

# Tomasz Wójcik

---

## "Polska literatura nowoczesna : Leśmian, Schulz, Witkacy", Michał Paweł Markowski, Kraków 2007 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 101/4, 203-209

---

2010

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.

w Dwudziestoleciu wystąpił z jak najbardziej oryginalną na gruncie polskim, własną, mimo że fundowaną na włoskich, zaadaptowanych wzorach: faszystowską, a więc państwowo-narodową, prawicowo-socjalistyczną, wizją ideologiczną. Uczynił to w sposób bezprecedensowy w głośnej książce *Pod znakiem faszyzmu*. Szkic Urbanowskiego o Goetlu nie jest wyłącznie prezentacją idei i – jak głosi tytuł – samej polityki, albowiem, jak udowadnia historyk, Goetel z perspektywy faszyzmu mógł oglądać niemal całe swoje życie: pierwsze próby konspiracyjne gdzieś na zesłaniu w Azji (azjatyckie, antykomunistyczne niebezpieczeństwo wpisał później w ów faszyzm) oraz fascynację Piłsudskim (również potwierdzoną w książce politycznej), z której wyciągał inny niż Piasecki rys heroizmu: „przywództwo charyzmatyczne”. Atencja dla marszałka pozwalała Goetlowi z kolei modyfikować pojęcie prawicy i opowiadać się przeciwko pokoleniu starych, antytradycjonalistycznych i antysanacyjnych endeków. Najciekawsza jest jednak eksplikacja faszyzmu Goetla na tle postawy romantycznej, dającej się wyczytać z jego „faszystowskiego *credo*”. Faszyzm to koncepcja, która będzie sprawdzana w imię prawdy politycznego idealizmu, politycznego mitu, mówiącej, że „Jesteśmy narodem na samym pograniczu wielkości”<sup>19</sup>.

Niewykluczone, że książka Urbanowskiego podniesie temperaturę dyskusji historycznoliterackiej, sposobu opisu tekstu, jego metodologii, albowiem polityczność utworów literackich i krytycznych otwiera na konteksty bardzo bliskie, co oczywiście, samemu dziełu, ale też będące – jako idee – inwariantnym elementem najbardziej podstawowej świadomości społecznej, tzw. „wiedzy ogólnej”. Urbanowskiemu udało się udowodnić, że dyskurs historycznoliteracki wciąż może być modyfikowany, a historia literatury nigdy nie jest napisana raz na zawsze, albo raczej, że badacz tekstów może sięgać po konteksty społecznie ważne – również dla niehistoryka (literatury), względnie – nie tylko dla niego. Jeszcze jedno: poszukiwanie interpretacji, szczególnie dziś, zależy od uprzedniego wyznaczenia narzędzi. To też się udało.

Paweł Kuciński  
(Warszawa)

#### Abstract

The review discusses Maciej Urbanowski's book on rightist ideas in 20<sup>th</sup> century Polish literature and literary criticism. The author's historical sketches reveal different depictions of the ideas in question, from ideological to aesthetic, while portraits show the influence of values making the respective world view over personalities of some of the outstanding 20<sup>th</sup> century writers and critics.

Michał Paweł Markowski, POLSKA LITERATURA NOWOCZESNA. LEŚMIAN, SCHULZ, WITKACY. Kraków (2007). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 416, 4 nlb.

Książkę Michała Pawła Markowskiego należałoby raczej nazwać księgą. Skłaniają do tego dwa powody. Pierwszy – merytoryczny – to ranga podjętej problematyki i skala jej rozwinięcia. Drugi powód to kształt edytorski: duża objętość i nietypowy format, nadające publikacji charakter niemalże albumowy (choć – co autor komentuje na marginesie swoich rozważań – celowo jest to „album” bez ilustracji, zob. s. 75–76). Ten kształt – do czego jeszcze powrócę – skutecznie służy dydaktycznemu przeznaczeniu całego wywodu.

Tom – przypomnę krótko jego konstrukcję – składa się z ustaleń wstępnych nazwanych *Instrukcją obsługi*, rozdziału wprowadzającego zatytułowanego *Polska literatura nowoczesna*, szkicu metodologicznego *Ekskurs o interpretacji* oraz z trzech rozdziałów

<sup>19</sup> F. Goetel, *Pod znakiem faszyzmu*. W: *Pisma polityczne*, s. 137.

poświęconych wskazanym w tytułach pisarzom: *Leśmian. Poezja i nicość*; *Schulz. Za kulisami rzeczywistości*; *Witkacy. Metafizyka i parodia*. Można go zatem czytać – zgodnie z sugestią Markowskiego zawartą w *Instrukcji obsługi* – na różne sposoby: albo jako całościowy projekt literatury nowoczesnej, dla której twórczość uwzględnionych autorów pełni funkcję egzemplaryczną, albo jako omówienie trzech dzieł pisarskich, które zostają wpisane w „nadrzędną ramę interpretacyjną” nowoczesności (s. 5). Wybór któregoś z tych perspektyw nie tylko odmiennie ukierunkowuje lekturę, ale również każe inaczej rozumieć pewne propozycje Markowskiego. Powiem od razu: czytanie scalające (w szczególności pierwszego, ogólnego rozdziału) niejednokrotnie wywołuje niepokój i prowokuje do formułowania polemicznych pytań, czytanie odrębne (trzech studiów analitycznych) pozwala docenić ich kunszt interpretacyjny i walory retoryczne.

Rozpocznę od problemów najogólniejszych, które znalazły wyraz (i wyjaśnienie) w rozdziale wprowadzającym. Należą do nich przede wszystkim pewne rozstrzygnięcia terminologiczne i rozwiązania porządkujące. Za niewątpliwie fortunny trzeba uznać wybór terminu „nowoczesność”, a nie „modernizm” na pojęcie kluczowe dla całej książki. Taka decyzja pozwoliła autorowi uniknąć kłopotów związanych z nazwą „modernizm”, która przecież nadal bywa traktowana jako określenie jednego z nurtów Młodej Polski lub wręcz jej synonim.

Temu wyborowi towarzyszy zasadnicze – poniekąd negatywne – założenie metodologiczne: uznanie historycznoliterackich konstrukcji periodyzacyjnych za „użyteczne fikcje interpretacyjne” (s. 19). Rzeczywiście, cały wykład jest świadectwem sporu z tradycyjną periodyzacją literatury XX w. – radykalnie oddala jej opisywanie w kategoriach tzw. okresów, podziałów, cezur, zwłaszcza tych motywowanych przyczynami historycznymi i okolicznościami politycznymi. W tym sensie książka Markowskiego wpisuje się w najnowsze (nowoczesne właśnie) myślenie o literaturze minionego stulecia. Można jednak zapytać, czy rezygnując z tradycyjnej periodyzacji, autor nie odwołuje się po prostu do innego – bardziej nowocześnie pojętego – uporządkowania, nastawionego na poszukiwanie raczej długiego trwania niż gwałtownych przełomów. Kształtując własny opis formacji nazwanej nowoczesnością proponuje przecież pewną periodyzację, więcej – pewną chronologię.

Jest to, oczywiście – zwłaszcza z punktu widzenia granicy finalnej – periodyzacja nieporównanie bardziej otwarta niż tradycyjne opisy literatury wieku XX. Markowski śmiało cofa się w głąb Młodej Polski – sięga przed rok 1905, dystansując w ten sposób swoich poprzedników rekonstruujących duchową genealogię nowoczesności, szukających dla niej przełomowej daty wyjściowej i zwykle umieszczających ją później (1905, 1910, 1914, 1918). Wskazuje nawet przekonująco konkretny rok (1903) i konkretne wydarzenie (wystąpienie krytyczne Stanisława Lacka) jako początek nowoczesności, jako moment narodzin literatury nowoczesnej w Polsce. Zaproponowana chronologia jest jednak równocześnie – jak zaznaczyłem – otwarta i niejako połowiczna, ponieważ w przeciwieństwie do ściśle wyznaczonej daty wyjściowej autor nie określa w żaden sposób jakichś granic końcowych „formacji” nazwanej nowoczesnością (Markowski zdecydowanie bardziej woli to pojęcie niż konotujący skojarzenia chronologiczno-periodyzacyjne termin „epoka”) ani nie poddaje jej jakiegokolwiek periodyzacji wewnętrznej. Kształtuje więc pewną konstrukcję historycznoliteracką, ale pozbawia ją ścisłych rygorów chronologicznych: nowoczesność zostaje najogólniej utożsamiona z wiekiem XX.

W tak nakreślonym kontekście tym bardziej niepokoją pewne sformułowania, które w istotny sposób naruszają wskazane utożsamienie, lecz pozostają niedopowiedziane. Z jednej strony, autor twierdzi, że „nowożytna nowoczesność nakłada się na wiek XIX” (s. 41) – jak rozumiem, należy odnieść tę uwagę tylko do literatury europejskiej? Z drugiej, przypomina, że nowoczesność w jej krytycznej odmianie jest „przez wielu badaczy nazywana także ponowoczesnością”, oraz przekonuje, że „zjawiska artystyczne i ide-

owe nazywane postmodernizmem mieszczą się już w nowoczesności jako jej wewnętrzna krytyka” (s. 41). Takie rozróżnienie zasadniczych dla wykładu pojęć (nowożytności, nowoczesności, ponowoczesności) wydaje się nie dość precyzyjne, a co najmniej wymaga – choćby ze względu na dydaktyczny charakter książki – bardziej rozbudowanego komentarza.

Głębszy niepokój budzi jednak teza o wewnętrznym podziale nowoczesności. Teza ta – sformułowana w *Instrukcji obsługi* oraz rozdziale wprowadzającym – jest później wielokrotnie powtarzana, rozwijana i egzemplifikowana w rozdziałach analitycznych. Zgodnie z nią nowoczesność jako „epoka wewnętrznie podzielona” (s. 39) składa się z „trzech głównych nurtów – zwanych krytycznym, zachowawczym (lub konserwatywnym) oraz awangardowym” (s. 5). Czy nie jest jednak tak, że termin „nowoczesność krytyczna” to poniekąd pleonazm, zwłaszcza w świetle twierdzenia Markowskiego, że fundament nowoczesności wyznacza właśnie zmysł i duch krytycyzmu? Mówiąc jeszcze radykalniej: nowoczesność albo jest krytyczna, albo nie jest nowoczesnością. Jeśli zgodzić się z autorem, że literatura nowoczesna stanowi narzędzie krytyki i pełni funkcję krytyczną, to literatura, która nie jest takim narzędziem i nie pełni takiej funkcji, nie zasługuje na miano nowoczesnej – nie należy do formacji określonej jako nowoczesność (ewentualnie należy tylko chronologicznie: po prostu mieści się w granicach w. XX). W tym sensie określenie „nowoczesność zachowawcza” byłoby z kolei pojęciem wewnętrznie sprzecznym. Dlatego zaproponowana w książce typologia nowoczesności – jej podział na nurt krytyczny i konserwatywny – nie wydaje się przekonująca. A może nawet nie tyle sama typologia, ile jej niefortunne ujęcie terminologiczne.

W pewnym miejscu nurt zachowawczy Markowski określa wręcz oksymoronicznie jako „nowoczesność tradycyjną” (s. 42). Twierdzi, że ta odmiana nowoczesności kontynuuje tradycję romantyczno-modernistyczną wywodzącą się z w. XIX – w tym znaczeniu nurt zachowawczy sięgałby głęboko w XIX stulecie. Czy jednak takie rozumienie nowoczesności jest możliwe i uprawnione w odniesieniu do literatury polskiej? Nawet w kulturze (a przynajmniej w literaturze) francuskiej rozpoczyna się ją od symbolicznie traktowanego aktu założycielskiego, jakim był tom Charles’a Baudelaire’a *Kwiaty zła*. Nieuzasadnione wydaje się więc rozszerzenie zakresu pojęcia nowoczesności wobec literatury polskiej na rozległy fragment w. XIX, bo wówczas traci ono swoją znaczeniową ostrość i użytkową przydatność. Niejasne pozostaje również utożsamienie Baudelaire’owskiego podziału współczesności na „przemijającą, ulotną i przypadkową” oraz „wieczną i niezmienną” z podziałem nowoczesności na zachowawczą i krytyczną (s. 41).

Kto jednak reprezentuje obie zasadnicze linie nowoczesności? Po stronie jej nurtu konserwatywnego autor wymienia – na zasadzie egzemplifikacji – takich pisarzy, jak Stefan Żeromski (postać powracająca wielokrotnie jako ikoniczna dla tego nurtu), Waław Berent, Juliusz Kaden-Bandrowski, Józef Mackiewicz, Tadeusz Konwicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Czesław Miłosz, Krzysztof Kamil Baczyński, Zbigniew Herbert; po stronie nowoczesności krytycznej (oprócz „właściwych” bohaterów książki) – tych twórców, którzy uczestniczyli w narodzinach literatury nowoczesnej w Polsce właśnie w jej krytycznej odmianie: Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, oraz współczesnych Leśmianowi, Schulzowi, Witkacemu: Witolda Gombrowicza, Michała Choromańskiego, Emila Zegadłowicza, Juliana Tuwima, Aleksandra Wata, i ich następców: Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego. Trudno, oczywiście, osobno i szczegółowo rozważać zasadność usytuowania każdego spośród wskazanych autorów w jednym z tych dwóch nurtów. Można najwyżej podzielić się ogólnym wrażeniem dosyć przypadkowego wymieszania różnych zjawisk literackich. Dyskusja na temat miejsca wymienionych (i niewymienionych) pisarzy przedłużyłaby się bowiem w nieskończoność, zamieniłaby się w nierozstrzygalny i w końcu jałowy spór. Jednak przykładowo: jeśli podstawą

nowoczesności krytycznej jest „jednostkowe doświadczenie metafizyczne” (s. 180), a istotą reprezentującej ją literatury „egzystencjalne doświadczenie” bytu (s. 52), to czy pasuje do tych formuł chociażby piarstwo Stanisława Brzozowskiego, zatroskanego historycznymi losami zbiorowości i uwrażliwionego na dziejowość wspólnego istnienia? Z kolei jeśli podstawą nowoczesności zachowawczej jest „organizowanie zbiorowej świadomości” (s. 180), a istotą przynależnej do niej literatury imperatyw „zbiorowych obowiązków” (s. 52), to czy pasuje do tych formuł choćby twórczość przejętego śmiercią i zapatrzzonego w wieczność Jarosława Iwaszkiewicza? Jeszcze inny przykład – dzieło jednego z bohaterów tomu, Stanisława Ignacego Witkiewicza, pozwala się równie skutecznie interpretować w obu perspektywach: jednostkowej i zbiorowej.

Nie jest to jednak koniec (skądinąd nieuniknionych) kłopotów z wewnętrznym podziałem nowoczesności – formacji złożonej i niejednolitej. Obok linii zachowawczej i krytycznej Markowski wyróżnia jeszcze bowiem „nurt awangardowy”, „nowoczesność awangardową”. Zadanie jej precyzyjnego określenia okazuje się jednak szczególnie trudne, właściwie niewykonalne – sam autor niezamierzenie pogrąża się w sprzecznościach i dopuszcza się niekonsekwencji, a miejsce linii awangardowej pozostaje ostatecznie nieustalone. Z jednej strony, Markowski zauważa, że właściwe awangardzie jest „przekonanie o ściśle mimetycznej funkcji sztuki” (s. 44). Jak jednak wtedy rozumieć podzieleny przez różne XX-wieczne formacje awangardowe postulat przekształcania rzeczywistości społecznej za pośrednictwem teje sztuki? Z drugiej strony, twierdzi, że twórca awangardowy to „człowiek stwarzający nową rzeczywistość za pomocą nowych wyrażen” (s. 45). Jest to zatem artysta, który wybiera postawę kreacyjną, a nie mimetyczną.

Kłopotliwość wydzielenia nurtu awangardowego ujawnia się także w trakcie prób sytuowania poszczególnych pisarzy na mapie literatury XX wieku. Markowski radykalnie przeciwstawia Tadeusza Peipera jako twórcę hasła „uścisku z terażniejszością” „antyteraźniejszym” i metafizycznie zorientowanym bohaterom książki: Leśmianowi, Schulzowi, Witkacemu (s. 399). Albowiem jeśli awangardę rozumieć jako koncepcję sztuki „podporządkowanej życiu nowoczesnemu w jego najbardziej zewnętrznych przejawach”, to nowoczesność krytyczna jest rzeczywiście „antyawangardowa” (s. 400). Jak trafnie zauważa autor, tym bardziej poza krytycznym nurtem nowoczesności sytuuje się awangardowa idea silnego i stabilnego podmiotu przekształcającego świat. Ale równocześnie wykluczając z grona pisarzy tej nowoczesności Tadeusza Peipera, umieszcza w nim Aleksandra Wata. Odnajdując pewną wspólnotę światopoglądu Bolesława Leśmiana i Juliana Przybosa, konstatuje, że „między Leśmianem a Awangardą nie było aż takiej przepaści” (s. 98). Jak widać, argumenty za takim czy innym usytuowaniem linii awangardowej wobec nurtu krytycznego wyraźnie się równoważą. Dlatego kłopot z jej relacją wobec pozostałych nurtów nowoczesności pozostaje ostatecznie nierozwiązany.

Fragment zatytułowany *Instrukcja obsługi* i rozdział *Polska literatura nowoczesna* nie są zasadniczą częścią książki Markowskiego, choć kształtują terminologiczne, metodologiczne i koncepcyjne podstawy całego wykładu (dlatego zatrzymałem się nad nimi nieco dłużej). Taką część stanowią trzy rozdziały poświęcone pisarzom nowoczesności krytycznej: Bolesławowi Leśmianowi, Brunonowi Schulzowi i Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. W *Instrukcji obsługi* i w rozdziale wprowadzającym autor prezentuje tom jako „wstęp do nowej interpretacji dziejów dwudziestowiecznej literatury polskiej” (s. 7), jako „nową interpretację polskiej literatury” poprzedniego stulecia (s. 21). To nowe odczytanie ma od razu sugerować tytuł wykładu *Polska literatura nowoczesna*, który w intencji Markowskiego nie jest tytułem „neutralnym” – jak chociażby formuła „literatura polska XX wieku” – lecz wskazuje wybraną perspektywę opisu (zob. s. 21). Trzy rozdziały analityczne nie wydają się jednak zupełnie nową interpretacją literatury ubiegłego stulecia, choćby z tego powodu, że nie naruszają utrwalonej hierarchii zjawisk literac-

kich, lecz raczej przekonująco potwierdzają i szeroko uzasadniają hierarchię już ugruntowaną.

Wartość książki zdaje się leżeć gdzie indziej. Polega przede wszystkim na tym, że wykład Markowskiego stanowi świetnie pomyślaną monografię pewnego nurtu nowoczesności – nurtu nowoczesności krytycznej – na którą składają się zarysy monograficzne („małe monografie” według określenia autora, s. 5) twórczości jej trzech wybitnych (może nawet najwybitniejszych, przynajmniej w pierwszej połowie wieku) przedstawicieli. Markowski podkreśla w towarzyszących rozdziałom analitycznym *Bibliografiach komentowanych*, że dzieło uwzględnionych artystów nie doczekało się gruntownych monografii naukowych. Jeśli zgodzić się, że tak faktycznie przedstawia się stan badań nad ich pisarstwem, to na takim tle *Polska literatura nowoczesna* jest tym bardziej zbiorem zarysów tego rodzaju monografii, a poprzez ich zsumowanie (z dodaniem rozdziału wprowadzającego) monografią nowoczesności krytycznej. Należy ją czytać – powtórzę – nie jako luźny zestaw osobnych szkiców, lecz monograficzne studium krytycznego nurtu nowoczesności, usytuowanego zasadniczo w pierwszej połowie w. XX, ale jako projekt literatury nowoczesnej wychylonego także daleko w drugą połowę minionego stulecia i wiek obecny. Taka lektura jest uzasadniona zwłaszcza wtedy, gdy pamięta się stwierdzenie „drugoplanowego” bohatera książki – Witolda Gombrowicza – że nie ma literatury (a zatem również historii literatury), są tylko poszczególni (wybitni) pisarze i ich twórczość. W tym znaczeniu Leśmian, Schulz i Witkacy (bez świadomie pominiętego Gombrowicza jako autora chronologicznie już późniejszego) mogą rzeczywiście wystarczyć za reprezentację całej – zwłaszcza wczesnej – nowoczesności krytycznej.

Zarysy monograficzne twórczości tych trzech pisarzy są znakomitymi studiami opisowo-interpretacyjnymi, co wynika z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, z powodu konsekwencji, z jaką ich dzieło jest wpisywane w tło krytycznej nowoczesności i rozważane w kontekście składających się na nią wydarzeń, zjawisk, procesów. Zdaniem Markowskiego, nowoczesność krytyczna stanowi „wytwór kryzysu w obrębie dwudziestowiecznej nowoczesności” (s. 397). Cała dramaturgia nurtu krytycznego rozgrywa się pomiędzy podmiotem, językiem, światem i literaturą. Naznaczający tę nowoczesność kryzys dotyka odpowiednio takich kategorii, jak tożsamość, przedstawienie, prawda i interpretacja, które według autora można w sumie sprowadzić do kwestii przedstawialności. Tak właśnie brzmia wielokrotnie powracające (zarówno we fragmencie wprowadzającym, jak i w rozdziałach analitycznych) oraz wszechstronnie udokumentowane kluczowe tezy książki. Twórczość wyróżnionych pisarzy zostaje konsekwentnie umieszczona w kontekście tych kategorii i równie konsekwentnie odczytana jako świadectwo ich XX-wiecznej – skomplikowanej i dramatycznej (właśnie kryzysowej) – sytuacji.

Drugą przyczynę niewątpliwej wartości studiów analitycznych stanowi konsekwencja metodologiczna, spójność wybranej metody, która nie jest opisem ściśle historycznoliterackim, filologicznym, a tym bardziej strukturalistycznym, lecz interpretacją „kulturową” i „filozoficzną” (s. 8). Skala tego rodzaju kontekstów przywołanych w książce jest rzeczywiście szeroka, a ich funkcjonalne wykorzystanie przynosi cenne rezultaty w analizie dzieł pisarskich. Zresztą konteksty te – jeśli potraktować je osobno, wyabstrahować z zasadniczego wykładu – stają się same w sobie pasjonującą opowieścią o duchowości XX w. (i pozostającego w tle w. XIX), jej najważniejszych przemianach i najgłębszych niepokojach.

Współtworzące *Polską literaturę nowoczesną* mikromonografie wzajemnie się uzupełniają i stanowią razem spójną całość z jeszcze innych powodów. Główni bohaterowie książki powracają wielokrotnie we wszystkich rozdziałach, co pozostawia wrażenie ich wspólnoty – wspólnoty rzeczywistej, a nie tylko skonstruowanej na użytek wykładu. Ponadto trzy studia analityczne są pod każdym względem (kompozycji, wartości merytorycznej, a nawet objętości) wyrównane, co z kolei uspoźnia konstrukcję całej książki.

W określeniu tej wartości mają również udział oryginalne interpretacje konkretnych utworów literackich. Przykładowo: zaproponowane odczytanie dotychczas marginalnie traktowanego utworu Bolesława Leśmiana *Goryl* jest nie tylko najbardziej odkrywczą interpretacją tego wiersza – jest jedną z najciekawszych interpretacji wierszy Leśmiana w ogóle.

Na tym tle pewne konstatacje szczegółowe, które skłaniają do polemiki, trzeba widzieć we właściwych proporcjach. Do tego typu twierdzeń należy uwaga, że Leśmian, Schulz i Witkacy „zwykle traktowani są osobno” i „rzadko łączy się ich razem w ramach jednego wykładu historycznoliterackiego” (s. 6). Przeczą jej informacje bibliograficzne podane przez autora w przypisie (na tej samej stronie). O ile można zgodzić się co do niekojarzonej raczej pary Leśmian i Witkacy, o tyle twórczość Leśmiana i Schulza była niejednokrotnie omawiana wspólnie, choć niewątpliwie nigdy dotąd nie została tak konsekwentnie wpisana w scalającą i spójną całość interpretacyjną. Dyskusyjne jest również umieszczenie takich poetów, jak Rainer Maria Rilke, Paul Valéry i Czesław Miłosz w tym samym nurcie XX-wiecznej liryki co Bolesław Leśmian i Jarosław Iwaszkiewicz – w nurcie poetyckiej „muzyczności” (s. 97). Kategoria ta ma bezpośrednie zastosowanie wobec poezji Leśmiana i Iwaszkiewicza, ale niekoniecznie – a co najmniej nie w ten sam sposób – wobec liryki pozostałych twórców, naznaczonej innego rodzaju dykcją, innego typu rytmem. Sam Miłosz rozróżniał przecież poetów wschodniej, słowiańskiej muzyczności czy wręcz śpiewności (Leśmian, Iwaszkiewicz) i zachodniej, łacińskiej dykcji (siebie umieszczając po stronie tych ostatnich). Za kontrowersyjne należy uznać usytuowanie Jerzego Lieberta wśród tych poetów religijnych w XX, którzy nie problematyzowali wiary (s. 126). Przecież tym właśnie wyróżnia się Liebert spośród nich, że wiara stanowiła dla niego problem poznawczy i intelektualny.

W opisach biografii i twórczości przywoływanych pisarzy niedokładna bywa nieraz faktografia. Bruno Schulz nie odbył tylko jednej podróży zagranicznej (do Paryża, zob. s. 164) – odbył także krótką wycieczkę (raczej wypad) do Sztokholmu. Rainer Maria Rilke nie napisał *Sonetów do Orfeusza* w r. 1922 (zob. s. 89; wtedy je wydał), lecz tworzył je w latach 1912–1922. Tadeusz Różewicz urodził się w r. 1921, a nie w 1922 (s. 89), Paul Celan – w 1920, a nie w 1921 (s. 96). Autorką studium *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego* jest nie Anna Sawicka (s. 95), lecz Anna Sobieska (w *Bibliografii komentowanej* już prawidłowo). Wskazuję te szczegóły niejako z recenzenckiego obowiązku – w książce o tak rozległym horyzoncie faktograficznym są to w istocie jedynie redakcyjne drobizgi.

Na uznanie natomiast zasługuje nie tylko merytoryczny wymiar publikacji Michała Pawła Markowskiego, ale również jej strona dydaktyczna. *Polska literatura nowoczesna* jest wykładem o wyrazistych walorach retorycznych, wykładem napisanym z pasją i zaangażowaniem. A także z widoczną dbałością o kompozycyjną przejrzystość całego przebiegu myślowego, który w każdym przypadku (i we fragmencie wprowadzającym, i w rozdziałach analitycznych) jest konstruowany starannie „krok po kroku”, „etap po etapie”. To równocześnie książka od tej dydaktycznej strony hojnie wyposażona, czemu graficznie sprzyja jej nietypowy format. Wykładowi zasadniczemu nieustannie towarzyszą liczne tabele zawierające – jak zaznacza autor – „niezbędne konteksty interpretacyjne” (s. 6). Markowski dokonuje w tych tabelach zestawień chronologicznych, definiuje, wyjaśnia i rozwija używane pojęcia oraz wykorzystane kategorie, wprowadza różnego typu odniesienia porównawcze (filozoficzne, socjologiczne, antropologiczne, z zakresu literatury i sztuki europejskiej). Treści tabel nie można uznać za „dygresje” (choć tak nieraz bywają nazywane) czy tym bardziej marginalia – ich zawartość stanowi integralne dopełnienie całego wykładu i radykalnie poszerza jego horyzont poznawczy. Ponadto każdy rozdział jest wyposażony w sumarycznie oceniającą stan badań *Bibliografię komentowaną*, a rozdział o Leśmianie dodatkowo w słownik zagadnień leśmianowskich. Książka Markowskiego stanowi w rezultacie tom o szczególnej użyteczności dydaktycznej, adresowany – jak pod-

kreśla autor – już nawet do „bardziej zaawansowanych uczniów liceów” (s. 5). Chciałbym podzielać optymizm badacza i mieć nadzieję, że stanie się ona pożyteczną lekturą również dla takich czytelników.

*Polska literatura nowoczesna – w Instrukcji obsługi* nazwana po prostu „podręcznikiem” (s. 5), który ma być „wprowadzeniem” do tej literatury (s. 6) – łączy zatem walory merytoryczne i dydaktyczne. Jest, niezależnie od sformułowanych wcześniej uwag polemicznych czy rozbieżności interpretacyjnych, nieprzeciętną pozycją wydawniczą. Jeśli nawet nie spełnia wszystkich zapowiedzi autora – nie jest choćby całkiem nową interpretacją XX-wiecznej literatury polskiej – stanowi ważne, bo monograficznie pomyślane i zrealizowane studium literackiej nowoczesności (krytycznej).

Tomasz Wójcik  
(Uniwersytet Warszawski –  
University of Warsaw)

#### Abstract

The subject of the review in question is a critical trend of literary modernity in Poland. Its monographic description is illustrated with artistic creativity of selected 20<sup>th</sup> century writers: Bolesław Leśmian, Bruno Schulz, and Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Anna Spółna, *NOWE „TRENY”? POLSKA POEZJA ŻAŁOBNA PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ A TRADYCJA LITERACKA*. (Recenzent: Marian Stala). (Kraków 2007). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 394.

Polska literatura nowoczesna doczekała się kilku publikacji próbujących opisać jej fenomen w kontekście śmierci, przemijania i doświadczenia żałoby. Przypomnę tutaj klasyczną już rozprawę Anny Legeżyńskiej *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* (Poznań 1999), pracę Przemysława Czaplńskiego *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (Poznań 2001) czy *Poezję żalu* Krzysztofa Kłosińskiego (Katowice 2001). Książka Anny Spółnej, niewątpliwie inspirowana przywołanymi pracami, została pomyślana jako monograficzna próba czytania powojennej polskiej poezji funeralnej w perspektywie jej gatunkowych oraz intertekstualnych powiązań z literacką tradycją pisania o śmierci. I – co trzeba powiedzieć już na początku – ta próba autorce się powiodła.

Dysertacja Spółnej, prócz *Uwag wstępnych* i *Zakończenia*, została podzielona na dwie części. Część pierwsza książki (*Ponowienie, przetworzenie, odwrócenie. Polska poezja funeralna wobec konwencji*) ma na celu skatalogowanie, usystematyzowanie motywów żałobnych, ich kontynuacji i przekształceń w literaturze współczesnej. Natomiast w drugiej części autorka analizuje utwory żałobne powstałe w dobie socrealizmu oraz poddaje wnikliwej lekturze *Ankę* Władysława Broniewskiego, *Biały rękopis* Anny Kamieńskiej oraz tom *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza.

Pierwsza część książki wskazuje na ogromną pracę archiwistyczną autorki, która podjęła wysiłek usystematyzowania wątków funeralnych w powojennej poezji. Spółna dąży do ich encyklopedycznego uporządkowania, mimo że we wstępie skromnie stwierdza, że nie ma takich ambicji (s. 12). Badaczka skrupulatnie poszukuje gatunków epicedialnych we współczesnej poezji. Przygląda się tytułom utworów, które są jednocześnie nazwami gatunkowymi, dostrzegając w owych tytułach różne realizacje genologiczne poezji żałobnej. Odnajduje w liryce powojennej treny, elegie, epitafia, kenotafia, nenie i lamenty, a także nawiązania do kompozycji muzycznych – *requiem*, marszu żałobnego. Bada również motta