

Jan Zieliński, Maria Podraza-Kwiatkowska

"Młodopolski świat wyobraźni : studia i eseje", pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/1, 381-389

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

w *Ludziach bezdomnych* — utrwalił się w świadomości potomnych jako wierny zapis fizjonomii postycziowej Warszawy.

Sumiennosc i owocnosc powyższych spostrzeżeń Kulczyckiej-Saloni potwierdzają szczególną przydatność badań typologicznych w odniesieniu do utworów o domniemanych powiązaniach genetycznych. Omawiane studium stanowi dowód stałości sympatii i zainteresowań badawczych autorki, mającej już w swym dorobku książkę *Życie literackie Warszawy w latach 1864—1892*.

Obie rozprawy Kulczyckiej-Saloni poświęcone powiązaniom twórczości Żeromskiego z ideologią i literaturą pozytywizmu mają ilustrować jej tezę o „współistnieniu i współdziałaniu dwu generacji” u schyłku w. XIX (s. 34), który to problem jest pochodną dotychczasowych ustaleń co do współwystępowania realizmu i naturalizmu już w przedmodernistycznej fazie Młodej Polski³³.

Zbigniew Przybyła

MŁODOPOLSKI ŚWIAT WYOBRAŹNI. STUDIA I ESEJE. Pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1977. Wydawnictwo Literackie, ss. 420.

A więc historia literatury jako dzieje motywów. Taka jest dominująca tendencja w obecnym stadium rozwoju tej dyscypliny i nic chyba nie zapowiada radykalnej zmiany w najbliższej przyszłości. Słowo „motyw” jest tu oczywiście świadomym uproszczeniem, ale różnice między motywem a toposem, tematem, archetypem czy obrazem, podobnie jak różnice między *Stoff- und Motivgeschichte* a krytyką tematyczną mają znaczenie przede wszystkim historyczne i są dla rozważań natury ogólniejszej drugorzędne. W Polsce prace tego typu wciąż jeszcze nie są najliczniejsze, ale ich liczba od kilkunastu lat rośnie nieprzerwanie. W innych krajach, głównie w Niemczech, w Szwajcarii i we Francji, większość historyków literatury zajmuje się badaniem motywów — powstają tysiące artykułów, setki książek, osobne periodyki, zwłaszcza poświęcone studiom nad symboliką.

Badania motywów różnią się przede wszystkim zakresem: od pojedynczego dzieła, przez jednego pisarza, po piśmiennictwo całej epoki w jednym lub wielu krajach. Z punktu widzenia metodologii ciekawsze — i więcej wątpliwości budzące — są prace o rozległym przedmiocie badań. Im właśnie poświęcić chciałbym kilka uwag z okazji *Młodopolskiego świata wyobraźni*.

Sprawa pierwsza to zagadnienie wyboru motywu. Wybór ten będzie zawsze narażony na zarzut arbitralności. Wstępnym impulsem musi tu być intuicja badacza albo sugestia innego historyka literatury, ewentualnie krytyka literackiego z badanej epoki. Raz dokonawszy wyboru badacz zaczyna przeglądać materiał pod kątem owego motywu. Mamy więc następne niebezpieczeństwo: utraty perspektywy. Już dawno zyskała sobie w humanistyce prawa obywatelskie Heisenbergowska zasada nieoznaczoności: instrument badawczy nieuchronnie wprowadza zmianę układu badanego. Zgodnie z psychologicznym mechanizmem uwagi: szukając próżni — wciąż napotykamy próżnię. Ktoś inny, poszukując np. maski, znalazłby w tym samym materiale szereg masek. Zarazem, chcąc utwierdzić siebie i czytelnika w przekonaniu o słuszności dokonanego wyboru, mnożymy przykłady występowania motywu, nie wgłębiając się w ich interpretację. To, co powinno być środkiem, staje się często celem. Badacz zmaga się z pokusą sporządzenia

³³ Zob. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli*, s. 286—287.

„słownika” danego motywu, rejestru form, w jakich występuje on w danej epoce.

Zupełnie realne jest opracowanie „słownika” motywu na materiale twórczości jednego autora, zwłaszcza jeżeli istnieje słownik jego języka. Przykładem wykorzystania hasła ze słownika języka pisarza do interpretacji motywu służyć może książka Wyki o Jacku Malczewskim (hasło „Anioł” ze *Słownika języka Adama Mickiewicza*). Natomiast w przypadku piśmiennictwa całej epoki kompletność jest niemożliwa do osiągnięcia, a reprezentatywność wykorzystanego materiału — niezwykle trudna. Aby zbadać funkcjonowanie jakiegoś motywu w danej epoce historycznej, nie wystarczy przyrzeć się tekstom literackim — trzeba sięgnąć do świadectw pamiętnikarskich, materiałów dotyczących gwar środowiskowych, wreszcie — publicystyki oraz stylistyki tekstów naukowych i popularnonaukowych (o tego typu kłopotach metodologicznych pisze na początku swego studium (s. 133—134) Jerzy Paszek).

Badania nad wyobraźnią epoki prowokują pytanie o przyczynę częstego występowania pewnych motywów i braku innych. Czy szukać tej przyczyny w podświadomości zbiorowej, czy w modzie i naśladownictwie? Czy w budowie mózgu ludzkiego, czy w warunkach ekonomiczno-społecznych? Badacz musi udzielić wyraźnej odpowiedzi na to pytanie — czytelnikowi, a przynajmniej sobie samemu.

Osobne problemy nasuwa inspirowanie zbiorów studiów nad wyobraźnią epoki. Czy zdać się na indywidualne zainteresowania badaczy, czy też próbować zestawiać całe kompleksy motywów? Czy książka powinna być zbiorem studiów o jednej orientacji metodologicznej, czy też wystarczającym łącznikiem jest nastawienie na badanie motywów? Czy można pozwolić autorom na swobodny wybór zakresu materiału badanego, czy też raczej powinno się narzucić im jeden wspólny zakres (najczęściej jest to alternatywa: poezja czy całe piśmiennictwo epoki)? Wszystkie te problemy są pochodną złożonych i delikatnych stosunków między autorami a redaktorem książki. W Polsce na ogół zostawia się autorom znaczną swobodę, wymagając jedynie związku tematu zamawianego referatu czy artykułu z ogólnym tematem sesji czy książki.

Zrąb *Młodopolskiego świata wyobraźni* stanowią referaty wygłoszone na konferencji w Instytucie Badań Literackich PAN w dniach 5—6 listopada 1973. Tylko trzy artykuły zamieszczone w księdze nie mają odpowiedników pośród wygłoszonych referatów. Zbiór obejmuje osiem studiów, każde o objętości 30—50 stronic druku (z wyjątkiem studium o motywie słońca, prawie 100-stronicowego): *Tułacze i wędrowcy* (Hanna Filipkowska), *Pustka — otchłań — pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)* (Maria Podraza-Kwiatkowska), *Młodopolskie niebo* (Mieczysław Jankowiak), *„Świat ognia” w literaturze lat 1890—1918* (Jerzy Paszek), *Motywy prastłowiańskie* (Franciszek Ziejka), *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca* (Jerzy Kwiatkowski), *Persefona i Charon. (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)* (Jan Nowakowski) oraz *Maska Dionizosa* (Michał Głowiński).

Z samych tytułów wynika, że artykuły nie składają się na jeden kompleks motywów, tylko grupują się wokół dwóch centrów: żywiołów i mitologii. Przy pewnym przesunięciu akcentów można by z tej książki wykroić te dwa zespoły motywów. Cztery żywioły to ziemia (Podraza-Kwiatkowska), woda (Nowakowski), ogień (Paszek) i powietrze (Jankowiak). Mitologia Młodej Polski reprezentowana jest skromniej i obejmuje: mitologię słowiańską (Ziejka), mity solarne (Kwiatkowski), wątki Persefony i Charona (Nowakowski) oraz Dionizosa (Głowiński). Ale ten podział na dwa kompleksy jest konstrukcją sztuczną, wprowadzoną *ex post* i nie liczącą się nawet z granicami poszczególnych artykułów. Tkwi on potencjalnie w materiale książki, lecz nie jest nigdzie sformułowany. W *Uwagach wstępnych* na temat celów książki i metodologii autorów czytamy tylko: „Zachowując własne

inklinacje badawcze (od metod mitograficznych po stylistyczne) niemal wszyscy starają się dotrzeć »przez formę do znaczenia« (Rousset), przez obraz do świadomości literackiej epoki. Jeśli w ten sposób księga ta przyczyni się do pełniejszego poznania Młodej Polski — zadanie jej będzie spełnione» (s. 9). Można powiedzieć, że *Młodopolski świat wyobraźni* spełnia więcej, niż zapowiada: daje niekompletny, ale bogaty obraz dwóch fundamentalnych kompleksów motywów. Pierwszy składa się na elementarną poetycką wizję świata, drugi pokazuje, jaka tradycja była żywa w polskim modernizmie.

Księgę otwiera piękny esej Hanny Filipkowskiej o motywie wędrowki. Motyw ten ma olbrzymią tradycję — od Odyseusza w starożytności, przez alegoryczne wyprawy średniowiecza, renesansowe opisy podróży, oświeceniowe podróże „edukacyjne”, romantyczne wędrowki na Wschód, po wspólny wielu epokom wątek Żyda Wiecznego Tułacza. Autorki nie interesują jednak te utwory młodopolskie, które naśladują starożytne i chrześcijańskie wersje metafory życia-wędrowki albo romantyczny model pielgrzyma-tułacza. Celem szkicu jest pokazanie na materiale poetyckim tych wersji motywu, które są charakterystyczne dla wrażliwości modernistycznej. Punktem wyjścia jest rozczarowanie pozytywistyczną ideologią postępu, zachwianie wiary w postęp. W motywie wędrowki jak w soczewce widać zasadniczy rys początków modernizmu: negację i niezdecydowanie. Nie darmo utarło się określenie „przełom a n t y p o z y t y w i s t y c z n y”. Filipkowska pokazuje to przejście zestawiając wiersz Ochorowicza *Naprzód!* (1872) z utworem Tetmajera, który tak się zaczyna: „Naprzód! ha, naprzód... Lecz dokąd? Gdzie droga?”

A więc negacja i brak programu pozytywnego. W tym braku kierunku wędrowki autorka widzi znamionną cechę modernizmu. Wędrowka bez kierunku i bez celu to poetycki odpowiednik przeżycia kryzysu ideowego, wspólnego pierwszemu pokoleniu Młodej Polski. Zgodnie z metaforą życia jako wędrowki błąkanie się bez celu jest maską życia biernego i pozbawionego perspektyw. Poetyckie konkretyzacje tego motywu obejmują takie obrazy, jak wędrowka bezsilnego Chrystusa po drogach współczesnego świata (wiersze Orkana, Perzyńskiego, Rabskiej, Savitri), łódź bez steru, rozstajne drogi (niemożność dokonania wyboru), labirynt itp. Pejzaże tych wędrowek są najczęściej pejzażami wewnętrznymi, analogonami stanów duszy.

Druga odmiana modernistycznych wędrowek to poszukiwanie absolutu. Występuje ona w dwóch wersjach: wznoszenia się, lotu w górę, oraz zejścia, zstąpienia w głąb. Jeśli pamiętać, że dla modernistów absolutem jest często sztuka, nie trudno dostrzec, że te typy wędrowania reprezentują dwie koncepcje sztuki: „koncepcję sztuki-natchnienia bliską przekształceniu się w koncepcję konsolacyjnej sztuki iluzji oraz koncepcję sztuki aktywnej kreacji” (s. 32).

Osobną odmianę młodopolskich tułaczy stanowią wędrowcy-wygnañcy. Ten typ omawia Filipkowska głównie na materiale twórczości Tadeusza Micińskiego, podkreśla też inspirujące znaczenie myśli Nietzschego.

Do rodziny wygnañców należy Stanisław Korab Brzozowski, bohater nie uwzględnionego w tej pracy wiersza jego brata, Wincentego. Utwór ten jest szczególnie interesujący z punktu widzenia motywu wędrowki, łączy bowiem stylizowanie brata na poetę i człowieka wyklętego („kainowe znamię”) z wizją pośmiertnej wędrowki do „Wielkich Gór”, która — poprzez biografię obu poetów — kojarzy się z powrotem w biblijne góry Libanu:

Na swym czole miał głuche, kainowe znamię,
 [.]
 Odjechał gdzieś daleko, na losy tułacz:
 [.]
 Przed odjazdem napisał: „Żegnam! Za mą trumną

Nikt z was pewnie nie pójdzie?... Żyłem wedle skruchy,
I tam, kędy się piętrzą Wielkich Gór łańcuchy,
Duch mój zapłonnie świętą ognistą kolumną!¹

Trzy omówione dotychczas warianty młodopolskich wędrówek występowały równocześnie i uzupełniały się. Około r. 1900 pojawia się odmiana czwarta, nazwana przez Filipkowską wędrówką do Arkadii. Określenie to nieco mylące i za wąskie, obejmuje bowiem tak różne motywy, jak powrót, pochwałę najprostszych wartości, argonautyczną podróż w poszukiwaniu szczęścia i radości, wędrówkę dla wędrowania i wędrówkę-marzenie.

Ten sam proces zmiany znaków wartości pokazuje Maria Podraza-Kwiatkowska w studium o symbolice inercji i odrodzenia. Tutaj także strona negatywna (pustka) ma znaczną przewagę ilościową nad stroną pozytywną (pełnia). Podobny jak u Filipkowskiej jest też zakres materiałowy pracy (poezja Młodej Polski). Ponieważ autorka kilkakrotnie odwołuje się do przykładów z powieści (Micińskiego i Berenta oraz *Otchłani* Tetmajera), pozwalam sobie zaproponować uzupełnienie tej listy o powieść, w której tytule występuje jedno ze słów-kluczy artykułu. Nie tylko w tytule. Pustka jest „bohaterem” powieści Tadeusza Żuk-Skarszewskiego *Pustka* (powst. 1910—1912, wyd. 1918). Zwrócił na to uwagę w swej recenzji Irzykowski:

„Wyrobił się już nawet typ powieści o swobodnej fabule i luźnych epizodach, dostrojonych jednak wewnątrz do pewnego zasadniczego tonu, tak że mimo bezwładności — zresztą zwykle nieumyślnej — zdają się posiadać pewną jednolitość. Takie powieści miewają już w tytule zapowiedź, że bohaterem będzie nie człowiek, lecz jakieś zjawisko pozaczłowiecze, a więc: Popioły, Płomienie, Wiry, Męty itp. Zapewne i *Pustkę* należałoby zaliczyć do tego typu”².

Studium Podraza-Kwiatkowskiej zbudowane jest niezwykle kunsztownie, wedle rocznego cyklu wegetacji. Budowa artykułu wiąże się ściśle z jego przedmiotem. Rzecz rozpoczyna się z chwilą zmiany metaforyki w wyniku przełomu antypozytywistycznego: „niwa» zmieniała się w jałowy ugór, ogrody — w kamienne pustkowie, nastąpiła zawsze groźna dla człowieka, zawsze go przerażająca, klęska typu wegetacyjnego. Znika, jako zbędne narzędzie, pług” (s. 52). Pejzaż jesiennej pustki zostanie potem zastąpiony zimowym przeżyciem otchłani. Zamyka artykuł analiza mitu regeneracyjnego, wiosennego odrodzenia się z ziarna.

Opustoszałe pejzaże modernistycznych wierszy są tylko obrazowym komentarzem psychologicznego doświadczenia pustki. Doświadczenie to ma dwa aspekty: pustki w społeczeństwie i pustki wobec pustego nieba. Samotność była dla modernistów — tak jak dla Schopenhauera i dla Nietzschego — wartością dodatnią. Samotny był geniusz wśród tłumu filistrów. „Społeczeństwo stanowiło pustkę, w której żyli twórcy” — pisze Kwiatkowska (s. 61). Drugi aspekt doświadczenia pustki też wywodzi się od Nietzschego. Śmierć Boga jest ambiwalentna: z jednej strony stwarza tragiczną sytuację bezgranicznej samotności we wszechświecie, z drugiej — każe szukać źródła siły w sobie samym.

Kolejne słowo-klucz epoki to otchłani. Z okazji jednego z mniej znanych wierszy Tetmajera autorka pisze o przerażającej otchłani, „na której kształt wyrażnie wpłynęły doświadczenia górskich wspinaczek, a także obawa przed obłędem [...]” (s. 72). Znamienne to połączenie przypomina o motywie, którego w omawianej książce wyraźnie brak: o motywie gór. Artykuł na ten temat pozwoliłby połączyć motywy wędrówki, otchłani i nieba z wątkami mitologii słowiańskiej, a zapewne także i z kultem słońca³.

¹ W. Korab Brzozowski, *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 1.

² „Maska” 1918, z. 23, s. 456.

³ Na wspomnianej sesji IBL Jan Prokop przedstawił referat pt. *Góry w literaturze Młodej Polski*.

Odrębne formy przybiera otchłań w poezji Leśmiana. Nie miejsce wdawać się tu w szczegóły, chciałbym tylko zwrócić uwagę na pewną sprawę ogólniejszą. Niemal każdy z pomieszczonych w księdze artykułów daje wyraz pewnej prawidłowości: słowa-klucze, odmieniane przez wszystkie przypadki w utworach pisarzy *minorum gentium*, mają „swoich” poetów pośród najlepszych i ci stwarzają dla tych słów najciekawsze, najbardziej oryginalne konteksty. Przykładem Miciński i wędrowka, Leśmian i otchłań.

Studium Podrazy-Kwiatkowskiej zamyka analiza symbolu odrodzenia. Motyw odrodzenia, wielostronnie powiązany z kilkoma mitami greckimi, ze zmartwychwstaniem Chrystusa i z naturalnym cyklem wegetacyjnym, przejawiał się w drugiej fazie Młodej Polski przede wszystkim w dramacie i powieści (Wyspiański i Berent). Autorka pokazuje odpowiedniki tych zjawisk w poezji (Staff, poezja rewolucyjna).

Zarówno w poezji jak i w prozie szukał Mieczysław Jankowiak przykładów młodopolskiego widzenia nieba. I w tym studium pierwsza z omawianych odmian motywu jest negatywna: niebo katastrofistów. Odmiana ta ma trzy wersje: „chore niebo”, „pożoga świata”, „puste niebo”. „Chore niebo” to specjalność Przybyszewskiego (wcześniej podobne patologiczne widzenie nieboskłonu pojawia się w powieściach d’Annunzia). Niebo w powieściach Przybyszewskiego to temat wart osobnej analizy. Jednym z elementów widzenia nieba przez autora *Homo sapiens*, inspirowanym przez słynny obraz Muncha *Krzyk*, jest motyw pożogi świata. Przybyszewski łączył go równocześnie z wizją nieba jako krwawej rany oraz z ideą wiecznego powrotu.

Przeprowadzona przez Jankowiaka analiza motywu pustego nieba jest szczególnie interesująca w zestawieniu z omówieniem tego samego motywu w studium Podrazy-Kwiatkowskiej. Zestawienie to pokazuje, że do podobnych wniosków dojść można stosując inne metody i opierając się na innych przykładach.

W drugiej części swej pracy Jankowiak sięga do dorobku „Młodej Polski oswojonej”. Przede wszystkim do niezawodnego optymisty — Staffa, ale także i do powieści Reymonta. Trochę razi w tym kontekście Żeromski. Jego lunarne krajobrazy służą wprawdzie wprowadzeniu podniosłego, patetycznego nastroju, ale pojawiają się zawsze w momentach przełomowych w życiu bohatera, wnosząc element dziwności, niesamowitości i niejasnego przeczcucia tragedii. Skąd się wzięły te niepokojące pejzaże w podrozdziale zatytułowanym *Wizje swojskości, ładu i piękna?*

Opisy chmur u Reymonta i Żeromskiego zestawia Jankowiak z malarstwem Ruszczyca, Stabrowskiego i Stanisławskiego. Zorza wieczorna jako symbol związku między sztuką a umiowaniem występuje w *Próchnie* Berenta i w wierszu Staffa *Zorza zachodnia*. Rzecz charakterystyczna: wiersze Staffa stanowią zakończenia trzech pierwszych studiów książki.

Osobliwość studium Jerzego Paszka o motywie ognia zasadza się na połączeniu metody statystycznej ze stylistyczną. W części pierwszej autor przedstawia sporządzoną przez siebie listę młodopolskich tytułów związanych z motywem ognia. Trudno coś dodać do listy książek, z pojedynczych utworów warto może dołączyć obrazek Grzegorza Głassa *Wieczne ognie* (1901, przedruk w tomie *Błyski*, 1908) oraz wiersz Stanisława Koraba Brzozowskiego *Czas żarów* (1910). Paszek zestawia tę listę z analogiczną listą dla okresu realizmu i naturalizmu oraz z listą tytułów „ogniowych” w literaturze rosyjskiej lat 1892—1900 i 1908—1917 (tu dodać można psychologiczną sztukę S. Polakowa *Огненные кольца*, 1913). Najskromniejsza jednak jest lista pozytywistyczna, obie listy modernistyczne prawie równe, z tym, że w Polsce przeważa proza, w Rosji — poezja. Paszek nie porzeka na zestawieniach statystycznych, zgromadzony materiał służy mu do analizy młodopolskiej poetyki tytułu: bada przypadki zmiany tytułu na „modniejszy” oraz utwory, które

nie wykorzystują metafory zawartej w tytule, a nawet jej przeczą. Od tych wtórnych dzieł odcinają się wyraźnie takie powieści, jak *Próchno*, *Płomienie* i *Popioły*. W części drugiej Jerzy Paszek omawia liczne przykłady metaforyki ognia w młodopolskiej poezji i prozie, zwracając szczególną uwagę na ambiwalentne traktowanie ognia. Aneks do pracy stanowią trzy szkice o motywie ognia u Staffa (poezja), Wyspiańskiego (dramat) i Berenta (powieść). Paszek wiele uwagi poświęca strategii pisarzy, którzy dawali swym utworom tytuły związane z metaforyką ognia. Podobne spekulacje spotkać można w ówczesnych recenzjach. Oto charakterystyczny przykład: „Tytuł *Płomienie* jest tylko mistyfikacją. Brzozowski nie dopowiedział najważniejszego słowa: z g a s i e, albo: z d u s z o n e. Albo też nie chciał użyć jedyne go właściwego w tym razie imienia: *Mogily*. *Płomienie* bowiem to nekrolog filozofa-poety na grobie idei wyzwolenia. Ale *Mogily* działałyby odstrasza jąco. *Płomienie* zaś przyciągają i coś natracają o niedawnej krwawej burzy. Brzozowski znał publiczność. Użył tytułu, jak barwnego, jaskrawego plakatu. Nie czynił mu z tego zarzutu. Gdyby chciał być ścisłym i dostojnym i absolutnie unikać bluffu, w karty jego powieści owijano by placki”⁴.

Dzięki swemu zainteresowaniu stylem Paszek jest pośród autorów *Młodopolskiego świata wyobraźni* najbliższy tekstom. Prezentuje olbrzymi materiał, daje oryginalne i na ogół przekonujące interpretacje. Pracy jego można postawić tylko jeden zarzut: obserwacjom i interpretacjom nie dorównują wnioski. Autor rezygnuje z odpowiedzi na pytanie o przyczyny szczególnego zainteresowania ogniem w okresie Młodej Polski, nie pokazuje diachronicznie zmian w metaforyce ognia.

W pierwszej i najciekawszej części studium o motywach prasłowiańskich w literaturze Młodej Polski przypomina Franciszek Ziejka kilka dramatów, w większości inspirowanych przez Wyspiańskiego. Dziwi tylko, że jest w tym zestawie Feliks Płazek, jest Jadwiga Marcinowska, a nie ma Antoniego Waškowskiego, także wielbiciela autora *Legendy*. Waškowski napisał „widziadło sceniczne” pt. *Lel i Polel* (1910). Cały utwór — z wyjątkiem nazw prasłowiańskich bóstw i stworów mitycznych — drukowany jest małymi literami. Przesycona pogańskim erotyzmem, rzecz ta dzieje się „w pra-słowiańskim czasie”.

Z poetów Ziejka uwzględnia Marylę Wolską, Bronisławę Ostrowską i Leopolda Staffa. Ten ostatni wybór nie jest wystarczająco uzasadniony — przytoczone fragmenty nie zawierają wyraźnych wskazówek, że chodzi o Arkadię prasłowiańsko-pogańską.

Analiza elementów prasłowiańskich w dramatach Wyspiańskiego prowadzi autora do reinterpretacji *Klątwy* poprzez stwierdzenie „bezczasowości” przedstawionego tam środowiska chłopskiego. Ziejka omawia także obrazowanie *Powieści o Udatym Walgierzu* — jedyne go bodaj dzieła Żeromskiego, w którym rozwija on wątki prasłowiańskie.

Ziejka nie uwzględnia powieści — odosobnionej chyba pod tym względem w polskim modernizmie, która do motywów prasłowiańskich nawiązuje metaforą tytułową i jej rozwinięciem w jednym z wątków — Tadeusza Żuk-Skarszewskiego: *Rumak Światowida* (powst. 1913—1914, wyd. 1919). Reprezentantem ideału powrotu do dawnych wartości (przede wszystkim moralnych) jest profesor Bajda, wyrzucony ze szkoły za „radykalne poglądy”. W jego gorzkich wywodach pada m. in. oskarżenie społeczeństwa polskiego, że dumnego rumaka Światowida zamieniło na błazeńskiego Lajkonika. Powieść Skarszewskiego, opatrzona podtytułem *Karykatura wczorajsza*, godzi przede wszystkim w świat odmalowany w *Żywocie i myślach Zygmunta Podfilipskiego* i *Synu marnotrawnym* Weysenhoffa. Rumak Światowida jest symbolem pracy dla kraju, przeciwstawia się kosmopolityzmowi i pasywności.

⁴ C. Jellenta, *Powieść stosowana Stanisława Brzozowskiego*. „Rydwan” 1912, t. 1, s. 75.

W rozprawie Jerzego Kwiatkowskiego zmieniają się proporcje pomiędzy fazami: wstępną — negatywną, i późniejszą — pozytywną. Fakt ten nie stoi w sprzeczności z podziałem, jaki wynika z dotychczas omówionych studiów. Po prostu tematyka solarna pojawia się później. Wśród mnóstwa podanych przez Kwiatkowskiego przykładów tylko kilka pochodzi sprzed roku 1898. Jasna, optymistyczna wymowa symboliki słonecznej kłóciła się z pesymizmem pierwszych modernistów. Faza negatywna eksploatacji motywu słońca przypada na lata 1898—1900, w związku z nastrojami katastroficznymi końca wieku. Literatura szła za przykładem nauki, która przewidywała nieuchronne wyczerpanie się energii słonecznej — śmierć słońca. Nawiasem mówiąc, egzaltacja młodopolskich poetów sprawia, że wizje końca świata trudno nieraz odróżnić od opisów zachodów słońca — i jedno, i drugie grane są w najwyższych rejestrach.

Przejęciowa forma tematyki solarnej to przejawy tęsknoty za słońcem. Autor proponuje podwójną interpretację tego wątku: społeczno-narodową (słońce = wolność) i psychologiczną (słońce = ideał). Obie interpretacje nie przeczą sobie wzajem.

Kolejne stadium stanowią zabarwione społecznie wezwania: ku słońcu! „Hasłem ich nie jest pytanie: gdzie słońce?, lecz apel: ku słońcu! Wzorem gatunkowym nie jest epitafium czy elegia, lecz — hejnał, pobudka. Tęsknotę zastępuje nadzieja bliska poczuciu pewności. Miejsce katastroficznym czy melancholijnym zachodów i pełnym marzenia o słońcu nocy — zajmują: jutrzienka, świt, wschód” (s. 268). Kwiatkowski zwraca uwagę na bardzo istotną „bazę ideologiczną” młodopolskiego solaryzmu — socjalizm niepodległościowy.

Warto może w tym kontekście przypomnieć ciekawą broszurę działacza PPS, biologa Romualda Minkiewicza *O pełni życia i komunie duchowej*. Czytamy tam o ideale socjalizmu — ideale, którym jest „stworzenie realnej możliwości swobodnego określania siebie i rozwoju dla każdej jednostki człowieczej. Oto słońce, które przyświeca nam i dusze weseli w ciężkich, znojących mrokach codziennych trudów i walk...” Bojownik socjalistyczny ma prowadzić „tłumy do owych bram złotych, poza którymi promienna kraina wyzwolonego człowieka [...]”. Autor sięga do starego symbolu solarne — lwa: „ci, co wyszli i słońce swe ujrzeli, na sztandarach samości swej jak lwy winni się położyć”⁵. Symbolika solarna przewija się konsekwentnie przez całą broszurę, trudno cytować wszystkie wyjątki. Socjalista Minkiewicz posuwa się do deifikacji słońca: „Owoż z chwilą znalezienia siebie — potrzeby moje i marzenia [...] muszą być przeświecone na wskroś i przepojone promieniami słońca — Boga mego”⁶. Nawiasem mówiąc, do broszury Minkiewicza nawiązuje — nie przyznając się do tego — Jan Nepomucen Miller w cytowanym przez Głowińskiego (s. 397) artykule *O twórczość bezimienną i komunę duchową*. W tekście Millera przewijają się także takie sformułowania, jak „biesiada dusz” czy „pełnia życia”.

Broszura *O pełni życia i komunie duchowej* jest interesująca z jeszcze jednego względu. Otóż autor atakuje w niej Tadeusza Micińskiego za niezrozumienie słonecznej przyszłości socjalizmu: „Dziw mnie zdejmuję, że człowiek tej głębi co wy, obywatelu Miciński, mógł nie dotrzeć do istotnej treści ideału socjalistycznego lub bodaj nie wyczuć tego, co tam drga i żyje”⁷. Nie dziwią różnice ideologiczne między Minkiewiczem a Micińskim. Dziwi tylko to, że obaj używają tego samego języka. W tym samym czasie, po rewolucji r. 1905, Miciński był duchownym

⁵ R. Minkiewicz (K. Romin), *O pełni życia i komunie duchowej*. Rzecz odczytana w Krakowie w dniu 14 maja 1906 r. Kraków 1907, s. 23, 30, 52—53.

⁶ *Ibidem*, s. 38.

⁷ *Ibidem*, s. 24.

przywódcą i autorem reguły Zakonu Braci Słonecznych, stowarzyszenia bardzo podobnego temu, które postulował Romin pod nazwą „komuny duchowej”.

Symbolika słoneczna służyła propagandzie nie tylko socjalizmu, ale też witalizmu. Kwiatkowski zwraca uwagę na trzy aspekty tej tematyki: pogaństwo, biologizm i tytanizm. Najważniejsza však sfera występowania elementów słonecznych składa się na solaryzm sakralny. W Młodej Polsce charakteryzował się on przede wszystkim synkretyzmem. Łączono motywy hinduskie z prasłowiańskimi, chrześcijańskie z antycznymi (Chrystus-Apollo Wyspiańskiego).

Rozprawa Kwiatkowskiego zawiera olbrzymi materiał dokumentacyjny. Wyśiłek badacza zmierza do wstępnej systematyzacji materiału na tle ówczesnej i obecnej mitografii i religioznawstwa porównawczego.

Jan Nowakowski opowiada w pięknym eseju o trzech odwiedzinach Persefony w Warszawie: „Nad wodami w głębi parku Łazienek, w zaryglowanym pałacu masońskiej łoży, wreszcie na zbryzganym krwią bruku warszawskiej ulicy pojawi się ledwie uchwytny zarys jej postaci — to nocą, to o szarym półmroku rannej godziny poczynającego się dnia” (s. 328). A więc *Noc listopadowa*, *Popioły* i *Ozimina*.

W pierwszej części pracy Nowakowski podaje na przykładzie *Nocy listopadowej* bogatą wykładnię symboliki wód martwych, stojących, w dramatach Wyspiańskiego. Mit o Demeter i Korze jest jednak mitem nadziei. Wprowadzenie bogiń eleuzyńskich do utworu kontynuującego historiozofię romantyczną nadaje przepowiedni zmartwychwstania sankcję właściwej mitowi nieuchronności. W związku z tym autor przeciwstawia kryjące w sobie zapowiedź życia chochoły z *Nocy listopadowej* przygrywajacemu do snu Chochołowi z *Wesela*.

Żeromski wykorzystuje mit eleuzyński w postaci czystej, kosmicznej. Ale i tu służy on „jako dodatkowy wspornik dla głównej idei powieści, idei trwania i przetrwania ognia pod powierzchnią »spopielonych dziejów«, zapowiedzi restytucji zniweczonych wartości wraz z rozkwitem utajonego życia” (s. 349).

W powieści Berenta symbolika eleuzyńska już bezpośrednio wiąże się z tytułową metaforą *Oziminy*. Oto wizja martwej Kory z tej powieści: „Ujrzał ją w wyobraźni nieżywą na tle murów [i] wieżyc miasta — tam gdzie Chrystus pod Krzyżem występuje z kościoła i gdzie zasiadł w spiżu ten, co Ziemię ruszył. Widział ją tam pod pyłem kiru miejskiego, a tym jaśniejszą obliczem cichym, dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwójakiej płodności ziemi” (cyt. na s. 351). Szczegółnej wymowy nabrały te słowa w czasie sesji, wygłoszone w sali, której okna wychodzą na kościół Św. Krzyża i pomnik Kopernika...

Dopełnia *Młodopolski świat wyobraźni* znakomite, z pasją pisane studium Miucha Głowińskiego o symbolu Dionizosa w okresie modernizmu. Mimo że praca ta powstała w latach 1960—1961, nic nie traci ona w zestawieniu z nowszymi studiami. Dla wyjaśnienia modernistycznej fascynacji Dionizosem wprowadza Głowiński pojęcie „równania kulturowego”. Rozumie przez to poszukiwanie w przeszłości — epoki analogicznej do tej, w której się żyje. Dla modernistów epokami takimi były: początek i koniec świata antycznego. Obie charakteryzowały się wzmożonym kultem Dionizosa. Sekundował im modernistyczny człon równania, dla którego bóg wina i tańca był szczególnie przydatny dzięki swej ambiwalencji. Pisarzem, który zaszczylił modernistom dionizyjskiego bakcyła, był Nietzsche. Stworzył on właściwie dwa mity Dionizosa: w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* mit kolektywistyczny, a w pismach późniejszych — indywidualistyczny mit nadczłowieka. Z początku przyjął się ten drugi, Głowiński wskazuje jednak na farsowy charakter buntu przeciw filistrom: „Farsą po trosze była literacka recepcja indywidualistycznego mitu Dionizosa w ostatnim dziesięcioleciu XIX stulecia. Legendę o nadczłowieku przyjmowali ci bowiem, którzy najchętniej mówili o chorobie wieku, nieprzystoso-

waniu do świata, przede wszystkim o własnej słabości" (s. 367). Dopiero w ostatnich latach przed pierwszą wojną powróci — często nie wiązany już z nazwiskiem Nietzschego — dionizyjski mit kolektywistyczny.

Synkretyzm kulturalny epoki łączy postać Dionizosa z postawami aktywistycznymi, a nawet z kultem barbarzyńskości. Rozszarpany i zmartwychwstały Dionizos staje się też „metaforą historiozoficzną”, „symbolem biegu historii, a może nawet — jego teorią” (s. 384—385). Historia nie była wszakże jedyną domeną mitu dionizyjskiego — dla pisarzy początku wieku mit ten jest zarazem przeszłością i terażniejszością. Poeci-dytyrambiści poczynają opiewać miasto — miejsce kontaktu i wspólnoty z odbiorcami. Mit dionizyjski jest teraz kolektywistyczny i demokratyczny. Poeci gloryfikują całą rzeczywistość. Głowiński wskazuje na to niezwykle istotne przejście: „Sztuce odebrane więc zostały funkcje buntownicze, tak jak — w tym stopniu, w jakim było to możliwe — poznawczo-deskryptywne. Usiłowano zaś ująć ją tak, jakby była czynnikiem ingerującym w samą rzeczywistość międzyludzką” (s. 399).

W Polsce w ostatnich latach przed odzyskaniem niepodległości Dionizos przejął funkcje liryki tyrtejskiej. „Płaszcz Konrada spadł z sylwetek poetów przy społecznym poklasku” — pisze w metaforycznym skrócie Głowiński (s. 402). Przed r. 1918 mit Dionizosa niósł nadzieję odrodzenia, po tym roku — radość z odzyskania niezawisłości i z tego, że wreszcie można odrzucić ciężącą od ponad wieku postawę zaangażowania.

W przejmującej kodzie zatytułowanej *Epilepsja*, Głowiński pokazuje klęskę literackiego mitu Dionizosa w obliczu barbarzyństwa prawdziwego, nie zaś rytualnego. Pokazuje, jak żywiołowe elementy tego ambiwalentnego mitu zagroziły elementom kulturotwórczym.

Młodopolski świat wyobraźni nosi wszystkie znamiona pozycji pionierskiej. Odważny i rozchwiany, bogaty i niepełny, tom ten jest ważnym uzupełnieniem prac Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i innych badaczy symboliki młodopolskiej. Poezja epoki jest już obecnie opracowana pod kątem motywów i symboli. Gorzej z prozą i dramatem. Jeszcze trzy, cztery podobne tomy, a na mapie symboli Młodej Polski nie będzie białych plam.

Jan Zieliński

E. D. Hirsch, jr., *THE AIMS OF INTERPRETATION*. Chicago—London 1976, ss. VI, 178.

Eric D. Hirsch junior należy do najwybitniejszych współczesnych amerykańskich teoretyków literatury. Jego książka *Validity in Interpretation*, wydana w r. 1967, była wydarzeniem w amerykańskim literaturoznawstwie — zabierało na jej temat głos na łamach czasopisma „Genre” wielu wybitnych amerykańskich teoretyków literatury. Przetłumaczono ją też na niemiecki (*Prinzipien der Interpretation*, München 1971), dzięki czemu tezy Hirscha o interpretacji przyswojone zostały niemieckojęzycznemu obszarowi, tak bardzo zasłużonemu w badaniach nad teorią interpretacji literackiej. Również i w Polsce książka Hirscha spotkała się z żywym oddźwiękiem: dokonano jej recenzji oraz przekładu obszernych fragmentów¹, co było dowodem uznania wybitnego znaczenia tego dzieła we współ-

¹ W. Krajka, rec.: E. D. Hirsch jr, *Validity in Interpretation*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1. — E. D. Hirsch jr: *Interpretacja obiektywna*. Przełożył P. Graff. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3; *Rozumienie, interpretacja, krytyka*. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977 (tłum. K. Biskupski).