

# Anna Czabanowska-Wróbel

---

## "Biblioteka Poezji Młodej Polski" [seria wydawnicza], pod red. Marii Podraży-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 80/2, 392-400

---

1989

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.

nickiej w krajach słowiańskich, równocześnie sygnalizują wygasanie jej poczytności wśród Polonii amerykańskiej oraz małe zainteresowanie twórczością poetki we Francji, Anglii i Skandynawii.

Uczestnicy sesji w Suwałkach usłyszeli też wypowiedzi dydaktyka na temat szkolnego obiegu utworów Konopnickiej. Zenon Uryga w referacie *Proza Marii Konopnickiej w międzywojennych podręcznikach szkolnych* zajął się pozycją tekstów prozatorskich autorki *Naszej szkapę* w programach szkolnych, urzędowych spisach lektur oraz w 60 podręcznikach dla szkół powszechnych i gimnazjów z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Uryga dostrzegł następującą prawidłowość w tematyce zalecanych lektur: „od patriotycznych scen powstańczych i obrazków ilustrujących zmagania żywiołu polskiego i niemieckiego oraz subtelnych studiów portretowych ludzi z nizin społecznych ku ostrym obrazom okrucieństwa ludzi, surowych warunków życia i kontrastów społecznych” (s. 196).

Autor ustalił takie komponenty szkolnej recepcji prozy Konopnickiej, jak udział w tworzeniu elementarnej kultury czytelniczej społeczeństwa oraz prezentowaniu socjologicznych i etnograficznych realiów życia na wsi, a także sfunkcjonalizowanie tekstów pisarki do celów pedagogicznych i koncepcji podręczników (poprzez podawanie urywków lub dokonywanie skrótów tekstu). Podręcznikowe adaptacje prozy Konopnickiej do celów wychowawczych i dydaktycznych miały też — jak słusznie zauważył Uryga — skutki niekorzystne, gdyż „sprzyjały infantylności interpretacji [...] i spychały w cień problematykę subtelnej sztuki nowelistycznej techniki narracji i kompozycji” (s. 199). Takie popularyzowanie utworów Konopnickiej było przyczyną przesuwania jej dorobku w świadomości czytelników w obręb literatury typu dziecięcego i szkolnego. Swój wywód autor zilustrował przykładową analizą podręcznikowych wersji noweli *Głupi Franek*.

Tom dopełnia sprawozdanie *Zamiast postowia*, pióra Jerzego Jarowieckiego, jednego ze współorganizatorów tej sesji, który w ocenie przedstawionych powyżej szkiców i artykułów odwołał się do opinii Haliny Bursztyńskiej, recenzującej tom dla wydawnictwa, oraz do wypowiedzi Jana Baculewskiego, który podsumował dorobek suwalskiego spotkania badaczy twórczości Konopnickiej. Kompetentnie wykazał on wysoki poziom sesji, przygotowanej głównie przez polonistów krakowskiej WSP, podkreślając szczególnie nowatorstwo metodologiczne w referatach młodszych uczestników konferencji naukowej.

Zbigniew Przybyła

„BIBLIOTEKA POEZJI MŁODEJ POLSKI”. Pod redakcją Marii Podraży-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego. Wydawnictwo Literackie<sup>1</sup>.

Dziesięciolecie ukazującej się w Wydawnictwie Literackim serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski” i 10 kolejnych jej tomów to okazja do podsumowań. Należałoby je rozpocząć od przypomnienia zasług wydawnictwa dla szerzenia wiedzy

<sup>1</sup> Stanisław Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*. Opracowała M. Podraży-Kwiatkowska. Kraków 1978, ss. 112. — Wincenty Korab Brzozowski, *Utwory zebrane*. Opracował M. Stala. Kraków 1980, ss. 402. — Kazimiera Zawistowska, *Utwory zebrane*. Opracowała L. Kozikowska-Kowalik. Kraków 1982, ss. 276. — Zenon Przesmycki (Miriam), *Wy-*

o literaturze przełomu wieków. Wydawnictwo Literackie opublikowało przecież wiele istotnych prac naukowych z tej dziedziny — autorstwa Kazimierza Wyki, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Tomasza Weissa i innych, przedrukowywało dzieła młodopolskich krytyków, by wymienić Stanisława Brzozowskiego, Wilhelma Feldmana, Stanisława Lacka, a w serii książek zapomnianych dało choćby *Henryka Flisa Muellera* czy *Historie maniaków* Jaworskiego. Wiele spośród tych pozycji wpłynęło bezpośrednio lub pośrednio na zmianę obrazu epoki w historii literatury, przede wszystkim zaś w społecznym odbiorze. W ciągu ostatnich 20 lat przestał być pejoratywny epitet „modernistyczny”, a odnalezienie w twórczości XX-wiecznego autora elementów wywodzących się z Młodej Polski nie jest odbierane jako zarzut. Najwyraźniej zmiany te widoczne są w stosunku do poezji właśnie. Miłoszowskie „Tam nasz początek” nie brzmi już paradoksalnie. Wstęp Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego do antologii poezji dwudziestolecia międzywojennego kodyfikuje rolę Młodej Polski równocześnie jako tradycji negatywnej i pozytywnej<sup>2</sup>. Drogę do takiego rozumienia linii rozwojowych XX-wiecznej poezji przetarł Jerzy Kwiatkowski w swoich książkach poświęconych początkom twórczości Leopolda Staffa i Jarosława Iwaszkiewicza. Schematyczne przeciwstawienia ustępują miejsca elastycznej, wycieniowanej wizji przemian poezji, w której zjawiska w swojej epoce zagubione nabierają znaczenia jako inspiracje i zapowiedzi.

Zainicjowana i redagowana przez Marię Podrazę-Kwiatkowską i Jerzego Kwiatkowskiego „Biblioteka Poezji Młodej Polski” spełnia w tych przemianach ogromną rolę. Przypomnienie poetów znanych „przeważnie tylko z pierwodruków i rozproszonych publikacji czasopiśmiennych lat 1890—1918”<sup>3</sup> spowodowało przesunięcie akcentów także w obrębie samej epoki. Właściwą rangę jako wybitny i reprezentatywny poeta modernizmu uzyskał choćby Stanisław Korab Brzozowski, ogromnie wzrosło zainteresowanie badaczy i czytelników Tadeuszem Micińskim, dostrzeżono różnorodność proponowanych przez Młodą Polskę poetyk.

Seria daje ogromny zbiór tekstów, z którego mogłaby się wyłonić antologia tematyczna poezji tej epoki ukazująca w lepszych i gorszych realizacjach główne kręgi motywów jej świata wyobraźni. Ich bogactwo i zróżnicowanie wykracza poza stereotyp jesiennego pejzażu, zachodzących słońc, mgieł i deszczu. Motywy aktywistyczne, jasne, dynamiczne jak młodopolski solaryzm, by posłużyć się jeszcze raz przykładem zaczerpniętym z badań Kwiatkowskiego, reprezentowane są tu np. poprzez wiersze Wincentego Korab Brzozowskiego („Wieczny mnie rodzi Ogień i wyznają Słońce”, s. 41), Edwarda Leszczyńskiego („Słoneczność kocham w naturze i w sercu”, s. 336) i Józefa Ruffera, u którego Syn Słońca zwycięża szatana, choć pojawia się także „córka Śmierci i Słońca” (s. 51) — Południca.

Inna antologia, która mogłaby powstać w trakcie lektury serii, to wybór twórczości przekładowej młodopolan. Właśnie te wersje przekładów istniały w świadomości literackiej pokolenia, inspirowały do poszukiwań.

---

bór poezji. Wybór i opracowanie tekstu T. Walas. Kraków 1982, ss. 302. — Tadeusz Miciński, *Poematy prozą*. Opracował W. Gutowski. Kraków—Wrocław 1985, ss. 348. — Bogusław Adamowicz, *Wybór poezji*. Wybór i opracowanie J. Zieliński. Kraków—Wrocław 1985, ss. 214. — Józef Ruffer, *Wybór poezji*. Wybór i opracowanie M. Wyka. Kraków—Wrocław 1985, ss. 172. — Konstancy Maria Górski, *Wiersze wybrane*. Opracowała E. Miodońska-Brookes. Kraków—Wrocław 1987, ss. 184. — Edward Leszczyński, *Wybór poezji*. Opracowała H. Filipkowska. Kraków—Wrocław 1988, ss. 452.

<sup>2</sup> *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński. Wrocław 1987, s. VI—XI.

<sup>3</sup> Fragment tekstu umieszczonego na skrzydełku obwoluty każdego tomiku serii.

Na początku każdego tomiku znajduje się wstęp zawierający niezadawkowy zyciorys poety i propozycję syntetycznego ujęcia jego twórczości. Mamy tu więc wielokrotnie „młodopolski portret artysty”, w którym nieraz trudno oddzielić prawdę od mitu. Autorzy wstępów musieli wybierać między sugestywną legendą a oszczędnością faktów. Odgraniczając je od siebie nie rezygnowali jednak zazwyczaj z biografii mitycznej, która pozwala odtworzyć atmosferę epoki. Każdy tom opatrzony został starannie opracowanym komentarzem edytorskim, objaśniającym zasady doboru tekstów i ich wydania.

Serię otwierają *Poezje zebrane* Stanisława Korab Brzozowskiego, pozycja już klasyczna, podobnie jak, przedrukowana potem w *Somnambulikach, dekadentach, herosach*, przedmowa „*Ciemność na nas uderza*”. Maria Podraza-Kwiatkowska wydała wcześniej godne wznowienia zbiorki Franciszka Nowickiego i Wacława Rolicza-Liedera (nakład 500 egzemplarzy). Szczupły tomik Korab Brzozowskiego zawiera wiersze o randze wykraczającej poza historycznoliteracką egzemplifikację. Są tu utwory, które można uznać za najlepsze odzwierciedlenie teorii symbolizmu, jak *Próżnia*, interpretowana poprzednio przez Podrazę-Kwiatkowską w szkicu *Pustka — otchłań — pełnia*<sup>4</sup>. Autorka wstępu wskazała na istnienie u Stanisława Korab Brzozowskiego motywów Schopenhauerowskich: tezy o „bezrozumnym, a nigdy nie zaspokojonym popędzie, który jest siłą motoryczną ludzkiego postępowania” (s. 11), i koncepcji miłości niszczącej jednostkę. Odnalazła ona również obrazowe odpowiedniki pesymizmu: „stalowe niebo próżni”, zmurszały krzyż, uschnięte drzewo, mdlejące kwiaty, żałobne dzwony, motyw śmierci-ukoicielki, a wreszcie wyróżnioną w tytule szkicu ciemność atakującą jednostkę z zewnątrz, wszechobecną noc, która walczy z wewnętrznym słońcem. Podraza-Kwiatkowska uznała Stanisława Korab Brzozowskiego za typowego poetę modernizmu, a zarazem zaprzeczenie typowości. Wyróżnia go bowiem precyzja i oszczędność słowa. Oryginalność, a zarazem kulturę literacką Korab Brzozowskiego docenić można porównując choćby jego *Lilię z Roślinnością serca* Maeterlincka. Doskonale przekłady francuskie uzupełniające tom to przede wszystkim tłumaczenia z Baudelaire'a (*Człowiek i morze, Błogosławieństwo* czy *Litania do szatana*) i z Verlaine'a, którego incipit „Oto jest święto zboża, oto święto chleba” spełniał według świadectwa Boya rolę popularnego w kręgach cyganerii zwrotu.

Twórczość brata Stanisława, Wincentego, przekazana została, co wydaje się decyzją słuszną, w formie utworów zebranych. Postawiło to przed Marianem Stalą zadanie przełożenia wielu spośród francuskich wierszy dwujęzycznego poety, które zostały zaprezentowane równolegle. Udostępniono również przekłady poezji arabskich i francuskich, w tym Moreasa i Schwoba. Wstęp umieszczający twórczość Brzozowskiego w kontekście francuskim daje syntetyczny jej obraz, wskazując na istnienie w niej szczególnego doświadczenia świata widzianego poprzez opozycje wyżyn i przepaści, życia i śmierci, słowa i milczenia, a przede wszystkim światła i ciemności. Cechą wyróżniającą twórczość poetycką Wincentego Korab Brzozowskiego jest wiara w słowo, kult słowa, który „nabiera odcienia religijnego, gdy staje się ono Słowem, czyli Logosem świata” (s. 16). Stala ukazuje ewolucję funkcji słowa w tej poezji i odnajduje jej 3 dominanty: malarskość (w niewielkim stopniu uzależnioną od wzorca Heredii), Verlaine'owską muzyczność i rytmiczność, która prowadzi do Bergsonowskiej wizji świata.

W swojej edycji Stala potraktował tom *Dusza mówiąca* jako integralną całość. Znaczenie historycznoliterackie tego jedyne go tomu opublikowanego za życia autora spowodowało, że niektóre utwory przedrukowywane później i niektóre przekłady umieszczone zostały w części pierwszej, a nie przeniesione do utworów rozproszonych czy tłumaczeń.

<sup>4</sup> W zbiorze: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Kraków 1977.

Pewne zastrzeżenia może budzić tytuł szkicu wstępnego. Autor *Duszy mówiącej* został nazwany w nim „poetą wewnętrznego gestu”. Określenie to należałoby może zarezerwować dla Stanisława Miłaszewskiego — twórcy tomiku *Gest wewnętrzny* (1911). W recenzji Leśmiana ów „gest wewnętrzny” został zinterpretowany jako chłodny, nieco ironiczny sposób widzenia świata, postrzeganego „bez zdziwień i przerażeń”<sup>5</sup>. Poezję Miłaszewskiego, mimo jej szczupłych rozmiarów i zawężonego zakresu, warto by przypomnieć ze względu na jej rolę wśród zjawisk przejściowych między Młodą Polską a dwudziestowieciem.

Stala rozstrzyga wątpliwości dotyczące wiersza *Odjechał, a po sobie zostawił wspomnienie...* Podobnie jak Podraza-Kwiatkowska w omawianym tu już szkicu, odrzuca możliwość, by związany był on z osobą brata. Myląca badaczy dedykacja jest umieszczona na osobnej stronie, dotyczy więc całego tomiku. Wiersz zaś jest swoistym autoportretem Wincentego Korab Brzozowskiego, poety, który pisał właśnie „węglem smutku i zgryzoty”. Występujący w jego biografii „mit cygana i nomady” (s. 9) wzbogaca Stala o wiele rysów tworząc sugestywny portret z niedopowiedzeń.

Podobne trudności z nakładającym się na skąpe fakty melodramatycznym mitem miała Lucyna Kozikowska-Kowalik. Legenda samobójczej śmierci Kazimierza Zawistowskiej, nie do końca rozwiana, silnie zaciążyła na recepcji jej twórczości. Autorka wstępu prezentuje dwie główne grupy utworów Zawistowskiej: wiersze, w których przemawia „ja” liryczne (głównie erotyki), i takie, w których podmiot liryczny zamienia się w narratora. Te ostatnie (cykl *Romantyka*) są często baśniowymi lub pseudohistorycznymi stylizacjami i tu trafne są porównania do tłumaczonego przez poetkę Klingsora i wskazanie na inspiracje secesyjną plastyką. W zarysowanych kręgach nie dość może wyróżnione są cykle takie, jak *Ze wsi* bądź *Pieśni nad pieśniami*. W wierszach *Cmentarz* czy *Panagia* przemawia nieco inna Zawistowska. Matka Boska

Naiwną ręką mistrza sprzed laty,  
W ołtarz cerkiewny sztywnie wtłoczona. [s. 133]

— ukazana została jak wiejska dziewczyna z obrazów Sichulskiego, Jarockiego lub Hofmana. Podobne odpowiedniki w malarstwie odnaleźć by można dla wizji wiejskiego cmentarza i zmarłych chłopów, którym błogosławi

[...] przez carskie wrota  
Preczysta maty, byzantyńska, złota. [s. 60]

Warto zwrócić uwagę, że w obu tych wierszach wielką rolę odgrywa motyw żniw i dożynkowego wieńca, należący do kręgu symboliki prasłowiańskiej, przenoszący oba te utwory w mityczny czas teraźniejszy, porę dojrzałych do ściegania zbóż, porę pełni i zarazem śmierci.

Podstawą edycji stał się pośmiertny tomik *Poezje* z r. 1903, być może jednak do druku przygotowywany przez samą autorkę. Podział na cykle tam wyodrębnione został zachowany. Oprócz tego tom zawiera trzy fragmenty prozy i przekłady. Trudności w dotarciu do czasopism lwowskich i zaginięcie części rękopisów Zawistowskiej powodują, że sama Kozikowska-Kowalik podaje w wątpliwość absolutną kompletność *Utworów zebranych*.

Tytuł szkicu wstępnego: *Miriam — poeta odbrązowiony*, trafnie oddaje zamiary Teresy Walas. Oddziela ona wyraźnie rangę Zenona Przesmyckiego jako krytyka, propagatora symbolizmu, tłumacza i redaktora „Chimery” od wartości jego wierszy, które umieszcza na właściwym dla nich tle lat osiemdziesiątych, jeszcze nie

<sup>5</sup> B. Leśmian, *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 318.

młodopolskim. Teraz dopiero zobaczyć można, jak Miriam przygotowuje i zapowiada wystąpienie młodych poetów.

Odrębność Przesmyckiego wśród twórców młodopolskich to także brak jakiegokolwiek świadomie wykreowanej autolegandy. Przeciwnie, Miriam „zatarł ślady swojej biografii osobistej” (s. 5). Niemal symbolicznie odzwierciedla tę sytuację podobizna Przesmyckiego umieszczona w tomiku. Na medalionie dłuta Stanisława Ostrowskiego Miriam ukazany jest z profilu, a więc jego wzrok umyka przed czytelnikiem. Wizerunek ten kontrastuje ze stylową fotografią Zawistowskiej, której ciemne oczy spoglądają prosto i uważnie, czy też z doskonałym zdjęciem Micińskiego, autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza. Upozowany poeta opiera dłoń na głowie wypchanego rysia, który śmieje się w nicość, podczas gdy on sam patrzy w bok, w kierunku jakiegoś niewidzialnego światła. Ukazując profil poety „zbrązowiony” na medalionie, Teresa Walas patrzy na przedmiot swojej interpretacji z dystansem. Chłodny ton wstępu współgra z emocjonalnie wyciszoną poezją.

Najistotniejszą część tomu stanowi wybór z jedyne go zbioru wierszy Miriama, *Z czary młodości*. Zachowana została ich kolejność i podział na trzy cykle. Ujmując rzecz po heglowsku: *Upojenia* są tu optymistyczną tezą z najwyraźniej widocznymi śladami edukacji pozytywistycznej, *Męty w pucharze* — pesymistyczną antytezą, *Pojednania* wreszcie — optymistyczną i najsilniej antypozytywistyczną syntezą. Najbardziej wartościową częścią tomu jest obszerna antologia przekładów ze *Sztuką poetycką* i *Niemocą* Verlaine'a, *Statkiem pijanym* Rimbauda, *Cieplarnią* Maeterlincka, a także z tłumaczeniem, którego uroda jest tym bardziej zastanawiająca, że podjęte zostało „contre coeur” — chodzi o wiersz Whitmana „*Mężny, przezorny, wierny i mój drogi towarzysz*”. Przekład ten potwierdza określenie Przesmyckiego-tłumacza jako „doskonałe medium cudzego głosu” (s. 32).

Dwa tomy Tadeusza Micińskiego, *Poezje* i *Poematy prozą*, stanowią przeciwieństwo pod względem założeń edytorskich. *Poezje* w opracowaniu Jana Prokopa są z przyczyn wymienionych w komentarzu edycją nie w pełni krytyczną i nie obejmują całości twórczości poetyckiej. Mamy tu przedrukowany tom *W mroku gwiazd*, wiersze z *Nietoty* i część utworów rozproszonych. Wstęp Prokopa zestawia fenomen Micińskiego z poezją Tetmajera, Kasprowicza i Staffa, a także sytuuje ekspresjonizujący model tej twórczości na tle głównych tendencji estetycznych epoki. Zamierzeniem autora jest ujęcie syntetyczne, ukierunkowujące odbiór „ciemnej” poezji Micińskiego. Prokop zwraca uwagę na nierozwiązany „kompleks uczuciowy: *sacrum* — świętokradztwo — poczucie winy” (s. 14—15), mający związek z odwróceniem się od patriotycznych obowiązków. Tu właśnie upatruje badacz jedno ze źródeł wewnętrznych napięć i antynomiczności poezji Micińskiego. Język psychiatrii służy Prokopowi do przybliżenia mechanizmów tej twórczości, jej przeskoków, a zarazem jednostajności. Powracające wciąż motywy morza, ciemności, głębi, gór, gwiazd i lodu układają się w ciągi obrazów będących zaprzeczeniem spójności i harmonii. Również Wojciech Gutowski, autor opracowania *Poematów prozą*, tę właśnie „wewnętrzną antynomiczność, ruch sprzeczności” uznaje za „zasadę określającą świat poetycki Micińskiego” (s. 5). Inaczej widzi jednak kwestię ról, jakie Miciński wyznaczał poecie i poezji. Nie odrzucenie obowiązków narodowych, lecz maksymalistyczne pragnienie bycia niepodległym wizjonerem, ideologiem i nauczycielem narodu jest, zdaniem Gutowskiego, przyczyną wewnętrznych sprzeczności dzieła Micińskiego. Rzeczywiście, twórca *W mroku gwiazd* próbował najpełniej zmierzyć się z kreacją artysty, której odpowiadają formuły z *Confiteor*: „*ipse philosophus, daemon, Deus et omnia*”<sup>6</sup>, a zarazem mistyczny Król-Duch narodu.

<sup>6</sup> S. Przybyszewski, *Confiteor*. W: *Wybór pism*. Opracował R. Tabor-ski. Wrocław 1966, s. 143. BN I 190.

*Poematy prozą* to na tle innych tomików edycja o najobszerniejszym komentarzu edytorskim. Imponujący jest trud Wojciecha Gutowskiego, który drobiazgowo zestawia ze sobą wszystkie warianty tekstów, ustala ich chronologię, przede wszystkim zaś komponuje tom poezji prozą z utworów wspólnie dotąd nie publikowanych (co jest zgodne z poświadczonym projektem samego Micińskiego). Wstęp wskazuje na główne cechy wyobraźni poety, jej synkretyzm, występowanie powtarzających się motywów, spośród których pojawianie się postaci sobowtórowych i lucyferyzm omawia Gutowski szerzej zwłaszcza na przykładzie poematu *Niedokonany*. Wiele inspirujących uwag opartych na cytowanych wypowiedziach Micińskiego przeniósł autor wydania do komentarza. Tu np. znaleźć można interpretację *Bezaliela* w kontekście *Kabały*.

Najsłabszym poetą serii jest chyba Bogusław Adamowicz. Nie rzuca to cienia na autora opracowania, Jana Zielińskiego, który wskazuje na oryginalne elementy tej poezji i który do młodopolskich utworów dołączył wydobyte z rękopisów wiersz okupacyjny *My zwyciężymy*, broniący się dziś prostotą i poetycką urodą — jak pisze Zieliński — „zdumiewający wiersz o zwycięstwie moralności nad przemocą, pokoju nad wojną” (s. 17). Autor wstępu przypomina życiorys związanego z Mińskiem zapomnianego poety, słusznie zwracając uwagę na wpływ tej peryferyjności na opóźnienie Adamowicza w stosunku do rówieśników. Kontekst krajowego romantyzmu (L. Sowiński, F. Faleński, W. Wolski) wydaje się tu równie słuszny jak (bardziej zgodne z duchem epoki) związki z *Kwiatami zła* Baudelaire'a. Frenetyzm *Świątokradztwa* czy patos *Krzyku sodomskiego* to swoisty melanz późnego romantyzmu i Baudelaire'a. Można tu wskazać na inne jeszcze źródło inspiracji dla patriotyczno-socjalistycznych wierszy Adamowicza. Utwory takie, jak *Syzyfy*, *Płyniemy tak bezbronni...* czy *Wicher nam żagle pozdzierał...*, eksploatujące alegoryczny motyw żeglugi, zestawić można z cyklem *Pieśni czasu* Franciszka Nowickiego (*Czarny okręt*, *Między dwoma brzegami*). Występuje tu ta sama retoryka przełomu antypozytywistycznego, podobieństwo słów-kluczy („ludzkość”, „sztandary”). Inny romantyczno-antypozytywistyczny motyw Adamowicza to dwukrotnie powracający obraz kuźni. Są to „kuźnica Chaosu” (s. 84), kosmiczna wizja wszechświata, i podziemna kuźnia z roku 1905. Oba te niepodobne do siebie utwory zamyka jedno z młodopolskich słów-kluczy — „Słońce”.

Tom podzielony jest na 4 nierówne części. Pierwsza, najobszerniejsza, stanowi wybór z ostatniego zbioru, *Poezje* (Paryż 1903 (1902)). W części drugiej zawarte są wiersze z dwóch najwcześniejszych tomików, *Melodie* i *Gra wyobraźni*. Oba zostały wydane z tą samą datą: 1897, *Gra wyobraźni* (pod pseudonimem: B. Korda) nieco wcześniej, bo na przełomie r. 1896 i 1897. Jednak na podstawie zawartości Zieliński wysuwa hipotezę, że *Melodie* powstały przed *Grą wyobraźni*, i właśnie w tej kolejności umieszcza je w wyborze. Część trzecia zawiera utwory rozproszone, część czwarta — *inedita*. Układ taki, uzasadniony i wyjaśniony w komentarzu, nie jest jednak całkowicie przejrzysty, gdyż tom *Poezje* z 1902 r. zawierał również wiersze z tomu *Tragedia krwi* (1897), a także ze wspomnianej tu już *Gry wyobraźni*. Edycję poezji Adamowicza uzupełnił Zieliński, co wydaje się niezwykle cenne, o spis wierszy pominiętych.

Marta Wyka szkicuje portret Józefa Ruffera (ten realny i ten stylizowany, franciszkański) na szerokim tle Młodej Polski lwowskiej. Porównanie z rówieśnikiem i szczęśliwym rywalem Staffem narzuca się samo. Wyka zwraca uwagę tak na staffowskie, jak i na całkowicie oryginalne utwory Ruffera. Wskazuje ona na istniejące w jego poezji inspiracje Nietzscheańskie (cykl *Tytanida*) i wpływy religijności, którą z pewną ostrożnością można nazwać franciszkańską, a posługująca się kategoriami Wiliama Jamesa badaczka określa ją jako „świętobliwość” przeciwstawioną „mistycyzmowi”. Erotyki Ruffera znajdują się w kręgu poetyki *Pieśni nad pieśniami* (cykl *Księga Miłości*). Metafizyczny nurt tej poezji nie od-

wołuje się do kultury, należy całkowicie do sfery żywiołu i znalazł swoje obrazy odpowiedniki w motywach słońca i morza. Cykl *Morze* jest właśnie taką (częściowo tylko udaną) próbą odzwierciedlenia przeżycia mistycznego. Jest to zarazem nawiązująca do Słowackiego genezyjska wizja rozwoju ducha z obrazem utraconej w preegzystencji jedności.

Byliśmy Jedno z Ojcem, szumisz, Morze —? [s. 69]

Morze jest dla podmiotu mówiącego duchowym nauczycielem, a spotkanie z nim daje poczucie umocnienia przed podjęciem codziennych trudów związanych z innym żywiołem — ziemią.

Twórcą, którego biografia stanowi istotniejszy element historii literatury niż poezja, jest Konstanty Maria Górski. Ewa Miodońska-Brookes kreśli doskonały wizerunek „pana Kociogórskiego”, jak mawiał Sienkiewicz, wizerunek wnikliwego krytyka sztuki, a zarazem arystokratycznego dyletanta stylizowanego na bohatera *Bez dogmatu*. „Nieszczęsna Wola Pękoszewska — piętno ziemiańskiego rodowodu” (s. 14) być może nie tylko jako fakt społeczny odcisnęło się na psychice krytyka i poety. Sugestie dotyczące wpływu środowiska domowego, nie ceniącego tak wysoko jak sam Górski wartości sztuki i literatury, rozsiane są w młodzieńczej korespondencji z Józefem Weyssenhoffem, aż do tak zastanawiającego wyznania: „Papa przyjechał wczoraj [...]. Niezadowolony bardzo, że do niego mało pisywał. [...] Dlaczego? Bo mi to na myśl nie przyszło, bo nie mam dla niego tej tkliwej synowskiej miłości. Dlaczego nie pisywałem do Mamy, kiedy była w Woli? Bo jej było dobrze beze mnie, a mnie bardzo dobrze bez niej, bo cały nasz stosunek opiera się na tym, że ja jestem jej synem, ona moją matką, bo między nami nigdy do słowa szczerości nie przyszło, bo ona zawsze poniżała z dziwną przyjemnością to, com przypadkiem kochał”<sup>7</sup>.

Nie będzie chyba zbytnim uleganiem tendencjom psychoanalitycznym dopatrywanie się przyczyn opisywanych przez Miodońską bolesnych sprzeczności piętających Górskiego i pozbawiających go spontaniczności właśnie w środowisku rodzinnym. Badaczka wskazuje też na „bardzo wyostrzony samokrytycyzm” (s. 11) Górskiego, który zdecydował się wydać swój jedyny tom wierszy, gdy był to już tom „zdecydowanie spóźniony” (s. 12).

Miodońska-Brookes odtwarza wyznawany przez Górskiego ideał poezji i śledzi rozbieżności z praktykowanym przezeń wierszopisarstwem. Wnikliwie ukazuje również inne kontrasty, w jakie uwikłana była świadomość tego poety. W przestrzeni symbolizowały je: Kongresówka z jej praktycyzmem, przepojona kultem sztuki Galicja i harmonijnie rozwinięta Europa Zachodnia. Ucieczką od tych sprzeczności był wybór przestrzeni najbardziej własnej: „Idealem przestrzeni na miarę ludzką stawały się dla Górskiego przede wszystkim muzea, świat wyobrażeń [...]” (s. 23). Muzeum spełnia rolę tła miłości, może być azylem ochraniającym przed niepokojem świata. Ciekawie wyglądałoby zestawienie tej poezji z wierszami bliskiego Górskiemu nie tylko poprzez krąg Kościelskich Rostworowskiego, a także z utworami poetyckimi Józefa Weyssenhoffa. Podstawą porównania byłoby tu podobieństwo kultury literackiej mocno osadzonej w tradycji antyku.

Miodońska-Brookes dokonała wyboru z tomu *Wierszem (1883—1893)* (Kraków 1904) i uzupełniła go o niektóre spośród utworów rozproszonych. Przyjmując właśnie ów tom za podstawę wydania uznała ona równocześnie „ze względu na szczególny rodzaj obiegu literackiego, w jaki wchodziły wiersze Górskiego” (s. 164), że rękopisy miały tu charakter niejako pierwszej edycji, dlatego też uwzględniła je w komentarzu edytorskim.

<sup>7</sup> K. M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*. Opracowała I. Szypowska. Warszawa 1985, s. 245.



Jednym z najciekawszych „powrotów po latach” jest ostatni jak dotychczas tom serii: *Wybór poezji* Edwarda Leszczyńskiego w opracowaniu Hanny Filipkowskiej. Do sporej grupy utworów (jak do cyklu *Romantyka* Zawistowskiej) można by zastosować zaczerpnięty z plastyki termin „secesja”, zaproponowany przez Markiewicza dla tych wierszy, których „zasadą budowy świata poetyckiego jest irrealna, statyczna i harmonijna dekoracyjność, »ładność«”<sup>8</sup>. W poezji Leszczyńskiego przeważają wartości estetyczne łagodne, podkreślany przez badaczkę we wstępie estetyzm, baśniowość i nawiązanie do utraconego raju dzieciństwa. Autor rozprawy *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu* podobnie jak Leśmian doceniał szczególną rolę rytmu w poezji. Leśmian jednak nie mógł się stać rozumiejącym odbiorcą jego wierszy. Sucha recenzja *Wiosennego nieba* wyróżnia tylko *Płomień* (bliski mu i godny zestawień). Leśmiana zraziły elementy prozaiczne występujące w wierszach Leszczyńskiego. Dzisiaj widać wyraźnie, że odjazd pociągu, kawiarnia czy przypadkowe spotkanie na ulicy to motywy, które, podobnie jak wspomniane przez Filipkowską witalizm, prowadzą ku zjawiskom literatury dwudziestolecia. Próbą zwyczajnego mówienia są również elegijne wiersze Leszczyńskiego, niektóre zresztą wskazujące na inspiracje liryki osobistej Wyspiańskiego, lecz bez jego gorczy, np. *Graj mi, przedziwna muzyko* i *Przedwiośnie*. Pochodzący z *Kabaretu szalonego* wiersz *Obłądny okręt*, który zdaniem autorki jest „prześmiewczą aluzją do [...] *Latającego Holendra* Wagnera i *Statku pijanego* Rimbauda” (s. 26), to w rzeczywistości parodia poematu Józefa Jedlicza *Błądny okręt*, wykorzystująca jego obrazowanie poetyckie, elementy leksykalne i budowę rytmiczną, przeciwstawiająca patosowi drwinę. Utwór Jedlicza zaczyna się od słów:

Po szarej, mętnej wód głębinie  
Błądny, samotny okręt płynie — —  
Na nowe coraz mknie odmęty;  
Ster chwiejny ugiął się i pękł!  
Huczy posępnie żagiel wzdęty,  
Wiatr huczy w jeden smutny jęk<sup>9</sup>.

Zacytujmy pierwszą zwrotkę wiersza Leszczyńskiego:

Po niezbadanej wód głębinie  
samotny okręt w bezkres płynie;  
posępna trudzi się załoga,  
nikt nie wie, gdzie się skończy droga;  
tajne się w duszach lęgną smutki,  
bo na pokładzie zbrakło wódki. [s. 217]

Podstawą edycji *Wyboru poezji* były kolejne tomiki Leszczyńskiego. W wyborze kierowała się Filipkowska „zasadą wartości artystycznej oraz kryterium historycznoliterackim” (s. 409). Istotnie udało się badaczce wydobyć te motywy, które są charakterystyczne nie tylko dla samego Leszczyńskiego, ale i dla całej Młodej Polski. Przemierzamy drogę od kolejnej wersji *Hymnu do nirwany* czy *Dies irae* przez motywy zmierzchu, dzwonów, świątyni, ognia i płomienia do obrazu ogrodu, morza, wiosennego nieba, odbicia w zwierciadle, wreszcie kawiarni i ulicy.

„Biblioteka Poezji Młodej Polski” jako całość daje zwielokrotnioną możliwość odbicia takiej wędrówki, i to zarówno czytelnikowi o przygotowaniu filologicznym, jak i po prostu miłośnikowi poezji. Rysuje bowiem nową, dokładniejszą mapę twórczości poetyckiej lat 1890—1918, na której obok krain dużych i stosunkowo dobrze znanych wyraźnie zaznaczają się małe i dotąd zapoznane obszary

<sup>8</sup> H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*. W: K. Wyka, *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1977, s. 359.

<sup>9</sup> J. Jedlicz, *Słoneczna pieśń*. Kraków 1904, s. 9.

wyobraźni. Graniczą one ze sobą i przenikają się wzajemnie. A miejsca, gdzie dotąd są jeszcze lwy (dotyczy to zwłaszcza twórców czynnych tuż przed pierwszą wojną światową), nie powinny długo czekać na uzupełnienie.

Zasługą Wydawnictwa Literackiego jest, że „Biblioteka Poezji Młodej Polski” przypomina nie tylko twórczość poetycką lat 1890—1918. Oprawne w płótno niewielkie tomiki, których szata graficzna została zaprojektowana przez Janusza i Lidie Bruchnalskich, wyraźnie nawiązują do kształtu młodopolskiej książki. W każdym tomie znalazły się rysunki Bukowskiego, Okunia, Mehoffera, Wyspiańskiego, Stanisławskiego, Siedleckiego, które na przełomie wieków towarzyszyły poezji.

Anna Czabanowska-Wróbel

Grzegorz Gazda, AWANGARDA — NOWOCZESNOŚĆ I TRADYCJA. W KRĘGU EUROPEJSKICH KIERUNKÓW LITERACKICH PIERWSZYCH DZIESIĘCIOLECI XX W. Łódź 1987. Wydawnictwo Łódzkie, ss. 292.

Książka Grzegorza Gazdy stanowi efekt kilkunastoletnich studiów nad problematyką awangardyzmu w literaturze w. XX, a ściśle — efekt drugiej fazy tych studiów (pierwsza zaowocowała rozprawą *Futuryzm w Polsce*, 1974). Zadanie, które postawił sobie autor, nie należało do łatwych: celem pracy było stworzenie wieloaspektowego obrazu nowatorskich zjawisk w literaturze pierwszych dziesięcioleci w. XX (spośród kilku funkcjonujących we współczesnej humanistyce znaczeń słowa „awangarda” badacz przyjął w swej pracy — jak wskazuje podtytuł — to, według którego „awangarda” jest nazwą-uogólnieniem „dla wszystkich nowatorskich tendencji artystycznych, które pojawiły się na początku obecnego stulecia i rozwijały do lat trzydziestych”, s. 8). Autor miał przy tym ambicję wyjścia poza zachodniocentryczną — jeśli można tak rzec — perspektywę w spojrzeniu na awangardę; starał się więc uwzględnić także dzieje tej formacji w Europie Środkowej i Wschodniej oraz jej pozaeuropejskie wpływy. Warunkiem koniecznym zrealizowania tak sformułowanych celów jest doskonała znajomość ogromnej literatury przedmiotu. Nie ulega wątpliwości, że Grzegorz Gazda warunek ten spełnił; jego książka świadczy o świetnej znajomości różnojęzycznej literatury przedmiotu.

Można recenzowaną pracę traktować jako podsumowanie — na gruncie polskim — pewnego etapu badań nad literacką awangardą początków XX wieku. Książka Gazdy nie przynosi bowiem ani nowych ustaleń faktograficznych, ani propozycji interpretacyjnych (celem autora była w większym chyba stopniu precyzacja cudzych sądów interpretacyjnych niż formułowanie własnych). Nie jest to zresztą zarzut w stosunku do omawianej publikacji. Chodzi mi raczej o zaakcentowanie faktu, że nie mogłaby ona powstać, gdyby nie prowadzone w ciągu ostatniego ćwierćwiecza badania, których efekt stanowią monografie poszczególnych kierunków, problemów czy dorobku poszczególnych twórców awangardy (są to — wymieńmy przykładowo — książki Heleny Zaworskiej, Janusza Sławińskiego, Stanisława Jaworskiego czy Krystyny Janickiej). Dokonane w nich ustalenia faktograficzne i interpretacyjne pozwoliły Gaździe na stworzenie syntetycznego obrazu interesującej go formacji, na ukazanie jej struktury (choć sam autor książki byłby chyba przeciwny użyciu tego terminu). *Awangarda — nowoczesność i tradycja* otwiera więc nowy etap w badaniach nad tym zagadnieniem — etap syntetyzowania dotychczasowych szczegółowych ustaleń<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Opis zjawiska awangardyzmu za pomocą takich kategorii, jak model czy struktura, pojawia się w publikowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdzie-