

Zofia Stefanowska

"Poezja romantycznych przełomów. Szkice", Ireneusz Opacki, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Z Dziejów Form... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 392-398

1973

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.

z formalizmem. W ogóle charakterystycznym rysem owej metodologii (jak i całej książki) jest pewna polemiczność. Górski chętnie staje w szranki dyskusji naukowej, wierząc w pożytki, jakie z niej płyną, zwłaszcza jeśli idzie o metodologię.

Zbigniew Jerzy Nowak

Ireneusz Opacki, *POEZJA ROMANTYCZNYCH PRZEŁOMÓW. SZKICE*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1972. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 198, 2 nlb. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynański. Tom XXVIII. Polska Akademia Nauk — Instytut Badań Literackich.

W tytule książki mowa o przełomach w liczbie mnogiej, Opacki zajmuje się bowiem dwoma przełomami, dwiema fazami w rozwoju polskiego romantyzmu, które umownie (dopuszczając znaczne indywidualne odstępstwa chronologiczne od granicznej daty: 1830) nazywa przed- i polistopadową. Okres pierwszy ujmuje w sposób bliski tradycyjnej koncepcji romantycznego przełomu, jako okres kryzysu całościowej wizji świata, konfliktu sumienia, tragicznych wyborów. Różnica w porównaniu z obiegowym w literaturze przedmiotu pojęciem przełomu romantycznego polega na tym, że według Opackiego jest to kryzys permanentny i konflikt — aż do lat przełomu następnego — nierozwiązalny. Drugi moment zwrotny to tzw. przełom mistyczny, a szerzej: zdominowanie poezji, zwłaszcza emigracyjnej, przez mesjanizm, czy jeszcze szerzej: przez historiozofię uznającą religijne motywacje procesu dziejowego, a umożliwiającą porządkowanie zjawisk w przejrzystym i wszystko ogarniającym systemie.

Książkę otwiera *Zamiast wstępu* — brawurowa analiza wiersza Słowackiego *Paryż*, pokaz sztuki interpretatorskiej Opackiego. Pierwsza zwrotka tego wiersza to opis miasta sprawdzalny i, jak dowodzi Opacki, dobrze umotywowany topograficznie, taki jednak opis, który podejmuje dominującą w pewnym momencie funkcję symboliczną: odwołuje się mianowicie do apokaliptycznej wizji smoka strącanego z niebiosów spisą św. Michała. Odczytanie swoje wspiera autor argumentem genetycznym: wpływem drzeworytu Dürera z cyklu *Apokalipsa* na ukształtowanie wizji poetyckiej Słowackiego. Jest to skojarzenie pomysłowe i sugestywne, brak mu jednak pełnej siły dowodowej, skoro nie ma pewności, czy Słowacki istotnie znał dzieło Dürera. Bezpieczniej może byłoby odwołać się do określonych konwencji ikonografii chrześcijańskiej. Apokaliptyczna wykładnia motywu smoka nie jest zapewne jedyną możliwą; obraz smoka wiąże się w wierszu z apostrofą do Paryża jako „Nowej Sodomy”, o mieszkańcach zaś Sodomy powiedziano: „Jad smoczy wino ich i trucizną zmię okrutną” (5 Moj. 32, 33); u Słowackiego — przypomnę — czytamy o „żądle oślinionym jadem”. Wreszcie spierać by się można z przypiskowo wyrażoną opinią Opackiego, że „Jakikolwiek odwołania do prawdziwego pejzażu paryskiego byłyby tu nie tylko niepotrzebne, ale i błędne” (s. 8). Owszem, sądzę, że próba identyfikacji punktu, z którego obserwowany jest pejzaż, może i niektórych obiektów, byłaby interesująca. Jeśliby np. uznać, że „blaskiem ozłocona wieża” ze zwrotki 1 tożsama jest z budynkiem, o którym mowa w zwrotce 9: „oto wież ostatki, / Gotyckim kunsztem ukształcona ściana”, można by się w owej wieży domyślać Tour St-Jacques, pozostałej po niedawno właśnie, za

Dyrektoriatu, zburzonym kościele. Późnogotycki styl tej wieży (*flamboyant*) istotnie nasuwać mógł skojarzenie z „brabanckimi korónkami”, taka zaś identyfikacja elementów pejzażu paryskiego nie byłaby, wolno przypuszczać, obojętna dla interpretacji wiersza. Opacki, który w tym szkicu tak efektownie wytłumaczył dzieło poetyckie dziełem sztuki graficznej, z pewnością oceniliby korzyści, jakie dałoby przywołanie w kontekście wiersza Słowackiego takiego dzieła architektury.

Tyle o wstępnych stronach książki. Z czterech jej zasadniczych rozdziałów trzy znane są już z druku, ostatni, „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”, opublikowany został w całości po raz pierwszy. Książka jednak, choć częściowo kawałkami ogłoszona wcześniej, nie przedstawia się jako zbiór dorywczo połączonych szkiców. Przeciwnie, jest całością mocno związaną autorską koncepcją rozwoju poezji romantycznej; mocniej jeszcze — zastosowaną w niej metodą analizy tekstu. Wydaje się nawet, że sam autor nie docenił zwartości własnego dzieła; liczył się raczej z czytelnikiem sięgającym do wybranego fragmentu książki niż z takim, który od pierwszych do ostatnich stron śledzić będzie uważnie jego wywód, dlatego też nie zatarł śladów odrębnej proveniencji poszczególnych rozdziałów, nie usunął np. pewnych powtórzeń, co z powodzeniem mógł zrobić, publikując te teksty w jednym tomie. Wybrał raczej nieco mechaniczny, odsyłaczowy sposób powiązania, *nota bene* nie bez odrobiny złośliwości kierując czytelnika do pierwodruku jednego z rozdziałów zamiast wskazać mu odpowiednie, nieodległe strony własnej książki (w przypisach na s. 51 i 53).

Pierwszy rozdział dotyczy dzieła o bogatej i świetnej tradycji krytycznej: obu cyklów sonetowych Mickiewicza. Opacki potraktował *Sonet*y jako poetycki dokument okresu romantycznych prób i poszukiwań, dzięki temu zaprezentował odczytanie nowe, pod wieloma względami przekonywujące, zawsze zaś obfitujące w oryginalne obserwacje. Kiedy więc bohatera *Sonetów krymskich* ukazuje jako człowieka zagubionego w obcym mu świecie, nie rozporządzającego właściwą miarą, a nawet nazwą otaczających go zjawisk, zdanego na informację przewodnika-Mirzy, kiedy autor taką charakterystykę bohatera wspiera zwiążą a celną analizą stylu, dla którego znamienne jest brak formuł uogólniających, „konkretne”, „sytuacyjne” użycie języka (s. 17), nie jesteśmy jeszcze przekonani o słuszności jego tezy, bo zebrane obserwacje, jakkolwiek trafne, nie stanowią dostatecznej dokumentacji twierdzenia o braku uschematyzowanej wiedzy, o procesualnej, poszukiwawczej naturze poznawania rzeczywistości. Nie jesteśmy zaś przekonani, ponieważ rzeczywistość krymska jest dla bohatera terenem egzotycznym, takim zatem, po którym podróżnik porusza się metodą „prób i błędów”, a opisane przez Opackiego zjawiska fabularne i stylowe należą do tych romantycznych nowości, których tradycje łatwo wskazać w literaturze podróżniczej i pseudopodróźniczej poprzedniego wieku. Autor jednakowoż nie zawiesza tu swego wyводу i odnotowawszy, że zaobserwowane właściwości umotywowane są „sytuacją podróżniczą” bohatera (s. 18), przenosi uwagę na świat wewnętrzny podróżnika. Nie tylko Krym, także własne przeżycia są dla bohatera egzotyką, terenem poszukiwań i odkryć, ponieważ jest on — jak pokazuje Opacki — „osobowością rozdartą wewnątrz, niespójną, nieharmonijną” (s. 19). Teza o podwójnej: geograficznej i psychicznej, pielgrzymce romantyka uzasadnia określenie „sonety przełomu”.

Wbrew oczekiwaniom czytelnika interpretacja cyklu odeskiego nie postępuje torem równoległym, tym razem bohaterowi Opacki nie przyznaje roli aktywnego poszukiwacza nowej formuły doznań. Jego zdaniem sonety erotyczne „stają się poematem o przemianie człowieka dokonywającej się pod wpływem działającego nań otoczenia środowiskowego” (s. 23). W takim ujęciu mniej ważne są dzieje mi-

łości, skoro — jak mówi autor — „ona» — to stała rola odgrywana przez zmienne aktorki” (s. 20), a wątek erotyczny kształtuje presja społeczności salonowej; uczucia miłosne są po prostu „terenem, na którym owe socjologiczne uwarunkowania ujawniają swoje oddziaływanie” (s. 23). Tak ostre uwydatnienie społecznej motywacji przemian bohatera jest, jak sądzę, świadomym zabiegiem krytycznym zmierzającym do wydobycia mniej do tej pory dostrzeganych czynników integracji cyklu. Ale, jak każde przejaskrawienie, ma swoje wady; naczelną z nich jest spowodowanie przeżyć bohatera do serii narzuconych mu sytuacji, pojmowanie go raczej jako receptora wpływów niż podmiot wyborów. Jeśli zasadniczym impulsem przemian bohatera jest konflikt z otoczeniem, w dodatku konflikt zdrobniały, bo towarzyskiej głównie natury: wrogi uczuciom konwenans społeczny reprezentuje tu przecie salon (z niejasnych dla mnie przyczyn określony jako „racjonalistyczny”, s. 24; czyżby autor mniemał, że salon romantyczny bardziej sprzyjał swobodzie uczuciowej?) — jeśli tak, to przeżycia bohatera w znacznej mierze tracą autonomię, redukują się do zewnętrznych wpływów. A redukcja to daleko posunięta, bo nawet poczucie winy Opacki skłonny jest traktować jako rezultat presji opinii. A więc proces przemian, dojrzwiania od sentymentalnego marzycielstwa do świadomej drwiny z otoczenia, wypada dość błaho: jeśli to bajronista, to bajronista raczej kieszonkowego formatu. Nazbyt również ryczałtowa jest kwalifikacja sonetów „petrarkizujących” jako przynależnych do kultury sentymentalnej (z wszystkimi pejoratywnymi skojarzeniami, jakie termin sentymentalizm ma w ustach historyka romantyzmu); więcej może uwagi wymagałby problem romantycznej recepcji Petrarki.

Różniąc się wszelako z autorem co do roli, jaką przyznaje on towarzyskim kłopotom bohatera, wysoko oceniam argumentację na rzecz tezy o przemianach jego osobowości zebraną przez Opackiego w dziedzinie języka i stylu sonetów. Przekształceniom postawy bohatera towarzyszą cztery fazy w warstwie słownej, skupione kolejno wokół motywu anioła, śmierci i trucizny, zabawy, wreszcie handlu¹. Trudności poznawcze bohatera ujawniają się — tu główna analogia z cyklem krymskim — w poszukiwaniu właściwej nazwy dla nowych zjawisk, a więc w sferze „problematyki metajęzykowej” (s. 25). Dla właściwej oceny tego zjawiska warto by jeszcze zastanowić się nad ogólniejszą kwestią: manifestowanie trudności werbalizacyjnych jest przecie tradycyjnym środkiem poetyckim², a Mickiewicz posługiwał się nim w różnych okresach (żeby wymienić bodaj początek *Wielkiej improwizacji* czy *Epilog z Pana Tadeusza*) i zapewne w różnych celach.

Rozdział kolejny, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, przynosi prawdziwie odkrywczą analizę wczesnych liryków poety, przede wszystkim sonetów. Opacki dowodzi, że są one zorganizowane w oparciu o „poetycką figurę analogii”, tym od porównania różną, że oba zestawiane człony istnieją „realnie» i niezależnie od siebie” (s. 36), podobieństwo zaś między obu fragmentami rzeczywistości dotyczy nie tyle poszczególnych elementów, ile ich wzajemnych relacji. Właśnie dla uwydatnienia analogii obu układów człony tej figury rozwijane są równoległe i symetrycznie (s. 37—38). Autor ukazuje XVIII-wieczne źródła takiej organizacji wiersza. Popularna w praktyce poetyckiej poprzedniego stulecia, umotywowana

¹ Obserwacje te warto by skonfrontować z materiałem zebrany przez W. Weintrauba w świetnym rozdziale o sonetach erotycznych jego monografii Mickiewicza (*The Poetry of Adam Mickiewicz*. 'S-Gravenhage 1954), godnym zresztą uwzględnienia nie tylko przy tej okazji.

² Zob. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 2. Lublin 1958, s. 101—102.

była ówczesnym przekonaniem, że człowiek podlega niezmiennym prawom natury, że zatem analogia między sferą zjawisk przyrodniczych a sferą ludzkich zachowań jest prawomocnym sposobem dochodzenia prawdy. Zgodnie z takim dziedzictwem rozumienia świata postępuje młody Słowacki, gdy w sonetach swoich zestawia świat ludzki i świat przyrodniczy, przy czym oba te światy widziane są jako układy „konkretów stypizowanych” (s. 49), pozbawionych cech partykularnych, podlegają zatem działaniu praw ogólnych. Tą „niewiadomą”, o której mowa w tytule rozdziału, a którą — na zasadzie analogii — wykrywają sonety Słowackiego, są przyszłe losy bohatera. „Liryczne centrum” sonetów — powiada Opacki — „to przeżywanie sytuacji przyszłych” (s. 58). Oceniając „operacje myślowe” decydujące o organizacji wątków lirycznych w sonetach Słowackiego, stwierdza, że charakterystyczne są one dla oświeceniowego sposobu myślenia (s. 57—63). Poeta rozporządza uschematyzowaną wiedzą o świecie, dlatego też — w porównaniu z szukającym dopiero kategorii porządkujących autorem *Sonetów krymskich* — wydaje się, paradoksalnie, bardziej wewnątrznie ustabilizowany, starszy. Dopiero gdy u Słowackiego (w *Strofie Spencera*) pojawi się wartość partykularna, przeciwstawienie tego, co jednostkowe, temu, co zbiorowe, otworzy się perspektywa romantycznego przeżywania świata.

Znakomite to studium zamyka głęboka charakterystyka indywidualności poetyckiej Słowackiego, skupionej i koherentnej: „Nawet gdy przyjmował cudze konwencje — nie one dyktowały skręty w ewolucji tej liryki. Przyjmował tylko to, co trafiało na przygotowany już w obrębie własnej drogi grunt [...]” (s. 64).

Rozdział następny, *Pomnik i wiersz*, ma zakrój — co się zowie — syntetyczny, sięga bowiem w dziedziny kultury materialnej, estetyki, filozofii, poetyki. Punkt wyjścia rozważań, funkcja wiersza sztambuchowego w kulturze romantycznej, prowadzi autora do wniosków o charakterze generalnym, a mianowicie genezy awansu poezji w romantycznej hierarchii sztuk. Awans ten wiąże Opacki z degradacją pamiętki materialnej i przejściem jej roli przez dzieło sztuki słowa. Wywód cały oparty jest na kontrastującym — z pewnością zbyt ostro kontrastującym (tendencja podobna dała się zauważyć już w rozdziale poprzednim) — zestawieniu kultury romantycznej z oświeceniową. Oświecenie to epoka kultu pamiętki materialnej, którego uzasadnienie widzi Opacki w sferze filozofii: w „zaufaniu do »ładu« świata i trwałości tego ładu”. „Z tego przecie zaufania — pisze — zrodził się oświeceniowy pęd do budowania przepysznych rezydencji, do gromadzenia majątności, których sens wiązał się z wiarą w nienaruszalność dziedzictwa rodowego [...]” (s. 75).

W takim tłumaczeniu funkcji komemoratywnej przedmiotów materialnych od czuwam nadmiar ufności do filozofii, niedostatek zaś socjologii: opisywane tu zjawiska wynikają nie z oświeceniowej koncepcji ładu (o ileż są od niej starsze, lecz z trwałości ustroju feudalnego; różnice obyczajowe między kulturą XVIII-wieczną a romantyczną są także socjologicznie, a mianowicie procesem demokratyzacji, umotywowane; zresztą i w mieszczańskim stylu obyczajowym, zyskującym w w. XIX (również, choć z opóźnieniem, w Polsce) pozycję dominującą, pamiętka materialna odgrywa rolę co najmniej tak ważną jak w stuleciu poprzednim. Nie tylko dekoracja salonowa, bibeloty i sztychy, ale — przede wszystkim — pomniki historii, kultury i sztuki. Wiek XVIII, pisze Opacki, był epoką kultury muzealnej. Ależ wiek XIX był nią w stopniu znacznie większym, jako wiek historyzmu i aspiracji narodowych — żeby poprzestać na tych motywach ówczesnego zbieractwa. Nie sposób więc zgodzić się z autorem, że wojny i zniszczenia z przełomu stuleci zdeprecjonowały w Europie, w Polsce zaś szczególnie, pamiętkę materialną. Doświadczenie ostatnich dziesięcioleci poucza, że po latach masowego niszczenia za-

bytków, wraz ze świadomością ich nietrwałości wzrasta społeczna wartość pomników dziejowych. Nie inaczej reagowali tamtocyżni świadkowie zniszczenia.

Niektóre zjawiska uznane przez autora za symptomatyczne dla oświeceniowego kultu pamiątki materialnej mają rodowód znacznie starszy i tłumaczyć by je należało właściwościami naszego kręgu cywilizacyjnego, jeśli nie jeszcze ogólniej, trwałymi cechami człowieka społecznego. Do takich zjawisk należy kultura cmentarna, a także instytucja relikwii, której laicką kontynuacją jest stosunek do szczątków wielkich ludzi (przytoczony przez Opackiego na s. 78 incydent z pogrzebu Staszica, kiedy to młodzież niemalże odarła zwłoki z szat).

Do trwałych elementów kultury europejskiej należy też przekonanie, że dzieło sztuki słowa zdolne jest uchronić przed zapomnieniem imię twórcy. „*Exegi monumentum...*” ma swoją historię. Jeśli romantycy odwoływali się do tej właśnie funkcji poezji z większą niż pisarze wieku poprzedniego powagą, mieli do jakiej tradycji nawiązywać.

Na zastrzeżenia te autor odpowiedziałby pewno, że dla jego celów badawczych interesujące było nie to, co w dziejach kultury wspólne i powtarzalne, lecz to, co zmienne i dla każdej epoki odrębne. Jeśli nawet ludzie zachowywali się podobnie (np. wznosząc pomniki), to zachowanie to pełnić mogło historycznie zmienne funkcje i posiadać inne motywacje uświadomione. Mógłby też dodać, że stosunek do pamiątki materialnej zajmował go nie tyle jako element postawy muzealnej, zmierzającej do konserwacji śladu przeszłości, ile przede wszystkim jako wyraz działania skierowanego ku przyszłości, jako wybór przekazu utrwalającego osobę i chwilę bieżącą, a przeznaczonego dla potomnych. Na tak ograniczonym polu badawczym opozycja praktyki komemoratywnej Oświecenia i romantyzmu wypadłaby bardziej przekonywająco. Wolno jednak wątpić, czy na tak wyselekcjonowanym materiale można by równie gładko i elegancko demonstrować doskonałą harmonię między poetyką, kulturą materialną, filozofią i zachowaniami społecznymi. Przejrzysta wizja dwóch kontrastowych epok ulec by zapewne musiała zmaćnieniu, gdyby należne miejsce zajął w niej — niewątpliwie przez Opackiego nie doceniany — czynnik kontynuacji.

Obok rozważań nad uwieczniającym znaczeniem pamiątki materialnej i poezji, które, w rozumieniu Opackiego, wymieniają się niejako w tej roli, drugim nurtem wywodu są wzajemne relacje między sztukami plastycznymi a poezją, proces przemian tych relacji: od upodrzednienia poezji w w. XVIII do jej usamodzielnienia w dziedzinie opisu rzeczywistości, do dominacji w romantycznej hierarchii sztuk. Pod tym kątem prowadzona analiza tekstów poetyckich i estetycznych (Lessinga) obfituje w wiele doskonałych obserwacji, wydaje się jednak, że związki tego procesu z problematyką pamiątki wypadłyby wyraziściej, gdyby autor nie pominął potrzebnych tu ogniw pośredniczących.

Ostatni fragment rozdziału przynosi znakomity, precyzyjnie udokumentowany tekstami wierszy, przeważnie sztambuchowych, wywód o tym, jak w metaforyce poezji romantycznej pojawiają się te elementy kultury materialnej, które pełniły, zwłaszcza w epoce poprzedniej, rolę komemoratywną (np. posąg, cmentarz, ogród, muzeum; pod tym ostatnim hasłem niepotrzebnie jednak umieszczono wiersz Mickiewicza *W imionniku Celiny S.* — sztambuch jest tam porównany do obozu wojskowego, nie do muzeum). Z niektórymi przesłankami tego wywodu wypadło polemizować, to prawda, ale analiza pewnego typu romantycznego obrazowania, choćby na dyskusyjnych czasach podstawach oparta, jest rzeczywiście odkrywczą.

Rozdział ostatni, „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”, traktuje o poezji tego drugiego romantycznego przełomu, którego koncepcję scharakteryzowałam na wstępie re-

cenzi. Obszerny wykład genezy mesjanizmu polskiego, otwierający ten rozdział, z pozoru jest tylko referatem stanu badań w tym zakresie. Z pozoru, w istocie bowiem wykład Opackiego nacechowany jest intencją polemiczną wobec tych współczesnych badaczy, którzy skłonni są wysoko cenić wartości ideowe, a także intelektualne niektórych manifestacji polskiej myśli mesjanicznej, przede wszystkim prelekcji paryskich Mickiewicza (spośród historyków filozofii Andrzej Walicki i Adam Sikora; spośród historyków literatury Maria Janion i inni). A więc wykład Opackiego prowadzony jest z całym poczuciem dystansu, jaki dzieli rozsądnego uczonego drugiej połowy XX w. od aberracji myślowych dawnych Polaków. Dostrzegając potrzebę krytycznej refleksji nad tradycją mesjanistyczną, nie mogę jednakowoż zgodzić się z przyjętą przez autora metodą, której rezultatem jest teza o terapeutycznej genezie mesjanizmu jako *antidotum* na narodową klęskę, a więc teza bliska ocenie Stanisława Tarnowskiego. Intencja polemiczna Opackiego ujawniła się też w sferze stylu, demonstracyjnie uwydatniającego ów czasowy dystans; w zwrotach takich, jak „dwudziestowieczna chińszczyzna”, „żenująco naiwne”, „ze śmiertelną powagą dowodził” (s. 126, to o wykładach Mickiewicza) lub „skłania do ofiarowania [...] garści proszków uspokajających” (s. 148, to pod adresem Słowackiego), jest wyraźny zamiar prowokacji czytelnika. Poczułam się sprowokowana.

W istocie jednak cały ten wywód o mesjanizmie nie pełni znaczniejszej roli. Rozdział jest prawdziwie pionierską próbą analizy późnych wierszy Słowackiego, poezją tą zaś jest Opacki szczerze zafascynowany. O niej pisze bez ironicznego dystansu, z głębokim zrozumieniem i świetną intuicją krytyczną. Jeśli zważyć, że omawiane teksty należą do największych dzieł polskiego romantyzmu, że w nikłym stopniu zostały dotychczas zbadane, wysoko wypadnie ocenić rezultaty tej pracy. O „próbny” jej charakterze wspomniałam dlatego, że autor nie pretenduje do opisu kompletnego. Wybiera kilka wierszy znamienych dla poetyki późnej twórczości Słowackiego, gromadzi obserwacje, dobiera instrumenty analityczne. W naturze naukowej Opackiego nie leży jednak ostrożna powściągliwość, poprzestawanie na bezpiecznym terenie spostrzeżeń cząstkowych. Rozporządza on imponującym stylem interpretacji, i to interpretacji żywiołowo ciężącej ku syntezie. Wnioski, jakie wyciąga z charakterystyki wybranych liryków Słowackiego, mają zasięg generalny.

Prawda, że z niektórymi sędami szczegółowymi można by się spierać. W wierszu np. *Anioły stoją na rodzinnych polach...* nie dopatrywałabym się motywu zemsty osobistej, jako że słowa: „mojej matki grób zhańbiony”, w kontekście ówczesnej frazeologii odnoszą się najoczywiściej do sprawy narodowej. Analiza liryku *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* wypadłaby zapewne odmiennie, gdyby autor wziął pod uwagę emendacje tekstu w wydaniu *Dzieł wszystkich* pod redakcją Juliusza Kleinera; w szczególności w. 12 brzmi tam: „O słowie twój duch”, nie zaś — jak podawało wydanie *Dzieł* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego: „A w słowie”; rzecz znacząca, ponieważ nasuwa inne rozumienie wyrazu „słowo” (raczej Słowo = Logos niż słowo = głos), co dla interpretacji Opackiego jest istotne. Ocena wiersza *A jednak ja nie wątpię...* ulec musiałaby zmianie, gdyby autor uwzględnił moment jego napisania, tuż po klęsce powstania poznańskiego. Omawiając wiersz *[Do matki]* pominął Opacki te problemy, jakie stwarza druga redakcja w. 7, opublikowana po raz pierwszy w *Dzielnach wszystkich*: „Mów, że się na swem szczęściu syn jak pies położył”. Itd.

Część moich polemicznych uwag wynika z właściwości postawy badawczej autora. Opacki rzadko się cofa przed trudnościami analizowanych tekstów, rzadko dopuszcza możliwość innego ich rozumienia, nigdy nie kapituluje przed fragmentami ciemnymi. Wszystkie te zalety, tym wybitniejsze, że połączone z talentem przejrz-

stego, sugestywnego wykładu, z poczuciem obowiązku dopowiedzenia własnej myśli aż do końca i w sposób jednoznaczny, ze wspomnianą już potrzebą odnalezienia formuły syntetyzującej, wszystkie te zalety są cechami dojrzałej indywidualności naukowej. Bogactwo i oryginalność inwencji krytycznej sprawia, że lektura książki dostarcza stale podnieć intelektualnych, czego ubocznym objawem bywa również pobudzanie czytelnika do dyskusji. Jest to z pewnością jedna z najbardziej odkrywczych książek o romantyzmie polskim.

Zofia Stefanowska

Michał Sprusiński, JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ. Kraków (1971). Wydawnictwo Literackie, ss. 342, 2 nlb. + 9 wkł. ilustr.

Książka Sprusińskiego nosi podtytuł *Życie i twórczość*, ale ma niewiele wspólnego z jakimś ujęciem biografistycznym. Przede wszystkim dlatego, że nie operuje kategorią osobowości pisarza, psychologizmie lub światopoglądowo interpretowanej, pozbawiona więc jest takiej płaszczyzny, która łączyłaby w spójną, dynamiczną całość fakty życia z faktami twórczości. Ponadto informacje o biografii Kadena są wybiórcze w bardzo określony sposób. Prezentują jego działalność publiczną albo służą bezpośrednio analizie utworów, dostarczając danych o rzeczywistości politycznej, w której Kaden się obracał i która znalazła swoje „odbicie” w powieściach. Zainteresowanie pewnymi okresami biografii jest po prostu podyktowane naturą twórczości Kadena, tym, że był to pisarz „autopsyjny” i interpretacja jego utworów wymaga ukazania przetwarzanej rzeczywistości. Sugestia zawarta w podtytule jest właściwie myląca; „życie” zostało tu na tyle upodrzędzone wobec „twórczości”, wobec poszczególnych książek, a w gruncie wobec ich aspektu faktograficznego, że dzieła Kadena są jedynym materiałem syntetycznego jego portretu.

Poza krótkim wstępem — sugestywną ekspozycją książki, która otwiera widok na zjawisko „Kaden” z perspektywy ostatnich dni życia pisarza — Sprusiński interpretuje jego twórczość w porządku chronologicznym. Rozdział 1, pt. *Lata bruk-selskie*, omawia debiut powieściowy — *Niezgule*, dwa tomy nowel: *Zawody* i *Zbytki*, oraz równie młodzieńczy *Proch*. Literackie początki Kadena cechuje wyrazista genealogia młodopolska, a zarazem bunt przeciw tej najbliższej tradycji. Bunt — nader nieśmiały w pierwszej powieści, ograniczający się właściwie do zmiany tytułu z *Tęsknota* na *Niezgula*, dokonanej już w czasie druku — określa następne chronologicznie *Zawody* (tematyczny zwrot ku „światu pracy”) i powieść *Proch* — wyrażającą buntownicze nastroje młodzieży nie tylko polskiej, ale i europejskiej. Reakcja na rozliryzowany model prozy rozmywającej granice między człowiekiem a przyrodą, człowiekiem a rzeczą konkretnością, oraz na stojący za tymi właściwościami pasywny światopogląd — będzie długo dynamizującą siłą prozy Kadena. Sprusiński ustala możliwe inspiracje i wskazuje zjawiska pokrewne wczesnej twórczości autora *Prochu*, przepojone tym samym europejskim duchem czasu. A więc: ekspresjonizm, zwłaszcza jego niemieckie, aktywistycznopolityczne skrzydło; bergsonizm jako ewentualne filozoficzne uzasadnienie Kadenowskiego ewokowania teraźniejszości oraz splatania w dynamiczny obraz przedmiotów, ludzi i sytuacji; myśli Brzozowskiego o filozofii pracy i inspiracje belgijskie — rzeźby Meuniera (zachwycał się Kaden z ich okazji wzniosłością i patosem pracy fizycznej), proza Laumaniera poświęcona górnikom, wiersze Verhaerena opiewające pracę jako źródło radości. Na krystalizowanie się artystycznej postawy Kadena miały też duży