

Jan Józef Lipski

"Wacław Rolicz-Lieder", Maria Podraza-Kwiatkowska, Warszawa 1966, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, 382-390

1968

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.

Maria Podraza-Kwiatkowska, WACŁAW ROLICZ-LIEDER. (Warszawa 1966). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 252, 2 nlb. oraz errata na wklejce. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 16. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydtowa.

Dwuletni aż okres dzielący datę ukazania się monografii Marii Podraza-Kwiatkowskiej o Roliczu-Liederze od daty napisania tej recenzji — przydługi, niewątpliwie, z punktu widzenia potrzeb bieżącej informacji i oceny — pozwala jednak w pełni ocenić wagę naukową tej publikacji, istotnej nie tylko dla naszej wiedzy o interesującym, lecz wciąż mało znanym poecie modernistycznym, ale również — i przede wszystkim — dla wiedzy o całym okresie literatury polskiej. Maria Podraza-Kwiatkowska, autorka wielu cennych prac historycznoliterackich dotyczących przede wszystkim przełomu w. XIX i XX, ma szczególne zasługi dla wyświetlenia wciąż niejasnej i skomplikowanej problematyki polskiego symbolizmu, a monografia o Liederze wnosi do tej właśnie sprawy bardzo istotne ustalenia, tezy i propozycje. Sądzę, iż monografia ta stanowi obecnie — i zapewne przez długi czas w tej roli się utrzyma — jedną z fundamentalnych w polskim literaturoznawstwie prac dotyczących symbolizmu, a więc jednego z kluczowych zjawisk w historii literatury końca XIX i pierwszej połowy XX wieku.

Zarazem jednak monografia o Liederze — tak istotna ze względu na problematykę wykraczającą poza zakres indywidualności poetyckiej jej bohatera — ma charakter studium, w którym ta indywidualność nie jest wyłącznie pretekstem do uogólnień związanych z procesem literackim itp. sprawami ponadindywidualnymi, ma rzeczywiście charakter monografii. Należy to zapisać autorce na plus nie tylko dlatego, iż wartość uogólnień zależna jest w znacznym stopniu od rzetelności ustalenia ich konkretnych podstaw — ale również dlatego, iż jak mnie mam, właściwa i płodna perspektywa metodologiczna literaturoznawstwa (i chyba szerzej: humanistyki) zawisła od utrzymania rozsądnej równowagi między skrajnościami tendencji „idiograficznych” (dziś niezbyt aktywnych) i „ncmotetycznych” (czy też — by wprowadzić bardziej tu przylegającą poprawkę W. Tatar-kiewicza do tradycyjnej terminologii neokantystowskiej — „typologicznych”); te ostatnie wyraźnie przeważają w ostatnim okresie polskiego literaturoznawstwa, z widocznym zaniedbaniem problematyki indywidualizującej, osobowościowej, co nie jest bezpieczne i właściwe przy badaniu zjawisk przynależnych do kręgu kultury europejskiej ostatnich paru stuleci już choćby dlatego, że indywidualum, a w szczególności indywidualność twórcza, zajmuje w systemie wartości tej kultury specyficzne i niezmiernie istotne miejsce, decydujące o strukturze tej kultury; stąd program badań zaniedbujący ów aspekt indywidualny jest programem nieadekwatnym do struktury przedmiotu badań.

Maria Podraza-Kwiatkowska uwzględniła szeroko w swej monografii nie tylko twórczość poety, traktowaną zarówno w perspektywie uogólniającej oraz typologizującej jak i indywidualnej — lecz także biografię. Pierwszy, kilkudziesięciostronicowy rozdział książki (około $\frac{1}{4}$ jej zawartości) poświęcony jest życiu poety. Autorka nie usiłowała nadać temu rozdziałowi charakteru zbliżonego np. do takiego pogranicza dokumentaryzacji i literatury narracyjnej, jaki znamy z PIW-owskiej serii „Ludzi Żywych” — mimo to zbliżyła się jednak w jakiejś mierze do tego pozytywnego rezultatu, który osiągnęły najwybitniejsze pozycje

wspomnianej serii (takie jak np. książka E. Jankowskiego o Orzeszkowej): portrafiła metodami dokumentarnymi zarysować sylwetkę psychiczną poety-człowieka, o tyle oczywiście, o ile to było możliwe przy tak ograniczonej ilości miejsca i jeszcze większym ograniczeniu, jakie narzucała jej ostrożność metodologiczna. Książka bowiem — wbrew sugestii, która tkwi chyba w kompozycji, a zapowiada, jakby się zdawać mogło, tradycyjne ujęcie — jest metodologicznie ostrożna, nie szuka nowatorskich z tego punktu widzenia perspektyw i ujęć, ale też wystrzega się dziedziczonych często przez badaczy sposobów traktowania przedmiotu zakorzenionych w tradycyjnej polonistyce, beztrąsko posługującej się hipotezami biograficznymi i psychologicznymi do interpretowania twórczości. W sposobie traktowania życia poety widać u autorki powściągliwość: zarysowawszy dość wyraziście, mimo skąpych środków, sylwetkę psychiczną poety, tak że czytelnik przyjmuje wszystko, czego dowiaduje się zarówno o życiu jak i o twórczości Liedera, jako integralną całość — nie próbuje na tej podstawie stwarzać genetycznych wyjaśnień. Widać, że zbyt dobrze zna krytykę tego rodzaju poczyniła i że zbyt dobrze zdaje sobie sprawę z iluzorycznej wartości naukowej owego waleru oczywistości, jaki zdają się posiadać intuicyjnie i *ad hoc* budowane wyjaśnienia zależności między poezją a życiem i psychiką poety. Jeśli jednak — w co wierzę — zostanie kiedykolwiek zbudowana całościowa koncepcja metodologiczno-teoretyczna, ujmująca w integralną jedność osobowość, dzieło i kulturę, wówczas szczególnej wartości nabiorą te ujęcia, które już dziś, dzięki intuicji badaczy, zbierają materiał niezbędny do przyszłej syntezy.

Nie czuję się kompetentny, by ocenić rozdział biograficzny książki, jestem jednak, jak mi się zdaje, dostatecznie zorientowany w technice, i „kuchni” tego rodzaju badań — by z podziwem i respektem obserwować ogromny materiał faktyczny, zawarty w pracy. Nie leżał on gotowy w znanych bibliograficznie materiałach, czekając tylko na skrzętnego i inteligentnego kompilatora. Mimo iż Maria Podraza-Kwiatkowska miała w swych badaniach biograficznych poprzednika, Juliusza Wiktora Gomulickiego, który w 1938 r. ustalił zasadniczy zrab informacji biograficznych o Liedrze¹ — musiała dokonać ogromnej pracy szperackiej, poszerzając horyzont w sposób istotny i zasadniczy. A nie wystarczało tu gromadzenie danych. Z większym jeszcze podziwem niż ten, który budzi owa skrzętność szperacka autorki, obserwuje czytelnik dowody przenikliwości, z jaką badaczka wiąże w całość materiał, niejednokrotnie sam w sobie ubogi, któremu dopiero rozumiejąca konstrukcja nadaje sens. Tyczy to głównie wszystkiego, co zostało ustalone w kapitalnej sprawie: paryskich stosunków literackich Liedera, jego związków z kręgiem Mallarmégo i przyjaźni z Georgem. Do zrealizowania takiej konstrukcji, jaką otrzymaliśmy, potrzebna była poza skrzętnym szperactwem i konstruktywną inteligencją jeszcze jedna cecha: rozległa znajomość okresu, zarówno ta czysto erudycyjna, która obejmuje dużą ilość tekstów, nazwisk, tytułów, faktów życia kulturalnego, ich powiązań — jak i ta rozumiejąca, która nie może obyć się bez ogólnych, całościowych koncepcji.

Te cechy, które zauważy każdy wprawny czytelnik już w rozdziale biograficznym — w całej okazałości prezentują się jednak w rozdziałach dalszych, podejmujących zagadnienia twórczości. Jak już było wyżej powiedziane — *clou* monografii Podraza-Kwiatkowskiej o Liedrze stanowią jej tezy i ustalenia dotyczące symbolizmu — i szerzej: modernizmu (jeślibyśmy zgodzić się mieli na ta-

¹ J. W. Gomulicki, *Wacław Rolicz-Lieder. Sylwetka biograficzno-literacka*. „Ateneum” 1938, nr 1, s. 59—90.

ką porządkującą zakresy terminologię; autorka nie wypowiada się w tej sprawie wyraźnie i jednoznacznie — sądzić jednak można, iż tak właśnie tych dwóch terminów używa), tezy pozostające zresztą w bezpośrednim związku z badaną twórczością, gdyż Liederowi przypisane tu zostało zarówno prekursorstwo jak i duża reprezentatywność w stosunku do idealnego modelu poetyki.

Do najciekawszych koncepcji ogólnych książki, dotyczących rozwoju literatury polskiej w tym okresie — zaliczyłbym schemat periodyzacji modernizmu. Autorka nie poświęciła tej sprawie jakiegos jednego rozdziału czy fragmentu — niemniej jednak nie stwarza specjalnego trudu i kłopotu scalenie jej poglądów na tę sprawę. Wyróżnia ona zasadniczo trzy fazy rozwoju prądu, z których pierwsza zresztą nie dotyczy Liedera, gdyż ominął ją. Jest to więc najpierw antypozytywistyczny premodernizm, charakteryzujący się aktywizmem, porzuceniem postawy deterministycznej bierności; następna faza jest rezultatem zetknięcia się z francuskimi ideami sztuki i poezji niezależnej, operującej wartościami immanentnymi; wreszcie faza trzecia, następująca po wzbogaceniu warsztatu, zasymilowaniu nowych zdobyczy artystycznych — jest fazą pokolenia Wyspiańskiego, które „powróciło do wiecznie aktualnych zagadnień polskich”. Ta periodyzacja, związana głównie ze stosunkiem pisarzy do spraw narodowych i społecznych, nie wyczerpuje jednak sprawy. Analizując ewolucję czasopisma „Blätter für die Kunst”, organu Stefana Georgego i jego kręgu — autorka pisze: „Rozwój Młodej Polski przebiegać będzie w kierunku podobnym: od kontemplatywno-estetycznej koncepcji poezji u Miriama, poprzez aktywistyczną u Przybyszewskiego, do odrodzenczo-narodowej u Wyspiańskiego” (s. 109) — dzieląc w ten sposób fazę drugą poprzedniej periodyzacji na dwa podokresy.

Sądzę, iż taka periodyzacja — a raczej jej schemat, czy też model, gdyż mamy tu do czynienia z abstrakcyjną konstrukcją porządkującą, pod którą nie sposób podłożyć ani dat, ani jednoznacznie dających się interpretować sekwencji tytułów konkretnych utworów — jest trafna jako uogólnienie klasyfikujące mnogość statycznie traktowanych obserwacji, natomiast zawodna wówczas, gdy śledzić będziemy raczej dynamiczne nurty zjawisk. Rzecz w tym bowiem, iż kontemplatywno-estetyczna faza miriamowska i aktywistyczna faza przybyszewszczyzny nie są kolejnymi fazami pewnego ciągu ewolucyjnego, w przybliżeniu jednorodnego — lecz okresami dominacji różnych nurtów, o różnej proveniencji i charakterystyce (choć również i krzyżujących się, oddziałujących na siebie itd. — przede wszystkim zaś: mieszczących się w szerszej, obejmującej je strukturze). Faza miriamowska wiąże się z symbolizmem francusko-belgijskim, faza przybyszewszczyzny z wczesnym ekspresjonizmem niemieckim. Oczywiście — nie jest to wyłącznie, ani może nie głównie, sprawa tzw. wpływów, chodzi raczej o skomplikowaną i mało zbadaną mechanikę cyrkulacji poszczególnych idei w podzielonej na kultury narodowe, lecz do pewnego stopnia jednorodnej kulturze europejskiej. Modernizm polski stanowi w swej prawie dwudziestoletniej historii dynamiczną, diachroniczną jedność różnorodnych nurtów — nie tymi samymi szlakami obiegających Europę, w różnych miejscach się rodzących, różnie nasycanych i modyfikowanych po drodze przez specyficzne cechy różnych kultur narodowych i różnie asymilowanych na gruncie rodzimej, polskiej tradycji.

W wypadku Liedera paradoksalność sytuacji polega chyba na tym, że poeta ten był w jakimś stopniu uczestnikiem — jako przyjaciel Georgego, związany z jego kręgiem i z „Blätter für die Kunst” — zjawisk i procesów dotyczących symbolizmu niemieckiego, a więc kierunku pozostającego w bliskich, integralnych związkach z sytuacją panującą w literaturze francuskiej, choć interesująco i istot-

nie modyfikowanego przez rodzimą tradycję niemiecką (pasjonująco pisze o tym autorka analizując ewolucję „Blätter für die Kunst”), jego więc „niemieckość” (akcentując tu cudzość) jest w znacznej mierze „francuskością”, ale też do pewnego tylko stopnia: impulsy płynące z Francji padały u poetów-Niemców na grunt tradycji idealizmu niemieckiego i tradycji goetheańskiej. Ten zawily splot czynników nie był przedmiotem zainteresowań autorki i w ogóle jest trudny do rozplątania i prześledzenia przy dzisiejszym, prawie zerowym, stanie nowoczesnie zorientowanej komparatystyki w Polsce.

Do najistotniejszych i najcenniejszych osiągnięć monografii o Liederze zaliczam te jej części i fragmenty, które w sumie dają rozległy obraz i zwartą koncepcję symbolizmu jako poetyki. Nie sądzę, by w recenzji było miejsce na streszczenie tego, co przejrzysto przedstawione jest w łatwo dostępnej dla zainteresowanych książce — ograniczyć się więc przyjdzie tu do paru zaledwie spraw, i to głównie spraw dyskusyjnych.

Do kluczowych zagadnień związanych z symbolizmem należy trudność, nieraz już od początków istnienia kierunku, nasuwająca się krytykom i historykom literatury: jak uzgodnić podstawy ontologiczne symbolizmu, bardzo bliskie idealizmowi platońskiemu, z wyraźną u wielu reprezentatywnych pisarzy tego kierunku tendencją subiektywistyczną. Autorka cytuje pracę L. J. Austina *L'Univers poétique de Baudelaire*, proponującego odróżnienie „symboliki” („dla wszystkich poetyk opartych na wierze, że natura jest symbolem rzeczywistości boskiej lub transcendentnej”) i „symbolizmu” („do tych poetyk, które [...] szukają w naturze symboli, tłumaczących stan duszy poety”) — i aprobuje to stanowisko: „Definicja powyższa chwytła istotną cechę kierunku, tę mianowicie, że symbolika transcendentna przechodzi często w praktyce w symbolizm liryczny i osobisty. Zagadnienia epistemologiczne i ontologiczne redukują się do zagadnień psychologii [...]” (s. 157).

Łatwo jednak zauważyć, że te dwa ujęcia bardzo się różnią: to, co w cytowanym ustępie pracy Austina jest klasyfikacją — w interpretacji autorki staje się schematem ewolucji, jeśli literalnie rozumieć to, co zostało napisane. W odniesieniu zresztą do liryki Liedera ów ewentualny aspekt ewolucyjny jest nieistotny, gdyż autorka podkreśla fakt zdaje się niewątpliwy: „chodzi Liederowi o wyrażenie własnych przeżyć psychicznych” (s. 157). Zostawiając na boku zagadnienie, w jakiej mierze chodzi tu o wyrażenie przeżyć Liedera (sądzę, że mamy do czynienia ze skrótowym sformułowaniem, wobec którego nie należy być pedantycznym) — trzeba się zgodzić, iż istnieje jakaś dwoistość postaw i może nawet filozofii w symbolizmie, ujęta przez Austina i wielu innych badaczy — a słusznie z całą świadomością uwydatniona przez Podrazę-Kwiatkowską. Niemniej jednak — idąc tropem sugestii formuły o „wyrażaniu przeżyć psychicznych” — łatwo zauważyć różnicę między wariantem symbolistycznym i wariantem ekspresjonistycznym tej samej na pozór postawy ekspresywnej podmiotu lirycznego.

Otóż — nie podejmując się oczywiście w ramach tej recenzji przedstawienia wyczerpującej i zadowalającej argumentacji na rzecz swego punktu widzenia — sądzę, iż w owym subiektywistycznym wariacie symbolizmu zostaje zachowana jego zasadnicza struktura widzenia świata, która w ostatecznym rachunku sprowadza się do takiej czy innej odmiany idealizmu platońskiego. Rzecz w tym, iż owo „wyrażanie własnych przeżyć psychicznych” (przez symbolikę nastrojową) jest w określony sposób selektywne: przeżycia te są bowiem z reguły przeżyciami metafizycznymi, przeżyciami kontaktu z transcendencją. Inne w tej poetyce nie interesują. Osoba ma za zadanie nie wyrazić się w swej niepowtarzalnej

jedyności — lecz przeciwnie, znaleźć w sobie to, co jest zarazem najgłębsze, lecz o tyle nieindywidualne, że odzwierciedlające Absolut. Mamy tu więc triadę: świat zjawisk, a więc świat pozorów, który dostarcza symboli — podmiot poetycki, wyrażający się przez te symbole, ale wyrażający się w swej jedynie istotnej roli, tj. roli kontaktu z transcendencją — owa transcendencja, Absolut, itp. Triada taka zawsze chyba w utworach symbolistycznych istnieje, a to, co Austin rozróżnia jako „symbolikę” i „symbolizm”, polega na jakościowo różnicującym z punktu widzenia poetyki rozkładzie akcentów bądź uwydatniających relację: fenomeny symboliczne — sfera transcendentna, bądź relację: fenomeny symboliczne — sfera podmiotowa. Można dodać, iż teoretycznie możliwy rozkład akcentów, uwydatniający inną jeszcze możliwą relację binarną: sfera podmiotowa — sfera transcendentna, również bywa realizowany; to liryka bardziej refleksyjna, mniej nastawiona na obraz, można by rzec: bardziej abstrakcyjna, gdyby nie to, że konkretność obrazu zastąpiona tam jest konkretnością nieobrazowych doznań psychicznych; sądzę, że wiersze takie znajdziemy w późniejszych stadiach dojrzałego symbolizmu, np. w twórczości międzywojennej Jastruna.

Na marginesie tego zagadnienia chciałbym zaznaczyć, że jestem zasadniczo przeciwny charakteryzowaniu podstaw ontologiczno-epistemologicznych symbolizmu za pomocą terminu „transcendentna mistyka” („*transcendance mystique*” u Austina). Prawie od początków symbolizmu istniała tendencja autointerpretacyjna wewnątrz tego kierunku, akcentująca nastawienia mistyczne. Niemniej jednak — jeśliby się zgodzić, iż koncepcją ontologiczną symbolizmu jest swego rodzaju idealizm platoński — poznanie mistyczne nie jest w takim razie jedyną możliwością epistemologiczną. I chyba tak ma się rzecz z symbolizmem: obok tendencji mistycyzujących znaleźć w nim można i tendencje intelektualistyczne, intuicjonistyczne itd. A w takim razie termin wyżej przytoczony — byłby terminem zubożającym.

Analizy twórczości Liedera z punktu widzenia formowania się jego poetyki, dokonane przez Podrazę-Kwiatkowską — stanowią swego rodzaju kompendium wiedzy o symbolizmie, choć ułożone są w specyficznej, jednostkowej w zasadzie perspektywie. Nie sądzę, by w zasadniczych, generalnych rysach ta konstrukcja mogła ulec zakwestionowaniu. Co najwyżej chciałbym wskazać na możliwości nieco innego układu wewnętrznej więzi niektórych wydobytych przez autorkę elementów. Chodzi mi tu przede wszystkim o zagadnienie wielkiej wagi dla interpretacji symbolizmu: o charakter i funkcję metafory. Autorka z całą pewnością słusznie poświęciła tej sprawie nieco więcej uwagi, jakby nie zadowalając się teoretycznym aspektem wiedzy o metaforze. Racja. To, co nazywamy metaforą i co wyróżniamy dzięki wciąż zresztą mało precyzyjnym kryteriom — w praktyce historycznoliterackiej bywa w kontekstach różnych poetyk zupełnie różnymi strukturami, odmiennie sfunkcjonalizowanymi. Podraza-Kwiatkowska interpretuje metaforę symboliczną jako elipsę, zmniejszającą naoczność obrazu poetyckiego na rzecz ciągu skojarzeń wizualnych, „oddziałujących w sposób asocjacyjny raczej na naszą sumę wiedzy o przedmiotach” (s. 164).

Sądzę, iż koncepcja ta jest bardzo słuszna w swym punkcie wyjścia, tzn. gdy stwierdza eliptyczność i towarzyszącą jej pewną desensualizację obrazowania: słusznie też sugeruje się tu — choć nie jest ten aspekt wyraźnie podkreślony — że analizowana metafora ma charakter dynamiczny („ciąg skojarzeń”). Co najwyżej można mieć wątpliwość co do sformułowania tych ustępów (s. 164), które sugerować może, iż chodzi tu o uniwersalne przeciwstawienie porównania

metaforze, podczas gdy intencją autorki było, jak sądzę (i przyznawałbym jej tu rację), wydobyć *specificum* metafory symbolistycznej.

Natomiast wątplię, czy koncepcja ta jest równie trafna w swym punkcie dojścia, tj. gdy ujmuje metaforę symbolistyczną jako metaforę o zasadzie intelektualnej, jako asocjacyjny apel do wiedzy o przedmiotach. Myślę, że tego rodzaju intelektualizm obcy był symbolizmowi — i skłonny byłbym *specificum* metaforyki symbolistycznej wiązać raczej z inną tendencją kierunku, na którą Podraza-Kwiatkowska zwraca dobitnie uwagę w ustępach zaliczanych przeze mnie do najbardziej rewelacyjnych w książce. Mam na myśli sformułowanie: „Poetyka symbolizmu specjalizując się w przekazywaniu stanów psychicznych stanowi przygotowanie do późniejszego posługiwania się elementami stanu podświadomości, do poetyki snów” (s. 166) — co wiąże się zresztą w monografii ze stwierdzeniem prekursorstwa Liedera na gruncie polskim w zakresie posługiwania się techniką rozluźnionych skojarzeń. Właśnie „poetyka snów”: zasada integracyjna metaforyki symbolistycznej jest, jak sądzę, nie intelektualistyczna, choć trzeba przyznać, że odbiega od sensualizmu; jest to raczej konstrukcja podobna do zbitki sennej. Nie sposób tu oczywiście szerzej rozwijać tej myśli — wydaje się jednak w każdym razie, że taka możliwość interpretacyjna byłaby w zgodzie z generalną linią wywodów autorki.

Innego rodzaju uwagi — bardziej faktograficzne — nasunęły mi ustępy pracy traktujące o sprawach wersyfikacyjnych. Kwestionuję mianowicie stwierdzenie, iż „Wiersze bezrymowe Liedera stanowią [...] próbę odosobnioną” (s. 139—140). Nie starcza mi erudycji, by próbować rozszerzyć antytezę, znamienne jest jednak, że twierdzenie autorki nie sprawdza się np. w przypadku Kasprowicza.

Cytowane przez Podrazę-Kwiatkowską bezrymowe wiersze Liedera pochodzą z tomiku *Poezje II* (Paryż 1891). Bezrymowe wiersze Kasprowicza — nie chodzi o odosobniony wypadek, lecz o technikę istotną na ówczesnym etapie rozwoju świadomości artystycznej poety — to przede wszystkim cykl *Obrazki natury* (*Z ulicy* — tytuł późniejszy: *Na targu; W chałupie, W ciszy wieczoru*) z roku 1885. Nie mam wątpliwości, że ten eksperyment wersyfikacyjny Kasprowicza (i niektóre inne) wiąże się bezpośrednio z aktualnym stanem tendencji wersyfikacyjnych we wczesnym naturalizmie niemieckim (który był prądem premodernistycznym, nawet preekspresjonistycznym) — tendencji zakorzenionych w specyficznej, odmiennej od polskiej, tradycji praktyki wersyfikacyjnej i teorii wiersza w Niemczech. A więc Lieder nie był na pewno bezwzględny prekursorem w tym zakresie — jeśli zaś pamiętamy, że Paryż był dla tego poety żywym kontaktem nie tylko z literaturą francuską, lecz i niemiecką — pytanie, czym się tłumaczy owa skłonność do bezrymowości i skąd ma swój początek. Czy nie ma ona związku z aktualną sytuacją poetycką w Niemczech?

Podobnie bodaj rzecz się ma z wierszem wolnym i próbami rozluźnienia formy wierszowej w ogóle. Autorka pisze: „Kasprowicz dopiero w kilka lat potem, w roku 1895, próbuje wiersza wolnego w tomie *Miłość*” (s. 145). Jest to nieporozumienie, wynikające z dość znacznej rozpiętości czasowej między datą pierwodruku prasowego *Miłości* a datą tomiku. *L'amore desperato*, czyli pierwsza część *Miłości* (w pierwodruku mamy tytuł *Il amore desperato*), drukowana była w r. 1891, a więc właśnie w roku ukazania się tomiku 2 *Poezji Liedera*. I znowu, tak jak było z wierszem bezrymowym u Kasprowicza, tak i wiersz wolny z *Miłości* wiąże się bezpośrednio z aktualną sytuacją poetycką w Niemczech (czy raczej: w kręgu literatur niemieckojęzycznych): zdaje się nie ulegać wątpliwości związek wersyfikacyjny *L'amore desperato* z *Walcem demonów* Szwajcara,

Schmida-Dranmora, tłumaczonym wówczas przez Kasprowicza — a wolny wiersz Dranmora nie był niczym niezwykłym w ówczesnej naturalistycznej (= premodernistycznej, preekspresjonistycznej) liryce niemieckiej. Znowu więc pytanie: co u Liedera ma związek z francuską, a co z niemiecką sytuacją literacką?

Nie chodzi mi tu jednak bynajmniej o twierdzenie, iż układ odniesienia dla różnych zjawisk wersyfikacyjnych i innych w twórczości Liedera stanowi współczesna mu literatura niemiecka, nie zaś francuska, choć myślę, że obraz jest pod tym względem nieco bardziej złożony, niż wynika z monografii. Natomiast sądzę, że autorka przecenia trochę prekursorstwo Liedera. Nie sprowadza się to do tego, że możliwe było przytoczenie — w obronie interesów „mojego” poety, Kasprowicza — równie wczesnych jak Liederowskie prób wolnego wiersza czy też wiersza bezrymowego. Rzecz sięga odrobinę dalej: autorka mianowicie, świetnie znająca symbolizm francuski, a przy tym z dużą spostrzegawczością i inwencją analizująca lirykę Liedera, dostrzega rozliczne filiacje, które świadczyć mogą o bezwarunkowym pierwszeństwie badanego przez nią poety, z jednym jednak ograniczeniem, tym mianowicie, że co np. u Mallarmégo było zjawiskiem dojrzałym i wyraźnie zarysowanym, a przy tym osadzonym w pełnym systemie — u Liedera pojawia się w mglistych zarysach i fragmentarycznie. Mam tu na myśli rozdział *Od „słowiarza” do słownikarza*. Rozdział ten w sposób znakomity rozszerza orientację nawet mniej więcej już wtajemniczonego w symbolizm czytelnika. Zarazem precyzyjnie pokazuje to wszystko u Liedera, co zbieżne jest np. z teorią Mallarmégo, iż wiersze robi się nie za pomocą idei, lecz za pomocą słów. Racja. Tylko że cała technika poetycka Mallarmégo jest wielkim pokazem uruchomienia w sposób niezwykle odkrywczy i zarazem w pewnym sensie prestidigitatorski tych wszystkich możliwości słowa, które tkwią w jego strukturze i które mogą być wydobyte przez konteksty językowe — podczas gdy Lieder, zmieniający „Poezję” i „Prawdę” na „słowo” — jest przy tym w swej materii poetycko-językowej dość tradycyjny. Cytowany przez autorkę na s. 201 wiersz z tomiku *Moja muza* (1896 r., a więc modernizm już kwitnie w Polsce) rzeczywiście mówi o koncercie słów — ale jak mówi?

Czasem, gdy sstąpi cisza popołudnia,
Słońce rozkłada wachlarz na zachodzie,
Sięgasz po harfę, a harfa — dziw wielki:
Trzy kroć tysiacy sto głosów w niej drzémie.

— itd. Żeby nie wiem jak bliskie było to wszystko, co dalej Lieder pisze o poezji, koncepcjom języka poetyckiego Mallarmégo — trudno nie stwierdzić, że materia utworu jest bardzo odległa od Mallarmégo. Do tego stopnia, że stanowi inną jakość.

Tak więc nie mam wątpliwości po przeczytaniu książki, iż Lieder pozostawał w kręgu wpływów teoretycznych i nie tylko teoretycznych Mallarmégo — i że w jakiejś mierze przeniósł je na grunt polski; zarazem widzę, że to, co przeniósł, było fragmentaryczne i uwikłane w kontekst nie tylko odmienny niż u Mallarmégo — lecz zarazem stosunkowo dość banalny. Mówiąc wprost — sądzę, iż autorka przeceniła nieco Liedera. Należał on niewątpliwie do pionierów modernistycznej odnowy liryki w Polsce i zarazem do tych pisarzy, którzy byli łącznikami między zachodnią Europą oraz tam nurtującymi tendencjami i Polską. Zasługi to niemałe — a monografia Podrazy-Kwiatkowskiej precyzyjnie wskazuje, które to elementy liryki Liedera przesądzają o jego historycznej zasłudze. Czytelnik jednak mniej sceptyczny ulec może sugestii — chyba zresztą

nie zamierzonej — iż chodzi nie tylko o elementy, ale o ekiwalentną w stosunku do szczytowych osiągnięć francuskiego i niemieckiego symbolizmu strukturę.

Gdy zastanawiamy się nad zagadnieniami prekursorstwa, przekazywania wartości itd. — jesteśmy na gruncie spraw względnie nadających się do zobiektywizowania — więc i do dyskusji. Pozostaje otwarta sprawa ocen *sensu stricto*, ocen, które są sprawą gustów, arbitralnych przesłanek itp. Wiemy wszyscy aż nadto dobrze, jak utopijny jest program badań zupełnie pod tym względem sterylnych, nie zanieczyszczonych subiektywizmem wartościowań estetycznych. Podzielałam przekonanie, żywione przez autorkę monografii, o talencie Rolicza-Liedera. Są wśród jego poezji utwory, które stanowią swego rodzaju arcydzieła liryki. Zaliczam do nich świetną stylizację — *Balladę o Juliuszu Zeyerze*; znakomite, chyba naprawdę odkrywcze i prekursorskie utwory *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* oraz *Uruguay*; jeden z ciekawszych wierszy patriotycznych w bogatej w tym zakresie polskiej liryce, *Marsz Pola Mokotowskiego*; może jeszcze parę. To niemało. Sądzę jednak, iż poza paroma wierszami — przeciętna, którą prezentuje Lieder, jest mało interesująca, że jest to poeta paru bardzo dobrych liryków, paru dobrych pomysłów i nawet wynalazków, niemałego talentu i — w większości swego dorobku — autor poezji dziś martwej. Jest legenda Liedera, poety zapomnianego, która sprawdza się na siedmiu może wierszach. To temat, na który trudno zresztą się spierać: brak obowiązujących kryteriów.

Wartość omawianej książki nie zależy zresztą od ewentualnych wyników takiego sporu. Czy w Liederze uznamy większego czy mniejszego poetę — problemy, które się stawia w tej książce, ich waga historycznoliteracka i waga proponowanych rozwiązań tyczą całego kompleksu spraw o kapitalnym znaczeniu dla znajomości okresu i dynamiki rozwoju literatury polskiej na przełomie XIX i XX wieku. Nie ma zaś między autorką a recenzentem sporu co do tego, iż bohater jej książki należy w każdym razie do tych kilkunastu postaci, których dorobek jest dla ich epoki dostatecznie ważki, również w planie artystycznym, by zasługiwali na monografię.

Oprócz tych spraw bardziej zasadniczych — nazbierała się jeszcze garść uwag szczegółowych, które tu, skracając się już, wyliczę.

Na s. 103 pisze Podraza-Kwiatkowska o potępieniu Georgego przez hitlerizm. Zdaje mi się, iż jest w błędzie. W twórczości Georgego znajdowało się niejedno, co mogli zużytkować — po odpowiednim dointerpretowaniu — ideolodzy nazizmu. Zwraca uwagę na tego rodzaju elementy sama autorka, pisząc o ewolucji w kręgu „*Blätter für die Kunst*”. Sam George był zbyt arystokratyczny, by tak sobie, od ręki, doszłusować do hitlerowców, ale zmarł wcześniej, przed pierwszą rocznicą objęcia władzy przez Hitlera. Goebbels, związany z kręgiem Georgego (oczywiście wiele, wiele później niż Lieder), a żywiący uznanie i sentyment do osoby oraz twórczości poety — był zapewne motorem wykorzystywania tej twórczości do upiększania akademii hitlerowskich.

Na s. 125—126 autorka zmienia nieco sens cytatu z L. Klagesa, przyrównując w tłumaczeniu artystę do żołnierza, podczas gdy mówi się tam o nim jako o wodzu („*Feldherr*”).

Na s. 138 czytamy, iż symbolizm w poezji miałby być odpowiednikiem impresjonizmu malarskiego. Pomijając zupełnie odrębną kwestię wykorzystywania niekiedy przez symbolistów techniki impresjonizmu poetyckiego, który stanowi rzeczywiście jakiś odpowiednik impresjonizmu malarskiego — sądzę, iż wszystko

dzieli symbolizm w poezji od impresjonizmu w malarstwie: założenia estetyczne, koncepcja ontologiczno-epistemologiczna świata, funkcja podmiotu itd., itd.

Na s. 207, gdzie wyliczone są archaiczne realia — zakwestionowałbym część spisu. Autorka zdaje się zapominać, iż tomiki, z których wybrała przykłady, pochodzą z końca w. XIX, gdy „dworek szlachecki”, jeśli był anachronizmem, to w innym sensie; słowo „kresy” występowało w codziennym użyciu jeszcze w latach międzywojennych na oznaczenie ziem na wschód od byłego Królestwa; „park magnacki” i „graniczny kopiec” to realia równie oczywiste jak „dworek”; „kolaska” rzeczywiście jeszcze się wówczas jeździło; „dwór sąsiedni” dla całej klasy społecznej był pojęciem równie aktualnym i realnym jak dziś „sąsiednia gromada”; „ławka kolatorska” — to instytucja kościelna znana dobrze aż do reformy rolnej r. 1944—1945; itd.

Jest kwestią temperamentu i nastawienia recenzenta — czy raczej idzie torem myśli autora, umiejętnie wskazując wszystkie jego sukcesy i odkrycia, czy też szuka okazji do dyskusji. Należę do tego drugiego rodzaju. I właśnie m. in. dlatego wysoko cenię monografię Podraży-Kwiatkowskiej o Liederze, iż daje okazję do zasadniczej miejscami dyskusji, często do pasjonujących sporów szczegółowych. Jeśliby zaś czytelnik niniejszego omówienia sądził, że recenzent widzi w książce więcej punktów budzących jego sprzeciw niż istotnych ustaleń, które muszą być, przy obecnym stanie badań, akceptowane — będzie w błędzie. Już dawno nie poszerzyłem tak znacznie swej wiedzy i horyzontu w zakresie modernizmu — jak dzięki przestudiowaniu *Wacława Rolicza-Liedera*. Jest to niewątpliwie istotna i trwała zdobycz naszego literaturoznawstwa.

Jan Józef Lipski

STYLE, RHETORIC AND RHYTHM. Essays by Morris W. Croll. Edited by J. Max Patrick and Robert O. Evans, with John M. Wallace and R. J. Schoeck. Princeton, New Jersey 1966. Princeton University Press, ss. XIV, 450.

Prace Morrisa W. Crolla od dawna już domagały się reedycji, wydobycia ich z rozproszonych i często rzadkich czasopism lub ksiąg zbiorowych. Powstałe w latach 1914—1929, do dziś jeszcze stanowią zespół fundamentalny, zwłaszcza dla badań nad historią i teorią prozy porennesansowej, a szerzej — również dla historycznoliterackich koncepcji ogólnych związanych z tym okresem. Stwierdzenie to nie jest gołosłowne: wiele nowych monografii historycznoliterackich obejmujących schyłek renesansu i rozwój sztuki literackiej manieryzmu lub baroku, jeśli tylko podejmuje charakterystykę zjawisk stylistycznych nie tylko na terenie poezji, ale również i na terenie prozy — korzysta bezpośrednio lub pośrednio z informacji i sugestii znakomitego badacza amerykańskiego¹. Nic więc dziw-

¹ Jeszcze w r. 1945, gdy R. Welck pisał część I swego przeglądu literatury naukowej dotyczącej baroku literackiego (*The Concept of Baroque in Literary Scholarship*. W: *Concepts of Criticism*. Wyd. 2. New Haven and London 1963, s. 87), wykaz prac Crolla niemal całkowicie wypełnił skromne miejsce, jakie zostało w przeglądzie przyznane prozie i jej stylowi. Na nich też oparł swą charakterystykę prozy, tym razem nazwanej manierystyczną, W. Sypher w książce: *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400—1700* (New York 1956, s. 128), a podobnie i F. B. Artz w: *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature and Music, 1300—1830*