

i kluczową rolę kategorii interpretanta w tego rodzaju postępowaniu.

*The Literary Sign: A Triadic Model* jest w zasadzie rozprawą przybliżającą koncepcje innych badaczy (przede wszystkim Ch. S. Peirce'a, w dużym stopniu również R. Ingardena i U. Eco), powtarzającą też wiele prawd znanych i uznanych w teorii literatury i metodologii badań literackich, choć formułującą je na drodze własnej, oryginalnej argumentacji. Trzeba wszakże zaznaczyć, iż prezentowane koncepcje referuje autor w sposób rzetelny, wnikliwy i klarowny, komponuje je w logiczną całość prowadzącą do własnych wniosków, sugestywnie argumentując za lub przeciwko poszczególnym stanowiskom. Na uznanie zasługuje precyzja terminologiczna *The Literary Sign* i dbałość autora o przejrzystość wywodu: kluczowe terminy wyjaśnienia w tekście głównym lub przypisach (co jest szczególnie istotne w przypadku pracy opartej na koncepcjach wielu badaczy), diagramy dotyczą istotnych elementów wywodu i ułatwiają ich zrozumienie.

Reprezentując optykę literaturoznawcy należałoby podkreślić, iż zamieszczenie przykładowych analiz (jak np. sygnalizowana kilkakrotnie w książce interpretacja *The Windhover* G. M. Hopkinsa) uczyniłoby wywód autora bardziej komunikatywny i przekonujący dla czytelnika, przesuwać punkt ciężkości rozważań z dziedziny semiotyki ogólnej na płaszczyznę semiotyki literackiej. Dalsze badania Kalagi przyniosą zapewne cenne próby zastosowania triadycznej teorii znaku literackiego do interpretacji utworów z różnych gatunków, epok, itp., co mogłoby doprowadzić do praktycznego zweryfikowania modelu, jego uszczegółowienia i uprecyzjowania, opracowania odmian, wariantów, itp., oraz rozstrzygnięłoby wątpliwość, czy poziomowa stratyfikacja jest adekwatnym zabiegiem interpretacyjnym dla wszelkich tekstów literackich, czy też jedynie dla utworów o skomplikowanej, wielopiętrowej konstrukcji. Badania te przyniosłyby też interesujące i inspirujące interpretacje

konkretnych utworów, a także bardziej precyzyjne wykazanie, w jaki sposób ów model kroczącej w górę, wielopoziomowej semiozy daje się zastosować do opisu badawczego całości wyższego rzędu niż utwór literacki (gatunek, epoka, tendencja, twórczość autora, historia literatury narodowej i literatury w ogóle, komparatystyka, itp.), a także jak kształtuje megatekst kultury, czy czyni go tworem ustratyfikowanym i selektywnym, tzn. obejmującym jedynie najbardziej znaczące, najczęściej powtarzalne "cultural units".

Rozprawę Kalagi uważam za znaczne osiągnięcie badawcze, ujawniające rozległą wiedzę interdyscyplinarną autora (m.in. z zakresu semiotyki ogólnej i literackiej, filozofii języka, teorii literatury, interpretacji utworu literackiego), dociekliwość i dogłębną rozważań, krytycyzm w podejściu do teorii innych badaczy i umiejętność konstruowania z nich własnej koncepcji, wysoki stopień świadomości metodologicznej. Zaletą omawianej książki jest też jej duży potencjał inspiracyjny: stanowi ona materiał do refleksji i przemyśleń, nasuwa wiele pytań, prowokuje do podejmowania prób zastosowania zaprezentowanego aparatu teoretycznoliterackiego do praktycznych analiz literackich. *The Literary Sign* należy do rzędu pozycji, których prawdziwą miarą wartości będą praktyczne zastosowania prezentowanych koncepcji.

Wiesław Krajka, Lublin

Danuše Kšicová, POÉMA ZA ROMANTISMU A NOVOROMANTISMU. Ruskočeské paralely, Univerzita J. E. Purkyně v Brně, Brno 1983, ss. 187+8 ilustracji.

Praca brneńskiej rusycystki D. Kšicovej, skupiającej swe zainteresowania naukowe na związkach literatury czeskiej i rosyjskiej (np. monografia *Ruská poezie v interpretaci Františka Táborského*, 1979 oraz liczne studia zamieszczane w czasopismach naukowych) swym tytułem a także syntetyzującym ujęciem wstępu

i zakończenia manifestuje orientację komparatystyczną i genologiczną zarazem. Bliższy wygląd wszakże w zamieszczonych w książce studia, i to zarówno charakteru analitycznego (*Poémy M. J. Lermontova a evropský romantismus, Secesní motivy v tvorbě Alexandra Bloka a Velemlra Chlebnikova, Hudební princip „Symfonii” Andreje Bělého, Puškinovské tradice a antitradice v poemách Velemlra Chlebnikova*), jak i syntetycznego (*Ruská poema za romantismu, K typologickému srovnání české a ruské romantické poémy, Česká a ruská poema za neoromantismu, Secese v české a ruské poemě*), potwierdza tylko w części wspomniane sugestie tytułu, głównie zaś pozwala wnioskować o słuszności twierdzenia, iż dążenie do systematyki genologicznej musi być nierozłącznie związane z historycznym oglądem badanych gatunków literackich. Uderzającą cechą pracy Kšicovej, stanowiącej wynik jej kilkuletnich badań nad wymienionym w nazwie tematem, jest przede wszystkim owo wyczulenie na historyczność komparatyki gatunkowej. Jednakże implikowany tytułem i wyrażony *expressis verbis* cel (badawczy, którym było „prześledzenie przemian gatunku w perspektywie dwu literatur oraz uchwycenie rządzących tym procesem praw rozwojowych w literaturach różniących się tradycjami, znaczeniem i wielkością” — i to z uwzględnieniem ogólnoeuropejskich odniesień literackich — nie został w pełni przez autorkę osiągnięty, praca bowiem bliższa jest dociekaniom genezy literackiej konkretnych, omawianych utworów i historii występujących w nich motywów niż rozważaniom genologicznym *sensu stricto*, i więcej się czytelnik dowie z niej o wędrówce i przemianach pewnych motywów czy obrazów poetyckich niż o przemianach wyznaczników gatunkowych badanej formy, lub o ich zmieniającej się w procesie rozwojowym funkcji, o przezwyciężaniu jednych determinantów gatunkowych i zastępowaniu ich znakami innymi, czy wreszcie o sensie dostrzeżonego ruchu gatunku, zaobserwowanego na przykładzie dzieł literatury czeskiej

i rosyjskiej okresu romantyzmu i neoromantyzmu.

Na obronę autorki jednakże należy powiedzieć, iż weszła na teren w Czechach mało przebadany, zajęła się gatunkiem o konturach nieostrych — i to celowo nieostrych — utworami, których forma poetycka, będąca „sposobem bycia” dla określonych treści, z trudem poddaje się sprowadzeniu do stałych schematów, i w każdej konkretyzacji powstaje właściwie od nowa, i dla których wyróżnikiem poetyckim (związszcza w dobie neoromantyzmu) stawał się język, a nie gatunek rozumiany jako „istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań (zestrój dyrektyw), zasad, przyzwyczajajeń regulujących określoną dziedzinę wypowiedzi” (definicja J. Trzynałdowskiego zgadzającą się w zasadzie z określeniem przez F. Vodičkę gatunku jako „zbioru wyobrażeń normatywnych o możliwych typach dzieł literackich, istniejącego w świadomości określonego, historycznie zdeterminowanego społeczeństwa”).

O trudnościach związanych z wyodrębnieniem przedmiotu genologicznego przez autorkę świadczy pierwszy szkic jej książki zatytułowany „K terminologii žánru”. Kšicová posługuje się wymiennie dwiema nazwami: poema (poemat) i básnická povídka (powieść poetycka) uznając je za synonimy i powołując się przy tym na prace polskie i rosyjskie. Jednakże wśród autorów polskich poetyk i słowników terminów literackich jedynie Sierotwiński tak postępuje, podkreślając w ten sposób w lapidarnej definicji wspólne dla obu odmian wykraczanie poza ramy epickie; inni badacze wprowadzają dość daleko idące dyferencjacje, odróżniając romantyczny poemat epicki (*Herman i Dorota, Grażyna*) od byronicznego poematu dygresyjnego, w którym na plan pierwszy wysuwa się prowadzący nieustanny dialog z czytelnikiem narrator, jego osobowość, stosunek do świata a przede wszystkim jego funkcja kreacyjna wobec świata przedstawionego, przejawiająca się w ironii, będącej rezultatem dystansu między opowiadaczem (prze-

ważnie autorskim) a bohaterem i fabułą. Jeszcze inną odmianą poematu romantycznego jest poemat liryczny, afabularny lub o nikłej zdarzeniowości, za to w pełni wykorzystujący perspektywę subiektywną, warunkującą liryczność i refleksyjność utworu (np. W *Szwajcarii* Słowackiego). Ten typ poematu, przynajmniej w okresie romantyzmu, Kšicovej nie interesuje. W zakres swych badań włącza ona natomiast powieść poetycką, co wynika z synonimicznego traktowania nazw „poemat” i „powieść poetycka”.

Polskie poetyki jako najważniejsze wyróżniki gatunkowe tej odmiany romantycznego poematu epickiego uznają: 1) fabułę o symbolicznym charakterze i kapryśnej linii rozwojowej mającą często budowę eliptyczną, biegnącą jakby po wierzchołkach zdarzeń, których chronologia ulega zakłóceniu. Fragmentaryczność, zagadkowość i dramatyzm fabuły znajdują swoje uzasadnienie w płaszczyźnie filozoficznej utworu, dotyczącej zazwyczaj tajemnicy bytu, sensu istnienia, zagadki losu człowieka indywidualnego i społecznego; 2) narratora jawnego, zachowującego mimo używania 3. osoby perspektywę liryczną bohatera w opowiadaniu, inkrustującego opowieść wstawkami lirycznymi (pieśni, ballady), subiektywizującego opis, będący komentarzem uczuciowym sytuacji i przeżyć bohatera (wykorzystanie w tym celu po raz pierwszy mowy pozornie zależnej). Postawę narratora cechuje nie tylko brak dystansu wobec bohatera, ale również brak obiektywnej, pełnej wiedzy o przedstawianej rzeczywistości; 3) bohatera o tajemniczej biografii, opanowanego wielkimi namietnościami, podlegającego działaniom sił niewyjaśnionych, skłóconego ze światem i będącego właściwie maską podmiotu lirycznego. Dominantą jego biografii bywa dramat sumienia. Obok postaci z krwi i kości, o wyraźnie zarysowanej psychice występują postaci będące twórcami metaforycznymi, wymykające się zasadom kreowania portretu realistycznego; 4) środowisko (historyczne, orientalne, regionalne, przy czym w tym ostatnim wypadku ważne jest, co autor

przez „region” rozumiał: naturę czy lud); 5) sposób przekazu semantycznego: a) wpisanie go w kompozycję linearną a więc w układ fabularny, w postaci itd., b) wpisanie go w układ alinearny czyli — przekaz semantyczny wynikający z całościowej wymowy poematu. Tę semantykę struktury miał zapewne na myśli K. Wyka, kiedy to omawiając zagadnienia romantycznego toku narracji rozróżniał w swych rozważaniach nad *Panem Tadeuszem* dwie odmiany epickiego poematu romantycznego: w pierwszej, narracja ma znaczenie nadrzędne w stosunku do pozostałych członków układu (np. *Beniowski* Słowackiego), w typie drugim twórca wychodzi od uogólnienia ideologicznego, zamkniętego w micie, legendzie, nigdy wszakże w obserwacjach rzeczywistych (np. *Król Duch*).

Na krańcach epicznego poematu romantycznego pozostają: wspomniany już poemat liryczny, spokrewniony z poematem o bohaterze zwróconym w głąb siebie samego, poematem będącym bezfabularną relacją biografii bohatera (-ów) romantycznego (*Godzina myśli* Słowackiego), dalej historiozoficzny epos wizjonerski, nazwany przez Norwida „poematem fenomenologicznym” (*Król Duch* Słowackiego), wreszcie burleska o wyraźnie satyrycznym zacięciu, łącząca patos z pospolitością i poprzez to zdarzenie ośmieszająca określone szablony społeczne czy konwencje artystyczne. Tej odmianie (zwłaszcza w twórczości Lermontowa) Kšicová poświęciła sporo uwagi.

Zakres badań czeskiej rusycystki jest więc bardzo szeroki. Wydaje się, że na skutek niedostatecznego rozróżnienia typologicznego badanej formy liryczno-epicznej w czeskich estetykach i poetykach, autorka dość arbitralnie w swych badaniach ustawiła na jednej płaszczyźnie różne, choć spokrewnione przedmioty genologiczne, kierując się w znacznej mierze czynnikiem tak zwodniczym, jak nazwa (w literaturze czeskiej nieustannie się zmieniająca, nie definiująca wyraźnie desygnatu zawartego w niej pojęcia, mówiąca więcej o historii gatunku niż o jego cechach strukturalnych: epická báseň,

básnická povídka, veršovaný román, stará zvěst, zlomek epeje, povídka, legenda, balada, romance, pohádka, letopis, obnovený obraz, paměť, píseň, zpěv itd.).

Przy konstataowanym przez Kšicovą braku czeskich opracowań teoretycznych dotyczących odmian romantycznego poematu epicznego, przy zamieszczeniu w nomenklaturze, będącym odzwierciedleniem niedostatecznego, jak dotąd, odczytania — by rzecz słowami S. Skwarczyńskiej — „natury klasyfikowanych przedmiotów genologicznych, charakteru ich budowy i zachodzących między nimi stosunków” brneńska badaczka zmuszona była sięgnąć po klasyfikator „poema”, który jednakże implikuje zbiór bardzo różnorodny, za główne wyznaczniki gatunkowe zaś przyjęła długość i tematykę utworu, czasem dodając jeszcze budowę metryczną. Takie determinanty gatunkowe (przed pierwszymi dwoma ostrzega S. Skwarczyńska) bardzo niedokładne i nieostre, niewiele mówią o ważnych strukturalnie właściwościach określanych przez nie przedmiotów genologicznych i wytwarzają mało precyzyjną siatkę porządkującą, co z kolei utrudniło autorce obserwację ewolucji gatunku i jego składników konstytutywnych. A szkoda. Kšicová bowiem zajęła się gatunkiem do dziś właściwie w Czechach produktywnym, który odegrał ważną rolę w rozwoju systemu gatunkowego literatury czeskiej.

Wspomniany już, nieżyjący znakomity historyk i teoretyk literatury Felix Vodička, związany ze środowiskiem praskich strukturalistów, w studium *Mędzy poezją i prozą. O funkcji powieści poetyckiej w systemie gatunkowym literatury czeskiej XIX w. (Mezi poezií a prózou. K funkci veršovaného románu v žánrovým systému české literatury 19. století, „Česká literatura” 1968, nr 3)* wykazał dowodnie, że na skutek opóźnienia rozwoju odrodzeniowa literatura czeska adoptowała przede wszystkim system europejskich gatunków poetyckich, wśród nich zaś poemat dygresyjny, który odegrał specyficzną, pozytywną rolę w roz-

woju czeskiej prozy narracyjnej. Czeska proza wieku XIX bowiem obsługiwała przez kilka dziesięcioleci niemal wyłącznie najniższe piętra obiegu literackiego, pozostając przy przestarzałych schematach fabularnych rodem z romansu, z domieszką psychologizmu sentymentalnego lub historyzmu. Nowatorska rola przypadła więc „powieści byrońskiej”, jak określa poemat dygresyjny Vodička, wnoszącej złożone relacje między autorskim subiektem a fabułą, autorem (narratorem autorskim) i bohaterem, co pozwalało przekraczać ramy fikcji i nawiązywać bezpośredni kontakt z ówczesną rzeczywistością. A właśnie w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku zaczęto odczuwać coraz wyraźniej potrzebę analitycznego spojrzenia na tę rzeczywistość. W literaturze europejskiej tej doby taką analizę rzeczywistości przynosiła powieść, odkrywająca środowisko, psychologię, dającą w typizującym skrócie, w realizmie szczególnie krytyczny obraz społeczeństwa. Również europejskiej powieść czeska nie umiała budować obrazu świata od strony szczegółów życia, nie potrafiła też wytworzyć dystansu autorskiego wobec materii powieściowej. Dlatego właśnie dygresyjny poemat fabularny typu *Pana Vyšinského* Gustava Pflagra-Moravskiego stawał się pośrednikiem w rozwoju prozy czeskiej, wnosił specyficzny kąt obserwacji, dystans autora-narratora wobec opowiadanej historii.

Powieść czeska, której narrator identyfikował się ze swym bohaterem, ów dystans dostrzegła i wykorzystała dopiero w latach osiemdziesiątych, ale i wówczas — na skutek rodzących się subiektywistycznych tendencji — z trudem zdobywała się na wytworzenie obrazu społeczeństwa czeskiego na zasadzie realistycznej typowości, krytykę tego społeczeństwa zaś przeprowadzała częściej za pośrednictwem przeżyć bohatera lub symbolicznie konstruowanych sytuacji (np. Zeyer). Ten niedostatek czeskiej powieści realistycznej kompensowała epika wierszowana aż do przełomu wieku XIX i XX (np. *Magdalena*

J. S. Machara z 1894 roku, w której obok dystansu narratora zastosowano prozaizację wiersza i języka, nadając całości społeczno-satyryczne ujęcie).

Romantyczna powieść poetycka jednakże, jak się wydaje, i później zaznaczyła swój wpływ na prozę czeską. Vodička dostrzega go w silnej subiektywizacji powieści, co doprowadziło w dalszym rozwoju do powstania produktywnego w Czechach po dzień dzisiejszy potężnego nurtu prozy liryzowanej.

Na te funkcje poematu romantycznego w rozwoju narracji i w ogóle prozy czeskiej ani na pracę F. Vodičky D. Kšicová nie zwróciła jednak uwagi. Wyraźniej natomiast ukazała znaczenie tego gatunku w rozwoju literatury rosyjskiej, gdzie dzięki wprowadzeniu analizy psychiki bohatera torował on według badaczki drogę realizmowi. Wśród rosyjskich realizacji gatunku odróżnia badaczka poemat byroński, który w literaturze rosyjskiej wchłoniął zarówno podniety z literatury francuskiej, jak i oświeceniowe tradycje poematu heroikomicznego z jego żywiołem parodystycznym, dalej zaś poemat historyczny, egzotyczny i filozoficzny. Tą też systematyką posługuje się w najobszerniejszym studium zbioru *Poémy M. J. Lermontova a evropský romantismus*, a także w szkicu komparatystycznym *K typologickému srovnání české a ruské poémy*.

Twórczości Lermontowa poświęca autorka dużo miejsca, rozważa ją nie tylko w relacjach literackich, ale i w odniesieniu do filozofii (szkic *Lermontov a Nietzsche*). Lermontowa uważa za najbardziej reprezentatywnego twórcę gatunku (i to nie tylko w Rosji), uprawiającego wszystkie wymienione przez nią odmiany: od burleski poprzez poematy historyczne i egzotyczne aż po poematy filozoficzne, zamykające według Kšicovej europejski romantyzm i zapowiadające neoromantyzm. Twierdzenia swoje o wyjątkowym znaczeniu twórczości Lermontowa badaczka stara się uzasadnić, konfrontując zawartość treściową i rozwiązywania artystyczne jego

dzieł z symbolizmem Błoka i filozofią Nietzschego i podkreślając prekursorstwo autora *Demona* wobec wymienionych twórców.

Zarówno w przeglądach historyczno-literackich (rozdziały „Ruská poéma za romantismu” oraz „Česká a ruská poéma za neoromantismu”) jak i w studiach analitycznych omawianej książki widać jak bardzo nieodzwonne w komparatystyce genologicznej jest wyodrębnienie konstant gatunkowy. Nie może się bez nich obejść i czeska badaczka, i w konkretnych zestawieniach dzieł różnych autorów czy utworów powstałych w różnych epokach śledzi jednak nie tylko warianty tematyczne, ale i sposób realizacji tematu, a więc zmiany w narracji, kompozycji, a nade wszystko przemiany bohatera oraz (częściowo) technik i konwencji artystycznych. Czyni to jednakże w sposób przygodny, co powoduje, że nierzadko na jednej płaszczyźnie znajdują się uwagi o przemianach składników strukturalnie ważnych obok mniej doniosłych (takich jak wędrówka motywów czy realizacja tegoż obrazu u różnych autorów, obrazu analizowanego od strony tematyki, a nie funkcji czy zmieniającej się konwencji ujęć artystycznych). Fakt ten pozwala sądzić, że Kšicová w swej pracy nie zdołała w sposób wyraźny wypunktować semantyki wyższych układów znaczeniowych czy korelacji semantycznych między różnymi elementami tekstu, stąd i słuszne uwagi o kierunku ich przemian zdają się być chwilami nie dość udokumentowane.

I przy tych mankamentach wszakże potrafiła autorka zgromadzić wiele interesującego materiału porównawczego a jej wnikliwe sądy o niektórych analizowanych utworach zasługują na pilną uwagę. Do nich należą przede wszystkim obserwacje dotyczące realizacji analizowanego gatunku w twórczości Lermontowa, spostrzeżenie o bohaterze *Demona*, w którym dostrzegła syntezę sławnych par romantycznych, będących wcieleniem ducha zwątpienia i buntu przeciw sile broniącej zdobycia poznania

lub swobody absolutnej (Faust i Mefisto, Kain i Lucyfer). Interesujące są również rozważania wskazujące na swoiście rosyjską realizację orientalizmu romantycznego, której wyrazem było sięgnięcie po bohaterów i wydarzenia zlokalizowane na Kaukazie, Krymie czy w Mołdawii. Przypominają się przy tej okazji uwagi W. Kubackiego o podobnie komplementarnej roli Ukrainy w realizacji orientalizmu w romantyzmie polskim (Malczewski, Goszczyński).

Ciekawe są także wnioski Kšicovej dotyczące odmienności rozwoju epickiego poematu romantycznego w Czechach i w Rosji. Podczas, gdy w Rosji w drugiej połowie XIX wieku miejsce powieści poetyckiej zajmuje proza realistyczna, w Czechach mamy do czynienia z „łagodnym” przejściem od epickiego poematu romantycznego do szczytowego okresu rozwoju tego typu twórczości w latach osiemdziesiątych (Čech, Vrchlický, Zeyer), kiedy to dochodzi do kontaminacji pierwiastków romantycznych i neoromantycznych. I w rosyjskiej literaturze końca XIX wieku poemat nie zanika zupełnie, przechodzi natomiast wyraźną metamorfozę. Z dostrzeżonych zmian Kšicová wysuwa na plan pierwszy ograniczenie fabuły na rzecz wzmocnienia pierwiastków lirycznych i alegorycznych. Zmienia się również bohater poematu: pozbawiony wielkości i postępowości ukazywany bywa jako człowiek słaby i pasywny lub silny i demonicznie destruktywny. Zanik fabuły prowadzi do tego, że jako swoiste poematy bywają odbierane cykle wierszy lirycznych.

Zgodzić się też wypadnie z autorką, że momentem szczytowym w rozwoju rosyjskiej powieści poetyckiej było osiągnięcie konkretności historycznej i terytorialnej bohaterów i zdarzeń. Słuszny także wydaje się pogląd autorki, iż poemat romantyczny osiągnąwszy ten punkt szczytowy mógł dalej rozwijać się jedynie w dwu kierunkach: symbolicznym (i taką właśnie postać zyska w neoromantyzmie) oraz realistycznym. Potwierdzają to również doświadczenia polskie

i to zarówno negatywne (nieudany utwór Goszczyńskiego *Kościelisko* po ciężącym ku konkretności historycznej i terytorialnej *Zamku Kaniowskim*), jak i pozytywne: historiozoficzne, genezyjskie, wizjonerskie eposy Słowackiego, komponowane malarsko i muzycznie, swą surrealistyczną architekturą i metaforiką prekursorskie nie tylko wobec liryzowanego, symbolicznego poematu doby neoromantyzmu, ale i wobec poezji XX wieku.

Na uwagę zasługują wreszcie w omawianej książce komparacje charakteru interdyscyplinarnego (studia *Lermontov a Nietzsche*, *Secesní motiv v tvorbě Alexandra Bloka a Velemíra Chlebnikova*, *Secese v české a ruské poémě*, *Hudební princip „Symfonií” Andreja Bělého*). Stanowią one w książce istotny element strukturalny rozważań o synestezji omawianego gatunku, nie zaś pozabawiony funkcjonalności ornament erudycyjny.

Krystyna Kardyni-Pelikánová, Brno

Wanda Krzemińska, BOHATER MITYCZNY W POWIEŚCIACH POLSKICH I FRANCUSKICH XIX W. (Mythical hero in the Polish and French 19th century novel), Warszawa 1985.

A survey of the Polish afterwar literary studies concerned with the forms of the novel would show that anthropological themes related with the so called literary personology occur in them very rarely. (It is different in the research in poetry whose overwhelmingly subjectified reality is necessarily determined by the concept of the lyrical I-speaker). The ignoring of “personal” problematics in the above-mentioned literary research (the awareness of which omission was brought forth during the 19th Literary Conference sponsored in 1980 by the Institute of Literary Studies, Polish Academy of Sciences, and voiced in the ensuing publication entitled “Author—Literary Subject—Character”) seems to be a derivative of the processes occurring both in research methodologies