

# Wojciech Gutowski, Jan Prokop

---

## "Żywioł wyzwolony : studium o poezji Tadeusza Micińskiego", Jan Prokop, Kraków 1978 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/2, 362-373

---

1979

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.

ważań Zawialskiej, która w cytowanym powyżej artykule posłużyła się również argumentami porównawczoliterackimi (powiązania tematyczne poetyckiej i felietonowej twórczości Konopnickiej). Badaczka odnotowała istnienie 252 pozycji bibliograficznych „Świtu”, które wyszły spod pióra Konopnickiej, a zarazem zasugerowała możliwość zaliczenia na konto autorskie redaktorki — w wyniku szczegółowej analizy stylu i słownictwa poetki — także innych anonimowych artykułów tygodnika. Oparłszy się na najnowszych metodach prasoznawczych (pomiar w  $\text{cm}^2$  i stosunek procentowy) Zawialska sporządza tabele ilustrujące wielkość wkładu autorskiego Konopnickiej na tle całości powierzchni druku ciągu wydawniczego „Świtu” (najwięcej w 1884 r. — 25,4%) oraz procentowy stosunek poszczególnych rodzajów utworów Konopnickiej do ogółu jej wypowiedzi we wszystkich rocznikach pisma. Można przypuszczać, że sporządzenie tego typu obliczeń w odniesieniu do innych współpracowników „Świtu” (jak np. W. Marrené) w większym stopniu uplastyczniliby wielkość wkładu pisarskiego Konopnickiej w jej tygodniku.

Aneks zawiera uporządkowane tematycznie fragmenty drukowanych anonimowo w „Świcie” artykułów wstępnych pióra Konopnickiej. Podobnie próbki światowych felietonów Konopnickiej prezentowała Zawialska w artykule o *Rachunkach*. W sytuacji ograniczonego dostępu do ocalałych roczników „Świtu” należałoby postulować — zgodnie z wyrażoną przed laty sugestią Zawialskiej — aby całość światowej publicystyki Konopnickiej weszła do edycji jej *Pism zebranych* pod redakcją Aliny Brodzkiej.

Książka Zawialskiej jako pozycja prasoznawcza zasługuje na szczególne wyróżnienie ze względu na konsekwencję metodologiczną (zachowana została należyta proporcja dwóch kręgów zainteresowań autorki: zagadnień prasoznawczych oraz ideowej treści pisma), wysoki poziom merytoryczny wywodów i wnikliwość badawczą, odkrywczą materiałową oraz bogactwo ustaleń rzeczowych (np. określenie wysokości nakładu „Świtu”, daty powstania Komitetu Redakcyjnego). Pewne zaś powtórzenia faktograficzne w pracy Zawialskiej, ułatwiające śledzenie jej toku myślowego (np. o redagowaniu „Mody” przez Konopnicką — s. 19, 24, 50; o oddzieleniu „Dodatku” poświęconego modzie — s. 43, 94; dwukrotne cytowanie listu Konopnickiej do Lenartowicza — s. 64, 105), można by wyeliminować poprzez częstsze, niż to czyni autorka, użycie wewnętrznych odnośników.

Sformułowane powyżej propozycje badawcze i interpretacyjne nie pozostają w sprzeczności z zasadniczym tokiem rozważań autorki monografii, są natomiast próbą bardziej obiektywnego spojrzenia na działalność redaktorską Konopnickiej i rolę „Świtu” na tle całości ówczesnego życia politycznego, społecznego, ekonomicznego oraz ruchu wydawniczego w Królestwie.

Wobec opracowania wydawniczego książki należy wysunąć krytyczne uwagi dotyczące niedbałej korekty (częste błędy w zakresie łącznej i rozdzielnej pisowni, usterki interpunkcyjne), niedopatrzeń w przypisach (np. powtarzanie pełnej adnotacji bibliograficznej artykułu Czapczyńskiego), niekonsekwentnego zapisu nazwisk czeskich pisarzy i mało wyraźnej reprodukcji winiety „Świtu” (por. ilustrację w cytowanej książce Kmiećnika).

Zbigniew Przybyła

Jan Prokop, ŻYWIÓŁ WYZWOLONY. STUDIUM O POEZJI TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Kraków 1978. Wydawnictwo Literackie, ss. 304.

„Tadeusz Miciński budzi coraz większe zainteresowanie zarówno wśród badaczy, jak i wśród czytelników” (s. 5) — stwierdza Jan Prokop we wstępie do nowej książki poświęconej poezji autora *Nietoty*. Nie starając się wyjaśnić przyczyn tak

szczególnej „mody” na Micińskiego trzeba przyznać, iż od kilkunastu lat pojawiają się w badaniach literackich uporczywe próby rozpoznania rozmaitych aspektów tej twórczości. Niespójny, obciążony nadmiarem pobieżnie i niekonsekwentnie opracowanych źródeł zarys biograficzny pióra Jerzego Tyneckiego, wnikliwie studia Teresy Wróblewskiej o dramatach, rozprawa Elżbiety Rzewuskiej — pierwsza synteza całego dorobku dramatycznego, rekonstrukcja światopoglądu w książce Haliny Floryńskiej o modernistycznych kontynuacjach filozofii Słowackiego<sup>1</sup> — to najważniejsze pozycje lat ostatnich.

W tak urozmaiconym kontekście książka Prokopa zwraca szczególną uwagę. Studium *Żywiół wyzwolony* tym różni się od wyżej wspomnianych pozycji, iż reprezentuje, ledwo maskowany formą naukowej rozprawy, punkt widzenia krytyka i pisarza, aprobujący bez zastrzeżeń kierunek przemian w literaturze XX w. i w tej perspektywie oceniający niezwykle zjawisko z jego początków. Już na wstępie autor dokonuje arbitralnego wyboru. Przekonany, iż z całego dorobku Micińskiego tylko poezja wytrzymała próbę czasu, rezygnuje z opisu powieści i dramatu, ponieważ „w obu tych dziedzinach twórczość Micińskiego nie dorównuje wspaniałym wierszom, strzępi się i rozpada na fragmenty, ociera o kicz, zbliża do infantylnych fantazmatów” (s. 5). Tak aprioryczne rozstrzygnięcie nie prowadzi bynajmniej do subiektywnych ocen, choć trzeba przyznać, iż swobodny, eseizujący język rozprawy — tak rzadka zaleta prac historycznoliterackich — jest ku temu niejednokrotnie pokusą.

Pierwsze rozdziały (*Artysta na rynku, Od retoryki nadmiaru do komunikacji bez słów*) można czytać jako psychosocjologiczny aneks do porządkujących syntez Młodej Polski. Prokop rozwija niektóre sugestie zawarte w studium Marii Podraży-Kwiatkowskiej *Bóg, ofiara, clown czy psychopata* oraz w książce Romana Zimanda „*Dekadentyzm warszawski*”<sup>2</sup> w celu określenia przyczyn, które zadecydowały o ukształtowaniu się w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. dominującego, jak stwierdza badacz, wzorca artysty-kapłana. Źródeł powyższej postawy dopatruje się Prokop w zbiorowym kompleksie społecznego niedowartościowania roli artysty. Ekskluzywność, a nawet, co autor szczególnie akcentuje, programowy *désintéressement* wobec potrzeb odbiorcy, „nieznośna hiperbolizacja i *overstatement*” (s. 41), przełożenie ekspresji skierowanej wertykalnie, ku Absolutowi, nad komunikatywny i partnerski dialog z czytelnikiem — te cechy miały rekompensować i maskować „poczucie porażki na aktualnym rynku literackim. Odwrót od historii jest znakiem nieprzystosowania do establishmentu. Kontakt z Absolutem ma dowartościować tych, którym ówczesna społeczność odmówiła oczekiwanego poparcia” (s. 55).

Modernistom, zdaniem Prokopa, nie tyle przypadło w udziale artystyczne rozpoznanie kryzysu kultury postpozytywistycznej, ile raczej sami padli jego ofiarą, zamiast bowiem poprzez świadomą stymulację gustów czytelniczych wydrzeć „rząd

<sup>1</sup> J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*. Łódź 1976. Zob. recenzję w „Pamiętniku Literackim” 1977, z. 1. — T. Wróblewska: „*Kniaź Piatomkin*” i *antynomie rewolucji*. „Dialog” 1968, nr 3; *Przed prapremierą „Bazylissy Teofanu”*. „Dialog” 1967, nr 7. — E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977. — H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976.

<sup>2</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX. wieku*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969. Przedruk w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975. — R. Zimand, „*Dekadentyzm warszawski*”. Warszawa 1964.

dusz" z rąk swych głównych przeciwników: „gwiazdorów" (Sienkiewicz) i anonimowych „żurnalistów" (s. 24—26) rodzącej się wówczas kultury masowej, przyjęli postawę obronną lub stosowali uniki: kierowali skargi i złożyczenia pod adresem publiczności i wydawców oraz próbowali przystosować do własnych potrzeb, w sytuacji już zupełnie odmiennej, romantyczny wzór poety — charyzmatycznego wodza. Uznanie dramatu artysty — wydziedziczonego przywódcy, za rys główny jego ówczesnej roli społecznej pozwoliło Prokopowi szczególnie dobitnie zaakcentować cezurę dzielącą Młodą Polskę od współczesności oraz zdemaskować... pełne demagogicznych chwytów uzurpatorstwo modernistów (s. 29).

Prokop sytuuje pokolenie Młodej Polski w szczególnym prowizorium kulturowym. Stając po raz pierwszy twarzą w twarz z bezlitosnymi prawami rynku, wedle których wartości dotąd uznane za naczelne przegrywały w konkurencji z konsumpcyjnymi potrzebami filistra, w sytuacji gdy żaden mecenat, ani dawny indywidualny, arystokratyczny, ani XX-wieczny, zinstytucjonalizowany, nie chronił artysty przed fluktuacją popytu i podaży, nade wszystko zaś żyjąc w historycznym antrakcie, kiedy utrwalone już kody społecznego przekazu znaczeń uległy destrukcji, a nowe jeszcze nie zostały utrwalone — młodopolski poeta ulegał złudzeniu „mówienia wprost", wierzył w „definitywną desemantyzację rzeczy przedstawionych", w „porzucenie konwencji, umowności, »fałszu« na rzecz Prawdy, na rzecz Życia" (s. 35). Wiara ta prowadziła w „pułapkę utopii pozakodowej komunikacji" (s. 41), pozwalała mniemać, iż twórca eksploatując regiony Życia, Natury, Absolutu nie jest ograniczony żadnymi formami intersubiektywnego porozumienia, żadnym „językiem", lecz staje się niezawodnym „medium" (*nuda vox*) autentycznej, „czystej" rzeczywistości, nie przesłoniętej konwencjami. To utopijne przeświadczenie decyduje, zdaniem badacza, o anachroniczności (choć u motywowanej sytuacją społeczną) młodopolskich poglądów estetycznych w zestawieniu z późniejszymi koncepcjami awangardowymi. Kąpią zastępuje *homo faber*, rewelatora konstruktor, „przygody duszy w królestwie wieczności" ustępują „przezwyjęzaniu oporów języka" (s. 33), autorytatywna deklaratywność traci wagę na rzecz dialektycznej gry z czytelnikiem — te substytucje wskazują główny kierunek przemian. Skoro moderniści, tak wrażliwi na społeczny klimat dewaluacji wartości, lekceważyli zupełnie konwencje języka, spotkała ich kara najdotkliwsza — sami siebie wtrącili do „czyśćca historycznoliterackiego lekceważenia" (s. 42), a dążąc do *parole* autentycznej z pominięciem reinterpretacji *langue* budowali jedynie stereotyp: „Szukając jedyności, [Młoda Polska] zwykle kończyła powielanym banałem" (s. 42).

Zarys epoki, w którym badacz podkreśla swą animozję wobec zdevaluowanej lirycznej „tandety", nawiązuje wyraźnie do oceny Młodej Polski sformułowanej w okresie awangardowego „*Sturm und Drang*" lat dwudziestych oraz zawiera *implicite* polemikę z najnowszymi próbami krytycznej rehabilitacji dorobku poetyckiego tego okresu, podjętymi chociażby w książce Marii Podraży-Kwiatkowskiej *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*<sup>3</sup>. Perspektywa przyjęta przez Podraży-Kwiatkowską pozwala dostrzec genzę nowoczesnej ekwiwalentyzacji wypowiedzi literackiej, pokazuje symbolistyczne zapowiedzi późniejszych poglądów, podkreślających znaczenie autotelicznego aspektu poezji. Prokop uznaje wprawdzie, nie podlegający już dzisiaj dyskusji, wpływ Mallarmégo i jego szkoły na poglądy XX-wiecznej awangardy, lecz tę odmianę symbolizmu separuje zupełnie od doświadczeń polskich modernistów (s. 270), odmawia modernistom również zdolności przedmiotowego transponowania uczuć.

<sup>3</sup> Autorka wyraźnie twierdzi (*Symbolizm i symbolika Młodej Polski*, s. 336), iż jednym z zadań jej książki było zmienić „krzywdzące mniemanie", polegające na utożsamieniu całej poezji Młodej Polski z „nastrojowością" i „wielosłowiem".

Zanim odpowiem na pytanie, co zyskuje czytelnik, penetrując przy pomocy tych drogowskazów twórczość Micińskiego, warto zasygnalizować główną wątpliwość. Prokop stanowczo przecenia znaczenie kapłańskiego kostiumu artysty młodopolskiego, natomiast nie docenia poznawczej funkcji ówczesnej twórczości. Z dzisiejszej zaś perspektywy bezkompromisowość poznawcza, pewnego rodzaju ryzyko wykorzystania „narzędzi” poznania irracjonalnego (snu, szaleństwa), są najbardziej ważką zapowiedzią literackich eksploracji nowych, nieznanych regionów, równocześnie pozwalają odróżnić intencje modernistów od analogicznych pragnień romantyków.

Upraszczając — można powiedzieć, iż dla romantyków akt artystycznej ekspresji był tyle spontaniczną rewelacją tajemnic własnego „ja”, co uważną lekturą „księgi Kosmosu”, a prawidłową transkrypcję gwarantowała intuicyjnie odczuwana (lub poparta sankcją Opatrzności) jedność między ludzkim mikrokosmosem a Naturą. Natomiast modernista upatrywał we własnej ekspresji jedynie akt „poszukiwania Absolutu”, próbę pozwalającą mu tylko na moment rozpoznać rzeczywistość „inną”, „głębszą”; lecz bynajmniej nie Absolut jakiejś religii (czy analogiczny), skoro zainteresowania religijne prowadziły najczęściej do heterodoksyjnej syntezy; nie penetrował też „czystej Natury”, raczej idąc za wzorem Schopenhauera odnajdywał w niej zantropomorfizowaną postać własnych niepokojów albo naśladując Nietzschego szukał mitycznych masek (Nadczłowiek, Dionizos) dla obiektywizacji instynktów. Modernistom szło o ukazanie przygód poszukującego indywiduum, którego jednak nie traktowali jako bierne medium Absolutu, bo ten nie był dany w żadnym jednoznacznie uznanym paradygmacie religijnym, tylko w doświadczeniu twórczym, które go współtworzyło i modyfikowało oraz pozwalało za głos Absolutu uznać syntezę wysiłków poznawczych zawartych w dziele.

Te dążenia do intensywniejszego, wzmożonego poznania nie tyle podkreślają podporządkowanie „maluczkich” kapłanowi-Artyście, ile raczej akcentują niepodważalną swobodę indywidualnej, a nie społecznie uschematyzowanej, drogi do prawdy. Świadczą o tym choćby programy Przybyszewskiego, w których posługuje się on charyzmatycznym kostiumem (Prokop widzi w nim znaczący sens, a nie zewnętrzny znak), aby nieco złagodzić pogląd o tragicznej roli artysty, bez ogródek wyłożony wcześniej w *Zur Psychologie des Individuums*. Przybyszewski, podobnie jak nieco później Waclaw Nałkowski w *Forpocztach*, wskazywał na psychologiczne raczej niż metafizyczne uwarunkowania kondycji artysty. Jednostka twórcza wyposażona somatycznie i psychicznie w cechy wyróżniające ze społecznej przeciętności, a potęgujące nadwrażliwość fizyczną i duchową, ze swej istoty popadała w konflikt ze zbiorowością i, podobnie jak nie przystosowane zwierzę, ginęła w walce o byt. Lecz tym różniła się od zwierzęcia, iż wyrażając swą osobliwą egzystencję w dziele, proponowała ludzkości nowe wartości, uczestniczyła więc dialektycznie w postępie.

Poeta modernistyczny nie pretendował oczywiście do roli awangardowego „rzemieślnika-słoiarza”, lecz maskę „kapłana” przywdziewał najczęściej w tym celu, aby w opinii odbiorców zmniejszyć ryzyko rozpoznania tego, co nieświadome, rozbijania skostniałych stereotypów. Prokop słusznie podkreśla, iż zdumiewające „ubóstwo świadomości lingwistycznej pokolenia” najczęściej szło w parze z lekceważeniem oporów języka, prowadziło do „ignorowania jego nieprzepuszczalności, do niewykorzystywania jego gęstości dla celów artystycznych” (s. 40). Należy wszakże dodać, iż choć proces pokonywania konwencji nie odbywał się w laboratorium lingwistycznym (jak w Awangardzie), to jednak również w modernizmie zachodził, tyle że na innym poziomie semiotycznym; polegał na indywidualnych reinterpretacjach mitów, symboli, toposów i motywów. Wystarczy powołać się na tak różne utwory, jak rapsody Przybyszewskiego, dramaty Wyspiańskiego (*Noc listopadowa*,

Akropolis), Ozimina Berenta, ale też *W mroku gwiazd*, *Nietota* czy *Xiądz Faust* Micińskiego.

Jeśli nawet „pokolenie Młodej Polski tęskniło do absolutnej przejrzystości, tj. likwidacji kodu” (s. 41) na płaszczyźnie lingwistycznej, to równie silnie odczuwano potrzebę odświeżenia (a nie likwidacji) wielkich wzorów kultury. W sytuacji, gdy ulubiony przez symbolistów Carlyle obwieszczał desemantyzację dotąd czytelnych znaków („przewlekają swój żywot [...] święte Godła w kształcie czczych Parad”) <sup>4</sup>, za symptomatyczne na gruncie polskim można uznać rozważania Cezarego Jellenty, który podkreślał nieuchronną ewolucję i historyczną reinterpretację wszelkich „form symbolicznych”: „Inne już bogi odbierają ludziom władzę [...], inne zakaziły ducha społeczeństw występkiem, inne zazdroszczą im wesela i pogody”. Dlatego „otchłanna i zarazem promienista jaźń człowieka i głębia przepastna ducha domaga się przewzielenia w mityczne posągi”. Należy stworzyć obiektywne, społecznie uznany ekwiwalent „tajemniczego”: „widzialny całym grodom i siołom znak przymierza między niebem a ziemią” <sup>5</sup>.

Konflikt znaczeń, który Przyboś dostrzegał w „międzysłowiu”, moderniści sytuowali w „międzycimie”, w polu gry między osobowością twórcy a różnokulturowym zasobem znaków.

Nie ulega wątpliwości, iż w literaturze Młodej Polski, niezależnie od zasięgu i oryginalności reinterpretacji mitów, opozycje ekspresja—znak, parole—langue rozwijały się w sposób znacznie bardziej skomplikowany, aniżeli to przedstawia Prokop. Niektóre cechy spotykanej tu symplifikacji wynikają z nieostrego rozróżnienia, wręcz zamazania granic między takimi terminami, jak: pokolenie Młodej Polski, symbolizm, ekspresjonizm itp. Czytelnikowi niejednokrotnie trudno się zorientować, kto odpowiada za główny grzech ówczesnej literatury — patetyczno-sakralny ton i zmierzające do banału wielosłowie. Czy jest to dominanta całej epoki, czy zasada nastrojowego symbolizmu, czy akcydentalna cecha ekspresjonizmu. Ta dezorientacja została, jak sądzę, celowo wprowadzona, aby nie eksponując wyjątkowych, czysto immanentnych wartości liryki Micińskiego, zrehabilitować ją w kontekście artystycznych możliwości (a ściślej — niemożliwości, ograniczeń) literatury przełomu wieków.

Zdaniem Prokopa, poezja Micińskiego wykracza poza istniejące podówczas konwencje, a równocześnie w charakterystyczny sposób potwierdza sygnalizowany wcześniej główny problem epoki — poczucie niższości artysty, któremu społeczeństwo odmówiło atrybutów wieszczca.

Rozdziały poświęcone względnemu nowatorstwu Micińskiego przynoszą wiele interesujących spostrzeżeń, niekiedy konkluzje przejrzystego wykładu potwierdzają wnioski wcześniejszych badań <sup>6</sup>. Prokop osobno umieszcza poezję Micińskiego „wśród poetów” i „wśród poetyk”; być może ciekawsza, choć trudniejsza, byłaby interferencja obu perspektyw.

Punkty orientacyjne, pozwalające rozpoznać osobne miejsce *W mroku gwiazd*, wyznacza poezja Tetmajera, Kasprowicza i Staffa. Zbuntowanej wobec sztywnych wymogów ideowych pozytywizmu, lecz w istocie powierzchownej, relaksowej (s. 68), rozbieganej po różnych tematach liryce Tetmajera przeciwstawia Miciński obsesyjną autoanalizę. Prokop słusznie wskazał na „ograniczony inwentarz” leksykalny

<sup>4</sup> T. Carlyle, *Sartor resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*. Przekład S. Wiśniewskiego. Warszawa 1882, s. 181.

<sup>5</sup> C. Jellenta, *Kraswa. Z cyklu „Mity”*. Kraków 1902, s. 9, 12—13.

<sup>6</sup> Choćby samego Prokopa, który już poprzednio (*Z przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917*. Wrocław 1970, s. 68—71) sytuował poezję Micińskiego na pograniczu symbolizmu i ekspresjonizmu.

tej poezji (s. 85), ale pozostaje do rozstrzygnięcia problem bardziej ważki: wśród jakich „pól semantycznych” grawituje wyobraźnia Micińskiego. Wyraźniej znaczące jest porównanie liryki Micińskiego z poezją Kasprowicza i Staffa. W odróżnieniu od Kasprowicza, który rozwija problematykę odwiecznej, ale i metafizycznie obiektywnej walki dobra ze złem, w przeciwieństwie do Staffa, który dramatyzując subiektywną psychomachię pragnie osiągnąć w efekcie harmonię osobowości — „Miciński odpowiada przyznaniem się do klęski wszelkich prób integracji. *W mroku gwiazd* jest manifestem osobowości rozbitej, wydanej na pastwę żywiołów otchłani. Jest to abdykacja *Super-ego*, ovladniętego przez *mare tenebrarum Id*” (s. 75). To bardzo ważne stwierdzenie stanowi swoiste rozstrzygnięcie sporu zapoczątkowanego już w pierwszych, młodopolskich recenzjach *W mroku gwiazd*: czy świat Micińskiego jest w jakiś sposób uporządkowany, czy też wypełniony amorficznym chaosem? Prokop odpowiada: światem tym rządzi chaos wywołany klęską bezustannie powtarzanych prób integracji.

Powyższe przekonanie potwierdza konfrontacja (szkoda, iż przeprowadzona w oparciu o zbyt wyselekcjonowany materiał) artystycznej struktury poezji Micińskiego z koronnymi konwencjami modernizmu. Asymetryczność, nieregularność, antytetyczność wersyfikacyjno-składniowa, emocjonalne dysonanse odróżniają *W mroku gwiazd* zarówno od pozytywistycznej liryki pieśniowej (ta konwencja jest jednak zbyt oddalona od praktyki modernistów, stąd porównanie obu zjawisk wykazuje oczywistą rozbieżność), jak i od nieokreślonej znaczeniowo, skierowanej ku wartościom eufonicznym, poezji nastrojowego symbolizmu, ale też od plastycznie przedmiotowej twórczości parnasistów. Szkoda, iż autor, rysując tak przekonująco negatywny plan odniesienia, przywołuje jedynie, nie weryfikując ich, znane już od dawna tradycje pozytywne poezji Micińskiego: ostatni okres twórczości Słowackiego, mistykę barokową (w tym wypadku nie tylko pokrewieństwa światopoglądowe, lecz również warsztatowe), dramat Calderona (s. 109). Również słuszne, lecz ogólne stwierdzenie, umacniające opinię o roli Micińskiego jako łącznika między romantyzmem a ekspresjonizmem, nabrałoby konkretnej treści dopiero na tle szczegółowych analiz. Czytelnik rad by dowiedzieć się dokładniej, w jaki sposób autor *Nietoty* „kontynuuje wybrane elementy” poetyki Słowackiego i jakimi nurtami „wpływa w otwierające się królestwa sztuki ekspresjonistycznej, wizyjnej” (s. 115). Zagadnienia nie wyczerpuje sam mitologiczny kostium podmiotu lirycznego, wzorowany na *Królu-Duchu*. Na pierwszy rzut oka widać doskonale, jak ważną rolę w świecie Micińskiego odgrywa prymarna opozycja Słowackiego: światło—ogień—mrok, ruch—bezruch („zleniwienie”).

Oczywiście powyższe uwagi wskazują raczej na boczne (choć dla zrozumienia twórczości Micińskiego wcale nie marginalne) odnogi tematu, których Prokop wyraźnie nie ma zamiaru rozwijać, gdyż wyznaczony kontekst poetycki służy przede wszystkim uzasadnieniu przekonania, iż Miciński realizuje na swój sposób dzieło otwarte, niegotowe (s. 138 i *passim*), manifestujące ekspresję *in statu nascendi*, daleką od świadomego opracowania. Warto zauważyć interesującą propozycję — Prokop wskazuje na trzy możliwości istnienia tzw. dzieła otwartego: po pierwsze, w rozumieniu Umberta Eco (zob. s. 95—96), jako tekst wewnętrznie zdynamizowany konfliktem i nadmiarem znaczeń, „mnogością elementów polimorficznych, pozostających między sobą w nieokreślonych związkach”<sup>7</sup>, po drugie — dzieło pozornie otwarte, wypełnione „niedomiarem znaczenia” (s. 93), charakterystyczne dla liryki nastrojowej, gdzie „wyrazistość znaczeniowa rozgadnia się, tonie w potoku nie wyodrębnionych [...] słów-dźwięków” (s. 95), a polifonię znaczeń

<sup>7</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 41 (przeł. J. Gałuska).

zastępuje nieprecyzyjne „wszechznaczenie” (s. 96); po trzecie, czego przykładem liryka Micińskiego — jednolitą konstrukcję utworu rozbija bezustanna niespodzianka ekspresji, która burzy wszelkie systemy numeryczne wiersza, porządek składni (s. 103—104), jedność gatunkową (elementy narracji obok lirycznego wyznania), we wszystkich warstwach tekstu zaskakuje odbiorcę „nieobliczalnym”, daje w efekcie „ruiny świata poetyckiego” (s. 133).

Odwrócenie uwagi czytelnika od „gry literackiej” (s. 131) i skierowanie jej na spontaniczny akt wypowiedzi nie wynika, co autor wielokrotnie zaznacza, z zamysłu poety, lecz świadczy o „przymusowym” charakterze dzieła, które jest raczej uzewnętrznionym z natrętną koniecznością symptomem konfliktów wewnętrznych aniżeli celowo zbudowanym zespołem znaczeń. Prokop niedwuznacznie, choć dyskretnie wskazuje na analogie między poetyckim „uzewnętrznieniem dręczących obsesji” a twórczością umysłowo chorych (s. 161—163), które tym bardziej, jego zdaniem, uzasadniają użycie aparatury psychologii analitycznej dla rozświetlenia tego „matecznika archetypów” (s. 164).

Poglądy Junga zostały tu wykorzystane tyleż efektownie co dyskusyjnie. Biorąc w nawias problem ich naukowej weryfikacji, autor uznaje rzeczywiste istnienie sfery archetypów w życiu psychicznym jednostki, a równocześnie pozostaje przekonany, iż w przypadku Micińskiego artykulacja treści podświadomych kamufluje bezradność artysty w społecznym procesie komunikacji, ale i pozwala dostrzec tę bezradność jako fakt szczególnie doniosły. Zdaniem badacza „fałszywa świadomość” poezji Micińskiego wynika z nadmiernej hiperbolizacji, przyjęcia maski odrażającego Tytana-Lucyfera, z rozgrywania psychomachii w najwyższych rejestrach emocji, w regionach kosmicznych (rozdział *Sztuka i wyraz*). I znów, jak niejednokrotnie już można było zauważyć, monumentalizacja i mitologizacja postaci, przeszerzenie poetyckiej itp. stanowią dla Prokopa znanie realnej słabości, samooszustwo łagodzące społeczną bezużyteczność.

„Wymagowana tytaniczność ma zastąpić brak społecznego uznania, społecznej akceptacji” (s. 188) — ten *leitmotiv* mógłby służyć za motto całej książki i w gruncie rzeczy owa demaskatorska recepta sprawia wrażenie, jakby w ocenie Prokopa wszelkie działania kulturotwórcze było epifenomenem i kryptogramem podłoża historycznego, na którym wyrasta. Powyższemu stanowisku mógłby patronować Stanisław Brzozowski, a takie stwierdzenia, jak: „Dla Młodej Polski jaźń jako psyche mityczna [...] przeciwstawia się społecznie określonej osobowości” (s. 187), można by czytać jak wyimek z *Legendy Młodej Polski*. Jednak w istocie owo wartościowanie, co najwyraźniej widać w zakończeniu rozdziału *Sztuka i wyraz*, autor uzasadnia swoistym prezentyzmem i nazbyt publicystyczną historiozofią.

Wszelkie „wyprawy na kresy duszy”, tęsknota do „sytuacji granicznych”, fascynacja „metafizyczną konfrontacją z ekstremami egzystencji” (s. 189) miały być dla modernistów prowokacją skierowaną przeciw „mieszkańskiemu zakłamaniu” (s. 190), nam zaś, po apokaliptycznych doświadczeniach w. XX, poszukiwanie frenezji i grozy, nurkowanie w podświadomość w celu zmierzenia się z szatanem przedstawiają się jako objaw nieautentyczności czy gołosłowne szamanstwo, wartością zaś nobilitowaną pozostaje „prywatność”. Nie tutaj miejsce na pełne rozważenie tego zagadnienia. Być może jednak, iż bardziej historycznie uzasadnione jest spojrzenie odwrotne. Możliwe, iż romantyczne i modernistyczne penetracje podświadomości, odkrycie piekieł w ludzkich głębinach przez Hoffmanna, Poego, Stevensona (*Dr Jekyll i Mr Hyde*), Dostojewskiego, a także penetrowanie tych regionów, ze zmiennym szczęściem, przez Przybyszewskiego czy Micińskiego należy odczytać jako zapowiedź niebezpieczeństw, które w ramach XIX-wiecznej kultury mieszczańskiej realizowały się niejako intymnie, indywidualnie, znajdując wyraz



w obłądziej lub w metafizycznej, pozawyznaniowej, często perwersyjnej przygodzie duchowej. W następnym zaś stuleciu destrukcyjna demoniczność wyszła poza granice jednostkowej psychomachii, spełniła się w życiu społecznym.

Ostatnie rozdziały: *Magna Mater* i *Edyp*, przynoszą zapowiadaną już wcześniej analizę kompleksów wyobraźni, które tu funkcjonują jako przykłady symptomatycznego konfliktu między urojonymi możliwościami młodopolskiego artysty a jego rzeczywistością, zdaniem autora, sytuacją w postpozytywistycznej kulturze. Końcowe rozdziały należą do najciekawszych fragmentów książki. Chociaż tu również trzeba postawić generalne zastrzeżenie: interpretacja wyobraźni, interpretacja, która ma na celu odsłonięcie psychologicznych kamuflaży, która chce z gąszczu obsesji i onirycznych obrazów wyklarować sieć „tematów” i „znaczeń”, powinna raczej postępować drogą indukcyjną (częstotliwość kluczowych obrazów wyznacza ogólną regułę) aniżeli dedukcyjną (przykłady potwierdzają sformułowany pogląd). Prokop tylko pozornie wybiera pierwszą metodę. Opisując Micińskiego „poetykę przestrzeni” (s. 195) podaje długi szereg cytatów, który ilustruje dwie główne cechy wyobraźni przestrzennej, podwójne zagrożenie bohatera: agorafobię i klaustrofobię. Różnice znikają w psychoanalitycznym wyjaśnieniu: „Zarówno wciągająca otchłań, jak i loch, grób czy trumna są przecież obrazowymi wersjami groźnego *uteruni* symbolizującego kobiecą zaborczość. Ale lepiej byłoby powiedzieć: zaborczość natury traktującej indywiduum wyłącznie jako narzędzie dla gatunkowych celów rozrodczych” (s. 211).

Niewątpliwie wskazane tu obrazy są bardzo charakterystyczne dla wyobraźni Micińskiego, analizy zaś Prokopa wychodzą poza wcześniejsze rekoncesansy Edwarda Balcerzana, Haliny Floryńskiej czy Erazma Kuźmy<sup>8</sup>, przynoszą ważne ustalenia, są cenną próbą systematyzacji. Lecz ich wartość obniża wyraźna kwalifikacja psychoanalityczna, przede wszystkim zaś podane egzemplifikacje są znaczeniowo bogatsze, polisemiczne, nie dają się sprowadzić do tak prostej wykładni. Cytowane teksty odsyłają najczęściej do wielu znaczeń, o których nie wspomina komentarz interpretatora. Pomijam już takie szczegóły, jak plastyczny kształt pejzaży wewnętrznych, kolorystyka itp., lecz również sama konstrukcja przestrzeni wydaje się bogatsza, bardziej złożona: góry, zamki, podziemia, grotty, sadzawki, zmienne kierunki ruchu sugerują treści zróżnicowane, które trudno sprowadzić do wspólnego mianownika. Warto dodać, iż interesującym kontekstem dla interpretacji przestrzeni „osaczającej” mogłaby być literatura inspirowana akwafortami Piranesiego (m. in.: Gautier, Hugo, Baudelaire)<sup>9</sup> oraz podobne tematy u Poe'go (choćby wizja przestrzeni w opowiadaniu *Studnia i wahadło*).

Zmagania bohatera lirycznego z osaczającą go Naturą ilustrują nieudany proces indywiduacji, w którym człowiek usiłuje osiągnąć wyższy stopień dojrzałości dzięki wyzwoleniu się spod władzy chtonicznego archetypu „*Magna Mater*” i wykrystalizowaniu we własnej osobowości odrębnego pierwiastka żeńskiego, Animy-przewodniczki (jej postacią w poezji Micińskiego jest uwięziona królowna) umożliwiającej pełną integrację. Można z całą pewnością stwierdzić, iż psychologia analityczna daje doskonały klucz otwierający labirynty poezji Micińskiego. Pod warunkiem, iż zostaną na użytek konkretnych badań doprecyzowane poszczególne terminy, które sprawiają tyle kłopotów interpretatorom Junga. Jeśli tego się nie czyni, w efekcie

<sup>8</sup> E. Balcerzan, *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*. W: E. Balcerzan, *Oprócz głosu*. Warszawa 1971. — H. Floryńska, *Lucyferyczne sny Micińskiego*. „Poezja” 1969, nr 11. — E. Kuźma, *Poeta oksymoronu*. Jw., 1974, nr 5.

<sup>9</sup> Zob. G. Poulet, *Piranesi i romantyczni poeci francuscy*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1977 (tłum. W. Błońska).

można wywołać wrażenie, iż właściwie każda figura czy obraz znaczą to samo. „Archetyp Wielkiej Matki wypowiada się w obrazach otchłani i grobowca, ale także smoka — fosforycznego gada, upiora, zabijającej wzrokiem Meduzy, skrzydłatego Lucyfera, a nawet nabiera cech boskich” (s. 226). Jeśli Lucyfer i Meduza, „*Magna Mater*” i *sacrum* są substytutami tej samej rzeczywistości, budzi się podejrzenie, iż poeta przełożył wieloznaczność archetypu na szereg obrazów synonimicznych, wymiennych (co najwyżej związanych w pary prostych opozycji, które świadczą o ambiwalentnym charakterze przedstawianej rzeczywistości, np. „podzwrotnikowa duszność i podbiegunowe lody”, s. 232).

Podobne podejrzenie, w stosunku do Micińskiego krzywdzące, może powstać w tym wypadku również dlatego, iż badacz co krok uzupełniając psychologiczną docieklivość podejrzliwością socjologiczną lekceważy warstwę mitologiczną tej twórczości. A przecież cały tom *W mroku gwiazd* zawiera liczne poetyckie trawestacje różnokulturowych mitów, bardzo często dalekie od wersji tradycyjnych, oraz rozmaite, indywidualnie przetworzone aluzje kulturowe. Niebagatelne przecież, iż inicjalny obraz całego tomu — ruiny — to Koloseum (zob. s. 193), iż zaklętej królowny poszukuje Lucyfer (zob. s. 204), Gorgona konotuje przede wszystkim cechy potwora z greckich mitów (zob. s. 211), bohater osaczony w labiryncie nie jest postacią anonimową, lecz Tezeuszem zmagającym się z Minotaurem (zob. s. 202), a paraliżujący lęk na rozstajnych drogach przeżywa Żyd Wieczny Tułacz (zob. wiersz *Strach*, s. 207).

Prokop przekonująco wykazuje, iż perypetie bohatera lirycznego można odczytać w kontekście procesu indywidualizacji, lecz równocześnie na skutek zbagatelizowania warstwy mitologicznej nie wykorzystuje w pełni walorów metody Junga, który przecież czerpał materiał nie tylko z psychiatrycznych obserwacji, lecz również wzbogacał je interpretacją mitów, szczególnie zaś interesowały go wersje heterodoksyjne i gnostyczne, a więc obszary pokrewne zainteresowaniom Micińskiego. Pominiecie poetyckich form „myślenia mitycznego” autora *Xiędza Fausta* wynika oczywiście z programowego przeświadczenia badacza, iż Młoda Polska nie wypracowała własnych technik ekwiwalentyzacji emocji, choć właśnie w wypadku Micińskiego mamy do czynienia z artystyczną hermeneutyką mitów, gdzie indywidualna „sygnatura” artysty *fin de siècle’u* modyfikuje odwieczny archetyp.

Prokop sprowadzając różnorodne obrazy do wcielenia Wielkiej Matki zupełnie akcydentalnie traktuje tak ważny w tym wypadku archetyp Cienia-Lucyfera (s. 230), (u Junga — *der Schatten*), uosobienie aktywnego, niszczyielsko-twórczego zła. Słusznie zauważa, iż główną przeszkodą na drodze indywidualizacji jest brak Mistrza-Przewodnika (Jungowski Wielki Mędrzec — osobowość maniczna), lecz mylnie sugeruje, iż ewentualnym przewodnikiem mógłby być Chrystus (s. 220), skoro w poetyckiej teomachii Micińskiego Chrystus stanowi alter-ego Lucyfera i dopiero w finale procesu indywidualizacji człowiek może osiągnąć paradoksalną syntezę sprzecznych hipostaz boskich. Dla Micińskiego na etapie *W mroku gwiazd* istniał jedynie nie rozpoznany jeszcze, hipotetyczny „Bóg tajemnic duszy” oraz groźny, ortodoksyjny schemat „Boga pozorów”<sup>10</sup>. Dopiero w *Xiędzu Fauście* poeta ukazuje realizację formuły „*Christus verus Luciferus*”<sup>11</sup>.

Ekspozycja naczelnej roli Natury — Wielkiej Matki, wobec której bohater odgrywa sprzeczne role pokonanego buntownika i odrzuconego kochanka, służy badaczowi do demonstracji szczególnego rodzaju kompleksu Edypa. Poetycka artykulacja kompleksu obrazuje indywidualną „wersję samoudręczenia” w procesie przemian ideowych, charakterystycznych dla całego pokolenia (s. 262). W rozdziale *Edyp* na-

<sup>10</sup> T. Miciński, *W mroku gwiazd. Poezje*. Kraków 1902, s. 144.

<sup>11</sup> T. Miciński, *Xiędz Faust. Powieść*. Kraków 1913, s. 367.

leży podziwiać maestrię, z jaką autor rzutuje interpretacje psychologiczne na tło historyczno-społeczne. Przeprowadza tu interesującą, choć miejscami dość ryzykowną analogię między erotycznymi pragnieniami bohatera lirycznego, najczęściej nie zrealizowanymi lub spełnionymi sado-masochistycznie i dlatego nagannymi, a kulturowym wyobcowaniem artysty.

W poczuciu winy za odrzucenie jego wieszczych uroszczeń przez opinię (*establishment* — obraz Ojca) poeta neoromantyczny pragnie za wszelką cenę rewindykować prawo do społecznego uznania (w poezji Micińskiego symbolem tego aktu jest bunt, zabójstwo rywala), lecz równocześnie kusi go możliwość zupełnego zerwania z Ojcem, pogrążenia się w chthonicznych głębiach Matki-Natury, choć wie (i przeciwko Matce też się buntuje), iż w ten sposób straci swą osobową odrębność.

W mniemaniu Prokopa stłumienia i ambiwalentne pożądania erotyczne dostrzegane w poezji Micińskiego są szczególnym przypadkiem zasadniczej opozycji unaocznionej przez pisarzy *fin-de-siècle*'u w „patrystycznej” (dominanta obrazu Ojca) kulturze zachodniej (s. 255) — między szczęściem a obowiązkiem, indywidualizmem a służbą społeczną.

Zarysowana w pierwszych rozdziałach sylwetka artysty zagubionego w procesach umasowienia kultury krystalizuje się przy końcu książki w dwóch wciele niach przeciwnych, zupełnie nie do pogodzenia. Na jednym biegunie umieszczony został Przybyszewski, ostentacyjnie demonstrujący „przeciw romantyczno-pozytywistycznej tradycji całopalenia wszelkich pragnień [...] indywiduum na ołtarzu sprawy narodowej” (s. 255). Na antypodach dostrzec można „wieszczów ideologii ofiary, ideologii ascetycznej służby narodowej głoszonej [...] przez Lutosińskiego, Zdziechowskiego i Szczepanowskiego” (s. 255). Przybyszewski prowokacyjnie odrzuca wszelkie powinności społeczne, jego antagoniści wyznaczają literaturze rolę służebną wobec wartości społecznych, zadań patriotycznych, których sami mieniają się jedynymi strażnikami i mandatariuszami. Otóż zdaniem Prokopa tragedia Micińskiego-pisarza polegała na tym, że nie mógł pogodzić obu stanowisk, a wyboru dokonywał niezdecydowanie i niekonsekwentnie. „Kompleks winy—kary uruchamia się, skoro szala przechyla się na stronę szczęścia. Gdy zaś daje się słyszeć głos obowiązku, w sercu rozpętuje się burza uczuć, wulkany namiętności i żąda zniszczenia całego świata, skoro staje on na przeszkodzie pragnieniu szczęścia. Ta dynamika nierównoważenia nigdy nie ulegnie wyrównaniu” (s. 262).

Przyjmując powyższy punkt widzenia Prokop odczytuje *W mroku gwiazd* jako szczęśliwy dla literatury polskiej epizod, powstały w momencie, gdy Miciński zdecydował się mówić o losie jednostki, gdy uczynił „gest solidarności” wobec „literatury dekadencjonalnej” (s. 255). Nie bacząc na wyraźny podtekst naturalistyczny utworów Przybyszewskiego, na „metafizykę płci”, która u autora *De profundis* wysuwa się na plan pierwszy, natomiast u Micińskiego jest zaledwie częścią bogatszej antropologii metafizycznej (na którą składają się m. in.: lucyferyczno-rewolucyjny, nawiązujący do Słowackiego rodowód Ducha, Nietzscheańskie pojęcie Nadczłowieka i Bergsonowski dynamizm „ewolucji twórczej”), Prokop konstatuje: „prowokacje Micińskiego podejmują [...] w poezji to, co Przybyszewski głosił w powieściach i dramatach” (s. 255). Porównanie podobnie uproszczone jak hipotetyczny sąd (który przybiera tu postać aksjomatu, nie wymagającego dowodów), iż cała późniejsza twórczość Micińskiego to „żałosne usiłowania, żeby się wdrapać na wieszcy cokół” (s. 264).

Niewątpliwie książka Prokopa przynosi cenny komentarz do poezji Micińskiego, wyraźnie ustala poetyckie sąsiedztwa, parantele i opozycje, interesująco ukazuje możliwości zastosowania psychologii analitycznej do interpretacji wyobraźni poetyckiej, potwierdza w dużym stopniu dotychczasowe intuicje krytyków i historyków literatury oraz otwiera nowe perspektywy badań. Do dyskusji pro-

wokuje jednostronny model epoki, nie zawsze umotywowane nastawienie demaskatorskie, nadmierne zaufanie do łatwych opozycji: artysta—żurnalista, szczęście—obowiązek, poezja—ideologia, które służyć mają za uniwersalne klucze wyjaśniające, a w rzeczywistości okazują się dla tekstów literackich prokrustowym łożem.

Natomiast zasadniczy sprzeciw musi budzić wytyczanie i ocena (bez należytej argumentacji) poszczególnych etapów drogi twórczej autora *Kniazia Patiomkina*. Trudno uznać słuszność stwierdzenia, że *W mroku gwiazd* „wyznacza moment przejściowego załamania się” aspiracji wodza-ideologa (s. 264). Po prostu w kontekście całego dorobku stanowi pozycję najbardziej jednolitą artystycznie, lecz przecież identyczne zespoły obrazów symbolicznych i alegorycznych, metafor, struktur mitycznych odnaleźć można i we wcześniejszych nowelach oraz w późniejszych dramatach czy powieściach. Nie sposób zgodzić się z poglądem, iż Miciński „startuje w duchu patriotycznej służby dla zbiorowości, jego *Nauczycielka* zadowala wszystkich” (s. 77), później zaś „jego droga jest odwrotna — od spraw zbiorowości do problemów jednostki, Konrad staje się Gustawem” (s. 76).

„Nauczycielka” Micińskiego nie przypomina „siłaczki”, program „pracy u podstaw” odczuwa jako kłępujący schemat, nie może jednoznacznie zaakceptować żadnej drogi życiowej. Utwór jest typowym przykładem dzieła ideologicznie „otwartego”. Obok poglądów pozytywistycznych (zwykle sformułowanych *explicitie*) — pojawiają się tu tak charakterystyczne dla poezji Micińskiego obrazy „jałowej ziemi”, „pustyni duszy”, „duszy-grobu”<sup>12</sup> oraz romantyczno-mistyczne przekonania o wzajemnych analogiach („*correspondances*”) między jednostką a światem, analogiach, które wiodą ku transcendencji i pozwalają zapomnieć o nacisku społecznych stereotypów<sup>13</sup>. Motyw ambiwalentnej Matki-Natury, przez Prokopa odkrywany w poezji, pojawia się najwyraźniej, wręcz modelowo, we wczesnym opowiadaniu *Panteista*<sup>14</sup>. Próba syntezy etycznie wartościowego Dobra i demonicznego Zła została po raz pierwszy przedstawiona w dramacie *Veni Creator albo Walka dusz*<sup>15</sup>. Zatem *W mroku gwiazd* nie stanowi jakiegoś niespodziewanego ewenementu, lecz przynosi poetyckie wersje tematów wcześniejszych. Podobnie nie można powiedzieć, że późniejsze dramaty i powieści zawierają jedynie „ekstatyczną publicystykę” i ununcjacje ideologiczne, okraszone poezją (s. 264) — są one interesującym przykładem wewnątrztekstowego dialogu „wizjonera” i „ideologa”. Dialog ten wprowadza elementy nowe, przedtem nie występujące: dystans, refleksję autotematyczną (*Nietota*), ironię skierowaną zarówno pod adresem „wykształconego filistra” (np. de Mangro w *Nietocie*), jak i neoromantycznego marzyciela (Ariaman w tymże utworze). Musi zdumiewać negatywna ocena późniejszego dorobku pisarza, skoro wówczas pojawiają się jakości „obniżające” napięcie „wysokiego”, hieratycznego języka poezji, a więc cechy stanowiące, zdaniem Prokopa, o wartości literatury współczesnej.

Arbitralny podział na „dobrą”, godną rehabilitacji poezję oraz „gorsze” powieści i dramaty prowadzi do zdeformowanego obrazu organicznej całości wymagającej, jak rzadko które dzieło modernizmu, spojrzenia globalnego, synchronicznego.

<sup>12</sup> Zob. fragment liryczny dziennika Amelii w *Nauczycielce* T. Micińskiego (w zbiorze: *Nowele konkursowe „Czasu”*. Kraków 1897, s. 64).

<sup>13</sup> Np. (*ibidem*, s. 43): „Patrę na niebo i czuję nieskończoność. Patrę na skały, głogi, ptaki i na siebie, i czuję znów nieskończoność. Czyliż więc moja jaźń może zaniknąć — dlatego — że powstanie przeciw mnie wojna języków?”

<sup>14</sup> T. Miciński, *Panteista*. „*Życie*” 1898, nr 38/39.

<sup>15</sup> T. Miciński, *Veni Creator albo Walka dusz*. Bibl. Narodowa, rkps II 7241.

Można odnieść wrażenie, iż dla udokumentowania własnej charakterystyki epoki badacz zdeprecjonował dzieła, które aktualnie i tak nie mogą bronić się na rynku czytelnictwem.

Wojciech Gutowski

Włodzimierz Bolecki, HISTORIA I BIOGRAFIA. „OPOWIEŚCI BIOGRAFICZNE” WACŁAWA BERENTA. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 164. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom XLIX. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Kiedy w r. 1968 Stanisław Pigoń pisał szkic o Berentowych „opowieściach biograficznych” z goryczą stwierdzał, że przez całe ćwierćwiecze od śmierci pisarza ukazały się zaledwie: „Wspomnienie Marii Danilewiczowej, szkice Kazimierza Wyki i Janiny Garbaczowskiej, najznaczniejsza, wysoce cenna rozprawa Marii i Jerzego Kwiatkowskich — nie wiem, czy co ponadto”<sup>1</sup>. Nie były to — na szczęście — wszystkie ówczesne prace z zakresu berentologii<sup>2</sup>, ale tylko te, które sędziwy uczony przeczytał i zapamiętał. Niemniej jest faktem, że „znaczniejsze” studia zaczęły się pojawiać od tego przełomowego roku 1968. Najpierw dwa tomy poszukiwań biograficznych wydał Władysław Studencki (1968—1969), a następnie pojawiło się tłumaczenie pracy Peera Hultberga poświęconej stylistyce początkowego etapu twórczości Berenta (1969). W rok po setnej rocznicy urodzin pisarza (1873) ukazała się w Rzymie angielska monografia całokształtu twórczości pisarza pióra Joachima T. Baera; w tymże roku Michał Głowiński ogłosił znakomity Wstęp do edycji *Ozimy* w serii „Biblioteka Narodowa”. W roku 1976 wyszła moja praca o stylu powieści Berenta (nb. wszystkie te książki — z wyjątkiem dwu tomów Studenckiego — były recenzowane w „Pamiętniku Literackim”), a pod koniec r. 1978 książka Zofii Mołodcówny *Opowieści biograficzne Wacława Berenta*. Nie minęło 10 lat, a przybywa szósta z kolei książkowa publikacja: studium Włodzimierza Boleckiego.

Rozprawa Boleckiego jest „rozszerzoną wersją pracy magisterskiej” (s. 159). Odnotowuję ten fakt, bo wyjątkowo zdarza się w naszej dyscyplinie, by magisterium miało tak wysoki poziom, a jednocześnie temat na tyle szeroki, aby mógł zainteresować nie tylko polonistów. Najczęściej przecież jest tak, że prace magisterskie nadają się jedynie do przechowywania w najciemniejszych archiwach (związane to jest m. in. z czteroletnim trybem studiów polonistycznych — trwają one, jak się przekonano, o rok za krótko).

*Historia i biografia* dzieli się na sześć części: cztery zasadnicze rozdziały (1. *Jak czytano „opowieści biograficzne” (1934—1939)*, 2. *Narracje Berenta*, 3. *Mity, przestrzenie i romantyzmy*, 4. *Biografia, kultura i czas historyczny*) oraz dwie krótsze części otwierające i kończące pracę (*Zamiast wstępu*, *Zamiast zakończenia*).

<sup>1</sup> S. Pigoń, *Opowieść przetłamana*. „Stolica” 1968, nr 25. Przedruk w: *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*. Warszawa 1969, s. 336.

<sup>2</sup> Zob. *Nowy Korbut*, t. 13, s. 229—233. Spośród „znaczniejszych” rozpraw Pigoń pominął jedynie studia M. des Loges’a, W. Maciąga, J. Pieszczachowicza, M. Wyki-Hussakowskiej, J. Ficowskiej, Z. Maślińskiej-Nowakowej, M. Górskiej, J. Lekczyńskiej, z których większość pochodzi już z lat sześćdziesiątych.