

# Magdalena Popiel

---

"Porównania : studia o kulturze modernizmu", pod red. Romana Zimanda, indeks zestawiała Izabela Jarosińska, Warszawa 1983 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/4, 417-426

---

1985

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.

Tendencja, o której mowa, umocniła się w XVII stuleciu. Wielu przykładów dostarcza malarstwo gdańskie. Można w tym miejscu przypomnieć malowidła stropu Wielkiej Sali Rady Ratusza Głównego Miasta, wykonane w latach 1606—1608 przez Izaaka van den Blocke. Zajmujący centralne miejsce obraz owalny, nazywany *Alegorią handlu gdańskiego* czy też *Apoteozą łączności Gdańska z Polską*, obejmuje także elementy pejzażowe. Oto Wisłą aż po Gdańsk płyną żaglowce, łodzie, tratwy... Żaglowce pojawiają się również na morzu. Przywołać jeszcze można obraz z epitafium Henninga *Stracenie skazańca* czy wykonane z rozmachem malowidło *Bitwa pod Lepanto*, dzieło Tomasza Dolabelli, malarza nadwornego trzech królów polskich z rodziny Wazów. Widoki morza, i to realnego, pojawiają się w przedstawieniach proroka Jonasza, Chrystusa uciszającego wzburzone morze, chodzącego po falach, św. Piotra idącego po wodzie. Przy całym bogactwie symboli, alegorii takie obrazy, jak *Łódź Piotrowa* z gdańskiego kościoła Św. Katarzyny, *Wąż miedziany* z katedry w Pelplinie czy *Alegoria nadziei* z Pruszcza Gdańskiego utralają wrażenia powstałe w wyniku bezpośredniego spotkania człowieka z morzem, zdają się też motyw morski wyraźnie eksponować.

Ku takim i podobnym perspektywom wiodą „myśli o przestrzeni i o czasie” Pelca. Zresztą nie tylko ten szkic, również pozostałe rozprawy i studia zgromadzone w omawianym tu tomie zachęcają do rozwijania i pogłębiania interpretacji przez autora zaproponowanych.

Tom zamyka część czwarta, zatytułowana *Perspektywy*, zawierająca, jak wspomnieliśmy, tylko jedną rozprawę — *Europejska i polska...* Badacz, po pierwsze, próbuje tu odpowiedzieć na pytanie, co literatura polskiego odrodzenia przejęła z europejskości literackiego i kulturowego dorobku naszego średniowiecza; po drugie, zastanawia się nad rodzimością literatury polskiej w relacji do europejskiej; po trzecie, omawia zagadnienie promieniowania literatury polskiego renesansu na inne kraje, na zamieszkujące je grupy etniczne i wspólnoty narodowe. Wiele tu cennych uwag, głównie na temat ciągłości gatunków literackich, twórczości Biernata z Lublina, jego związków z tradycją europejską, a także przysłów jako terenu współlistnienia i przenikania się ogólnoeuropejskich i narodowych odrębności. Pelc idąc za Kazimierzem Wyką, za porządkiem przyjętym w jego znanej rozprawie<sup>5</sup>, zdobył się na ujęcie bardzo interesujące, zgromadził bogaty materiał literacki, z tej perspektywy, tj. relacji między literaturą rodzimą a twórczością europejską, dotąd nie oglądany.

Stwierdźmy na koniec: tom przynosi bogaty materiał, gruntowne, przemyślane interpretacje, ukazuje różne aspekty literatury polskiego renesansu, trafnie określa, co w niej rodzime, co zaś nosi znak europejskiego rodowodu, autor wydobywa wielość związków i analogii między polskim i zachodnioeuropejskim odrodzeniem, podkreślając w ten sposób słuszność przyjętej w tytule formuły: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Zebrane w tomie rozprawy i studia posiadają jednocześnie wysokie walory literackie, zalety popularyzatorskie, dzięki czemu mogą trafić do rąk nie tylko specjalistów.

Edmund Kotarski

PORÓWNIANIA. STUDIA O KULTURZE MODERNIZMU. Pod redakcją Romana Zimanda. (Indeks zestawiała Izabela Jarosińska). Warszawa 1983. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 200. „Historia i Teoria Literatury. Studia”.

<sup>5</sup> K. Wyka, *Literatura polska lat 1890—1939 w kontekście europejskim*. W zbiorze: *Literatura polska w perspektywie światowej*. Wrocław 1963, s. 74—75.

[T.] 43. (Komitet redakcyjny: Józef Bachórz, Maria Janion, Jacek Trznadel, Maria Żmigrodzka <redaktor naczelny>). Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Książka zawiera rozprawy w większości powstałe w 1974 roku. Jeśli zważyć, że były one znane jedynie uczestnikom zebrań Zespołu Historii Literatury 1890—1918 Instytutu Badań Literackich, to co można dobrego powiedzieć o przepływie polskiej myśli humanistycznej...

Tom rozpraw pod redakcją Romana Zimanda ujrzał jednak światło dzienne i od razu znalazł się wśród książek ważnych — i bulwersujących jednocześnie. Od dawna w polskiej nauce o literaturze nie postawiono tak dobitnie pytania: „jak możliwe jest literaturoznawstwo porównawcze”?<sup>1</sup> Właśnie „jak”, a nie „czy” w ogóle możliwa jest komparatystyka: zagadnienie, czy warto porównywać, zostaje już we wstępie wyrzucone poza nawias. Należy zatem przyjrzeć się poszczególnym studiom przede wszystkim jako różnorodnym propozycjom praktyki komparatystycznej.

Ale porównanie to tylko metoda — z przedstawionych na początku książki zastrzeżeń i uwag wynika jasno, że nie roztrząsanie mechanizmów komparatystyki zajmuje autorów przede wszystkim, lecz główny przedmiot oglądu: kultura modernizmu. Umykając jednak przed kłopotami współczesnego literaturoznawstwa porównawczego, podzielonego pomiędzy szkołę francuską, amerykańską i różnych „odszczeplińców”<sup>2</sup>, trafiamy w inne „ciemne miejsce wspólne”: czy istnieje coś takiego jak modernizm europejski? Tutaj już pytanie natury ontologicznej wydaje się koniecznością.

Odpowiedź na to pytanie winna odnosić się raczej do pojęcia szeroko rozumianej literatury porównawczej czy też literatury ogólnej, obejmującego wedle Van Tieghema „fakty wspólne dla kilku literatur”<sup>3</sup>. Poszczególne rozprawy poświęcone są relacjom binarnym, dopiero cały tom daje obraz większej całości.

Patrząc na mapę kulturową zarysowaną w *Porównaniach* zauważyć można zamienną reorientację geograficzną. W dotychczasowych badaniach nad Młodą Polską prym wiodła problematyka kontaktów polsko-francuskich i polsko-niemieckich. Tymczasem w omawianej książce dominuje literatura i sztuka Anglii oraz Rosji — to bardzo ważne, choć oczywiście częściowe tylko wypełnienie rażącej luki.

Prace przynoszą, oprócz prób rozstrzygnięć kwestii „być albo nie być” dla modernizmu, pewien zestaw sposobów opisywania tego mało uchwytnego przedmiotu. Mamy więc cały wachlarz możliwości mówienia o kulturze przełomu w. XIX i XX: ujęcia modelowe, jak i typowe badanie recepcji, poszukiwania związków o charakterze typologicznym, jak i genetycznym. Przy czym zainteresowaniem objęte są różne dziedziny kultury — od światopoglądu po sztuki użytkowe.

<sup>1</sup> Na nadmiar takich prac, wymagających szczególnego rodzaju erudycji, nikt zapewne nie może narzekać, choć już w r. 1968 R. Etiemble (*Porównanie to jeszcze nie dowód*. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Wyd. 2, przejrzone i zmienione. Kraków 1976, s. 217 (tłum. W. Błońska)) zauważał, iż w ciągu ostatnich 80 lat napisano na temat metod i zadań literatury porównawczej tyle książek, „że można by nimi wypełnić bibliotekę szanującego się człowieka”.

<sup>2</sup> Zob. m. in. R. Wellek, *Termin i istota literatury porównawczej*. W: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Wybór i przedmowa H. Markiewicza. Kraków 1979, s. 84 (tłum. A. Jarczewski). — Etiemble, *op. cit.*

<sup>3</sup> P. van Tieghem, *La Littérature comparée*. Paris 1931.

Tom otwiera rozprawa Teresy Walas pt. *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski*. Badacze Młodej Polski zgodnie podkreślają, że opis światopoglądu tego okresu nie należy do łatwych i wdzięcznych zadań. Jest jednak ciągle obiektem pokus, szczególnie dla tych, którzy wcześniej dali się uwieść wdziękowi strukturalizmu. Walas dowodząc tezy o jedności dynamicznej światopoglądu Młodej Polski, nawiązuje z jednej strony do precyzyjnego stereometrycznego modelu zaproponowanego przed laty przez Jana Józefa Lipskiego<sup>4</sup>, z drugiej zaś — do klasycznych już rozpraw o światopoglądzie romantyzmu i pozytywizmu<sup>5</sup>.

Problem koherencji jako warunku istnienia światopoglądowej całości leży w centrum zainteresowań autorki. Niezwykle mocno eksponuje ona wszystkie załamania i cięcia, kontynuacje pozorne i rzeczywiste. Kolejne spojenia łańcucha następstw zostają poddane na nowo próbie wytrzymałości. Opis ciągu: pozytywizm—naturalizm—dekadentyzm—modernizm—ekspresjonizm, zawiera istotne przesunięcie akcentów np. w porównaniu z ujęciem Kazimierza Wyki w *Modernizmie polskim* i „Obrazie Literatury Polskiej”. Kluczowym momentem wywodu jest umieszczenie decydującego przełomu światopoglądowego pomiędzy ogniwami dekadentyzmu i modernizmu przy jednoczesnym osłabieniu opozycji naturalizm—dekadentyzm. Ten zasadniczy rozstęp jest wynikiem swoistego skostnienia układu: „Dekadentyzmu nie da się zmodyfikować wewnętrznie tak, by przesunięcie w granicach układu spowodowało jego przeobrażenie. Niemożność takiej modyfikacji wyznacza istotną cezurę: w tym miejscu może dokonać się skok — strukturalizacja całkowicie nowego (innymi elementami operującego) układu światopoglądowego” (s. 20). Ogniskiem, w którym koncentruje się *novum* tego układu, jest symbolizm. Autorka nie zaciera jednak śladów ciągłości i wskazuje pomosty łączące bieguny symbolizmu oraz dekadentyzmu i impresjonizmu. „Pojęciami almanzorycznymi” są „wygląd” i „stan duszy” (s. 23—24).

Przy okazji rozsypywania nici splatających poszczególne elementy struktury raz po raz ujawnia się skomplikowana relacja światopoglądu i poetyki tego okresu. Rozbieżność pomiędzy teorią a praktyką, deklaracjami a faktami literackimi, tak intrygująca w obszarze pojedynczych utworów modernistycznych, dla prób uogólnień tego rzędu co omawiana rozprawa może stanowić szczególną trudność. Dążenie do stworzenia krystalicznie przejrzystej konstrukcji odkrywa wówczas całą otchłań niebezpieczeństw wynikających z konieczności uproszczeń. Ale stanowczość w przecinaniu gordyjskich węzłów strukturalizmu bywa rzeczą pożądaną. Otwiera się bowiem nowa, „boska” perspektywa spojrzenia na zjawiska oglądane dotąd pod szkłem mikroskopu. Drobnym przykładem pożytków płynących z zastosowania modelu teoretycznego do opisu konkretnych faktów jest choćby interesująca argumentacja tezy o zatrzymanym w pół drogi geście światopoglądowym Przybyszewskiego (s. 26—27)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891—1906*. Warszawa 1975.

<sup>5</sup> M. Janion, *Światopogląd polskiego romantyzmu*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967. — H. Markiewicz, *Dialektyka polskiego pozytywizmu*. W: *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1967.

<sup>6</sup> Ponieważ mowa oczywiście o polskim preekspresjonizmie, daleko wcześniejszym niż krąg „Zdroju”, oznacza to, że rok 1905 zastaje Młodą Polskę już w stanie agonii, a lata 1907—1914 są sztucznym przedłużeniem życia tworu i tak już martwego. Opinia ta, poparta podobnymi sądami K. Wyki, może budzić pewien sprzeciw. Prowadzi ona do zawężenia czasu rzeczywistego egzystowania Młodej Polski i tworzy ogromny obszar pustyni rozciągającej się właściwie pomiędzy r. 1901 a 1914, jeśli odliczymy jeszcze lata „procesów likwidacyjnych”. Proporcja bytu i niebytu jest wtedy dość niepokojąca.

Jednym z wątków powracających w rozważaniach Teresy Walas jest związek etyczne—estetyczne<sup>7</sup>. Funkcjonuje on jako ważny i czuły instrument wszelkich wahań światopoglądowych. Klamrą zamykającą wewnętrzne przeobrażenia całej struktury jest ekspresjonizm: ten właśnie prąd dość paradoksalnie określony przez autorkę jako „aktywistyczno-etyczna wersja symbolizmu”, wypełnia możliwości i potrzeby całej konstrukcji.

Problem ekspresjonizmu interesująco pokazany od strony całości światopoglądu Młodej Polski zyskuje także nowe oświetlenie w szkicu Jana Józefa Lipskiego *Ekspresjonizm polski i niemiecki*. Osią wywodów czyni autor pojęcie pogranicza kulturowego, które powstaje na styku dwóch kultur etnicznych. Związki między analogicznymi zjawiskami występującymi w konkretnej sytuacji historycznej mają charakter typologiczny, a nie genetyczny. Autor stawia tezę, iż relację pomiędzy ekspresjonizmem polskim i niemieckim należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach tego rodzaju wspólnoty kulturowej. Implikuje ona jednoczesność i niezależność faktu narodzin tego prądu literackiego w dwóch obszarach kultury. Istotny jest tu pewien izomorfizm chronologiczny: według Waltera Sokela początek ekspresjonizmu w Niemczech łączy się z datą powstania *Do Damaszku* Augusta Strindberga — 1898, dla polskiego ekspresjonizmu analogiczną datą jest — zdaniem Lipskiego — rok 1897, ukazanie się *Na Wzgórzu Śmierci* oraz utworów hymnicznych *Wstań, orkanie!* i *Waruno* Kasprowicza. Co ciekawsze, Lipski zwraca uwagę na elementy prekursorskie rodzimego ekspresjonizmu w stosunku do literatury niemieckiej, jak np. wykorzystanie form moralitetowych i misteryjnych w poezji dramatycznej, wizje katastrofy kosmicznej, nowatorskie połączenie stylu hymnicznego z formami wiersza wolnego w modlitwie-błuźnierstwie czy modlitwie buntowniczej, początki „*Ich-Drama*” w wizyjnym majaku (*W mrokach złotego pałacu* Micińskiego) lub wczesne pojawienie się tendencji prymitywistycznych.

Z drugiej jednak strony odnajdujemy w pracy Lipskiego potwierdzenie uwarunkowań polskiego ekspresjonizmu przez literaturę i w ogóle kulturę niemiecką. Autor, choć zastrzega się, iż nie jest to sprawa pierwszej wagi, przypomina o bezpośrednich kontaktach polskich pisarzy: Kasprowicza, Berenta, Przybyszewskiego, Micińskiego, a więc czołowych preekspresjonistów, z krajem, w którym narodził się nowy prąd. Nie bez znaczenia jest także specyficzna „niemieckość” ekspresjonizmu, tzn. jego zakorzenienie w narodowej literaturze, estetyce i filozofii, od mistyki XVII w. po Husserla. Lipski dostrzega konsekwencje takiego podporządkowania w nachyleniu problematyki podejmowanej przez polskich pisarzy w stronę zagadnień społecznych ważnych w Niemczech, a jeszcze nie występujących w Polsce; prowadzi to do wyprzedzenia przez literaturę sytuacji społecznej (industrializacja, emancypacja kobiet). Rolę czynnika adaptującego ekspresjonizm na polski grunt odegrały określone nurty polskiego romantyzmu (s. 40).

Szkic kończy się niezbyt chyba uzasadnionymi obawami, iż dowodzenie niemieckiej genezy polskiego prądu literackiego może spotkać się z oburzeniem niektórych czytelników. Wydaje się, że ostrożne i wyważone sądy autora, podkreślającego zresztą mocno aspekt izomorficzności, dalekie są od jednostronności twierdzeń z zakresu „wpływowologii”. Stąd też nie podzielając przypuszczeń Lipskiego co do tendencyjnego nastawienia czytelników i mając nadzieję, iż przedwczesna była jego obrona praw polskiej kultury, pozwolę sobie ją jednak przytoczyć:

---

<sup>7</sup> Warto tutaj przypomnieć cenną, a mało znaną pracę M. Stali „*Estetyczne i etyczne*”. Sören Kierkegaard a przemiany polskiego modernizmu (w zbiorze: *Materiały Międzynarodowej Sesji Naukowej zorganizowanej przez Koło Polonistów IFP UJ z okazji Jubileuszu 75-lecia istnienia Koła, w dniach 20—24 maja 1974*. Kraków 1976).

„Wielkość i urok kultury, w której uczestniczymy od tysiąca lat, polega między innymi właśnie na tym łatwym, z całą naturalnością i spontanicznie dokonującym się obiegu wartości, na nieustannym wysiłku asymilacji wartości wytwarzanych w kontekstach innych kultur narodowych, na stale ożywiającej kulturę dialektycznej grze tego, co uniwersalne, i tego, co rodzime, tego, co gdzie indziej lub z innych warunków wyrosło, i tego, co własne, tego wreszcie, co chcemy akceptować, i tego, co chcemy odrzucić ze względu na system wartości, bez których nasza kultura utraci tożsamość, i niezależnie od tego, czy jest to obce, czy rodzime. Doświadczenie tysiąclecia naszej kultury uczy, że najgroźniejsze jest dla niej wstrzymanie tego przepływu wartości i dóbr duchowych” (s. 41).

Formułując swą koncepcję kultury żyjącej dzięki stałej i swobodnej interakcji oddziaływań, Lipski polemizuje z „plagiatowym”, jak i z „zaściankowym” modelem kultury.

Hanna Filipkowska w swym studium *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów* wkracza na bardzo trudny obszar wiedzy o polskim modernizmie. Nieprzyjazne szczegółowym penetracjom są zazwyczaj te pokłady literatury, do których wiedzie nie jedna, lecz wiele dróg. Wysiłek badacza zmierza do zaprowadzenia, przede wszystkim dzięki pojęciom takim, jak prąd literacki, jakiegoś ładu wśród niezwykle różnorodnych zjawisk, które zamiłowania periodyzacyjne historyków literatury zamknęły klamrą okresu. Tymczasem okazuje się, że wystarczy wprowadzić kategorię bytującą poza czy ponad prądem, by w ten uporządkowany świat wnieść spory ferment.

W modernizmie hasło „*l'art pour l'art*” brzmiało, z różną oczywiście tonacją, na ustach wszystkich. Ale też mieściło w sobie jeśli nie wszystko, to wiele. W opisie jego funkcjonowania sprzyjające precyzji wywodu byłoby dokonanie wyboru pomiędzy ekstensywnym bądź intensywnym ujęciem przesłanek tej idei. W obrębie samych tylko deklaracji programowych (a jest to główny materiał badawczy rozprawy) przybierała ona rozmaite postacie.

Autorka omawiając dzieje idei „sztuki dla sztuki” akcentuje przełom, jaki z tego punktu widzenia dostrzec można w literaturze francuskiej drugiej połowy XIX wieku. Dwie kolejne fazy zostają postawione w opozycji m. in. na podstawie pojęcia statyki i dynamiki, orientacji ku przeszłości i skierowaniu w przyszłość (nb. znamienne, iż cytaty z Baudelaire'a służą argumentom jednej i drugiej strony). Równocześnie antynomia ta zostaje dopełniona przeciwieństwem pokoleń parnasistów i naturalistów oraz symbolistów.

Polska wersja tej wielokształtności idei „sztuki dla sztuki” została przedstawiona w perspektywie synchronicznej w rozbiciu na dwie równoległe jej realizacje znaczone nazwiskami Miriama i Przybyszewskiego. Oto jak autorka cieniuje obraz pary polskich propagatorów i wyznawców tego hasła: „obydwaj doskonale mieścili się w granicach koncepcji, której jednym krańcem był estetyzm reprezentowany przez *À rebours* Huysmansa i kult formy dla formy (jedno i drugie w zasadzie nieobecne w polskiej wersji), drugim zaś to, co, biorąc pod uwagę twórczość Verlaine'a czy Rimbauda, należałoby określić jako nonkonformistyczną postawę wobec rzeczywistości i bezwzględną szczerłość sztuki. Miriam był bliższy pierwszego, Przybyszewski drugiego krańca” (s. 54).

Z pewnością na takim ujęciu nie powinny zamknąć się badania nad tym problemem. Ani bowiem nie wyczerpuje się on w poglądach tych dwóch indywidualności, ani też chronologicznie na nich się nie kończy. Zdominowany, jak sugeruje autorka, przez romantyczną koncepcję sztuki zaangażowanej w sprawy narodu, wiedzie bowiem uparty żywot, acz niekiedy utajony, spleciony z wieloma odległymi, zdawałoby się, wątkami.

Idea „sztuki dla sztuki” jest także jednym z bohaterów studium Bożeny Wojnowskiej *„Ruskinizm” w Młodej Polsce*. Nurt estetyzujący staje się tu dogodnym

tem dla zjawiska, które autorka nazywa młodopolskim ruskinizmem. Przyjmuje hipotezę o istnieniu w epoce modernizmu takiego rodzaju „świadomości zbiorowej, która odznaczałaby się nie tylko tym, że jej przedstawiciele głosili tezy identyczne lub zbliżone do idei Ruskina, lecz także tym, że jako całość, tzn. osobny styl myślenia, zawierałaby także analogiczne jak w doktrynie macierzystej podstawowe relacje wewnętrzne” (s. 60). Cały wywód zmierza do zrekonstruowania tego punktu poprzez stworzenie modelu teoretycznego, a zatem położenie nacisku na elementy konstytutywne i spoiste. Zgodnie z intencją autorki ów szkielet winien dopiero zostać wypełniony szczegółową egzemplifikacją, uwzględniającą wszelkie warianty zagadnienia.

Konieczność wyostrenia pewnych aspektów kosztem innych wyniknęła już z płynności znaczeniowej i pojemności samego pojęcia. Idąc za opinią Raymonda Williama wskazuje Wojnowska na swoiste sprzężenie tematu alienacyjnego i dezalienacyjnego jako podstawy spójności koncepcji Ruskina. W zbliżeniu — dzieli się ona na kilka wątków problemowych związanych z krytyką mieszczaństwa, ideałem „*vital beauty*”, ogólną teorią sztuki i kultury oraz zależnościami między nimi. Dalsze rozważania Wojnowskiej są rozwinięciem tego planu na podstawie artykułów informacyjnych o Ruskinie zamieszczonych w polskich publikacjach z przełomu wieków. W szczególnie interesującej części dotyczącej młodopolskiej wersji ruskinowskiej estetyki i programu kultury podstawowe relacje między sztuką i pracą oraz sztuką i moralnością zyskują na wyrazistości dzięki ich przeciwstawieniu założeniom nurtu „*l'art pour l'art*”.

Polemiczny charakter pracy Wojnowskiej sprowadza się nie tylko do odmiennego od dotychczasowych trybów mówienia na temat recepcji Ruskina. Autorka zgłasza także zastrzeżenie co do tezy o ograniczonym (jak twierdził np. Feldman) wpływie ruskinizmu w Młodej Polsce. Jakkolwiek moda na ruskinizm — pisze — szła w parze z bezimiennością recepcji i mieszaniami się genetycznym wątków, odegrała ona dużą rolę w kształtowaniu ówczesnej świadomości. Twierdzenie to, jakkolwiek poprzedzone sugestią, iż odbicie myśli autora *Kamieni Wenecji* da się zauważyć także w literackich deklaracjach ideowych oraz w prozie i dramacie, zostaje dalej rozwinięte i udokumentowane (w przypisach) przede wszystkim w zakresie polskiej sztuki stosowanej. Czy oznacza to, że idea ruskinizmu wpisana w literaturę młodopolską nie mieści się w modelu zaproponowanym przez Wojnowską? Czy jest ona niemożliwa do zrekonstruowania w analogicznej formie? Czy główną przeszkodą jest fragmentaryczny sposób korzystania z myśli Ruskina i jego następców? Do postawienia tego rodzaju pytań sprowokuje rozprawa Bożeny Wojnowskiej zapewne tych, którzy hasłem ruskinizmu chcieliby przede wszystkim otwierać drzwi do tajemnic młodopolskiej literatury.

Zagadnienia z dziedziny „*Gesamtkunstwerk*” podejmuje Elżbieta Grabska w pracy *Dom artysty* oraz Janina Wiercińska w *Książce do czytania i książce do oglądania*. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z kręgiem problemów zepchniętych dotąd na margines zainteresowań badaczy modernizmu. Idea „*beautiful house*” i „*beautiful book*”, wymagająca interdyscyplinarnej perspektywy, z różnych powodów nie doczekała się w Polsce wnikliwych opracowań. A wydaje się, iż nie trzeba przekonywać, że jakkolwiek nie mieliśmy polskiego Morrisa ani odpowiednika jego *The Red House*, to samo zjawisko estetyczne, *toutes proportions gardées*, ma na tyle poważną skalę i rangę, że warte jest większej uwagi.

Jeśli chodzi o młodopolską książkę, to niewątpliwie skromnym, ale przekonującym argumentem była wystawa zorganizowana przed kilku laty przez warszawskie Muzeum Literatury. Nawet na tle malarstwa i grafiki wizerunek ówczesnej książki wzbudzał podziw i wyjątkowe zainteresowanie (nie wspominając o uczuciu zazdrości...). Dobrze się zatem stało, że książka jako temat powróciła na warsztaty badaczy kultury przełomu wieków. Szkoda jedynie, że polskie osiągnięcia w tej

dziejnie zostały w artykule Wiercińskiej uwzględnione w tak niewielkim wymiarze i tylko w aspekcie bezpośrednich zależności genetycznych od sztuki angielskiej i niemieckiej<sup>8</sup>. Wynika to z założeń autorki, która skupiła się na przedstawieniu narodzin nowej, XIX-wiecznej sztuki zdobnictwa książek, czasopism i innych druków. Jej dzieje, mające swój początek w działalności Williama Morrisa oraz słynnym wykładzie jego przyjaciela Emery Walkera na Arts and Crafts Exhibition w r. 1888, nie są oczywiście tylko historią ornamentu czy nawet stylu, ale pewnej ogólnej koncepcji sztuki, która podbiła Europę końca wieku. Myśl Morrisa objęła swoim zasięgiem ogólne problemy społeczno-estetyczne wraz ze szczegółowymi zagadnieniami z zakresu technologii wytwarzania użytecznych dzieł sztuki.

To, co czytelnicy „The Yellow Book”, „Revue Blanche”, „Ver Sacrum”, „Moderní revue”, „Mir iskusstwa” czy naszej „Chimery” mogli podziwiać w postaci winiet, listew, plecionek, inicjałów, było efektem stworzenia nowego języka form artystycznych. O tym, jak szybko poszczególne motywy stawały się własnością ponadnarodowej kultury europejskiej, świadczą m. in. zestawienia przykładowo dokonane przez autorkę. Wynika z nich np., jak chętnie i nasz wspaniały Okuń czerpał z tego bogatego zasobu wzorów.

Rzetelność potraktowania sztuki ornamentacyjnej i ilustratorskiej jako przedmiotu badań domaga się wiedzy z zakresu historii literatury, historii sztuki i bibliografii. Te rozległe kompetencje, które zademonstrowała Wiercińska w swojej rozprawie, zaowocują być może także obszerniejszymi studiami na temat polskich książek i czasopism modernistycznych.

Znakomity artykuł Elżbiety Grabskiej *Dom artysty* jest w pewnym stopniu dopełnieniem sylwetki głównego przedstawiciela ruchu Arts and Crafts. Ale tym razem rzecz nie w uzupełnieniu wiadomości o twórczości samego Morrisa. Hasłem „dom artysty” określa autorka pewien wątek modernistycznej ideologii, który poddaje analizie z perspektywy dwóch faktów kulturowych: paryskiego domu braci Goncourt i The Red House Morrisa. Tak zakreśla pole reinterpretacji: „Goncourtowski dom artysty wyzwoleń z dekadentckiego mitu, Morrisowskim zaś reformatorskim domom przywrócić cechy poetyckie, w ich programie społecznym odsłonić romanetyczne założenia” (s. 89).

Dom Goncourtów, który stał się rychło legendą, był odczytywany jako pewien tekst kulturowy w konwencji haseł eskapizmu. Niebagatelną rolę w kształtowaniu takiej opinii miała wyraźna, zdaniem autora *La Maison d'un artiste*, inspiratorska funkcja owego słynnego domu w stosunku do *À rebours* Jorisa Karla Huysmansa. Otaczanie się rzeczami, tworzenie sobie uniwersum bogatej kolekcji przedmiotów wpływało także z koncepcji domu — warsztatu pracy, jednoczącego cechy biblioteki, archiwum, muzeum. Można spojrzeć na to zagadnienie również od strony założeń estetyki naturalizmu i ta droga wiedzie autorkę do najistotniejszych uogólnień. W pojęciu estetycznego historyzmu, którego wyrazem była zbieracka pasja pisarzy, zawiera się stosunek do rzeczy jako dyskursu, opowieści o niej i tym samym o człowieku. Ta implikacja należy do rzędu oczywistości, ale tutaj powoływaniem artysty — obserwatora i erudyty zarazem — jest usłyszenie tej mowy i przekazanie jej sensu innym. Pisarz staje się „posłannikiem rzeczy, które za jego pośrednictwem »mówią«, a zarazem obiektywnie weryfikują historię” (s. 100).

Innego rodzaju sens historii i sztuki zdecydował o kształcie angielskiego domu artysty. To nie różnorodny pod względem pochodzenia i wartości zbiór przedmio-

---

<sup>8</sup> Więcej miejsca J. Wiercińska poświęca temu zagadnieniu w pracach *Szata książki polskiej z przełomu wieków* („Projekt” 1970, nr 3) oraz *Książka — grafika — ilustracja* (Warszawa 1974).



tów artystycznych, ale funkcjonalna całość architektoniczna. Wybór niektórych wątków z tradycji nie oznacza tylko preferencji dla określonych wzorców, lecz jest wynikiem, jak w wypadku Morrisowskiego mediewizmu, pewnego systemu estetycznego. Z drugiej zaś strony, kult książki i architektury, jak przekonywająco dowodzi Grabska, przynosi doświadczenie siebie jako człowieka swego czasu. U podstaw Paterowskiego modelu *House Beautiful* w wersji Czerwonego Domu leży jednak przede wszystkim swoista baśniowość, przeżycie „dziecięcej” fazy sztuki. Dom artysty bliski jest „czarodziejskiemu domowi, gdzie wszystko być może”<sup>9</sup>.

Jednoznaczny tytuł artykułu Jana Zielińskiego *Młodopolska recepcja Blake'a* odpowiada jasności i rzetelności informacji. Obraz recepcji Blake'a w polskim modernizmie poprzedza zarys renesansu twórczości tego artysty wśród jego rodaków. Trzon pracy stanowi skrupulatna rejestracja artykułów wprowadzających Blake'a na forum polskiej kultury, a także pierwszych przekładów jego wierszy. W grupie szczególnie ważnych faktów zwraca uwagę rola, jaką odegrało studium Antoniego Langego oraz... nie napisana, a planowana rozprawa Stanisława Brzozowskiego. Zieliński próbuje zrekonstruować zamysł pisarski autora *Głosew wśród nocy* na podstawie opinii o Blake'u wyrażonych w *Pamiętniku*, *Anty-Engelsie* oraz szkicu *O znaczeniu wychowawczym literatury angielskiej*. Niewielki *Aneks* sporządzony przez badacza w 5 lat po napisaniu artykułu przynosi potwierdzenie oraz weryfikację postawionych w nim hipotez. Jest on dowodem, iż młodopolska recepcja Blake'a pozostaje zagadnieniem ciągle otwartym, które winno zainteresować historyków literatury, historyków sztuki, a także tych zajmujących się problematyką „wzajemnego oświeclania się sztuki”.

Praca Marii Cymborskiej-Lebody *Pomiędzy Maeterlinckiem a ekspresjonistyczną groteską — dramaturgia Leonida Andriejewa* wprowadza nas w dwa charakterystyczne dla obszaru komparatystyki zagadnienia. Jedno, szczególnie angażujące sumienie badacza, to kwestia typu pokrewieństwa. Czy jest ono tego rodzaju, iż przesądza o braku oryginalności danego utworu, czy też nie ma bezpośredniego wpływu na ocenę stopnia nowatorstwa. Dylemat ten autorka rozstrzyga w odniesieniu do relacji Andriejew—Maeterlinck opowiadając się za drugim wariantem. Nie podważa prawdopodobieństwa w zakresie tematów, konstrukcji oraz poetyki sformułowanej. Twierdzi jednak, iż „powstaje konieczność odróżnienia motywu jako pewnego pojęcia ogólnego, występującego w utworach badanych pisarzy (np. motywu zamkniętego domu, symboliki zamku, drzwi, fatum itp.), od jego konkretnego ujęcia i indywidualnej ekspresji, jaką zyskuje on w poszczególnych dziełach [...]” (s. 123).

Z dalszych wywodów autorki wynika wyraźnie, że istotną przepaść między twórczością dwóch dramaturgów powoduje dopiero nastawienie ekspresjonistyczne autora *Życia Człowieka*. Mocna opozycja „teatru milczenia” i „teatru krzyku”, estetyki kontemplacji i estetyki zgrzytu uwydatnia dystans, jaki dzieli dramat Maeterlincka i Andriejewa. To drugie skrzydło analogii: ekspresjonizm, jest w pracy potraktowane bardziej szczegółowo. Interesującym wątkiem wprowadzającym w krąg estetyki krzyku jest śmiech i groteska. Badaczka motywuje szczególną rolę, jaką przypisuje grotesce, tym, że ona właśnie fundując wizję świata, którą zaanektował niemiecki ekspresjonizm, stanowiła istotny czynnik w procesie krystalizowania się tego prądu. W każdym z dramatów powstałych w latach 1906—1910, od *Życia Człowieka* po *Ocean*, ujawniają się tendencje ekspresjonistyczne: uniwersalna problematyka Człowieka i jego Wędrowki ku Śmierci, symbolika religijna, w planie kompozycji zaś operowanie wariantami postaci i sytuacji, kontrastami i nagłymi zmianami nastrojów itp.

<sup>9</sup> Trochę niezrozumiałe jest pozbawienie tego świetnego tekstu przypisów.

Z punktu widzenia literatury młodopolskiej przedmiot badań Cymborskiej-Lebody jest interesujący nie tylko z racji ciągle nie dopowiedzianej problematyki rodzimego preekspresjonizmu. Istotna jest także zasada porównywania, która bazując na podobieństwach jak i na sprzecznościach, wykazuje koegzystencję elementów teoretycznie wykluczających się nawzajem. Symboliczna dramaturgia Maeterlincka i ekspresjonistyczna *Schreidrame* znajdują obszar współbywania w twórczości Leonida Andriejewa.

Studium Romana Zimanda „*Apołlon*” „*Chimerę*” *ścigający*, dość nietypowe w samym zamyśle kompozycyjnym, jest jeszcze jedną propozycją poruszania się w kosmosie komparatystyki. Układ pracy jest wynikiem postawy badawczej, która nakazuje miast omijać przeszkody — ujawniać je i stawiać znaki ostrzegawcze.

Zasadnicza część tekstu poświęcona została trudnościom, z jakimi przychodzi się borykać tym, którzy myślą i opisują „przez porównanie”. Trudności to różnorakie. Począwszy od pokonywania nie przetartych szlaków: temat wzajemnego powiązania polskiego i rosyjskiego modernizmu to ciągle biała plama na mapie naszych obszarów badawczych, poruszany zazwyczaj okazjonalnie w pracach o recepcji polskich pisarzy (m. in. Przybyszewski, Żeromski, Reymont)<sup>10</sup>. Dalsze trudności dotyczą języka opisu danego zagadnienia, włącznie z tytułem artykułu jako przeszkodą pierwszą, choć zapewne nie najważniejszą. W metodologii badań porównawczych nad czasopismami Zimand zwraca uwagę na pytania, które narzuca ich specyfika, takie jak pytania o wysokość nakładu, liczbę i rodzaj prenumeratorów, a także czytelników, koszty wydawania, typ mecenatu. Analiza merytorycznej zawartości czasopism okazuje się kłopotliwa nie z powodu braku, ale nadmiaru możliwości różnych przekrojów. Z logicznego i praktycznego punktu widzenia jest tylko jedna alternatywa porównywania przez podobieństwo lub różnicę. Wielość otwiera się przed autorem w postaci różnych piętér i wind, którymi można dostać się na coraz to wyższy poziom. Np. analogiczne poglądy na temat elitaryzmu sztuki, które lansowały z równym powodzeniem „*Życie*”, „*Chimera*” i „*Mir iskusstwa*” czy „*Apołlon*”, da się prześledzić już na obszarze niewielkich „zakrętów” stylistycznych (s. 143). Poprzez pozornie mało istotne teksty umieszczone w drugorzędnych rubrykach i działach aż po programowe deklaracje — wszędzie znaleźć można materiał układający się w pasma podobieństw i różnic. Zimand szybuje jednak ponad to wszystko, co dotychczas mieściło się w szeroko nawet pojmowanych analogiach dzieł, twórczości czy prasy literackiej. Łowi „ducha czasu” wspólnego polskim i rosyjskim modernistom, nadając mu jednak, jak to zwykli czynić, bardzo konkretne wymiary.

W rozdziale *Porównanie, czyli wschodnia Europa i Europa* niezmiernie interesująco przedstawia tak samo ważną dla obu stron sprawę narodowego charakteru sztuki: punkty wspólne oraz rozchodzenie się poglądów na ten temat pod względem stosunku do europejskości. Jesteśmy daleko poza orbitą wąsko pojmowanej problematyki porównywania czasopism modernistycznych. Mowa o zagadnieniach światopoglądu epoki, antropologii czy estetyki, które były przecież wyrażane w różnych formach aktywności twórczej ówczesnego pokolenia. Praca Zimanda, jeśliby kontynuować porównanie samego autora, który określił jej układ jako połączenie biegu przełajowego z ośmiusetmetrowką, przypomina więc raczej w swej drugiej części skok o tycze — dyscyplinę dość ryzykowną, ale dostarczającą dużych emocji i otwierającą rozległe horyzonty. Szczegółowa analiza czasopism modernistycz-

<sup>10</sup> Zob. Stanisław Przybyszewski, *W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*. Wrocław 1982. — Żeromski, *Z dziejów recepcji twórczości, 1895—1964*. Warszawa 1975. — Reymont, *Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór i wstęp B. K o c ó w n y. Warszawa 1975.

nych to nie cel sam w sobie, lecz środek osiągnięcia o wiele wyższego pułapu wiedzy o epoce. Przeniesione do *Aneksu* zostają natomiast te spostrzeżenia, które często stanowią *meritum* rozpraw o podobnej tematyce: podane *explicite* na łamach czasopism fakty z dziedziny związków polsko-rosyjskich.

Ten właśnie szeroki zakrój badawczy i intelektualna dynamika, z jaką poszczególni autorzy łączą konkretne fakty kulturowe z intuicyjnie przecież tylko uchwytnym „*Zeitgeist*” Europy przełomu w. XIX i XX, stanowią o poznawczych walorach książki.

Warto dodać jeszcze jedną uwagę. Jak podkreślał zmarły niedawno Mieczysław Brahmer w *Niektórych perspektywach porównawczych studiów literackich w Polsce*, badanie wzajemnych stosunków kulturalnych chcąc nie chcąc zmierza do wykupienia oryginalności jednego przedmiotu<sup>11</sup>. Porównania zataczają szerokie kręgi tematyczne, wszystkie jednak ogniskują się w punkcie centralnym, jakim jest polski modernizm. Czy oznacza to jednak, że miał rację Maurycy Mann twierdząc w r. 1918, iż „*Vergleichende Literaturgeschichte* — porównawcza historia literatury, to jest właściwie prawdziwa, istotna historia literatury. Dodawanie przymiotnika »porównawcza« jest oczywistym pleonazmem, który nie da się usprawiedliwić”?<sup>12</sup>

Magdalena Popiel

Victor Klemperer, LTI. NOTATNIK FILOLOGA. Przełożył i przypisami opatrzył Juliusz Zychowicz. Kraków—Wrocław 1983. Wydawnictwo Literackie, ss. 328.

Ulubiony autor Victora Klemperera, Monteskiusz, w swoim traktacie *O duchu praw* określił z doskonałą precyzją istotę władzy totalitarnej. Pisze on: „Zasadą rządu despotycznego jest lęk: toż ludziom wystraszonemu, nieświadomemu, zgnębiemu nie potrzeba wielu praw. Wszystko kręci się tam koło paru pojęć, nie trzeba tedy nowych. Skoro kształcicie zwierzę, uważajcie pilnie, aby nie zmieniać mu prawa, nauki i chodu, wbijcie mu w mózg dwa lub trzy poruszenia, nie więcej”<sup>1</sup>. Despotie znane Monteskiuszowi — a opierał się on przede wszystkim na zebranych przez innych materiale historycznym — wydają się, przy całym ich barbarzyństwie i krwiożerczości, czymś błędym i dokonanym na małą skalę w porównaniu z tyranią, której obserwacja i bezpośrednie doznanie stało się impulsem zmuszającym Klemperera do napisania *Notatnika filologa*. Wszelako zasady ogólne pozostały te same: szerzenie strachu, agresywność militarna, kult władzy i konserwatyzm polityczny, bezwzględna tresura jednostek i zbiorowości, redukcja treści komunikowanych społecznie przy jednoczesnej ekspansji dostępnych władzy środków komunikowania.

Zauważalna dogmatyczność i niezmienność rytualnego mechanizmu propagandowego formacji totalitarnych w określonym sensie ułatwia zadanie badaczowi. Przedmiot niejako sam się unieruchamia, lecz wcale nie oznacza to, iż jego przyrodzona agresywność ulega rozmazaniu w opisie czy interpretacji. Klemperer doświadczył działania totalitarnej maszyny na sobie. W jego książce oceny badacza

<sup>11</sup> M. Brahmer, *Niektóre perspektywy porównawczych studiów literackich w Polsce*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wrocław 1967.

<sup>12</sup> Cyt. za: H. Markiewicz, *Zarys i podział literaturoznawstwa porównawczego*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia*. Kraków 1976, s. 428—429.

<sup>1</sup> Montesquieu, *O duchu praw*. Przełożył T. Boy-Żeleński. Przejrzał i uzupełnił M. Sczaniecki. T. 1. Warszawa 1957, s. 120.