

# Jan Zieliński

---

## "Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski : teoria i praktyka", Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1975 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 69/3, 405-410

---

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Markiewicza)<sup>14</sup>, z których powstała modna wkrótce powieść-rzeka i saga rodzinna.

Książkę Martuszeńskiej zamyka omówiony już częściowo rozdział o płaszczyznach kontaktu autora z czytelnikiem, ze szczególnym uwzględnieniem funkcjonowania „języka ezopowego”. Rozwijające się jednak dopiero badania nad „poetyką odbioru” każą oczekiwać szeregu nowych zagadnień, które wyjaśnią może istotę „żywołności” tych tekstów, czytanych chętnie przez kilka pokoleń, a także tajemnicę trwałości norm realistycznych, które mimo „rewolucji antypowieściowej” w XX stuleciu są jeszcze ciągle szanowane i często stosowane.

Martuszeńska bardzo wiele nowego powiedziała o polskiej powieści realistycznej — jednym z najważniejszych gatunków naszej literatury. Ustaliła szereg istotnych prawidłowości, które rządzą tym gatunkiem, odkryła mnóstwo „chwytów” stosowanych przez pisarzy. Stworzyła więc bazę do dalszych rozważań, wszechstronnych i wielokierunkowych, i to na temat nie tylko powieści, ale także szerokiej problematyki estetycznej towarzyszącej jej rozwojowi oraz na temat jej punktów stykowych z gatunkami ościennymi i dyrektywami prądu. Ewentualna potrzeba nowych przemyśleń, korekt czy uzupełnień, sygnalizowanych w tym omówieniu, wynika z ogromu zagadnień, jakie piętrzyły się przed autorką, zagadnień ważkich i niełatwych do rozwiązania.

Tadeusz Żabski

Maria Podraza-Kwiatkowska, SYMBOLIZM I SYMBOLIKA W POEZJI MŁODEJ POLSKI. TEORIA I PRAKTYKA. Kraków (1975). Wydawnictwo Literackie, ss. 432.

Przewraca się ostatnią kartę tej książki z odczuciem, jakby wielki statek wpłynął do portu przeznaczenia. Statek nazywa się „Symbolizm”, port — Synteza. Chwilami zdawać się mogło, że statek zatonie — tak wielki był balast cytatów. Ale dopłynął. Przywiózł ładunek różnorodnych twierdzeń i obserwacji. Przemycił także kilku pasażerów „na gapę” — postaramy się ich wytropić. W tej chwili statek spoczywa, mocno zakotwiczony w twardym gruncie nauki. Ale zapowiada już następną podróż pod śmiałym hasłem: „traktować poezję przede wszystkim jako wieloraki stymulant, jako wielką możliwość” (s. 124).

Napisać syntezę Młodej Polski — to pragnienie, choć nigdzie nie wyrażone *expressis verbis*, zrodziło ową książkę Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* nie jest bowiem monografią polskiego symbolizmu — po prostu dlatego, że nie istniał taki prąd w polskiej poezji. Jest natomiast książką o elementach symbolizmu w polskiej poezji przełomu wieków, a także o symbolice w poezji tego okresu. Szeroko rozumiany symbol jest tutaj narzędziem badawczym, kluczem do tego, co w tej poezji nowe, odrębne, co dla niej typowe, znamienne. Taka perspektywa pozwala odsunąć na stronę wszystkie nurty poezji występujące w każdej epoce: satyrę, bajkę, wiersze dla dzieci, poezję ludową, propagandową itp. Znamienne, że badaczka nie wymienia takich poetów, jak Lemański, Hertz, Daniłowski. Innymi słowy — celem pracy jest synteza prądu, a nie epoki, poezji młodopolskiej, a nie poezji Młodej Polski. Nawiasem mówiąc wśród przywoływanych poetów brak w ogóle Mamerta Wikszemskiego i Bogusława Adamowicza. Zwłaszcza jeden tom tego ostatniego — *Tragedia krwi* (1897) — zasługuje na uwagę ze względu na akcenty baudelaire'owskie.

<sup>14</sup> H. Markiewicz, „Lalka” Bolesława Prusa. Warszawa 1967, s. 5—9.

Prawdziwą przygodą intelektualną jest pierwszy rozdział części teoretycznej, w którym przed oczyma czytelnika powstaje definicja symbolu. Oto końcowy rezultat: „Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, wskutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny” (s. 54). Jest to bardzo kunsztowny rodzaj definicji „autotematycznej”, bez trudu w miejsce słowa „symbol” podstawić można: „niniejsza definicja symbolu”. Zarazem przez swą wieloaspektowość i szerokość definicja Podraży-Kwiatkowskiej sprawdza się zarówno jako sumaryczny opis pojęcia symbolu, które funkcjonuje w epoce, jak i w roli nowoczesnej konstrukcji myślowej, *ex post* owo pojęcie rekonstruującej.

Zastrzeżenie budzi tylko jeden, nie najważniejszy zresztą, element definicji, a mianowicie twierdzenie, jakoby symbol pozbawiony był funkcji ornamentacyjnej. W odpowiednim ogniwie budowanej przed czytelnikiem definicji znajduje się tylko teza: „Nie było w symbolu miejsca [...] na ornamentacyjną funkcję porównania” (s. 36). Tezy tej nie popiera żaden cytat z pism modernistów, argument jest czysto negatywny: skoro symbol różni się zasadniczo od porównania, a porównanie jest często tylko ornamentem, symbol nie może spełniać funkcji ornamentacyjnej. Tymczasem duża część młodopolskich „pawi” i „łabędzi” pełni właśnie funkcję ornamentu — są to znaki skierowane nie na siebie, tylko na to, co zależnie od własnego gustu nazwać można manierą, modą albo językiem epoki. Nieco dalej autorka sama mówi o „inwazji symboli”.

Innym „pasażerem na gape” jest krytyka twierdzenia Wiesława Juszcza, że w malarstwie „symbolizm pojmowany jako kierunek artystyczny z przełomu XIX i XX wieku tym się od innych »symbolizmów« różni, iż nie operuje symbolami” (cyt. na s. 136). Zdaniu temu, wyrwanemu z kontekstu, zarzucić można jedynie kategoriyczny ton. Maria Podraza-Kwiatkowska widzi tu błąd metodologiczny: „Taki symbolizm jest typowym przykładem naszej konstrukcji myślowej przeniesionej na fakty z przeszłości: swoisty »Wunschtraum«” (s. 136). Tymczasem koncepcja „symbolizmu bez symboli” jest równie stara jak sam kierunek. W wielokrotnie przez Podrazę-Kwiatkowską przywoływanej ankiecie Jules’a Hureta na temat symbolizmu wypowiedzieli się także przedstawiciele poprzedniej generacji. Głos jednego z nich, współautora *Wieczorów medańskich*, powieściopisarza i krytyka teatralnego Henry Céarda, zawiera postulaty bardzo radykalne artystycznie. O symbolistach Céard powiada: „Nastawiają się oni na oddanie harmonicznego tonu [...], *les notes harmoniques*”, nieskończenie drobnych drgnień bytów i okoliczności. Postanowili rozłożyć wrażenie, tak jak impresjoniści w swych obrazach usiłują rozłożyć światło”<sup>1</sup>. Céard dostrzega w symbolizmie zjawisko syntezy, rolę nastroju, teorię punktu widzenia, ideał syntezy sztuk, obywa się natomiast bez pojęcia symbolu.

Zastrzeżenia budzi twierdzenie, jakoby Stanisław Lack usiłował „wprowadzić zasadę pomijania praw logiki — także — do języka krytyki literackiej [...]” (s. 82, przypis 81). Przytoczona na poparcie tego sądu deklaracja Lacka mówi o pominięciu pośrednich ogniw myślenia, a nie praw logiki. Krytyk ten nie pokazuje przebiegu myślenia, tylko jego rezultaty. Nie ma to nic wspólnego z brakiem logiki, choć może takie wrażenie sprawiać (i od 80 lat sprawia). Podobne zjawisko występuje zdaniem Lacka u Wyspiańskiego. Warto tu przytoczyć fragment opubliko-

<sup>1</sup> J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, 1891, s. 202.

wanego przez redaktorę „Nowego Słowa” listu Lacka, w którym sceniczne niepowodzenie *Wyzwolenia* tłumaczy on specyfiką czasu w dramatach Wyspiańskiego i związaną z tym kondensacją myśli: „U Wyspiańskiego (w *Wyzwoleniu* np.) jedność czasu się narzuca. To wszystko jest jedna chwila — chwila na naszej ziemi jest bardzo krótka. Widzowi zdaje się, że między jedną repliką a drugą upłynął czas strasznie długi, albowiem w replice jest nie tylko mówienie, ale i myślenie, i wszystko, co do tego należy. Tak że słuchacz, istotnie słuchający, po dwóch replikach przeżył tyle, że już nadażyć nie może. Więc nie wydaje mu się, że czas długi, lecz istotnie czas długi jest. [...] Akt drugi, bo o tym ciągle mówię, trwa całe lata, nieprawdaż. Każdy dialog z każdą maską kończy się pewnym pozytywnym rezultatem, do którego po długich rozprawach się dochodzi”<sup>2</sup>. I u Wyspiańskiego, i u Lacka cały proces rozumowania przebiega w ukryciu: czytelnik (widz) otrzymuje tylko wnioski.

Powyższe uwagi krytyczne dotyczą tylko kilku spraw marginalnych, w żadnym wypadku nie podważają ani metody, ani podstawowych tez autorki. Pozostaje więc dokonać przeglądu treści książki. Definicję symbolu już znamy. Autorka wyróżnia też inne elementy teorii symbolizmu. Pisze o czterech postulatach: autonomii sztuki, autonomii języka poetyckiego, autonomii słowa i autonomii artysty-kreatora. Wyróżnia dwie najczęstsze u symbolistów zasady budowania obrazu poetyckiego: analogię i asocjację. Podkreśla świadome sięganie do zasobów podświadomości, wykorzystywanie snów i halucynacji. Podkreśla wreszcie powszechne stosowanie sugestii, w jej dwóch odmianach: aluzyjnej, przez przemilczenia i niedomówienia odwołującej się do aktywności intelektualnej czytelnika, oraz hipnotycznej, przez wielosłowie narzucającej biernemu czytelnikowi wrażenie danego tonu czy nastroju.

Najobszerniejsza jest środkowa część książki, zatytułowana *Poetyckie realizacje*. Otwiera ją omówienie wstępnej fazy Młodej Polski, autorka używa tu terminu „poezja przełomu antypozytywistycznego” (s. 129). Następnie analizuje symbole szczególnie często występujące w poezji młodopolskiej (np. śmierć, jednorozec, ślepiec, sobowtór, sfinks, łabędź, Chochoł). Chcąc zaprezentować dwa ważne dla epoki zestroje symboliczne wprowadza autorka robocze pojęcie symbolu-kłucza, przez co rozumie „Taki składnik świata poetyckiego, którego funkcja symbolistyczna ujawniona zostaje przez badacza poprzez stwierdzenie znaczącej częstości jego występowania [...]” (s. 204). Te dwa dokładnie omówione zestroje to symbol genezyjski oraz symbol architektoniczny, z którym wiąże się motyw schodzenia w głąb i motyw sztucznej natury. Pierwszy symbol wyraża przede wszystkim złożoną problematykę kreacji artystycznej. Drugi symbol dotyczy penetracji podświadomości (można tu wtrącić, że najbardziej konsekwentne rozwinięcie figury: dom = człowiek, dom = psychika, dał Carl Spitteler we wspomnianej przez autorkę w innym kontekście powieści *Imago*).

Kolejne rozdziały poświęcone są ekwiwalentyzacji symbolistycznej (myślenie obrazami), próbom przełamania konwencji językowych, sugestii oraz przemianom, jakim w praktyce twórczej symbolistów uległy: opis i narracja. Omawiając zagadnienie transpozycji muzyki na słowo autorka wspomina o przekładach dzieł plastycznych na wiersze i podaje przykład z Tetmajera. Istnieje cały obszerny tom wierszy, z których każdy ma być odpowiednikiem konkretnego obrazu jednego z najpopularniejszych malarzy epoki: Zofii Gordziałkowskiej *Böcklin w poezji* (Warszawa 1911). Warto może porównać wiersze Gordziałkowskiej ze „streszczeniami prozą” obrazków Böcklina w eseju Tetmajera o szwajcarskim malarzu.

<sup>2</sup> Cyt. za: M. Turzyma, „*Wyzwolenie*”. *Dramat Stanisława Wyspiańskiego wystawiony na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie dnia 28 lutego 1903*. „*Nowe Słowo*” 1903, nr 6, s. 138.

Ostatnią część książki stanowią trzy studia z *Młodopolskich harmonii i dysonansów* (1969): *Symbolika kreacji artystycznej, Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja, Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku.*

Jedno z najważniejszych kryteriów oceny prac syntetyzujących to stopień powiązania ogólnych tez ze szczegółowym materiałem. W książce Podraza-Kwiatkowskiej związek ten jest niezwykle silny i zarazem bardzo płynny. Pozostając przy początkowej metaforze można powiedzieć, że nasz statek z równą łatwością zanurza się w głąb materiału po znamieny szczegół, jak i wypływa na szerokie morze wiedzy o europejskiej literaturze i sztuce przełomu wieków. Ze swobodą charakterystyczną raczej dla pisarza niż dla badacza autorka od interpretacji wiersza czy analizy znaczenia poszczególnych form gramatycznych bądź zwrotów przechodzi do analogicznych zjawisk w prozie Przybyszewskiego, malarstwie impresjonistów czy filozofii Macha.

Płynności przejść od treści szczegółowych do twierdzeń ogólnych odpowiada dialektyczny związek części z całością. W toku wywodu autorka powraca wciąż do omówionych w części 1 teoretycznych aspektów symbolu. Każdy z rozdziałów części 2 (zatytułowanej *Poetyckie realizacje*) zawiera w ten sposób cały wachlarz tych aspektów, a ten, któremu rozdział jest poświęcony, wiąże się ściśle z pozostałymi.

Maria Podraza-Kwiatkowska skonstruowała najbardziej wyczerpującą w polskiej nauce o literaturze definicję symbolu. Należy się tej badaczce także tytuł inicjatorki szeroko zakrojonych badań nad symboliką Młodej Polski. Ale o ciężarze gatunkowym książki głównie decyduje obszerny rozdział *Ekwiwalentyzacja symbolistyczna, czyli myślenie za pomocą obrazów*. Tu dopiero definicja symbolu znajduje pełne zastosowanie, tu tkwi wspólny mianownik „indywidualnych, niekonwencjonalnych” symboli. Tym wspólnym mianownikiem jest pojęcie ekwiwalentyzacji, zbliżone do Eliotowskiego „zwornika przedmiotowego” („*the objective correlative*”). Przywołuję tu pojęcie zwornika przedmiotowego, aby wesprzeć dokonane przez autorkę rozróżnienie pomiędzy ekwiwalentyzacją symbolistyczną a Peiperowską teorią ekwiwalentu. Przypomnijmy tu cytowaną w książce w innym aspekcie definicję sformułowaną przez Eliota: „Jedynym sposobem, w jaki można wyrazić uczucie poprzez dzieło sztuki, jest znalezienie »*the objective correlative*«, innymi słowy, takiego zespołu przedmiotów, takiej sytuacji czy łańcucha wydarzeń, który będzie stanowił formułę dla tej konkretnej emocji; ma to być formuła tego rodzaju, że gdy zostaną nam dane fakty zewnętrzne, które muszą się sprzęgnąć w doznaniu zmysłowym — dana emocja zostaje natychmiast odtworzona”<sup>3</sup>. Eliot, podobnie jak symboliści, pragnie odtworzyć doznanie, Peiper — przekształca je i pseudonimuje. „Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość poetycką” — czytamy w słynnym artykule *Metafora terażniejszości*<sup>4</sup>. Trudno o wyraźniejsze przeciwstawienie.

Najprostszą formą ekwiwalentyzacji jest przekład muzyki na słowo. Szerzej na ten temat pisała Podraza-Kwiatkowska w książce *Wacław Rolicz-Lieder* (1966). W twórczości tego poety jest kilka ambitnych prób przekładu samej struktury utworu muzycznego. Stadium pośrednie — i w modernizmie najczęstsze — stanowią utwory literackie, które wywołany muzyką obraz przekazują z zachowaniem rytmu i barwy dźwiękowej (inspiracją mogą służyć zamiast muzyki inne zjawiska akustyczne, np. deszcz albo dzwony). Rozwiązaniem najbanalniejszym jest opis

<sup>3</sup> Th. S. Eliot, *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 7.

<sup>4</sup> T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. „Zwrotnica” 1922, nr 3 (z listopada).

uczuc i wizji wzbudzonych przez muzykę. Sformułowanie „przekład muzyki na słowo” może być nieco mylące: pierwszym członem równania jest bowiem w każdym z powyższych przypadków określony stan uczuciowy czy nastrój — bądź samodzielny, jak u Rolicza-Liedera czy Marii Grossek-Koryckiej (w tomie *Orzeł oślepty*), bądź sprowokowany utworem muzycznym rzeczywistym lub wyimaginowanym.

Bardzo rozpowszechnioną w okresie modernizmu formą ekwiwalentyzacji jest tzw. pejzaż wewnętrzny. W poezji polskiej cechą charakterystyczną takich pejzaży jest napięcie między nieodzownie pesymistycznym stanem duszy a dostrzeganiem w naturze jej wartości pozytywnej. Podraza-Kwiatkowska szczegółowo analizuje to skomplikowane zagadnienie i przeprowadza ciekawe porównanie stosunku do natury w Polsce i we Francji: „Kult wsi i chłopa, a co za tym idzie, pozytywna ocena natury stanowi w pewnym sensie *pendant* do mieszczańskiego kultu lokaty kapitału, który zapewne wpłynął na rozpowszechnienie się w literaturze francuskiej »sztucznych natur« wykonanych z biżuterii” (s. 254).

Pejzaże wewnętrzne są ekwiwalentami naddanymi, wymyślonymi. Są przy tym statyczne. Zmienność wrażeń i uczuć starają się oddać utwory oparte na zasadzie asocjacji, wolnych skojarzeń. Na terenie prozy teoretykiem i konsekwentnym praktykiem tej metody był Stanisław Przybyszewski. W poezji rozmaite były konsekwencje stosowania asocjacji. Przykład podany przez autorkę jako najbardziej typowy nie jest może najszcześniejszy. *Anioł Pański* Stanisława Koraba Brzozowskiego jest bowiem wierszem o niezwykle kunsztownej budowie: wers ostatni jest powtórzeniem pierwszego, a wszystkie pozostałe powtarzają się w regularnym odstępnie — co trzy lub cztery linijki (z wyjątkiem w. 4 i 18, z których żaden w takim układzie nie mógł mieć partnera). Taka geometryczna budowa wyklucza możliwość spontanicznego ciągu skojarzeń (nie przesądzając o genezie poszczególnych obrazów, które mogły pojawiać się w wyniku procesu asocjacji).

Skrajnie nielogiczne ciągi obrazów występują w utworach opartych na mechanizmie snu. Wizja senna to drugi obok muzyki sposób bezpośredniego oddania „*l'état d'âme*”. Oba te sposoby mają swoje przedłużenie w poezji późniejszej: wizja senna u surrealistów, muzyka w postulacie „słów na wolności” futurysty Marinettiego.

Interesującym i złożonym zagadnieniem są młodopolskie przygody porównania. Teoretycznie była to forma pogardzana, podobnie jak alegoria; w ich miejsce proponowano metaforę i symbol. W praktyce jednak poeci Młodej Polski posługują się tym tropem nie rzadziej niż ich poprzednicy i następcy — potwierdzają ten fakt dokonane przez autorkę obliczenia statystyczne. Czasem występują klasyczne porównania — pojawiają się zapewne prawem inercji, jako jedna z najprostszych form poetyckich. Obok tego dokonuje się znamienna ewolucja w kierunku zastąpienia porównania bądź przez identyfikację, bądź przez metaforę.

Najbardziej kategoryczną formą ekwiwalentyzacji jest identyfikacja. Różnicę, która dzieli ją od porównania, wprowadza Podraza-Kwiatkowska z zestawienia słów pełniących funkcję łączników — „jak” i „jest”: „Ostrożne »jak« poety, który liczy się ze stosunkami zachodzącymi w otaczającej rzeczywistości i nie chce tych stosunków burzyć, zastąpione zostaje samowolnym »jest« poety świadomego swojej magiczno-kreacyjnej władzy” (s. 281). Ta druga postawa ma swoje zaplecze filozoficzne, sięgające „przewrotu kopernikańskiego” Kanta — zagadnienia te omawia autorka w studium *Symbolika kreacji artystycznej*. Jedną z konsekwencji tej postawy jest autonomizacja świata poetyckiego i jej konkretny wyraz: zagubienie desygnatu. Analizowany dla przykładu wiersz Micińskiego *Madonna Dolorosa* stanowi wartość samodzielną — można ją interpretować, ale nie można znaleźć dla niej desygnatu.

Metafora to trop najbliższy symbolowi — indywidualna, niekonwencjonalna, realizuje zasadę *correspondance*, pozostawia swobodę interpretacji. Ale i w tym wypadku praktyka przeczy teorii. Rozbudowane, śmiałe sploty metaforyczne stosowali z upodobaniem tylko poeci bezpośrednio związani z liryką francuską (Rolicz-Lieder, Wincenty Korab Brzozowski). Zagęszczenie metafor było dla nich drogą do stworzenia odrębnego, niecodziennego języka poetyckiego.

I wreszcie ostatni, choć nie najmniej ważny, rodzaj ekwiwalentyzacji: poprzez połączenia synestezyjne. Występują tu dwie odmiany: po pierwsze proste zestawienie doznań dwóch zmysłów albo epitetu z zakresu doznań zmysłowych z pojęciem abstrakcyjnym, po drugie zaś rozbudowane zestawienia wielu rozmaitych doznań zmysłowych, oparte na zasadzie powszechnego powinowactwa. Zasada ta miała swoich teoretyków (we Francji Ch. Henry, V. Segalen), miała też entuzjastów wśród pisarzy (w Polsce zwłaszcza Przybyszewski i bracia Brzozowscy).

Powyższy przegląd form symbolistycznej ekwiwalentyzacji zachowuje porządek linearny, w jakim omówiła je w swej książce Podraza-Kwiatkowska. Ponadto dokonała autorka szeregu przekrojów poprzecznych, których wyniki nakładają się na siebie wzajemnie. Najkrócej mówiąc — poszczególne użycia form różnią się śmiałością i sięgają od zastosowań tradycyjnych po takie, „w których konstrukcja dwuwarstwowa, oparta na znaku i jego desygnacie, przechodzi w konstrukcję jednowarstwową, scalającą znak i desygnat w poetycką syntezę” (s. 249).

„Poetycka synteza”. To określenie odnieść można śmiało do całej książki Podraza-Kwiatkowskiej. Nie sucha akademicka rozprawa, ale rzecz pełna poezji, żywa i zarazem ważna — oto *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Jej miejsce obok *Modernizmu polskiego* Kazimierza Wyki, *Neoromantyzmu polskiego* Juliana Krzyżanowskiego i *Powieści młodopolskiej* Michała Głowińskiego.

Jan Zieliński

CZASOPISMA STUDENCKIE W POLSCE (1971—1976). Pod redakcją Andrzeja K. Waśkiewicza. (Komitet redakcyjny: Lothar Herbst, Jerzy Leszin-Koperski (red. odpowiedzialny), Maciej Miśkowiec, Andrzej Pyć, Anna Sobecka, Andrzej K. Waśkiewicz (red. merytoryczny)). Konsultanci: Andrzej Doroba, Adam Kaczmarek. Indeksy zestawiała Anna Sobecka. Warszawa 1977. Wydawca: Zarząd Główny Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, ss. 340.

Kiedy w r. 1975 ukazała się pod redakcją Andrzeja K. Waśkiewicza bardzo starannie przygotowana monografia środowiskowych studenckich inicjatyw wydawniczych, zatytułowana *Czasopisma studenckie w Polsce (1945—1970)*, dla wszystkich badaczy interesujących się tym niezwykle ciekawym wycinkiem współczesnej kultury było oczywiste, że to cenne opracowanie, obejmujące powojenną historię powstania i rozwoju czasopiśmiennictwa akademickiego, nie może pozostać przedsięwzięciem jednorazowym. Konieczność kontynuowania szeroko zakrojonych badań, zaledwie zapoczątkowanych przez pierwszy tom *Czasopism studenckich*, mocno podkreślili recenzenci tej książki<sup>1</sup>. Przyjęto ją zresztą nader przychylnie<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Monografie czasopism studenckich*. „Twórczość” 1976, nr 8, s. 120. — A. Zawada, rec.: *Czasopisma studenckie w Polsce (1945—1970)*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 325—326.

<sup>2</sup> W najobszerniejszym omówieniu pierwszego tomu *Czasopism studenckich* Zawada (op. cit.) zwrócił przede wszystkim uwagę na trudności, jakie napoty-