materiałów, w niektórych bowiem przypadkach dokumenty odnoszące się do działalności konkretnego towarzystwa znajdują się w kilku zbiorach, z drugiej zaś ich niekompletność, która być może jest także wynikiem owego rozdzielenia. Ta niekompletność, a niekiedy zupełny brak jakichkolwiek materiałów o charakterze archiwalnym, widoczny zwłaszcza w grupie towarzystw medycznych, jest wynikiem, jak autorce wyjaśniowo, "niechęci lekarzy do pracy administracyjnej". Wydaje się zatem konieczne stworzenie w Archiwum Oddziału Krakowskiego PAN specjalnego oddziału gromadzącego materiały związane z działalnością krakowskich towarzystw naukowych. Ułatwiłoby to poszukiwania źródłowe w badaniach naukowych, a także uchroniłoby wiele cennych dokumentów od zagubienia lub zniszczenia oraz odciążałoby inne instytucje, np. Archiwum Państwowe, które wciąż boryka się z kłopotami lokalowymi.

Zgromadzony i usystematyzowany materiał drukowany oraz archiwalny miał zasadniczy wpływ na przyjętą konstrukcję pracy, zmuszając do rozszerzenia lub zawężenia pewnych zagadnień. Całość pracy

podzielona została na cztery rozdziały. Rozdział pierwszy poświęcono rozwojowi i działalności towarzystw naukowych w Krakowie do 1917 r. W części tej towarzystwa podzielone zostały na trzy grupy: 1) towarzystwa ściśle naukowe, 2) towarzystwa popierania nauk, 3) towarzystwa, które prace bądź badania naukowe prowadziły w bardzo wąskim zakresie. W każdej grupie przy omawianiu towarzystw przeatrzegano kolejności chronologicznej wg dat powstania. O wyborze tego typu klasyfikacji zdecydowała potrzeba przybliżenia funkcjonujących w drugiej połowie XIX w. i na początku XX, typów towarzystw naukowych. W rozdziale tym przedstawione zostały również biblioteki i księgozbiory omawianych towarzystw, charakter gromadzonych przez nie zbiorów, jego wielkość, źródła wpływu i użytkownicy. W rozdziale drugim analizie poddano towarzystwa naukowe funkcjonujące w Krakowie w l. 1918-1939. W odróżnieniu od podziału przyjętego w rozdziale pierwszym, w tej części pracy przyjęto klasyfikację według dziedzin wiedzy, a w ich obrębie zastosowano układ chronologiczny. Podział ten przejęto za "Słownikiem towarzystw naukowych". Ta współczesna klasyfikacja stworzyła możliwość przeanalizowania, na przykładzie towarzystw naukowych, pewnego fragmentu życia naukowego Krakowa w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Rozdział trzeci poświęcony został bibliotekom i księgozbiорom funkcjonującym przy towarzystwach w l. 1918-1939. Omówiono tutaj zbiory, ich charakterystykę, wielkość, źródła wpływu, lokal, finanse i bibliotekarzy. Autorka próbowała również odpowiedzieć na pytanie dlaczego, wbrew pierwotnym zamierzeniom statutowym, tylko nieliczne towarzystwa mogły sobie pozwolić na prowadzenie biblioteki lub posiadanie księgozbioru. Podała również ocenie najciekawsze inicjatywy bibliotekarskie podjęte przez omawiane biblio-

teki, a także szukała przyczyn tak słabego zainteresowania potrzebą tworzenia własnych warsztatów pracy badawczej.

Zestawienie zebranych informacji pozwoliło na wyciągnięcie wniosków natury ogólnej. Motywacja tworzenia przez towarzystwa naukowe w l. 1918-1939 bibliotek lub zbierania innego typu pamiętek wynikała z przesłanek racjonalnych. Zgromadzony księgozbiór, przy założeniu, że był kompletny, aktualny i we właściwy sposób opracowany - umożliwiał szybki przepływ informacji, a stworzenie przy bibliotekach czytelni czasopism (np. czytelnia czasopism lekarskich, czytelnia czasopism chemicznych), ułatwiała dostęp do niej. Dużym osiągnięciem w tym względzie była również możliwość kompletowania specjalistycznych czasopism zagranicznych, otrzymywanych głównie w drodze wymiany lub jako dary. O dużej wartości posiadanych zbiorów świadczy m.in. fakt zaliczenia bibliotek Towarzystwa Ogrodniczego i Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego do najzasobniejszych polskich bibliotek, w dziedzinach, które reprezentowały. Nie zawsze jednak założenia programowe i plany znajdowały urzeczywistnienie w faktycznym działaniu (kłopoty finansowe, lokale, personel). Zbyt mała jednak ilość zgromadzonych informacji nie pozwalała na dokładne przedstawienie całokształtu pracy bibliotecznej, dokładnej analizy księgozbioru i stopnia jego wykorzystania.

Rozdział czwarty, będący podsumowaniem dokonań krakowskich towarzystw naukowych do 1939 r. w skali ogólnokrajowej i lokalnej, wykazuje również czynniki aktywizujące i hamujące działalność tego typu instytucji. Zadaniem jego było również wykazanie nierozzerwalnych związków i zależności między istnieniem każdej instytucji naukowej od warunków polityczno-gospodarczych kraju.

Uzupełnienie tekstu stanowią dwa spisy pomocnicze: indeks

osobowy i indeks instytucji.

Przedstawiona w omówionych rozdziałach, w sposób opisowy, działalność krakowskich towarzystw naukowych do 1939 r., pozwoliła na prześledzenie poszczególnych faz rozwoju każdego, o ile to było oczywiście możliwe, reprezentanta danej dziedziny wiedzy. Wykorzystanie w ten sposób skompletowanych danych umożliwiło również przeprowadzenie krótkiej analizy ilościowej rozwoju tychże towarzystw w poszczególnych latach.

Pozostało zatem określić stopień realizacji zawartych w statutach zadań, w konkretnych warunkach historycznych i ekonomicznych, przy jednoczesnym wyznaczeniu czynników hamujących lub aktywizujących, a także skonkretyzowaniu osiągnięć tychże towarzystw w skali ogólnokrajowej i lokalnej.

Szczegółowe zadania towarzystw, zwane też środkami umożliwiającymi realizację nadrzędnego celu, można ujednoclić i przedstawić jako pewne główne grupy form. A więc było to: inicjowanie i podejmowanie badań naukowych, organizowanie odczytów naukowych, popularnonaukowych zjazdów, prowadzenie kursów specjalistycznych i o charakterze popularyzatorskim, prowadzenie działalności wydawniczej, zakładanie bibliotek i czytelni. Ważną rolę, jaką odegrały krakowskie towarzystwa naukowe w rozwoju i kształtowaniu polskiego życia naukowego, społecznego a niekiedy i politycznego wyznaczają konkretne prace, których zakres dotyczył pięciu głównych kierunków: badania naukowe, realizacja potrzeb miasta i jego mieszkańców, inicjatywy na polu oświaty i wychowania, wystąpienia o charakterze politycznym w obronie przynależności ziem polskich, kontakty i współpraca międzynarodowa.

W dużej mierze o całokształcie działań towarzystwa, a szczególnie o prowadzeniu badań naukowych decydowały możliwości finan-

sowe oraz zaplecze naukowo-badawcze. Ogólna zaś sytuacja finansowa towarzystw związana była z sytuacją ekonomiczno-gospodarczą kraju. Kolejne fazy kryzysu gospodarczego wpływały hamująco na ich działalność, wstrzymane bowiem zostały subwencje a członkowie zalegali ze składkami. Pewien czynnik warunkujący aktywność danego towarzystwa stanowiła liczba członków oraz fakt posiadania własnego lokalu. Uzyskanie pomieszczenia ułatwiało rozwijanie różnorodnych form pracy, a także dawało możliwość tworzenia własnych warsztatów pracy badawczej w postaci laboratoriów, bibliotek, czytelni oraz gromadzenia innego typu zbiorów.

W zakończeniu należy jednak dodać, iż nie zawsze zebrany materiał źródłowy pozwalał na przeprowadzenie szczegółowej analizy. Niekiedy należało poprzestać na uwagach natury ogólnej. Nie stanowiło to jednak żadnej przeszkody w wykazaniu prężności działania krakowskich towarzystw naukowych i ich znaczącego wkładu w trwały dorobek nauki polskiej okresu międzywojennego.

Zdzisław Maciej Z a c h m a c z: NAD BIOGRAFIĄ I TEKSTAMI JAKUBA JASIŃSKIEGO. Promotor: prof. E. Aleksandrowska (IBL). Recenzenci: prof. M. Klimowicz (UWr.), prof. Z. Libera (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 13 czerwca 1989.

**P**rezentowana rozprawa powstała w trakcie pracy nad przygotowywaną do druku krytyczną edycją twórczości poety, przeznaczoną do wydania w serii "Biblioteki Narodowej".

Przyjęty w tym wydawnictwie rodzaj wstępu historycznoliterackiego o dość ograniczonej objętości, eliminował jednakże możliwość ujęcia w nim szczegółowych rozważań, jakich wymagają zarówno bio-



grafia, jak też twórczość Jasińskiego.

Chęć ich wydobywania i - w miarę możliwości - wyjaśnienia, legła u podstaw przedstawionej rozprawy. Stawiany sobie przez autora cel zdecydował o jej kształcie i objętości.

Omawiana praca składa się z krótkiego wstępu zaznajamiającego czytelnika z celem, jaki przyświecał autorowi, którego realizację pomieszczono w trzech rozdziałach.

Pierwszy z nich, zatytułowany "Biografia", poświęcony został prezentacji dziejów życia Jasińskiego od momentu jego narodzin aż po chwilę zgonu. Kończącą partię tekstu poświęcono wyjaśnieniu losów doczesnych szczątków generała. Życiorys bohatera rozprawy starano się przedstawić możliwie - jak na to tylko pozwalały materiały źródłowe - najpełniej. W stosunku do opublikowanego w roku 1917 przez Henryka Mościckiego w książce "Jakub Jasiński i powstanie kościuszkowskie" wzbogacono go nowymi elementami, na co pozwoliła narosła od tamtej pory literatura przedmiotu, oparta na znaleziskach archiwalnych.

Część drugą wypełniają z kolei rozważania i konstatacje związane z autografami poety, rękopiśmiennymi odpisami jego niektórych utworów oraz wierszami, które bądź były mu już przypisywane przez badaczy, bądź też takimi, które przypisuje mu autor. Koncentrowały się zatem wokół problemu ustalenia kanonu twórczości poety-generała. Wśród tych, o które wzbogacono jego corpus poeticum należy wymienić: "Minister z łaski wypadł do swego syna", "Nagrobek młodzieńcowi", "Pan i służąca", "Dzień Zaduszny", "Do panujących i do narodu" oraz tekst regulaminu konspiracji wileńskiej, zatytułowany "Wypis z ksiąg moralnych wielkiego Good, filozofa indyjskiego, wiernym swoim za regułę życia podany". Znak zapytania natomiast postawiono w odniesieniu do wiersza "Do egzulantów pol-

skich. O stałości”.

W rozdziale tym autor podjął również kolejną próbę ustalenia chronologii twórczości poety. Jej rezultat - wynik wielokrotnie podejmowanych analiz utworów i przemyśleń - w wielu wypadkach odbiega od dotychczasowego stanu wiedzy na ten temat.

Kończącą partię tego fragmentu rozprawy poświęcono rozwikłaniu i ostatecznemu wyjaśnieniu kwestii edytora, jakie od roku 1869 niosło ze sobą krakowskie wydanie "Pism" Jakuba Jasińskiego. Autor opowiedział się za uznaniem za takiego Kazimierza Władysława Wójcickiego. Odrzucił natomiast orzeczenie Juliusza Wiktora Gomulickiego, przyznające tę rolę Józefowi Berezowskiemu. Udział Berezowskiego w tym przedsięwzięciu wydawniczym - zdaniem autora - można sprowadzić jedynie do roli nakładcy finansowego wspierającego wydawnictwo.

Rozdział ostatni opatrzone nagłówkiem: "Jakub Jasiński w świadomości potomnych". Starano się w nim przedstawić zmienny obraz sylwetki poety, jaki w okresie bez mała dwu stuleci dziejów ojczyźstych prezentowano zarówno na kartach pamiętników, utworów literackich, dzieł historycznych i historycznoliterackich, czy wreszcie kompendiów encyklopedycznych. Autor podjął również próbę wskazania na zawarte w nich elementy mitotwórcze, pomocne w kształtowaniu legendy tej postaci, jak również na warunki polityczne, w których odpowiednio do doraźnych potrzeb chwili wydobywano sprawy aktualnie przydatne, bądź też pomijano prawie zupełnym milczeniem interesującego nas bohatera.

Z przeprowadzonej rozległej kwerendy materiałowej, z której zaledwie najistotniejsze pozycje wykorzystano w tej rozprawie, wyraźta przeświadczenie autora o niewielkiej ilości zachowanych źródeł archiwalnych, które w wydatny i - co ważniejsze - przekonywa-

jący sposób mogłyby wspomóc wysiłki historyka literatury, formułującego sądy na temat poszczególnych problemów związanych z twórczością Jakuba Jasińskiego. Dlatego też w prezentowanej rozprawie napotkać można obok twierdzeń udokumentowanych źródłami, nierównie wiele hipotez, które, jeśli nie zostaną ocenione jako w miarę przekonująco opisujące poszczególne zagadnienia, to zapewne mogą stanowić materiał inspirujący dalszą dyskusję nad poruszonymi problemami.

Jolanta Z a d z i ł k o - S z t a c h e l s k a: WŁADYSŁAW STANISŁAW REYMONT WOBEC TRADYCJI I WSPÓŁCZESNOŚCI PROZY REPORTAŻOWEJ (1863-1905). Promotor: prof. A. Brodzka (IBL). Recenzenci: prof. H. Karwacka (UW Filia w Białymstoku), doc. K. Jakowska (UMK). Instytut Badań Literackich PAN, 4 czerwca 1990.



Podstawowym zamierzeniem prezentowanej tu pracy doktorskiej było zarysowanie hipotetycznej drogi rozwoju gatunku reportażowego w piśmiennictwie polskim II połowy XIX wieku.

Reportaż jako forma wypowiedzi publicystyczno-literackiej dojrzałość osiąga w wieku XX i ze współczesnością zwykło się łączyć jego największe dokonania. Nic w tym zresztą dziwnego, skoro - jak pisze Krzysztof Kąkolowski - jego narodziny warunkuje powstanie globalnego rynku prasowego, rozwój masowego komunikowania się i ukształtowanie światowej wymiany informacji. W II połowie XIX w. na gruncie polskim procesy te zaczynają się dopiero, wchodząc w skład ekonomicznych i świadomościowych przekształceń ówczesnego społeczeństwa. W warunkach gwałtownego rozwoju czasopiśmiennictwa (zwłaszcza w Królestwie Polskim lat 70-ych), równo-

legle do profesjonalizacji zawodu dziennikarza - co stanowi nb. interesującą część dziejów polskiej inteligencji - doskonali się kształt wypowiedzi publicystycznej. Obok odmian rozpoznawanych jako ściśle dziennikarskie, jak artykuł czy serwis informacyjny, rozwija się felieton - przeważnie wypowiedź największej indywidualności związanej z danym tytułem prasowym. W cieniu felietonu - najchętniej dyskutowanego i przysparzającego gazecie bodaj największej popularności - i podobnie jak on - między publicystyką, nauką i literaturą krystalizuje się forma reportażu. Zrazu pozbawiona nie tylko nazwy (która w polszczyźnie zadomowi się na dobre w XX w.), ale i autonomii genologicznej, już wtedy spróbuje zaznaczyć swą funkcjonalną odmienność, wynikającą ze ściśle sprawozdawczego, dokumentarnego charakteru tekstu.

XIX-wieczny reportaż cechowała niewyrazistość morfologiczna. Jego kształt modelowały aktualne potrzeby i każdorazowo określany cel wypowiedzi, ostateczna zaś postać zależała od indywidualnych rozwiązań w zakresie konstrukcji i stylu.

Jako tekst bez wyraźnego "końca" stylistyczno-kompozycyjnego adaptował on cechy relacji, kroniki, listu i felietonu, bywał bliski piśmiennictwu naukowemu (zwłaszcza socjologii i etnografii), korzystał z gatunkowej płynności krótkiej prozy fabularnej o walorach realistycznych: szkicu fizjologicznego, obrazka, noweli, opowiadania. Wdzierał się do "szlachetnych" odmian prozy dokumentarnej: pamiętnika, dziennika i opisu podróży, a także przenikał do beletrystyki.

Wielokierunkowość tych odniesień stanowi zasadniczą trudność w precyzyjnym określeniu genologicznych wyznaczników opisywanej formy, postrzeganej - także w epoce narodzin - bądź jako publicystyka, bądź jako uboga krewna artystycznej prozy epickiej.

Drugim poważnym utrudnieniem, jakie napotyka na swej drodze badacz XIX-wiecznego reportażu, jest właściwość biorąca się z dynamiki wewnętrznego rozwoju formy. W przekonaniu autorki historia reportażu rozwarła się bowiem na dwa nurty o swoistym przebiegu, łączące się nieraz, lecz jednak odmienne. Te różnice sygnalizowane są we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej (np. u Cz. Niedzielskiego) użyciem dwóch pokrewnych, a jednak innych nazw gatunkowych: utwór reporterski i utwór reportażowy. Pierwsza odnosi się do praktyki dziennikarskiej, druga - uznając ważność tej praktyki oraz akcentując fakt publikacji tekstu w gazecie - byłaby realizacją tzw. metody reportażowej, określającej sposób zbierania materiału oraz reguły przekazywania dokumentarnego obrazu rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę obie trudności, autorka w rozprawie koncentruje się przede wszystkim na praktyce reportażowej, podążając ku swemu zamierzeniu drogą interpretacyjnych przybliżeń. Zastosowana metoda pozwala jej w splecionej genologicznej sieci zobaczyć naturalne układy i konteksty, w jakich reportaż (czy też jeszcze pre-reportaż) funkcjonował, przede wszystkim zaś odnaleźć w powikłanej historii gatunku jego rzeczywiste wartościowe realizacje. Dlatego autorka skupiła się na analizie utworów literatów o znaczącej w historii literatury XIX wieku pozycji, dla których wybór reportażowej formy nie był jedynie dziełem przypadku. Przeciwnie - był decyzją przemyślaną i umotywowaną, a nawet - jak dzieje się to właśnie w twórczości Reymonta - czymś zgoła naturalnym i oczywistym.

Naturalność jego literackiej reportażowości, a przeto i osobność autora "Ziemi obiecanej" w polskiej literaturze, zdecydowały, że w swoich rozważaniach autorka przyznała mu się

centralne, ustalając ściśle wobec niego orientowane rozumienie tradycji i współczesności.

Tradycją był więc dla niego z pewnością Kraszewski, lecz już twórczość pozytywistów czy naturalistów (także europejskich) stała się nią dopiero, tworząc układ odniesienia żywszy i bardziej pociągający - zarówno w sferze tematów, jak i rozwiązań formalnych - niż współczesne mu zjawiska młodopolskiej beletrystyki.

Jeśli zaś Reymont posłużył tu jako osobliwy i jednocześnie reprezentatywny w swoim pokoleniu wzorzec twórczości fundowanej na "reportażowym" widzeniu świata, to Prus, Konopnicka, Dygasiński funkcjonują - także w myśl reguły "partes pro toto" - jako przykłady wcześniejszych tendencji dokumentarnych, ujawniających się w latach 70-ych, 80-ych i 90-ych.

O wyborze tych właśnie autorów przesądziła poznawcza atrakcyjność ich reportażowych tekstów, koncentrujących się na najważniejszych kwestiach swoich czasów: miejskość Prusa wędrującego w społecznej misji, humanitaryzm Konopnickiej szukającej w człowieku "z nizin" równorzędnego partnera, wręcz antropologiczno-cywilizacyjne wizje Dygasińskiego, doświadczającego w prywatnej "brazylianidzie" losu polskiego emigranta.

Zapoczątkowanym przez nich szlakiem będzie podążał Reymont, pragnący w swej bogatej i różnorodnej twórczości dać pełny obraz społeczeństwa polskiego II połowy XIX i początku nowego wieku.

Z kolei autorka próbuje przyjrzeć się początkom reportażu w Królestwie Polskim, od momentu wprowadzenia terminu (lata 70-e) przez praktykę dziennikarską ("reporteryje" polskie w działalności popularnych warszawskich gazet codziennych) i praktykę literacką. Mowa tu przede wszystkim o karierze "szlachetnych" odmian prozy reportażowej - klasycznych pracach J.I. Kraszewskiego (z

lat 40-ych: "Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy", "Obrazy z życia i podróży", "Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku" a także o wielu tekstach drobnych z lat 1863-1874 zebranych w 2 tomach "Kartek z podróży" oraz H. Sienkiewicza ("Listy z podróży do Ameryki" - 1876-78) - ustalających na długie lata niedościgłe wzorce wypowiedzi publicystycznej o wybitnych walorach artystycznych.

Zasadniczy korpus rozprawy składa się z dwóch członów. W pierwszym - "Do i od reportażu" - autorka zajmuje się funkcjami form dokumentarnych w twórczości wybitnych reprezentantów tzw. politywizmu (B. Prus, M. Konopnicka) oraz w prozie związanej z literackim naturalizmem (A. Dygasiński). Ta część pracy rozbudowana została w 3 osobne rozdziały: 1) Prus wędrujący, 2) Konopnicka - świadek i partner, 3) Dygasiński i "brazylijskie" epepeje, ukazujące różne konstelacje biografii, postaw, tematów i ujęć reportażowej formy.

W dorobku Bolesława Prusa przedmiotem rozważań stały się teksty związane z jego wczesną pracą reporterską i redakcyjną: "Szkice warszawskie" (publ. czasopiśm. 1874-1875) oraz tzw. kartki z podróży. Utwory te, bliskie reportażowi, wyrastają z wielokształtnej stylistycznie i gatunkowo Prusowskiej felietonistyki, która staje się dogodnym obszarem ujawniania się różnorodnych jakości artystycznych oraz zapowiedzią przyszłego rozwoju nowelisty i powieściopisarza. Felietonowo-reportażowe początki autora "Lalki" nie stanowią zatem jedynie izolowanego wstępu do właściwej twórczości, przeciwnie - są jej integralną częścią, w poważnym stopniu dynamizującą niepowtarzalny kształt jego piarstwa.

Doświadczenia dziennikarskie były też bardzo ważnym etapem dojrzewania warsztatu nowelistycznego Marii Konopnickiej. Nauczyły skrótu i rzeczowości, pozwoliły przewyciężyć przeniesioną z liry-

ki konwencję wysokiego stylu tak osłabiającą np. artystyczną wymowę jej "Wrażeń z podróży" - pierwszej próby poetki w dziedzinie prozy narracyjnej.

W rozdziale poświęconym Konopnickiej autorka pisze przede wszystkim o powstałym w okresie redagowania "Świtu" cyklu utworów więziennych (1886-1888), tj. o szkicach "Za kratę" i "Obrazkach więziennych". Tu po raz pierwszy - obok socjologicznych - ujawni pisarka swe głębokie psychologiczne zainteresowania, prowadzące ją do nowatorskich w literaturze epoki rozwiązań w technice narracji: stopniowego wycofywania się z wszechwiedzy narratorskiej i radykalnego zbliżenia do świata bohaterów, realizowanego jako forma autentycznego partnerskiego dialogu. "Płynność" genologiczna uprawianych przez nią form narracji oraz łączenie tendencji dokumentarnych i psychologizacyjnych czyni jej twórczość prekursorską w odniesieniu do prozy modernistów oraz XX-wiecznej literatury o ambicjach społecznych.

W trzecim rozdziale I części pracy omówiono egzotyczno-reporterską przygodę Adolfa Dygasińskiego, który jako "powołany do zadań specjalnych" korespondent "Kuriera Warszawskiego" w okresie największego natężenia "gorączki brazylijskiej" (jesień 1890) wyruszył na południową półkulę, by wraz z grupą chłopskich wychodźców zakosztować emigranckiego chleba. Sensacyjność tego przedsięwzięcia, podjętego przez literata, który był w owym czasie typowym "wyrobnikiem" pióra, atmosfera skandalu, która towarzyszyła mu przed i po powrocie, a nade wszystko obfity plon literacki wyprawy - od korespondencji dziennikarskich ("Listy z Brazylii" - 1890-91) po nowele i powieść, a także dokumenty osobiste (listy do rodziny i przyjaciół) - stwarzały okazję, by przyjrzeć się "brazylianiidzie" z wielu stron i aspektów. Pozwoliły zobaczyć w



niej doświadczenia prywatne, literackie i społeczne, zestawić publicystyczne wnioski autora "Listów z Brazylii" z opiniami innych uczestników podobnych wypraw, zbadać wreszcie - w porównaniu z korespondencją dziennikarską - stopień literackiej transformacji socjologiczno-reporterskiego materiału powieści "Na złamanie karku" (1893).

II część rozprawy, zatytułowana "Reymont, czyli oko pisarza" została poświęcona wzajemnym relacjom prozy reportażowej i beletrystyki autora "Komediantki" w kontekście wewnętrznych przemian literatury końca wieku. Tę część podzielono na 4 rozdziały - 1) W reportażowej ramie. Debiut literacki Reymonta, 2) Przy biurku i w podróży, 3) Miasto i rewolucja, 4) Ku przyszłości - przywołujące w chronologicznym porządku całość, a więc nie tylko publicystyczną czy reportażową twórczość pisarza.

Zaprezentowano tu, osadzone w szerokich kontekstach biograficznych, literackich, a także historycznych i społecznych, poszczególne etapy rozwoju jego narracyjnego kunsztu. W ten sposób refleksja obejmuje nie tylko opisywane szczegółowo utwory reportażowe: "Pielgrzymkę do Jasnej Góry" (1894), "Z kart podróży", "Z wrażeń włoskich" (1894-1895), "Z konstytucyjnych dni" (1905), "Z Ziemi Chełmskiej" (1909), ale próbuje ustosunkować się również do beletrystyki pisarza - od wczesnych nowel przez powieści teatralne, "Ziemię obiecaną" do fresku historycznego o "Roku 1794" - będących zapisem szczególnego reportażowego widzenia świata.

Tak rozumiana twórczość autora "Chłopów" ukazuje się z jednej strony - jako kontynuacja postycywniowego realizmu, z drugiej zaś - jako swoista jego weryfikacja i przekształcenie. Te zaś dokonywały się głównie pod wpływem naturalizmu - zwłaszcza europej-

skiego, choć i w pewnym stopniu także rodzimego - i jego koncepcji powieści środowiskowej, a także z ważnym udziałem tzw. młodopolskiego psychologizmu, który radykalnie zmienił język mówienia o faktach, odrzucając "przedmiotowość" na rzecz emocji i subiektywnej "wrażliwości". Reymont inaczej bowiem niż jego poprzednicy w reportażowym pisaniu modeluje swoje wypowiedzi - przewaga podmiotowego przeżycia nad rejestracją faktu staje się niekiedy tak duża, że tekst reportażowy przypomina poetyzującą prozę modernizmu, sytuując się bliżej wyznania niż dokumentu.