

Mirosława Puchalska

"Miscellanea literackie 1864-1910",
pod redakcją Stanisława Pigonia,
Wrocław 1957, Zakład imienia
Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej
Akademii Nauk, Archiwum
Literackie... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 50/1, 251-263

1959

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

im. Zielińskich w Płocku (prowizoryczny „rozumowany“ wykaz pozycji, które mogą zainteresować polonistę; wiele ciekawych materiałów, w tym także prace nie notowane u Estreichera. Całość według stanu z roku 1953). 4) Tadeusz Kowalski i Włodzimierz Zajączkowski: *Kilka próbek pisma perskiego i tureckiego Adama Mickiewicza*.

Wartość ostatniej z wymienionych publikacji, zawierającej przekład polski i krytyczne omówienie czterech krótkich tekstów, znacznie obniża — trudny do zrozumienia — fakt, że autorzy, korzystający z fotokopii, poskąpili nam jakichkolwiek informacji o ich źródle, tj. o autografie poety. Jest to zresztą jedyny poważniejszy brak w aparacie edytorskim *Miscellaneów*, utrzymanym poza tym zawsze na wysokim poziomie rzetelnej fachowości.

Witold Billip

MISCELLANEA LITERACKIE 1864—1910. Pod redakcją Stanisława Pigonia. Wrocław 1957. Zakład imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 486, 2 nlb. + 14 ilustracji. Archiwum Literackie. Pod redakcją Kazimierza Budzyka, Tadeusza Mikulskiego i Stanisława Pigonia. Tom 2. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

1. Archiwum Literackie, seria wydawnicza, w której publikowane są nieznanne rękopisy i inne materiały historycznoliterackie, wymagające naukowej oprawy edytorskiej, jest niezbędną dla badaczy, a jedyną u nas po wojnie unowocześnioną kontynuacją dawnego Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. Znaczenie tego wydawnictwa podnosi fakt, że jego redaktorzy aż dwa spośród czterech wydanych dotąd tomów przeznaczili na teksty nowsze, z końca XIX i początku XX wieku. Stan publikacji materiałów historycznoliterackich z tego okresu jest o wiele gorszy aniżeli z okresów wcześniejszych, natomiast na pewno szersza jest możliwość społecznego funkcjonowania takich materiałów — czy to na warsztatach badaczy, czy na zapleczu działalności krytyków i pisarzy, czy wreszcie w świadomości czytelników. Możliwość publikowania w tej serii tekstów niewielkich, grupowanych przez redakcję jako *miscellanea*, pozwala się spodziewać, że z zakresu materiałów nowszych znajdą się też tu warte upowszechnienia fragmenty ocalałych archiwów czasopism i ciekawsza część spuścizny zmarłych literaturoznawców.

Archiwum ogranicza się do zadań dokumentarnych, nie umieszcza więc rozpraw historycznoliterackich na temat publikowanych tekstów (inaczej aniżeli np. Литературное наследство); jednakże do tekstów dołącza słusznie szereg dodatków i uzupełnień, choćby naruszały one, formalnie biorąc, edytorski profil wydawnictwa. W tomie *Miscellanea literackie 1864—1910* do takich dodatków należą opracowania bibliograficzne twórczości autorów opublikowanej korespondencji oraz sylwetki adresatów, napisane obecnie przez osoby im bliskie. Prace te, zwłaszcza materiał wspomnieniowy, mają wszakże wartość samodzielną. Szkoda tylko, że nie objął ich przywilej posiadania indeksów, udzielony przez wydawców jedynie listom. Wprawdzie w ten sposób potraktowano sylwetki jako eseistyczny,

a więc nie znoszący scjencyficznych balastów gatunek literacki, ale zarazem nie ułatwiono dostępu do tak nieoczekiwanych w tym tomie informacji, jak np. ta, że Maryla Wolska poznała się na młodzieńczej twórczości Tuwima. Żałować też należy, że ilustracje (portrety osób i fotografie rękopisów), niewątpliwie zwiększające atrakcyjność tomu, odnoszą się wyłącznie do pozycji epistolarnych.

2. W skład tomu wchodzi cztery grupy tekstów: 1) *Korespondencja Ignacego Maciejowskiego (Sewera) z Mieczysławem Pawlikowskim*, wraz z wyselekcjonowaną bibliografią prac o obu korespondentach, w opracowaniu Stanisława Sierotwińskiego; 2) *Listy Ignacego Maciejowskiego (Sewera) do Tadeusza Micińskiego oraz do Marii i Wacława Wolskich*, w opracowaniu Stanisława Pigońa, wraz ze szkicami: *Tadeusz Miciński w Krakowie*, pióra Artura Górskiego, i *Maryla Wolska. Wizerunek poetki i człowieka*, pióra Jana Gwałberta Henryka Pawlikowskiego; 3) *Elizy Orzeszkowej „Beata“*, przygotowana do druku przez Edmunda Jankowskiego; 4) *Tadeusza Rittnera „Jedna chwila“*. *Dwie sceny podług Piotra Altenberga*, przygotowane do druku przez Zbigniewa Raszewskiego. Tom ten wykazuje więc (inaczej bodaj niż tom poprzedni) dużą zwartość kompozycyjną. Wprawdzie *Beata*, fragment *iuweniliów* Orzeszkowej, mieści się tam jedynie na zasadzie pokrewieństwa chronologicznego, pozostałe jednak materiały łączą się również na zasadzie bliskiej problematyki literackiej — styku realizmu z modernizmem, i to na swoistym terenie galicyjskim; pierwsze dwie grupy tekstów wiąże przy tym postać Sewera.

Znakomite opracowanie tomu godne jest uwagi zwłaszcza przy obu pozycjach epistolarnych, wymagających komentarza w zakresie bardzo szerokiej tematyki, a przede wszystkim w zakresie obfitych, lecz często zaszyfrowanych informacji o poszczególnych utworach korespondentów. Autorzy komentarza do „bloku Sewerowskiego“, mimo trudności tak dużych, jak brak w Polsce części czasopism lwowskich, nie tylko wykroczyli w swych poszukiwaniach poza źródła o charakterze syntez¹, lecz wprowadzili również zespół faktów znacznie przekraczający odpowiednie dane najobszerniejszej u nas bibliografii historycznoliterackiej, tj. kartoteki Instytutu Badań Literackich; stwierdziwszy to, recenzentka nie czuje się na siłach przeprowadzać merytorycznej krytyki zasobów erudycyjnych komentarza².

Ustalenie chronologii poszczególnych listów w obrębie korespondencji Sewera z Pawlikowskim ułatwiły adnotacje (a często także i konspekty odpowiedzi) poczynione przez skrupulatnego Pawlikowskiego na listach Sewera. O wiele trudniej przyszło oznaczyć daty listów Sewera do Micińskiego

¹ Tak np. podana przez Sierotwińskiego (s. 204) informacja o konkursie dramatycznym im. Anczyca z r. 1890 powiększa liczbę pozycji wymienionych w znanej pracy: M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne*. *Twórczość*, 1947, nr 10.

² Sprawą zupełnie drobną jest oznaczenie dworku Wolskich we Lwowie nazwą „Zacisze“ (s. 391, przypis 3). Nazwa powszechnie znana brzmi „Zaświecie“. Tej nazwy używała m. in. M. Wolska datując swoje wiersze; tę nazwę wymienia też J. G. H. Pawlikowski (s. 439).

i Wolskich. Trzeba tu było ogromnego doświadczenia, aby najrozmaitszego rodzaju aluzje tekstu ze swobodą i precyzją dopasować do kalendarza. Przypisy dostarczają w tej sprawie argumentów wyselekcjonowanych, nie nużąc czytelnika „tajnikami warsztatu“.

Rozszyfrowując zagadki listów dość roztargnionego Sewera Stanisław Pigoń w wypadkach wątpliwych przedstawił różne możliwości rozumienia tekstu. Kilkakrotnie też dokonał oceny wypowiedzi pisarza, konfrontując je z istniejącą literaturą przedmiotu. Wśród tych przypisów „interpretacyjnych“ niezbyt oczywisty wydaje się tylko jeden: ten, który stwierdza, że pomysł *Marcina Łuby* wyszedł od Micińskiego (s. 291, przypis 3). Niezależnie bowiem od tego, jak dalece niesamodzielny był tu Sewer w zakresie obmyślenia szkicu akcji, faktem jest przecież, że wątek tego dramatu przypomina pod licznymi względami wątek *Biedroni*, powieści Sewera opublikowanej już poprzednio.

3. Listy Sewera z bardzo wielu powodów warte były trudów opracowania. Znaczenie części tych listów, a mianowicie korespondencji z Pawlikowskim, zostało już, co prawda, podniesione w latach 1950—1951 przez Stanisława Frybesa, który zarazem opublikował o niej pewne informacje³. Jednakże jako badacz „dróg rozwoju twórczości“ Sewera, zwłaszcza rozwoju ideologicznego, autor ten skupił uwagę tylko na sprawach bezpośrednio z tematem swej pracy związanych. Wypadnie więc na tym miejscu omówić te kwestie, których rozprawa Frybesa nie porusza, bądź te, które porusza niewystarczająco.

Korespondencja przynosi przede wszystkim podstawową informację bio-bibliograficzną o utworach samego Sewera. Zestawienie tej informacji (oczywiście w jej oprawie edytorskiej) z jedynym drukowanym wykazem chronologicznym utworów autora *Nafty*, sporządzonym przez Frybesa na prawach pioniera, a także z dokonany przez tegoż badacza szkicowym wyczeniem utworów z kluczem i utworów pisanych niesamodzielnie, pozwala skorygować i uzupełnić dotychczasowe dane w odniesieniu do znacznej liczby pozycji. Wspomniany wykaz błędnie datował druk utworów *Ścieżka przed chatą*⁴ i *Niespodziewana wielkość*, a także wystawienie na scenie komedii *Świetne partie*⁵. Wykaz pominął też w ogóle utwory: *Zdobyte stanowisko* (a jest to nb. powieść nie bez znaczenia dla poruszonego w rozprawie Frybesa problemu „ludowej“ twórczości Sewera), *Nowela* (tytuł francuski: *Les écus de Catherine. Nouvelle galicienne*) oraz *Wiosna*. Wydawcy tomu uporządkowali poza tym problem podwójnych tytułów niektórych publikacji.

³ S. Frybes: 1) *Z nieopublikowanej korespondencji Sewera-Maciejowskiego*. Sprawozdania... Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Warszawa 1950, s. 68—71. — 2) *Ignacy Maciejowski-Sewer. Drogi rozwoju twórczości*. W tomie zbiorowym: *Pożytywizm*. Cz. 2. Wrocław 1951, s. 235—304.

⁴ Poprawną datę druku tego utworu podaje już opracowane przez S. Frybesa i J. Skórnickiego wydanie: *Sewer, Dzieła wybrane*. T. 1—7. Kraków 1955.

⁵ Należy żałować, że do tomu recenzowanego również trafiła błędna data, mianowicie data druku *Na pobojuwisku* (s. 160). Jest to jednak oczywisty błąd korektorski. Korekta tomu nb. w ogóle nie jest zadowolająca.

Korespondencja ujawnia również czas powstawania utworów, różniący się o najmniej kilka, a niekiedy i kilkanaście miesięcy od daty druku bądź wystawienia na scenie — w wypadku: *Świetnych partii*, *Przybłądów*, *Walki o byt*, *Na szerokim świecie*, *Euthanasji*, *Zabiegów pana Piotra*, *Za kulisami*, *Dla świętej ziemi (Kasia)*, *Niespodziewanej wielkości*, *Wiosny*, *Biedroni*, *Ponad siły* i *Z Krakowa do Mediolanu*; w paru punktach uściśla to także dane wymienionego wykazu. Nowością jest też ujawnienie klucza do utworów: *Głodowa pożyczka*, *Niespodziewana wielkość* i *Legenda*⁶. Z listów dowiadujemy się ponadto, że utwory *Na szerokim świecie* i *Za kulisami* oparte są na studiach dokumentarnych⁷. Wreszcie listy te dostarczają nieocenionych wskazówek tekstologicznych: informują o konfiskatach (*Z pamiętnika Maniusi*, fragment *Ponad siły*) i o protestach autora przeciwko niechlujnym wydaniom (dotyczy to np. tomu *Świat ludowy*), rzucają światło na zakres ingerencji osób trzecich w ostateczny kształt jego utworów, zwłaszcza stylistyczny.

Przyszłemu biografowi Sewera listy dostarczają także wielu innych danych. Korespondencja z Pawlikowskim obejmuje lata 1879—1892, listy do Micińskiego — lata 1895—1901 (z roczną niemal przerwą w r. 1897), do Wolskich — lata 1898—1901⁸. W połączeniu z istniejącymi dokumentami z okresu tutaj pominiętego, np. korespondencją z Orkanem z r. 1897, korespondencją Marii Maciejowskiej z Lucyną Kotarbińską, a ponadto z opublikowanymi wspomnieniami, zwłaszcza Boya, Kotarbińskiej i Przybyszewskiego, czy korespondencją Asnyka — tworzą one bazę biograficzną o rozmiarach rzadko spotykanych. Był zaś przecież Maciejowski jedną z centralnych postaci literackich swego czasu, chociaż siłą talentu nie mógł mierzyć się z wieloma współczesnymi.

Lektura tej korespondencji wyraziście narzuca przy tym czytelnikowi samą sylwetkę autora *Przybłądów*. Świetny jej zarys dał Stanisław Pigoń we wstępie do opracowanej przez siebie części tomu, warto więc tylko dodać tutaj, że Sewer, taki, jakim go w listach widzimy, nie jest w zasadzie niespodzianką psychologiczną dla tych, którzy go znają z literatury pamiętnikarskiej. To ten sam „prawdziwy Sarmata“ w wersji „jowialskiej“, utrwalonej przez Boya-Żeleńskiego. Korespondencja nie pozostawia też wahań co do tego, że słuszne były pogłoski o szczególnej przedsiębiorczości finanso-

⁶ W tym ostatnim wypadku rozwiązanie podane zostało nie w listach, lecz w komentarzu S. Pigońa.

⁷ Informacja o wędrownych trupach aktorskich, z którymi kontaktował się Sewer jako autor *Za kulisami*, warta jest może konfrontacji z kluczem do *U progu sztuki*. Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa 1957, s. 119.

⁸ Publikacja zawiera również dwa listy do Pawlikowskiego z lat 1870 i 1897. Zgodnie z obyczajem filologicznym dołączono także zachowaną w tych samych zespołach korespondencji niewielką liczbę innych listów, związanych treściowo z tamtymi, a więc: listy M. Maciejowskiej, po jednym liście Chmielowskiego, Krzemińskiego, Feldmana, po jednym Sewera do Asnyka i Kasprowicza, a Pawlikowskiego — do Chmielowskiego.

wej twórcy *Biedroni*, który umiał sprawnie poruszać się na rynku wydawniczym nawet wówczas, gdy kontrahentami stawali się najlepsi jego przyjaciele. Zresztą listy tego niepospolitego plotkarza i pochlebcy mogłyby ucieszyć skandalistów, których drażniłaby przypisana mu raz na zawsze formuła „duszą Sewera była miłość“⁹.

Portret autora jest równocześnie jednym z głównych walorów literackich tej korespondencji, obok jej urozmaicenia stylistycznego i kompozycyjnego. Opisywano już sławne figlarne adresy Sewera, wspominano też o wprowadzanej przezeń beletryzacji, niekiedy — dialogizacji listów. Warto jeszcze zasygnalizować szczególny rodzaj żartobliwego *post scriptum* w listach do Pawlikowskiego z lat 1881—1886. Składa się ono na swoistą humoreskę odcinkową, gdzie nieustannie ośmieszane są przygody, postęпки czy nawet miny i grymasy „Maciejowskiej“, „wesołej a tłustej kobieciny“, „która ma głupie serce“; ten rodzaj humoru stanie się po latach monopolem Makuszyńskiego. Sewer-epistolograf jest też ciekawym obiektem dla lingwisty. Spontaniczny styl listów przekazuje — jak można przypuszczać — wyjątkowo wiernie *parole* owych czasów i owego terenu językowego, rejestruje liczne osobliwości w tym zakresie, co więcej zaś — korespondenci dyskutują kwestie językowe (sprawa „całkiem“ i „felietonu“).

Traktowane jako materiały do twórczości Sewera, listy te są ponadto ciekawym dokumentem ideologicznym. Korespondencję z Pawlikowskim przejrzał już pod tym względem Frybes, ale omówienie jego warto uzupełnić dwiema informacjami o recepcji utworów Maciejowskiego. Po pierwsze, i dla historyków literatury, i dla badaczy społeczno-gospodarczych dziejów Galicji godna uwagi może być kontrowersja, jaka wywiązała się w r. 1891 między Sewerem a redakcją *Nowej Reformy* z okazji opowiadania *Do Hameryki*. Pismo nie chciało drukować (nawet z dopiskiem „dyskusyjne“) utworu jawnie przyznającego korzyści emigracji chłopskiej, autor zaś upierał się przy prawdziwości opisanych faktów (s. 216). Drugi interesujący przyczynek dotyczy noweli *Niespodziewana wielkość*; druk jej odrzuciła *Gazeta Lwowska*, nie chcąc popierać przedstawionej w utworze z sympatią mniejszości Koła Polskiego (s. 184). Wiadomość ta ma pewną wartość dzisiaj, kiedy postępowy „podtekst“ wielu utworów tamtego okresu nie jest już dla nas czytelny. Listy do Micińskiego przynoszą z kolei symptomatyczny autokomentarz do *Nafty* (s. 286—287), z którego m. in. wynika, że pisarz w swej apologii procesu uprzemysłowienia Galicji zdawał sobie częściowo sprawę z moralnych i społecznych kosztów kapitalizacji ustroju, chociaż widział je tylko po stronie bankrutujących jednostek — pionierów postępu. Analiza tego komentarza na tle dotychczasowych badań nad *Naftą* przekraczałaby jednak ramy niniejszej recenzji. Korespondencja z Wolskimi rzuca dalsze światło na tę problematykę o tyle, że rejestruje na gorąco stosunek do sprawy Szczepanowskiego i Zimy, sprawy, która była na pewno drugim, obok roku 1863, najważniejszym wydarzeniem ideowym w życiu Sewera. Korespondencja ta wskazuje zresztą wielokrotnie na dużą naiwność Maciejowskiego-ideologa; przykładem jej może być próba wprowadzenia Feldmana do zespołu redakcyjnego *Słowa Polskiego* w kwietniu 1901

⁹ W. Feldman, *Wspomnienie*. W książce zbiorowej: *Epitaphium Ignacego Maciejowskiego-Sewera*. Kraków 1902, s. 94.

(a więc wkrótce przed oficjalnym przejściem Słowa w ręce endecji), z nadzieją, że pismo stałoby się wówczas nareszcie prawdziwie „bezparcjalne“ (s. 398). Ta naiwność, wynikająca z niezbyt dokładnego rozeznania się pisarza w zróżnicowaniu politycznym kierunków operujących hasłami demokracji i postępu gospodarczego, modyfikuje w pewnym stopniu interpretację regresu ideologicznego Sewera, daną we wspomnianych już pracach Frybesa. Możemy oczywiście zauważyć dziś zbieżność między programem narodowej demokracji a frazeologią *Ponad siły*, określoną przez badacza, nie bez podstaw, jako nacjonalistyczna, lecz świadomej refleksji pisarza, aby z tym programem się wiązać — w listach nie dostrzegamy. Wydaje się, że dla analizy artystycznej zawartości utworów Maciejowskiego bardziej owocne byłoby uwydatnienie w jego listach niewątpliwych tendencji umiarkowanie liberalnych.

Korespondencja Sewera jest jednak najbardziej zajmująca jako obraz poglądów literackich jego środowiska. Dziś, gdy dla nakreślenia dokładniejszej mapy prądów i uhistorycznienia naszych ocen rekonstrukcja doktryn artystycznych przeszłości staje się konieczna, materiały epistolarne mogą uzupełnić w sposób niezastąpiony opinię oficjalnej krytyki. Sygnalizują oto szczególnie rozgłos artykułu Włodzimierza Tetmajera *Chłop polski na uroczystości Mickiewiczowskiej*¹⁰. Uprzytomniają plotkarską atmosferę wokół lektury *Synów ziemi* Przybyszewskiego. Czynią wydarzeniem chwili skromny debiut Żeromskiego. Przypominają jednak również, że w r. 1885 ogół czytelniczy zepatowała powieść Wandy Trzcińskiej *Jurek*, niezwykła naówczas przez swoją symboliczną, a zarazem drastyczną w technice opisu, scenę końcową szlacheckiej orgii. W końcu, dorzucają fakty do historii niepowtarzalnej recepcji *Wesela*.

Poetyka normatywna samego twórcy *Przybłądów* jest również jakimś fragmentem tej problematyki i szkoda, że Frybes nazbyt skąpo wprowadził ją do swych rozważań (a mianowicie tylko z okazji analizy wątku erotycznego *Nafty* i — bardzo już ogólnikowo — z okazji entuzjastycznego przyjęcia *Euthanasji* przez Pawlikowskich). Program literacki Sewera ma wprawdzie źródła nieoryginalne, pisarz nie stroni też od łatwizny i kompromisów: chce, aby jego sztuka była „wesoła, lecz i głęboka“ (s. 344), aby do nastrojowej nowelki Wolskiej „koniecznie kobitę dodać, bez kobity w noweli — to ogród bez wody“ (s. 353), i cieszy się, gdy *Marcin Łuba* wychodzi w ostatecznej redakcji „bardzo ładny, sceniczny, pełen życia, ruchu, serca, ciepła, pesymizmu, prawdy, *moderne*, a nawet przeplatany humorem“ (s. 295). Lecz miewa Sewer i chwile rozważli, w których przeczuwa niebezpieczeństwa banału (s. 286) czy przestrzega innych przed tworzeniem bohaterów bezmyślnych (s. 81). Jest zaś poza tym niezwykle czuły na panujące mody literackie, stąd — reprezentatywność jego poglądów, a zresztą i reprezentatywność kierunku, w jakim owe mody trafiały do jego tradycyjnego w zasadzie warsztatu.

W prozie Sewer ciągle jeszcze przekłada nade wszystko narrację „przedstawieniową“, „żywą“, gęsto dialogizowaną (s. 54), jako nowelista pilnuje wyrazistości akcji (s. 47), punktem wyjścia powieści potrafi uczynić scenę rodzajową, nie obmyśliwszy jeszcze ani fabuły, ani problematyki,

¹⁰ *Życie*, 1898, nr 26.

ani postaci (s. 46). W dramacie — dba przede wszystkim o „kolizję dramatyczną“, której brak upatruje w *Weselu* (s. 383) i której wypunktowywania będzie apodyktycznie wymagał od swych młodych współautorów¹¹, w tym wypadku — od Micińskiego (s. 291—295). Ale zarazem chce Maciejowski wprowadzić do swej twórczości nowoczesną motywację fabuły, czyniąc dynamicznymi motywami kompozycyjnymi realia przemysłowe (*Nafta* — por. s. 287), tworzy bohatera masowego (*Nafta* — por. s. 277—278; *Ponad siły* — por. s. 408; *Marcin Łuba* — por. s. 292), pasjonuje go zetknięcie się tego bohatera z ludowym czytelnikiem (s. 127, 171, 408). Sewer chętnie wychodzi naprzeciw niezliczonym zamówieniom krytyków i redaktorów, żądających od niego utworów „ludowych“, lecz w swym subiektywnym mniemaniu realizuje te zamówienia nie schlebując sztampie sielankowego obrazu wsi i chłopca (s. 29, 102, 117—119); przyszła interpretacja tego nurtu twórczości autora *Głodowej pożyczki* będzie musiała niewątpliwie jego argumenty w tej dziedzinie rozpatrzyć, choć niekoniecznie podpisać się pod nimi. Korespondencja przynosi także inne glosy do sprawy Sewerowskich postaci. Pawlikowski dba bowiem, aby Sewer nie wikłał swych bohaterów pozytywnych w sytuacje obciążone już przez literaturę ujemnym ładunkiem emocjonalnym, lub nawet wprost moralnie deprecjonujące, i przedstawia swoje kontrprojekty, dokumentując w ten sposób proces konwencjonalizacji znacznej liczby stereotypów psychologiczno-fabularnych.

Sewer zresztą sam modyfikował stopniowo swe poglądy na postać literacką. Początkowo kryteria prawdopodobieństwa psychologicznego pojmował w duchu naiwnego realizmu. W roku 1885 pisał: „Kwestię psychologiczną rozwiązuję w ten sposób, że zadaję sobie pytanie, czy ja postąpiłbym sobie tak samo, będąc w tych, co figury mej powieści, stosunkach“ (s. 54). W owym też okresie był fanatykiem autentycznych wątków fabularnych. Z czasem jednak zaczął odczuwać swoisty rozziw między „życiowym“ przebiegiem wydarzeń a takim modelem ich uprawdopodobniania, jaki narzucały konwencje ówczesnej literatury realistycznej. Stąd np. zabawna polemika między nim a rodziną Odrzywolskich w sprawie wprowadzenia do *Ponad siły* tych faktów z życia Szczepanowskiego, które — mimo że prawdziwe — Sewerowi wydały się nie dość wiarygodne na użytek czytelników jego powieści (s. 340)¹². Świadomość zasad umownego prawdopodobieństwa, obowiązujących realiste, ma zresztą wówczas u Sewera charakter dość rozchwiany. W liście do Maryli Wolskiej, z 16 lutego 1900, czytamy: „Dziś już odlecieliśmy daleko od »pozytywizmu« w literaturze, dziś już nie idzie nam, czy

¹¹ Interesujące byłoby zestawienie współpracy Sewera z Micińskim i współpracy z Orkanem. Na pierwszy rzut oka bowiem wydaje się, że w obu tych wypadkach rady Sewera, formułowane z pozycji doświadczonego scenopisarza, zmierzały do pewnego ograniczenia nowych treści społecznych i psychologicznych, które wprowadzić chcieli młodzi autorzy.

¹² Polemika ta może być ciekawą glosą do sądu, w którym zarzucono Sewerowi — jako autorowi *Ponad siły* — zbytni pietyzm dla autentycznych faktów, wynikłych z przypadku, nieadekwatnych więc w stosunku do powieściowej motywacji. Por.: Frybes, *Ignacy Maciejowski-Sewer*, s. 286. — Sewer, *Dzieła wybrane*, t. 1, s. XXXVI.

»ta« lub »ten« wzięci są żywcem z natury [...]. Nie idzie dziś o prawdziwość rzeczywistości, tylko o prawdziwość możliwości...“ (s. 350).

Pisarzom posługującym się symboliką udziela wyrozumiały redaktor *Życia* jeszcze dalszych koncesji: nie musi ich obowiązywać nawet owa mglista „prawdziwość możliwości“. Jednakże osobiście rezygnować z niej Sewer nie chce. Dyskutując w tymże liście z Wolską nad swą *Legendą*, rozpatruje pieczołowicie pod tym względem jej treści pozasymboliczne, które niebawem miały zupełnie ująć uwagi modernistów, pragnących widzieć w utworze wyłącznie symboliczną rozprawę z przybyszewszczyzną. Wypowiedź ta jest nie tylko niezbędnym komentarzem do samej *Legendy*. Wiąże się z ogólniejszą kwestią struktury symboliki młodopolskiej, struktury uwzględniającej, mówiąc skrótowo, dość ściśle korelacje sensów symbolicznych i dosłownych. Korelacje te dają się uwidatnić szczególnie w utworach z kluczem (ich obfitość w galicyjskiej literaturze przełomu wieków zauważył Irzykowski, używając terminu „pakierstwo“) i nieprzypadkowo nauczycielka wiejska, uosabiająca w *Legendzie* Młodą Polskę, ma za pierwowzór siostrę Artura Górskiego.

Opinie literackie autora *Bajecznie kolorowej*, z których tylko ważniejsze wymieniono tu przykładowo, nie konfrontując ich zresztą z przebiegiem praktyki twórczej pisarza, rzucają nieco światła na ciemną sprawę rozwarstwienia i ewolucji moderny krakowskiej. Kontynuowanie pisarstwa typu Kaczkowskiego i Sienkiewicza uznał Sewer w połowie lat dziewięćdziesiątych za śmierć cywilną literatury polskiej (s. 328) i w tym sensie zaaprobował ten przewrót dokonany przez Przybyszewskiego. Lecz od początku rozumiał ten przewrót w duchu „nowego romantyzmu“: pisał o rozwijaniu „wielkiego sztandaru Mickiewicza (miej Polskę w sobie — to będziesz miał ją i koło siebie!) braterstwa ludów słowiańskich“ (s. 338), pisał o sztuce „opartej na sercu Chrystusa“ (s. 334). Częste występowanie w listach Sewera terminów „nowy romantyzm“ i „renesans romantyzmu“, i to przeważnie w kontekście tak właśnie wyjaśniającym ich znaczenie, wskazuje, że terminy te były w żywym obiegu, zanim treść ich skodyfikowali Porębowicz czy Matuszewski, i że nie dotyczyły bynajmniej Młodej Polski jako całości. Zawód, jaki przeżyli „neoromantycy“ ze strony modernizmu, korespondencja Sewera odzwierciedla dość powierzchownie, lecz pisarz sygnalizuje napięcie dyskusyjne kolejnych polemik z programem *Confiteor*, a nawet rozsyła wici, aby „wyeliminować“ (!) Przybyszewskiego z Krakowa. Naiwna jest wymowa powstającej wówczas *Legendy*. Jednakże listy pozwalają sądzić, że ukazane tam bezskuteczne usiłowania Zosi-Młodej Polski, aby uwodziciela Gucia-Przybyszewskiego „wyzwolić“ polskością¹³, są jakąś (prawda, że dziś dla nas humorystyczną) reperkusją poglądów Szczepanowskiego, Zdziechowskiego i Górskiego, mimo dzielące ich różnice. Z tych to pozycji Sewer witał radośnie Krytykę Feldmana. Ale przecież *Legendy* nie wahał się już wydrukować stańczykowski *Czas*.

4. Z korespondentów Sewera jedynie Mieczysław Pawlikowski ukazany jest w tomie poprzez własne listy. Można je uznać za najbogatsze z opubli-

¹³ Por. M. Zdziechowski, *Przecuciowość w twórczości Sewera*. W książce zbiorowej: *Epitaphium Ignacego Maciejowskiego-Sewera*, s. 8—9.

kowanych dotąd źródeł wiedzy o tym pisarzu, na pewno godnym pamięci nie tylko ze względu na pełnioną przezeń funkcję redaktora *Nowej Reformy*. Pawlikowski rysuje się w tych listach do przyjaciela jako *sui generis* improduktyw literacki, onieśmielony do pracy pisarskiej przerostem autokrytycyzmu i powolnością swego procesu twórczego, lecz nie umiejący żyć poza literaturą. Jest to jeden z tych autorów, którzy konceptują swe utwory wedle z góry przyjętych założeń artystycznych, uważając tym samym ich architekturę za nienaruszalną. Dowodzi tego m. in. wymiana listów w r. 1881 z Chmielowskim, w sprawie opowiadania *W grudniowe dni*. Odpowiadając na zarzut niepotrzebnego zamącenia przedmiotowości narracji Pawlikowski wyjaśnia swoją koncepcję konieczności synkretyzmu w prozie współczesnej, operowania kontrastem ujęć romantycznych (a nawet sentymentalnych) i realistycznych (a nawet naturalistycznych). Naturalizm proponuje zarezerwować dla tych wypadków, gdzie „nad uczuciem obrzydzenia i wstrętu, które u nas budzą jego obrazy i postacie, góruje jaskrawo tragiczność faktu“ (s. 260). Wydaje się, że niezależnie od tego, jak koncepcję tę zrealizowało owo opowiadanie, musi być ona policzona do rzędu ciekawszych wypowiedzi literackich epoki. Podobne walory mają niejednokrotnie rady udzielane Sewerowi. Nawet niefortunna pochwała *Euthanasji*, pokwitowana protestami przeciwników taniego melodramatyzmu¹⁴, sformułowana jest zajmująco, gdyż różnicuje możliwości wprowadzania melodramatycznej hiperboli sytuacyjnej do gatunków lirycznych i epickich (s. 90). Zapewne, i nawyki redaktora, i wrodzona pedanteria przyczyniły się — jak pisze Sierotwiński (s. 7—8) — do tego, że Pawlikowski opatrywał korespondencję Sewera dokładnymi notatkami, ale musiało towarzyszyć temu przekonanie o przyszłym znaczeniu wszystkich szczegółów dotyczących dziejów jego żywiołowego talentu. Był jednak Pawlikowski dla Sewera nie tylko Eckermannem. Miał przede wszystkim znaczny udział w pogłębianiu jego świadomości artystycznej. I Maciejowski musiał zapewne odczuwać tę rolę przyjaciela, skoro listy do niego formułował w tonie o wiele bardziej szlachetnym i pełnym powściągliwości aniżeli do innych osób.

O Tadeuszu Micińskim dowiadujemy się z opublikowanych listów już nie tak wiele. Czytamy jednak o jego planowanym doktoracie, o kontaktach z tołstojowcem rosyjskim Neplujewem, o kilku nieznanach drobnych utworach poety i projektach scenicznej przeróbki *Nafty*. W tym wypadku zresztą każda informacja jest nieprzepełniona: autor *Kniazia Patiomkina* należał do tych pisarzy, którzy materiałów autobiograficznych nie rozsiewali hojnie. Wczesny okres jego twórczości jest w ogóle najmniej znany, zaś możliwość przyjaźni i współpracy „budowniczego nadgwiezdných miast“ z pocziwym twórcą „obrazków malowanych w słońcu“ wydaje się na pierwszy rzut oka niepojęta. Listy wskazują, że stosunki obu pisarzy zacieśniły się nie bez wpływu zainteresowań dwudziestodwuletniego Micińskiego dla siostry Marii Maciejowskiej, Jadwigi, jednakże o podjęciu współpracy zdecydować musiały społeczne zainteresowania poety, skoro jej przedmiotem stały się właśnie *Nafta* i *Marcin Łuba*. Charakter najwcześniejszych utworów Micińskiego nie podważa takiej hipotezy. Są tam wprawdzie te wszystkie objawy „dekadentyzmu“, które musiały zwabić Sewera, pragnącego odmłodzić się

¹⁴ Por. Frybes, *Ignacy Maciejowski-Sewer*, s. 249.

kontaktem z poetą prawdziwie *moderne*, ale występują one na gruncie prozy, związanej silnie z tradycją realistyczną. „W ogóle był on niedostępny dla metafizyki, choć nieustannie do niej dążył“ — czytamy nawet o Micińskim z 1896 r. w pamiętniku Lutosławskiego¹⁵. Korespondencja potwierdza przy tym fakt, że autor *Resurrecturi* traktowany był przez część środowiska krakowskiego jako jeden z „neoromantyków“; w tym ujęciu ukazuje go zresztą w tomie *Miscellanea* piękny szkic Artura Górskiego. Symbioza tych wszystkich stanowisk, występująca wówczas w obrębie niejednej indywidualności twórczej (przykładem — Jacek Malczewski), była zapewne podstawą, na której Miciński znalazł wspólny język z Sewerem. Przyjaźń nie trwała długo. Nie wykluczone, że mógł się do tego przyczynić niezbyt, w gruncie rzeczy, idealny sposób wypełnienia przez Sewera zobowiązań współautorskich, lecz można też przypuszczać, że Miciński stopniowo coraz bardziej nie trawił mentorstwa starego pisarza, który lekcewał jego ambicje intelektualne („Szekspir dlatego był Szekspirem, że tak mało umiał“ — s. 290), nie rozumiał symboliki jego utworów (s. 297), deprecjonował jego gusty (wybór pseudonimu „Ostromir“ wykił, konkludując: „nie podoba nam się, mnie, żonie, Jadzi, Ziuni“, s. 293). Z żalną szczerością napisał Sewer w chwili kryzysu wzajemnych stosunków: „Ty jesteś natura skomplikowana więcej, ja jestem prostszy i trzeźwiejszy“ (s. 300). Miciński nie wyniósł z tej współpracy najlepszych wspomnień, skoro już w latach 1896—1897 „nie wyobrażał sobie nawet, żeby można od kogoś się uczyć pisać“¹⁶. Lecz kapitału doświadczeń galicyjskich chyba nie zmarnował. Ostro zarysowane realia w nadrealistycznych groteskach *Nietoty* i *Xiędza Fausta* każą przecież pamiętać o zadziwiający rodowodzie jego warsztatu.

Najsłabiej spośród adresatów uzewnętrznia się postać Maryli Wolskiej. Musiała to być osoba nie narzucająca swej indywidualności otoczeniu, jeśli Sewer, poza komplementami, poświęcił jej samej tak mało miejsca. Z tych strzępów wypowiedzi możemy tylko zorientować się, że z dużą nieśmiałością publikowała pierwsze swe utwory i że dopiero zainteresowanie się nimi Antoniego Langego uczyniło je wydarzeniem. Dowiadujemy się jednak, że poetka brała żywy udział w poczynaniach społecznych i publicystycznych swego męża, Wacława Wolskiego, i że nie tała swoich samodzielnych sądów literackich, czego najbardziej wyrazistym przykładem jest wspomniana krytyka *Legendy*. Mimo to nie dochodzi tu do głosu oryginalna osobowość Wolskiej, obecna dopiero w załączonych wspomnieniach rodzinnych Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego.

Listy dostarczają również informacji o innych pisarzach. W korespondencji z Pawlikowskim pada często nazwisko wspólnego przyjaciela, Asnyka, w kontekście nie poszerzającym na ogół znanego materiału biograficzno-ideowego, ale dorzucającym parę głos do naszej wiedzy o chimerycznym usposobieniu autora *Nad głębiami*. Wstrząsającą wymowę ma relacja o śmierci poety w liście Maciejowskiej do Pawlikowskiej. Wspominano już wyżej o złym duchu epoki, Przybyszewskim, obecnym na kartach listów od połowy lat dziewięćdziesiątych. W korespondencji z Wolskimi niespodziewanie wiele miejsca zajmuje także Zapolska, która ze względu na swą rolę w re-

¹⁵ W. L u t o s ł a w s k i, *Jeden łatwy żywot*. Warszawa 1933, s. 222.

¹⁶ *Tamże*.

dakcji Życia i Słowa Polskiego oceniana jest przez Sewera z koteryjnym zaciętrzewieniem. Niezależnie od tego, ile w wypowiedziach tych jest bezpodstawnych insynuacji, a ile prawdy, dają one jednak odczuć atmosferę wrogości i pogardy, w jakiej rozwijać się musiał talent autorki *Tresowanych dusz*. W końcu godne uwagi są fragmenty poświęcone Lutosławskiemu i Wyspiańskiemu (m. in. pierwsza wiadomość o planowanym przezeń dramacie *Stanisław Poniatowski — król*).

Obraz epoki nie przynosi szczególnych rewelacji, lecz uprzytomnia wiele nie docenianych przez nas dzisiaj faktów, takich, jak zniesienie stempla w Galicji w r. 1900, jak nie dające się ciągle zrealizować plany założenia nowych czasopism w latach 1886, 1895, 1898, jak ambitna koncepcyjnie, lecz również nie dokonana próba stworzenia zespołowej syntezy historii Polski. Interesujące są dane o odmiennych modelach polityki literackiej w środowisku Krytyki Feldmana i w kierowanym przez Kasprowicza dodatku kulturalnym do Słowa Polskiego. Zwłaszcza zaś wartościowe są informacje o sprawach redakcyjnych Nowej Reformy, pisma o ubogiej literaturze przedmiotu. Korespondencja zawiera wreszcie sporo ciekawostek z dziedziny rozwoju plastyki polskiej oraz techniki dziennikarskiej i wydawniczej.

5. Fragment *Beaty Orzeszkowej*, opublikowany przez edytora jej listów i najwybitniejszego dziś znawcę jej biografii, Edmunda Jankowskiego, nie jest tekstem o znaczeniu ogólniejszym, lecz ranga pisarki każe traktować go z uwagą. Jest to odnalezione w archiwum Orzeszkowej kilkunastostrońcове zakończenie młodzieńczej powieści, napisanej najprawdopodobniej między r. 1864 a 1866, zawierającej — wedle słów autorki — „niby pamiętnik bogatej panny, która po utraceniu majątku została nauczycielką i bohaterko przenosiła twardą dolę“ (s. 444). Była to więc pierwsza powieść podejmująca typową dla Orzeszkowej problematykę z widocznymi już ambicjami społecznymi, obyczajowymi i psychologicznymi. Cechą wyodrębniającą *Beatę* spośród innych utworów Orzeszkowej jest wprowadzenie środowiska cygańskiego: Cyganem jest szlachetny mąż Beaty, dla którego przezwyciężyła ona swe przesady rodowe. Wydawca słusznie określa genezę tego wątku jako literacką, upatrując ją zwłaszcza w *Chacie za wsią*; zwraca przy tym uwagę na przeidealizowanie postaci Cygana w porównaniu z ujęciem Kraszewskiego. Można by jednak powiedzieć, że młoda pisarka usiłowała dokonać tutaj swoistej nobilitacji bohatera cygańskiego: uczyniła go nie postacią epizodyczną, ani nie ozdobą wątku romansowego, lecz nauczycielem wiejskim, pionierem „pracy u podstaw“ — a więc jednym z najbardziej reprezentatywnych bohaterów swej epoki literackiej, chociaż nie tylko dla nas musiał on wyglądać jak Cygan przebrany. Jeśli wolno sądzić bez dokładniejszych badań, *Beata* wprowadza w całą rozciągłość charakterystyczną topikę Orzeszkowej. Jako próbka „pozytywistycznej prozy tendencyjnej“ mogłaby znaleźć się w każdej antologii. Interesującą kwestię stylistyczną z tego zakresu — a mianowicie wahanie autorki, czy morał uogólniający losy Beaty zamknąć w „upoetyzowanym“ zdaniu — przywodzi finał powieści, przekreślony w rękopisie, lecz słusznie przytoczony w komentarzu.

6. Ogłoszona przez Zbigniewa Raszewskiego po raz pierwszy po polsku¹⁷ jednoaktówka Rittnera jest — w przeciwieństwie do *Beaty* — nie tylko przyczynkiem uzupełniającym wiedzę o rozwoju autora, chociaż ten punkt widzenia przeważa w zainteresowaniach wydawcy. *Jedna chwila* to utwór dojrzały i godny publikacji „sam dla siebie“. Zajmuje on też miejsce w obrębie literatury porównawczej, jako przeróbka impresji Piotra Altenberga *Alles geht seine Wege (Eine 5 Minutenszene, die aber eigentlich ein Jahr währt)*.

Wstęp Raszewskiego najdalej spośród opracowań edytorskich tomu wkracza na teren interpretacji historycznoliterackiej, jest to jednak tutaj koniecznością, gdyż argumentów ściśle filologicznych nie wystarcza do określenia daty powstania tekstu. *Terminus a quo*, 1909, wyznacza data publikacji tomu *Bilderbogen des kleinen Lebens*, w którym mieści się wspomniana impresja austriackiego poety. *Terminus ad quem* ustalił wydawca na lata 1910—1914, biorąc pod uwagę: 1) fakt biograficzny wykorzystywania przez Rittnera inspiracji artystycznych środowiska wiedeńskiego w tym właśnie czasie, 2) podobieństwo cech literackich *Jednej chwili* i innych utworów Rittnera z tego okresu jego twórczości. Nie negując rezultatu tych ustaleń warto tylko zauważyć, że Raszewski przedstawił zbyt skąpą liczbę kryteriów przeprowadzonego zestawienia. Wyodrębnione tutaj cechy, a mianowicie jaskrawość tematu, rezygnacja z wielkich problemów ideowych, „statyczny“ rodzaj akcji, obecność postaci niezrozumianej żony — pojawiają się, chociaż w innych kontekstach, także w pozostałych okresach twórczości Rittnera. Zapewne jednak przed powstaniem monografii tego pisarza bardziej precyzyjna analiza porównawcza na gruncie niewielkiego wstępu edytorskiego jest zadaniem niewykonalnym. Autor opracowania i tak wprowadził szereg cennych argumentów dodatkowych ze swego bogatego warsztatu monografisty (należy tu wspomnieć zwłaszcza przytoczone fragmenty publicystyki Rittnera, a także ekskursje w dziedzinę rozwoju sztuki scenicznej).

Charakterystyczność historycznoliteracką *Jednej chwili* można by widzieć na kilku płaszczyznach. Temat utworu dotyczy ulubionego przez Rittnera motywu zdrady małżeńskiej, której konsekwencją stało się w tym wypadku zabójstwo. Autor, zawiązując akcję sztuki w momencie rozprawy sądowej przeciw mordercy niewiernej żony, stawia sprawę winy i szansy zapobieżenia zbrodni jako problemy otwarte. „*Jedna chwila*“ to właśnie ukazana retrospektywnie (jako scena druga i ostatnia zarazem) chwila decyzji zdrady, chwila narodzin tragedii. Niewątpliwie, dokonana przez Rittnera próba poszukiwania motywacji przez swoiste zatrzymanie czasu dramatycznego w tym momencie możemy dzisiaj traktować jako naiwność psychologiczną, nie była ona jednak jeszcze naiwnością w drugim dziesiętku naszego wieku, zwłaszcza na terenie polskiego dramatu. Niedopowiedziana konkluzja utworu obciąża winą po trochu wszystkie jego postaci: i filisterskiego, zadufanego w sobie małżonka, i lekkomyślnego amanta, i ubogą krewną, która spychana na margines życia bohaterów nie chce wdawać się w zapobieganie niebezpieczeństwu, i wreszcie cały obojętny

¹⁷ *Jedna chwila* należy do tych utworów Rittnera, które miały wersje polską i niemiecką. Tekst niemiecki pt. *Alles muss seine Wege gehen* był opublikowany w zbiorze: *Vier Einakter* (1921).

świat uosobiony w postaci sądowego gapia, zdolny zdobyć się jedynie na płaską *Schadenfreude*. Dociekliwość pisarza zamąca dostrzegalna w symbolicznej sferze utworu metafizyczna interpretacja wydarzeń: suma oskarżeń urasta właściwie do rzędu wyroków nieuniknionej Ananke, której bierną ofiarą staje się główna bohaterka. Symbolem szczególnie pojemnym jest osoba ubogiej krewnej, „szarej ómy“, która wie, chociaż jej samej nikt z biorących udział w grze nie wciąga na razie do rachunku. Złowrogi koszmar powszedniości, współodpowiedzialność indywiduów przed losem — problemy te na szerszą skalę postawi u nas dopiero literatura międzywojenna.

Rittner antycypuje również na gruncie swego symbolizmu poszczególne cechy warsztatowe tej literatury, wnosząc tu zresztą wyjątkową sprawność scenopisarską. Klasyczną akcją zastępuje dozowaniem wiedzy o związkach między osobami konfliktu. Przez zastosowanie inwersji kompozycyjnej unika bezpośredniego komentarza. Czas wydarzeń czyni równocześnie pretekstem do rozważań nad filozoficzno-moralnym aspektem przemijania. Akcję retrospektywną subiektywizuje jako przeżycie bohatera, używając do tego środków hiperbolizacji gestu aktorów, a także uniezwykłej ekspresji plastycznej i fonicznej. Te i inne walory dramaturgiczne *Jednej chwili* stawiają ją w rzędzie reprezentatywnych tekstów teatru XX wieku. Wydaje się ona także godna uwagi jako potencjalny scenariusz eksperymentalnego słuchowiska.

Osobną sprawą jest stosunek tego dramaciku do pierwowzoru Altenberga, pisarza, o którego dość żywej recepcji w Polsce przeważnie się u nas zapomina, zwracając uwagę przede wszystkim na skandynawskie i francusko-belgijskie koneksje naszej moderny. Porównanie tekstów mogłoby ponadto zainteresować genologa od strony metody przekładu króciutkiej prozatorskiej impresji na język dramatu, metody tym ciekawszej, że obaj twórcy byli bardzo ortodoksyjnymi realizatorami uprawianych przez siebie gatunków. Szkoda więc, że Raszewski nie dołączył do sztuki Altenbergowskiego tekstu. Liberalna kompozycja *Miscellaneous* pomieściłaby przecież aneks tego rodzaju.

Mirosława Puchalska

Tadeusz Czapczyński, TUŁACZE LATA MARII KONOPNICKIEJ. Przyczynki do biografii. Łódź 1957. Zakład imienia Ossolińskich we Wrocławiu, s. 149, 3 nlb. + 1 ilustracja. Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Wydział I, nr 27.

Kiedy w r. 1928 Kotarbiński omawiał książkę Dickstein-Wieleżyńskiej o Konopnickiej, stwierdzał z ubolewaniem, że wykładowi brak w książce realnego szkieletu, tj. wyraźnych dat i szczegółów bibliograficznych, które dałyby czytelnikowi dokładne pojęcie o czasie i kolejności powstawania utworów autorki *Pana Balcera*¹. Te niedostatki można by stwierdzić we wszystkich bez mała rozprawach o poetce wydanych przed r. 1946, kiedy to ukazała się oparta na materiałach biograficznych praca Jadwigi Słom-

¹ J. Kotarbiński, *Książka o Konopnickiej*. Kurier Warszawski, 1928, nr 27.