

titive lexical, versification, or other features, etc. Negation is defined by Bereza as "the disparagement of the model and preference for those models as represented by identification" (p. 79).

Negation is achieved by: a) multiplication of elements subjected to disparagement (e.g. archaisms in the parody of the historical novel, as done by Swinarski, p. 81); b) intensification or hyperbolization; c) inaccurate linguistic connotation, consisting in the clash of two linguistic conventions, given an equal footing (an example from *Postępowiec* (*Progressive Fellow*) by Sławomir Mrożek: "Responding to an appeal of the municipal authorities for a prompt garbage disposal, one P., a housekeeper, disposed of two tenants [...]", p. 86); d) realization of a metaphor (e.g. "tear apart the bottle necks of production").

The last-named two manners of negation have been employed frequently in the post-war satire with a view to ridiculing (disparaging) the artificial nature of the publicist language; both reveal its unintended grotesque.

The notions of identification and negation become particularly useful in examining the relationships between stylization and the literary subject person (here understood as the author, the satire's "I", the narrator) of a work of satire. Identification of the linguistic peculiarities of the heroes with the socially or functionally defined linguistic variety comprising the model is employed in satire most frequently with a view to disparaging the same heroes (e.g. the use of cant or other hoodlum phrases, etc.). The close bond between the satirical subject person and stylization is a determinant of the "skaz", with the role of which in the Polish post-war satire the author deals at length on pp. 111—119.

Chapter V of the work is concluded with remarks on the various manifestations of the category of the author in

a work of satire, and on the influence of such manifestations on stylization attempts (pp. 119—122).

The present review of necessity gives an inadequate treatment to the wealth of problems dealt with by A. Bereza. The reviewer has tried solely to present what seems to him the most interesting aspect of these problematics: the various sets of oppositions, occurring either between different elements of a work of satire or between that work and the stylization model. In the present situation when students of the theory of literature and literary critique make renewed attempts to subordinate their analyses to notions of opposition, the book of Bereza offers interesting suggestions in methodology of research and valuable precision of terminology (e.g. of the notions of travesty and allusion). Nor will it disappoint those of the readers who will seek a full inventory list of problems in the theory of stylization. While scrutinizing the various manifestations of stylization only in the linguistic aspect of the satire, and thereby omitting many other problems within the area of satire, the author nonetheless manages to outline a broader picture of those problems. He thus offers hope that a fuller treatment of the subject is still feasible.

Henryk Pustkowski, Łódź

Юрий М а н н, О ПРОТЕКЕ В ЛИТЕРАТУРЕ, Москва 1966, с. 184. Советский Писатель.

Praca J. Manna jest jedną z kilku radzieckich publikacji poświęconych grotesce w ciągu paru ostatnich lat. Sąsiaduje ona z wnikliwym studium N. Bachtina (*Tworczestwo François Rabelais i narodnaja kultura sriedniewiekowja i rieniesansa*, Moskwa 1965) oraz popularnym szkicem A. Wulisa (*W łaboratorii smiecha*, Moskwa 1966), stanowiąc potwierdzenie narastającego od

roku 1953 zainteresowania radzieckiego literaturoznawstwa i krytyki literackiej problemami groteski. Zainteresowanie to sprzyjało teoretycznym rozważaniom na temat groteskowego realizmu, prowadziło do historycznoliterackich opisów i interpretacji twórczości Rabelais, Gogola czy Sałtykowa-Szczedrina, prowokowało spory wokół szeregu współczesnych pisarzy (zwłaszcza zachodnioeuropejskich).

Wszystkie te publikacje, bez względu na ich charakter, można podzielić na dwie grupy, w zależności od oceny samej groteski. Na jednym biegunie znajdują się ci autorzy, którzy, jak A. Wulis, oceniać będą groteskę jako „najbardziej uniwersalny sposób analizy satyrycznej”, na drugim natomiast ci, którzy w ślad za A. S. Buszminem uznają groteskę za jeden ze sposobów przejawiania satyrycznego, dopuszczalny jedynie w określonych warunkach i w niektórych gatunkach (por. A. S. Buszmin, *K woprosu o gipierbole i grotieskie w satirze Szczedrina*, [w:] *Woprosy sowietskoi literatury*, t. 5, Moskwa 1957). Aktualny i zasadniczy charakter sporu o ocenę groteski sprawił, że J. Mann nie mógł ograniczyć się do czysto teoretycznych uwag, musiał przychylić się do któregoś ze stanowisk wartościujących.

Autor nasz, jak wynika zarówno z wypowiedzi zawartych w omawianej pracy, jak i sformułowanych wcześniej (zob. J. Mann, *Zamietki o grotieskie*, [w:] *Woprosy estietiki*, t. 5, Moskwa 1962, oraz hasło „groteska” w tomie 2 *Kratkoi literaturnoi enciklopedii*), podziela stanowisko aprobujące wobec groteski. Groteska, zdaniem Manna, stanowi zjawisko szeroko rozpowszechnione w literaturze współczesnej i godne uwagi jako istotny składnik realistycznej sztuki oraz narzędzie walki społecznej i politycznej. Przychylna ocena groteski pozostawiła wyraźne ślady w teoretycznych wywodach radzieckiego badacza. Sformułowane w recenzowanej rozpra-

wie określenie stosunku groteski i alegorii, jak również stosunku groteski i parodii wydaje się czymś więcej niż tylko propozycją badawczą. Groteskę przeciwstawia się alegorii w imię „jednopłaszczyznowości”, schematyczności i dydaktyzmu tej ostatniej, co sprawia wrażenie zabiegu wartościującego. Wrażenie to umacniają dalsze stwierdzenia. Alegoria, zdaniem Manna, to odmienna od groteski metoda artystyczna stworzona celem upowszechniania „apriorycznych prawd moralnych”, sprzeczna z „realistyczną metodą typizacji” (s. 99).

Jako „dowód” na wyższość groteski można traktować, trafne skądinąd, rozgraniczenie między groteską a parodią. Według Manna istotniejsze jest w grotesce „skrajne uogólnienie” aniżeli „reakcja na stare formy artystyczne” (s. 57). Dokumentację tego twierdzenia stanowi analiza *Historii pewnego miasta* Sałtykowa-Szczedrina. *Historia pewnego miasta* nie jest więc parodią, ponieważ przedstawiona tu „historia ze wszystkimi niezbędnymi atrybutami — podaniami z przeszłości, wyciągami z kronik zaopatrzonymi w dokumentację” — przekracza granice „reakcji na stare formy artystyczne”, stanowi groteskowe uogólnienie (s. 57—58). Inaczej ujmując stosunek parodii i groteski E. M. Jewnina (por. E. M. Jewnina, *Rabelais*, Warszawa 1950, s. 256), która traktuje groteskę i parodię jako dwie równorzędne metody konstrukcji świata przedstawionego. Propozycja Jewniny, przeciwnie niż propozycja Manna, nie posiada wartościującego zabarwienia.

Wartościujące propozycje J. Manna zawierają także, niejednokrotnie ukryty, sens polemiczny. Przyznanie grotesce wysokiej rangi w sztuce współczesnej, korzystne dla groteski przeciwstawienie jej alegorii i parodii, można odczytać jako ukrytą polemikę z wypowiedziami A. S. Buszmina. Badacz ten ostrzega przed nadużywaniem pojęcia hiperbolizacji i groteski, atakuje zasadność samego pojęcia groteski. Zdaniem Busz-

mina pojęcie groteski jest skażone grzechem formalizmu, traktowaniem dzieła literackiego jako „sumy technicznych chwytów, dowolnie wybieranych przez pisarza”. Buszmin stara się umniejszyć znaczenie groteski, sprowadzić ją do rozmiarów „skrajnej formy przejawienia”. Stwierdza on: „Artysta-realista może czasami w imię prawdy artystycznej uciekać się do specyficznych form umowności, a mianowicie do hiperboli i groteski, jednakże te ostatnie są celowe i prawomocne tylko o tyle, o ile mimo wszystko trwalsza i pojemniejsza jest zasada realistycznej wierności obrazów” (Buszmin, *K woprosu o gipierbole i grotieskie w satirze Szczedriny*, s. 11).

Problemy teorii realizmu przewijają się i w innych wypowiedziach na temat groteski. T. Motylewa, której stanowisko otwarcie akceptuje J. Mann, domagając się uznania groteski i hiperboli za sposoby plastycznego oddania „prawdziwych tendencji społecznej rzeczywistości”, postuluje zarazem poszerzenie pojęcia realizmu (T. Motylewa, *O niekotorych woprosach riealizma XX wieku*, „Inostrannaja litieratura” 1957, nr 5, s. 205). Postulat poszerzenia pojęcia realizmu wypływa z uznania odmienności literatury XX wieku. Realizmowi dwudziestowiecznemu przypisuje Motylewa takie właściwości, jak uniwersalizm, różnorodność artystyczna, odejście od empirycznego prawdopodobieństwa. W artykule Motylewej splatają się ze sobą postulaty pod adresem teorii realizmu z pozytywną oceną groteski.

Dopiero na tle wypowiedzi A. S. Buszmina i T. Motylewej zrozumiałe stają się obszerne wywody J. Manna poświęcone groteskowemu realizmowi czy też nacisk, z jakim podkreśla on pokrewieństwo groteski z niektórymi gatunkami twórczości ludowej. Mann dowodzi więc, że grotesce i baśni (lub bajce) właściwa jest „wieloznaczność i dwuplanowość zawartości obrazowej” (s. 103). Potwierdzeniem pokrewieństwa groteski z baś-

nią (bajką) jest dla Manna fakt, że poszczególne groteski opierają się na bajkowych motywach, że nawet przybierają „formę” bajki. Koronny przykład stanowi tu obszerna analiza utworów E. Szwarcza.

Zasadnicze twierdzenia naszego autora na temat realizmu groteskowego można zamknąć w czterech punktach: 1. groteska posiada oparcie w obiektywnych właściwościach rzeczywistości; 2. groteska jest określonym sposobem typizacji; 3. charakterystyczną cechą groteski jest tendencja do skrajnego uogólnienia oraz dwuplanowość; 4. historyczny rozwój groteski jest związany z rozwojem realizmu jako metody artystycznej. Pierwszy z wymienionych punktów obejmuje twierdzenia na temat „obiektywnych przesłanek” groteski. Tak samo jak G. Niedoszywin (por. G. Niedoszywin, *Oczierki teorii iskusstwa*, Moskwa 1953) Mann odnajduje „obiektywne przesłanki” groteski w sprzecznościach — ich stopniu i formie — tkwiących w samej rzeczywistości (s. 62). Przedmiotem przedstawionym w grotesce są zatem te zjawiska, „[...] które w oczach normalnego, rozsądnego człowieka wydają się nie tylko na niesprawiedliwe, występne, lecz także na absurdalne, sprzeczne w sobie [...]” (s. 18).

Zależność groteski od realnych sprzeczności nie oznacza jednak dla Manna sprowadzenia roli autora groteski do roli neutralnego pośrednika między rzeczywistością i jej sprzecznościami a odbiorcą. Mimo wszystko autorowi przysznaje się skromną, ale samodzielną rolę. Rolę autora, twórcy groteski, upatruje Mann w stanowisku, jakie może on zająć wobec sprzeczności stanowiących podstawę groteski. Zasadnicze stwierdzenie brzmi: „[...] stosunek pisarza do sprzeczności, jego pozycja jest najistotniejszym czynnikiem ukształtowania groteski” (s. 70). W dalszej części wywodu wskazuje się na dwa typy stosunku pisarza do sprzeczności. Pierwszy z nich polega na próbie obiektywiza-

cji sprzeczności, określenia jej rozmiarów i znaczenia historycznego, a tym samym na przewyciężaniu jej. Drugi typ stosunku pisarza do sprzeczności sprowadza się do pogodzenia z ujawnionymi sprzecznościami, nieumiejętności przewyciężenia ich. Przedstawione różnice stosunku pisarza do ujawnionych sprzeczności, zdaniem Manna, mają stanowić cechy odróżniające groteskę realistyczną od romantycznej. Grotesce realistycznej właściwe będzie przewyciężanie sprzeczności, grotesce romantycznej — pogodzenie się z nimi (s. 70—71).

Kolejna grupa problemów skupia się wokół zagadnienia groteski jako sposobu typizacji. Tak pojmowana groteska służy „[...] artystycznemu, obrazowemu poznaniu, realizowanemu szczególnymi środkami. Dlatego też należałoby mówić nie o „chwycie groteski”, lecz o „groteskowej zasadzie typizacji, odbicia rzeczywistości” (s. 22—23). Za naczelną właściwość groteskowej zasady typizacji uznaje Mann zdolność do skrajnego uogólniania. W recenzowanej pracy niejednokrotnie zwraca się uwagę na fakt, że zdolność do skrajnego uogólniania odróżnia groteskę od pokrewnych jej zjawisk literackich. Z punktu widzenia twórcy groteski zdolność do skrajnego uogólniania oznacza możliwość ujawnienia najistotniejszych problemów danej epoki historycznej (s. 59). Z punktu widzenia odbiorcy zdolność uogólniania oznacza koncentrację treści, szeroki zasięg asocjacji. „Ta prawidłowość percepcji groteski jest zwierciadlanym odbiciem tej prawidłowości, która skłania pisarza do posługiwania się groteską: obydwie procesy (w świadomości pisarza i czytelnika) rozwijają się równolegle” (s. 60).

Groteskowej zasadzie typizacji przypisuje Mann inną jeszcze właściwość — a mianowicie dwuplanowość. Dwuplanowość groteski nie oznacza tutaj nic innego jak to, że odbiorca za fantastycznymi zdarzeniami i przedmiotami świata groteskowego odkrywa ukryte rysy

rzeczywistości społecznej. Mann przestrzega przed przyjmowaniem za dobrą monetę swobody i lekkiego tonu groteski. Pod powierzchnią swobody i lekkości ukrywa się, jak twierdzi, przemysłany i podporządkowany określone-
mu celowi zamiar artystyczny. Kategoria dwuplanowości ma nie tylko objaśniać drogę prowadzącą do właściwego sensu groteski. Kategoria ta służy także uzasadnieniu związku świata przedstawionego w grotesce z realnie istniejącymi sprzecznościami. Swoista logika estetyczna groteski „[...] to przede wszystkim ujawnienie takich właściwości rzeczywistej sprzeczności, które ją wywołały i ukształtowały” (s. 70).

Wiele miejsca w recenzowanej rozprawie zajmują problemy historycznej ewolucji groteski. Początki groteski w nowożytnej literaturze europejskiej upatruje Mann w okresie narodzin romantyzmu i polemiki z klasycystycznym pojmowaniem zasady prawdopodobieństwa. Właściwy okres rozwoju groteski, jej rozkwit, przenosi jednak Mann w epokę realizmu. Groteska romantyczna, mimo że uznana była przez swych twórców za wyraz epoki, nie osiągnęła jednak pełni możliwości artystycznych. Istotnym brakiem groteski romantycznej, uniemożliwiającym jej pełne przedstawienie głównych problemów epoki, miała być abstrakcyjność, ponadczasowość, uprawianie sztuki dla sztuki (s. 27—28). Dopiero realiści, kontynuując rozpoczętą przez romantyków walkę o należne grotesce miejsce w literaturze, osiągają maksimum „prawdy artystycznej” dzięki wprowadzeniu zasady groteskowej typizacji. Za pionierów realistycznej groteski uznaje Mann G. Büchnera i H. Balzaka, rozkwit groteski jako sztuki realizmu jest jednak dziełem wielkich realistów XIX wieku. „Wielcy realiści XIX—XX wieku — Gogol i Szczedrin, Dickens i Dostojewski, Brecht i Majakowski — byli jednocześnie wybitnymi twórcami groteski” (s. 32).

Rozwój groteski dostosowuje Mann do tradycyjnie uznawanych etapów rozwoju realizmu. Czynnikiem sprawczym kolejnych przeobrażeń groteski mianuje on ewolucję zasady prawdopodobieństwa. „Realizm, który w miarę swego rozwoju coraz bardziej zmieniał samo rozumienie prawdopodobieństwa, przenosząc punkt ciężkości z zewnętrznego prawdopodobieństwa na wewnętrzne, ujawnił niezwykle szerokie możliwości wchłaniania i asymilacji form artystycznych wypracowanych przez poprzednie epoki, a w szczególności — groteski” (s. 32). Nakreślone przez Manna etapy rozwoju groteski w literaturze nowożytnej odbiegają od propozycji autorów *Historii kategorii estetycznych* (A. F. Łosiew, W. P. Szestakow, *Istorijskaja estietičeskich katigorij*, Moskwa 1965). Łosiew i Szestakow wyróżniają w całości dziejów groteski tylko trzy etapy. Są to: 1. groteska epoki Odrodzenia, wyrażająca „nadmiar sił twórczych epoki”; 2. groteska romantyczna, umotywowana związkami twórczości romantyków z twórczością ludową; 3. groteska epoki kultury burżuazyjnej, „tragiczny symbol kryzysu burżuazyjnego społeczeństwa”.

W schemacie rozwoju historycznego groteski zabrakło więc miejsca na szeroko omawiany przez Manna etap groteski realistycznej. Zresztą nie tylko groteska realistyczna jest pominięta w *Historii kategorii estetycznych*. Brak tu również miejsca, czy choćby wzmianki, o grotesce radzieckiej, podczas gdy w pracy Manna problemowi temu poświęca się wiele uwagi. Mann, co warto podkreślić, nie tylko obszernie omawia groteski W. Majakowskiego i E. Szwarca, lecz także próbuje uzasadnić ich prawo do miana utworów realizmu socjalistycznego. W zakończeniu pracy Manna czytamy: „Możliwości groteski są nieprzebrane. Zaprzeczanie doniosłości groteski dla literatury radzieckiej byłoby szczególnie nierozsądne w naszych czasach, czasach charakteryzujących się niezwykle różnorodnością kierunków

światowej sztuki postępowej” (s. 182). Różnice dzielące pracę Manna i *Historię kategorii estetycznych* raz jeszcze potwierdzają dwudzielną ocenę groteski inspirowanej przez teorię realizmu.

Obok zajmujących naczelne miejsce wywodów na temat realizmu groteskowego w pracy Manna na uwagę zasługują propozycje typologiczne. Mówiąc o propozycjach typologicznych nie mamy na myśli opartego na kryterium realizmu podziału groteski według poszczególnych etapów rozwoju, ani też podziału na groteskę realistyczną i modernistyczną. Interesujące nas propozycje typologiczne oparte są na uwzględnieniu różnorodności groteskowej fantastyki. W imię występujących tu różnic wyodrębnia się dwie zasady budowy groteski. Pierwsza z nich nazwana jest „fantastycznym założeniem” i odnosi się do takich grotesek, w których fantastyka stanowi punkt wyjścia akcji, jest zewnętrzna i niezależna wobec bohaterów (s. 78—79). Cytowane przez Manna przykłady tego rodzaju grotesek to np. *Pluskwa* i *Łaźnia* Majakowskiego. W utworach tych „fantastyczne założenie” równa się niezwyklej sytuacji, w której autor umieszcza swoich bohaterów. Sytuacja ta potęguje tempo akcji, pozwala na „eksperymentalne” wypróbowanie wartości reprezentowanych przez bohaterów, Majakowskiemu „fantastyczne założenie” będzie służyło jako środek demaskacji mieszczaństwa (*Pluskwa*), czy też jako sposób ukazania istoty biurokratyzmu (*Łaźnia*). Kompromitację osiąga on dzięki temu, że „zestknąwszy się z fantastycznym wydarzeniem, bohaterowie mimo wszystko pozostają wierni swej naturze, a tym samym wyraziściej ujawniają swe właściwości [...]” (s. 87). Na marginesie przedstawionych stwierdzeń J. Manna warto odnotować, że metodą „fantastycznego założenia” często posługuje się S. Mrożek, zwłaszcza w utworach dramatycznych. „Fantastyczne założenie” służy Mrożkowi, podobnie jak to określi-

łał Mann w odniesieniu do Majakowskiego, dla ujawnienia społecznych właściwości postaci.

Druga zasada budowy groteski polega na naruszeniu realnych związków i prawdziwości drogą wyolbrzymienia właściwości bohatera czy też cech właściwych przedstawionej sytuacji. Mann w wypowiedziach o tym typie groteski ogranicza się do stwierdzenia, że „fantastyczne jest przez czytelnika postrzegane i wyjaśniane jako postać istnienia określonych właściwości, jako ich logiczna konsekwencja” (s. 78). Przykładową analizą tak skonstruowanej groteski jest analiza groteski Bertolta Brechta. W grotesce tej dostrzega Mann dochodzące aż do absurdu przejawianie rzeczywistych cech przedstawianego zjawiska, ukryty za fantastycznymi, udiwnionymi rysami „złowieszczy sens faszystowskiego obskurantstwa, rasowego rozpasania i bezprawia” (s. 81). W sumie — fantastyka uznana jest za podstawowy sposób realizacji groteskowej typizacji, wyrażającej się w tendencji do skrajnego uogólnienia i cechującej się dwuplanowością. Fantastyka — jak stwierdza Mann — „niesie ze sobą część poetyckiej myśli utworu”, a dzięki dystansowi, jaki dzieli ją od rzeczywistości, zwraca uwagę na te jej cechy, które czynią możliwym i pełnoprawnym porównanie z tym, co nierzeczywiste (s. 95).

Na zakończenie omówienia najistotniejszych, zdaniem recenzenta, problemów rozprawy J. Manna spróbujmy zrekonstruować wynikającą z przedstawionych wywodów radzieckiego badacza definicję groteski. Zgodnie z poglądami Manna groteska to sposób realistycznej typizacji, któremu właściwe jest dążenie do skrajnego uogólnienia. Groteskę jako sposób realistycznej typizacji cechuje dwuplanowość. Dążność do skrajnego uogólnienia i dwuplanowość odróżniają groteskę od schematycznej alegorii czy jednoznacznej parodii. Czynnikiem sprawczym rozwoju groteski

w nowożytnej literaturze europejskiej jest rozwój metody realistycznej i związana z nim ewolucja zasady prawdopodobieństwa, przejście od prawdopodobieństwa zewnętrznego ku prawdopodobieństwu wewnętrznemu. Realizm groteski oznacza, że przysługujące jej właściwości — alogizm, dwuplanowość, fantastyka — tłumaczą się właściwościami samej rzeczywistości, tkwiącymi w niej sprzecznościami. Twórca groteski, ujawniając te sprzeczności w groteskowej strukturze, może zajmować dwie postawy. Pierwsza z nich, występująca w grotesce romantycznej czy w groteskach L. Pirandella, sprowadza się do bezradności i pogodzenia się ze sprzecznościami przedstawianej rzeczywistości. Druga postawa, znamionująca twórców grotesek zaliczanych w poczet realistycznych utworów, cechuje się dystansem wobec ujawnianych sprzeczności, umiejętnością racjonalistycznego opanowania ich (groteski Brechta i Majakowskiego). Możliwość wyboru postawy wobec sprzeczności, zgodność groteski z realistyczną metodą tworzenia czyni z groteski prawomocny i użyteczny składnik socjalistycznej sztuki. Z czysto typologicznego punktu widzenia groteska dzieli się na groteskę opartą na „fantastycznym założeniu” oraz groteskę, w której fantastyczne wynika z przejawiania rzeczywistych właściwości bohaterów czy sytuacji.

Przedstawioną rekonstrukcję rozumienia groteski przez J. Manna można uzupełnić podziałem grotesek na satyryczne i niesatyryczne, uwagami na temat „przedmiotowości” groteski itp. Mimo bezspornej wartości tych uwag rezygnujemy z obszerniejszego omówienia ich, ponieważ nie wnoszą nic nowego do istoty poglądów J. Manna.

Zasadniczym celem pracy *O grotesce w literaturze* jest naszym zdaniem próba zaadaptowania groteski do potrzeb teorii i praktyki realizmu socjalistycznego. W imię tych potrzeb rezygnuje autor z nazbyt dogmatycznego pojmo-

wania zasady prawdopodobieństwa, zmierza do poszerzenia koncepcji realizmu.

Aleksander Bereza, Wrocław

Alojzy Sajkowski, NAD STAROPOLSKIMI PAMIĘTNIKAMI (ÜBER ALTPOLNISCHE MEMOIREN), Uniwersytet im. A. Mickiewicza. Prace Wydziału Filologicznego. Seria Filologia Polska, Nr. 6, Poznań 1964, SS. 148.

Die altpolnischen Memoiren, eines der fruchtbarsten Gebiete des Schrifttums im 17. Jh., wurden trotz ihrer wesentlichen Bedeutung für die Gestaltung früher Formen der Erzählprosa noch vor kurzer Zeit von der polnischen literarhistorischen Forschung nur nebenbei behandelt. Im 19. Jh. ist zwar eine Reihe alter Memoiren erschienen, doch betrachtete man sie als historische Quellen von dokumentarischem Wert. Diesem mangelhaften Interesse an Memoiren als konkreter literarischer Gattung ist es zuzuschreiben, dass sie von der polnischen Literaturforschung, die hier die Anschauungen der Geschichtsforschung übernahm, negativ eingeschätzt und einseitig beurteilt wurden. Erst in den letzten Jahren, als die Memoiren ungewöhnliche Erfolge erzielten und sehr viele Leser fanden, hat man das traditionelle Urteil über dieses Gebiet der Literatur korrigiert und versucht, es in die polnische Literaturgeschichte aufzunehmen. Die eigentümliche Rehabilitierung der Memoiren begann mit der Herausgabe von Tagebüchern, Reise- und Kriegsberichten, Autographen und Briefen aus dem 16. und 17. Jh. Weiterhin wurden literarhistorische Untersuchungen über die Bedeutung dieser Literatur im Gestaltungsprozess der Erzählprosa angestellt. Zu den wichtigsten unter ihnen gehört die Abhandlung von Jadwiga Rytel, die die *Pamiętniki* (Memoiren) von Jan Chryzostom Pasek mit anderen altpolnischen Me-

moiren vergleicht und auf ihren ästhetischen Wert hin analysiert¹. Die in den vorliegenden Ausführungen behandelte Skizzensammlung von A. Sajkowski aus dem Jahre 1964 ist ein weiterer Schritt auf dem Gebiet der Forschungsarbeiten über die älteste „Memoirenprosa“.

Sajkowski behandelt die Problematik der Memoiren unter dem Aspekt des Herausgebers, Theoretikers und Literaturhistorikers. Aus dem umfangreichen Material, das er im Laufe seiner mehrjährigen Forschungen und Studien sorgfältig zusammengetragen hatte, wählte er nur fünf Problemkreise: die Herausgebertätigkeit von Memoiren im 19. Jh., Beiträge zur Genese von altpolnischen Memoiren, Materialien zur Klassifikation der altpolnischen Memoiren, Reiseberichte und Anmerkungen über *Pamiętniki* (Memoiren) von Pasek. Die Kriterien für die Wahl einer so unterschiedlichen Problematik sind grösstenteils durch den Umfang des Stoffes und die Forschungspraxis von Sajkowski bestimmt. Daraus entspringen einige Disproportionen zwischen dem exemplifikatorischen Material und den interpretativen Ergebnissen. So beschränkt sich der Verfasser in einigen Studien, die einen Überblick über eine imposante Menge von Memoirentexten geben, lediglich darauf, die äusserst wertvollen historisch-biographischen Informationen und knappen Beurteilungen zu verzeichnen, wobei er keinen Platz für eine Analyse des gesamten Profils mehr findet.

Die erste Skizze enthält eine Reihe wesentlicher Bemerkungen über die Edition altpolnischer Memoiren aus dem 19. Jh. Die von Sajkowski durchgeführ-

¹ J. Rytel, „*Pamiętniki*“ Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej („Memoiren“ von Pasek auf dem Hintergrunde der altpolnischen Memoirenliteratur. Skizze aus der Geschichte der Erzählprosa), „*Studia Staropolskie*“, Bd. 11, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962.