

Tadeusz Linkner

"O dramaturgii Tadeusza Micińskiego", Elżbieta Rzewuska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/4, 397-402

1978

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 4

Elżbieta Rzewuska, O DRAMATURGII TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 224 + 3 wklejki ilustr. „Rozprawy Literackie”. [T.] 21. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (red. naczelny), Stanisław Grzeszczuk (zastępca red. naczelnego), Eugeniusz Czaplejewicz, Przemysława Matuszewska, Ryszard Nycz (sekr. redakcji), Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej. (Z prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej).

W uwagach wstępnych Rzewuska zapowiada: „Celem pracy jest umieszczenie dorobku tego wybitnego, choć kontrowersyjnego pisarza w nurcie rozwojowym polskiego dramatu i propozycji scenicznych podejmujących program europejskiej wielkiej reformy teatralnej” (s. 6). Autorka zmierza do ustalenia specyficznych cech techniki dramaturgicznej Micińskiego, nie bez racji więc zastrzega, że jej interpretacja dramatów będzie fragmentaryczna. Przedmiotem analizy jest 16 pozycji, z których większość znajduje się jeszcze w rękopisie.

Rzewuska uprzedza czytelnika, że ograniczyła się zasadniczo tylko do analizy dramatów (s. 5), i rzeczywiście: powołując się na korespondencję Micińskiego (szczególnie w rozdz. 1) czy jego twórczość powieściową, zachowuje nieodzowne do zrealizowania swego programu badawczego proporcje. Zrozumiałe jest, że ich zachwianie spowodowałoby rozbudowanie pracy, chociaż w pewnych wypadkach pozwoliłoby wzbogacić argumentację.

W rozdziale 1: „Do źródeł duszy polskiej”. *Biografia, dzieło, recepcja* — autorka stara się przedstawić na tle biografii zainteresowanie Micińskiego współczesnym mu teatrem i dramatem. Zajmuje się jego dramaturgiczną inicjacją, wspomina o twórczych poszukiwaniach w tym zakresie. Rozpatruje na tle biograficznym — zatem zgodnie z chronologią — poszczególne utwory dramatyczne Micińskiego, począwszy od nie znanego nam obecnie dramatu *Zywioty* (1895), a kończąc na *Królewnie Orlicy*.

Przesłanek chronologicznych szuka Rzewuska w korespondencji poety i w jego artykułach z „Tygodnika Ilustrowanego” (s. 24), a także w literaturze przedmiotu, np. w publikacjach Jana Lorentowicza oraz Bazylego Białokozowicza. Badaczce udało się ustalić przypuszczalny czas powstania dramatu *U wrót Hadesu* (s. 17) i zebrać porozrzucane dotychczas informacje o chronologii utworów: *Noc, Veni Creator albo Walka dusz*, *Noc Rabinowa*, *Bazylissa Teofanu*, *Wrogowie duchów*, *Książę Patiomkin*, *Termopile*, *Królewna Orlica*. Niewiele nowego wnoszą rozważania o chronologii dramatów z ostatniego okresu twórczości: *Stonecznego króla* i *Końca Wenety*. Podobnie jak pierwsze utwory Micińskiego-dramaturga nie jest nam bliżej znana i końcowa faza jego pracy literackiej — utrudnia poszukiwania brak materiałów. Zwróciła już na to uwagę Teresa Wróblewska, która opracowując

Korespondencję Tadeusza Micińskiego nie zdołała dotrzeć do żadnego listu poety z lat 1915—1918¹. Autorka książki o dramatach znalazła się w podobnej sytuacji: „O późniejszych [tekstach] wiemy niewiele: ani kiedy i w jakiej kolejności powstały, ani też — z wyjątkiem chyba *Słonecznego króla* — jaki miał być charakter całości. [...] Przy dzisiejszym stanie źródeł nie jesteśmy w stanie zrekonstruować planów poety” (s. 28).

Rzewuska — chociaż dowodzi pokrewieństwa *Końca Wenety* z *Królewną Orlicą*, chociaż omawia *Mściciela Wenety* i plan dramatu dołączony do tekstu *Królewny Orlicy*, chociaż streszcza „dramaty bałtyckie”² — jest bezsilna w kwestii ich genezy i chronologii. I trudno mieć o to pretensje. Jednakże te niedostatki wiedzy winny skłaniać do ostrożnego formułowania wniosków, tymczasem Rzewuska stwierdza np.: „W wierszu o Janie Sobieskim w Rucewie, a także w dramatach o Wenecji interesuje Micińskiego morze jako problem polski i słowiański. Są to jednak teksty stosunkowo późne, bo pisane po roku 1912” (s. 133, podkreśl. T. L.). O dumie *Aleja króla Sobieskiego w Rucewie* wiemy z pewnością, że powstała wcześniej, bo drukował ją w r. 1911 „Tygodnik Ilustrowany”. Zamysł „dramatów o Wenecji”, a chociażby tylko *Słonecznego króla*, mógł się być zrodzić podczas pobytu autora w Jastarni, w lipcu 1911. Zachwycony pięknem Helu pisał Miciński: „Stamtąd rodzinę swą wywoziłem aż tu, na cichy półwysep, w bliskość Gdańska. Las 7-milowy, morza dwa, z których jedno zawsze huczy. Lud ogromnie prawy, dzielny i polski. Słowem, dobrze mi tu. Do pracy jeszcze się nie wzięłem i wątpię, czy to uczynię, bo mam jeszcze wyjechać na Rugię...”³. Po miesiącu, w liście pisanym z Hellerau do Wolfa Dohrna, raz jeszcze wspomina o zamierzonym wyjeździe na Rugię⁴. Czyżby zbierał materiał do dramatu *Koniec Wenety*?

Realizacja „dramatów bałtyckich” mogła więc rozpocząć się już w r. 1911, a nie po 1912, jak zakłada Rzewuska.

W rozdziale 1 obok pobieżnych streszczeń, skojarzonych ze związką charakterystyką ideologii, znalazły się uwagi o teatralizacji tekstów, ich dramaturgii (s. 17, 18, 21, 27, 28) czy o doświadczeniach teatralnych Micińskiego w Hellerau (s. 24—25), z okazji omawiania *Termopil*.

Wspomniawszy o losach rękopiśmiennej spuścizny poety (s. 34) Rzewuska zajmuje się recepcją jego twórczości. Ponieważ współcześni Micińskiemu dyskutowali przede wszystkim nad dramatami publikowanymi, przytacza głosy krytyków na temat *Bazylissy Teofanu* i *Kniazia Patiomkina*, następnie referuje opinie z okresu międzywojennego, a wreszcie — sądy badaczy dzisiejszych. Zawartość rozdziału 1, w którym problematyka historiozoficzna poruszana jest tylko okazjonalnie, nie usprawiedliwia jego tytułu: „Do źródeł duszy polskiej”. W zakończeniu tegoż rozdziału niepokoi skrótowe wyliczenie problemów dramaturgicznych, do których autorka powraca w rozdziałach następnych. Łączą się z tym częste powtórzenia. Przykładem niechaj będzie analiza dramatu *Noc*. Rzewuska mówi o nim najpierw w rozdziale 1 (s. 13), następnie w rozdziale 3 streszcza go ponownie (s. 116), by w rozdziale 4 zająć się scenerią tego dramatu (s. 134). Taka kompozycja ujemnie wpływa na czytelność pracy (wszak pamiętamy, że autorka analizuje tu kilkanaście dramatów).

W rozdziale poświęconym fabule Rzewuska już na wstępie, omawiając mło-

¹ *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*. Opracowała T. Wróblewska. „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11, s. 109.

² Określenie „dramaty bałtyckie” przejąłem z pracy J. Tuczyńskiego: *Marynistyka polska. Studia i szkice*. Poznań 1975.

³ List T. Micińskiego do W. Weyssenhoff-Bühing. Bibl. Narodowa, rkps 8627, t. 5, nr 162.

⁴ *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, s. 119.

dzieńczy utwór bez tytułu, zwraca uwagę na lekceważenie zdarzeniowości przez poetę. Miciński główną rolę przyznaje słowu i gestowi (s. 55). Tematy aktualne są dla niego tylko pretekstem do przedstawienia problematyki uniwersalnej (s. 57). Temu samemu celowi służą liczne wątki przejęte z innych dzieł, literackich i naukowych: „Heterogeniczny materiał fabularny był porządkowany nie ze względu na wymogi ciągów zdarzeniowych, prawdy historycznej, prawdopodobieństwa życiowego czy psychologicznego, gdyż służyć miał wyłącznie prezentacji ideologii mitologizującej historię” (s. 66). Fabuła, mająca wyrażać „mit odnowy, rozwoju świata przez walkę, upadek i mistyczne odrodzenie” (s. 66), przeradza się w zbiór luźnych zdarzeń. „Rytm mitu” (termin ten Rzewuska wprowadza przez analogię do „rytmu Życia” Schechnera) zastępuje niejako akcję w jej roli konstrukcyjnej (s. 67). Przemocną rolę mitu w *Bazylissie Teofanu* pierwszy zauważył Bolesław Leśmian; autorka często powołuje się na jego wnioski. Zasięgą badaczki jest odniesienie tej obserwacji do wszystkich utworów dramatycznych Micińskiego. W *Bazylissie* dostrzega Rzewuska konflikt między fabułą, podporządkowaną cyklicznemu ujmowaniu historii, a historiozoficzną ideą doskonalenia się świata, opartą na koncepcji z *Króla-Ducha*: „Mit znajdujący się u podstaw dramatu Micińskiego zakłada konieczność ustawicznego powrotu, konieczność upadku i klęski, która nie da się podporządkować i pogodzić z »ewolucją ducha« [...]” (s. 77).

Halina Floryńska w artykule *Zwiastun ekspresjonizmu* na głównych bohaterów *Bazylissy Teofanu* i *Kniazia Piatomkina* nie spojrziała z takim pesymizmem. Choć oba dramaty kończą się upadkiem tytułowych postaci, to pozostaje nadzieja, że ich pragnienie spełni się w przyszłości. Wszakże ich droga wewnętrzna wiedzie przez ofiarę i śmierć ku odrodzeniu⁵. W ostatniej pracy, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Floryńska, podtrzymując ów sąd, dowodzi, że oczyszczenie, ofiara i przemienienie prowadzą do ujawnienia wartości bohatera. A chociaż jego życie kończy się tragicznie — finał pozwala mu poznać siebie, a ta wiedza „przygotowuje przemienienie”⁶.

Cytowany wyżej wniosek Rzewuskiej można by odnieść do dramatów: *Bazylissa Teofanu*, *Książę Piatomkin*, *Termopile*, *Koniec Wenety* czy *Królowna Orlica*, ale jak doszukać się owej wewnętrznej sprzeczności mitu z „ewolucją ducha” w *Stoniecznym królu*? Akcja tego dramatu rozgrywa się w X w. „na półwyspie Hel w południowej części Bałtyku”⁷. Władcą Helu jest syn króla Wenety, Jastrowit. Myśl o córce jarla Norwegii zabija w nim spokój i szczęście, chociaż głosił już hedonistyczną radość życia. Odtąd będzie się w nim toczyła walka dobra ze złem, czego paralełą-zobrazowaniem jest zmaganie się Zakonnicy z Herdą. Dopiero śmierć Walkirii-Herdy uwolni bohatera od zbrodni i bezideowości, będzie mógł wreszcie ujrzeć cel swego życia — obronę Wenety, utożsamianej tutaj ze Słowiańszczyzną. Z wewnętrznej walki, z Ułudy i zbrodni narodził się obrońca Słowian, który, nierzeczywiście Król-Duch, wzywa do walki z wrogiem: „Marynarze moi, napinać żagle... Płyniemy do Wenety...”⁸ W tym dramacie cykl mityczny nie mógłby się powtórzyć.

⁵ H. Floryńska, *Zwiastun ekspresjonizmu*. „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 1, s. 121—125.

⁶ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Wrocław 1976, s. 107—109.

⁷ T. Miciński, *Stonieczny król*. Muzeum Literatury w Warszawie, rkps 205, k. 2.

⁸ *Ibidem*, k. 37. Rzewuska pobieżnie potraktowała tekst *Stoniecznego króla*, popełniając kilka zasadniczych błędów. Przede wszystkim należało mówić nie o Kriszy (nb. nazywanej w książce „Krina”) — s. 31, 61, 98, 115), lecz o Herdzie jako córce jarla Norwegii, Hakona. Krisza była żoną władcy króla Helu — Jastrowita.

rzyć, bohater wstąpił na kolejny szczebel „ewolucji ducha”. Byliśmy świadkami wewnętrznego doskonalenia się Jastrowita. Mit organizuje fabułę dramatów, przejawia się również w makabrycznych i brutalnych scenach, które „tworzą podstawy przyszłego oczyszczonego świata” (s. 83).

Sąd autorki o poważnej roli mitu w dramaturgii Micińskiego popiera analiza postaci. Chociaż poeta przykłada do ich wyglądu ogromną wagę, charakterystyka zewnętrzna nie prowadzi do indywidualizacji, ale przez uwydatnienie związków z konwencją literacką zmierza do typizacji (s. 96—97). W sposobie kształtowania bohaterów można u Micińskiego zauważyć ewolucję: od postaci typowych lub zindywidualizowanych (rozgraniczenie to wypadło w omawianej pracy niezbyt przejrzysto), poprzez przyznanie im tylko roli obserwatorów, aż do funkcji postaci mitycznych: „Koncepcja postaci w *Królewnie Orlicy* jest konsekwencją ewolucji, której podlegała ta twórczość. Żywioł mitu [...] zagarniał coraz więcej miejsca, by w końcu całkowicie wyprzeć biografię [...]” (s. 112).

W rozdziale poświęconym przestrzeni dramatu autorka stawia pytanie o funkcję przestrzeni w utworach rozumianych przez Micińskiego jako „obrzęd, który objaśnia sens ludzkiego świata” (s. 121). W takiej sytuacji idealną scenerię tworzy miejsce obrzędowe — świątynia (s. 122). Czytając uwagi Rzewuskiej o nietzscheanizmie (s. 123), nietrudno nam zrozumieć, że człowiek nie spotyka się tutaj z Bogiem, ale sam przeobraża się w bóstwo. Mityczny charakter obrzędu podkreślony zostaje ważnym elementem, jakim jest płonąca ogień (s. 131). Spełnia on równocześnie funkcję ekspresjonistyczną i obrazową (jak np. w *Końcu Wenety* krwawy blask ognia kładący się na falach). Obok sakralnego archetypu przestrzennego Rzewuska uwydatnia znaczenie księżyca, rzeki, wody-morza. W relacji z archetypem przestrzennym — świątynią, odgrywają one specyficzną rolę: „Stale powtarzające się archetypy świątyni i morza świadczą o uporządkowaniu przestrzeni w dramatach Micińskiego. Ich magiczna natura, to, iż stanowią replikę góry kosmicznej i wód Chaosu, implikuje zasady wertykalnej organizacji przestrzennej” (s. 136).

We wszystkich dramatach Micińskiego można doszukać się „ideowej waloryzacji przestrzeni” łączonej z mitem. Archetyp przestrzenny wody-morza pełni ważną rolę nie tylko w dramatach, ale w całej twórczości Micińskiego, nie pomijając publicystyki. Nie wystarczy więc powiedzieć, że w młodzieńczym dramacie *Noc* morze spełnia rolę symboliczną, a w ostatnim okresie „jest już zawsze słowiańskim Bałtykiem” (s. 135). Nie wiemy, jak do tego doszło, w którym miejscu — może w twórczości dramatycznej — szukać momentu przejściowego?

Zainteresowanie Bałtykiem, owym „słowiańskim morzem”, zaczęło się prawdopodobnie od referatu *Marynarka w Polsce*, nad którym Miciński pracował na pierwszym roku studiów (Uniwersytet Jagielloński, r. akad. 1893/94)⁹. W noweli *Nad Bałtykiem* (1896) temat marynistyczny zajmuje miejsce drugoplanowe, ale wydzielony przez Micińskiego rodzaj wstępu sygnalizuje motywy bałtyckie. Obok nich pojawiają się w tej noweli motywy helskie, rugijskie i nawet kaszubskie. Latarnik Mikołaj „Był to ostatni Słoweniec, który z wyspy Rugii przesiedlił się między Kaszuby na Helę...”¹⁰ Na sytuację wyzutego z ojczyzny byłego mieszkańca Rugii wskazuje określenie „ostatni Pomorzanin”, którym Miciński rozpoczyna i kończy nowelę, nie pozwalając czytelnikowi zapomnieć o germanizacji Słowian.

W sumie otaczają więc bohatera w ostatnim akcie trzy kobiety, a nie dwie, jak pisze autorka (s. 31, 104).

⁹ List T. Micińskiego do J. Lewandowskiej. Bibl. Narodowa, rkps 7259, k. 37.

¹⁰ T. Miciński, *Nad Bałtykiem*. W: *Dęby czarnobyłskie*. Kraków 1911, s. 118.

W dramacie *Noc*, którego akcja według zapowiedzi autora ma toczyć się nad Bałtykiem, czy w noweli pt. *Nad Bałtykiem* nadrzędną rolę pełnią jeszcze motywy symboliczne morza-jaźni. Obrazy marynistyczne jako symbole stanów psychicznych występują w tomiku wierszy *W mroku gwiazd*. Przeżycie morza zachowuje sens symboliczny również w dramatach z ostatniego okresu twórczości i chociaż realizm tym razem odgrywa rolę przemożną, nie przeszkadza to Micińskiemu, jak mówi autorka w podsumowaniu, prezentować „ideologii mitotwórcy” (s. 155).

Czasowi mitu został także podporządkowany czas dramatu. W analizowanych tekstach Rzewuska dostrzega tendencję do odrzucania czasu historycznego na rzecz czasu mitycznego (s. 166—167). Zgodnie z tytułem rozdziału *Błogosławione nocne godziny* autorka zwraca uwagę na czas nocy jako „wolny od rygorów historii” (s. 164), a więc podległy czasowi mitu. Szkoda tylko, że ów sąd Rzewuska oparła na niewielu przykładach, bo tylko na *Nocy Rabinowej*, *Bazylissie Teofanu* i *Kniaziu Patiomkinie*; cóż można by powiedzieć w tej kwestii o wczesnym dramacie *Noc* czy późniejszym *Stonecznym królu*?

Na prymat tworzywa językowego w dramaturgii Micińskiego zwróciła już uwagę Floryńska w cytowanym wyżej artykule, powołując się, podobnie jak Edward Balcerzan¹¹, na Leśmianowską recenzję *Bazylissy*. Do uwag Leśmiana nawiązuje Rzewuska także w rozdziale 6, w którym zajmuje się funkcją słowa wobec mitu. Ostateczny wniosek autorki brzmi: „Słowo — wsparte dźwiękiem i światłem — służy mitologizacji świata” (s. 199).

Tak więc analiza dramatów Micińskiego podporządkowana została w książce problematyce mitu. Rzewuska rozpatruje funkcje mitu w fabule, kreacji bohatera, organizacji przestrzeni, czasie dramatu i jego słowie.

Innym problemem, obok szeroko ujętej funkcji mitu, jest w omawianej rozprawie paralela Miciński—Wyspiański. Wprowadza ją Rzewuska już w rozdziale 1, omawiając chronologię i problematykę dramatu *U wrót Hadesu*. W dalszych rozdziałach nazwisko Wyspiańskiego powraca przy okazji różnorodnych kwestii dramaturgicznych, wreszcie w ostatnim rozdziale autorka stwierdza: „Jako ideolog był Miciński bliski Wyspiańskiemu [...]. Jako człowiek teatru okazał się znakomitym uczniem” (s. 211). Konfrontacja z Wyspiańskim, a także odwołania (prawda, że skąpe) do dramatów Witkacego pozwoliły autorce pokazać twórczość Micińskiego w ramach rozwojowych dramatu polskiego.

Ważnym problemem dramaturgii Micińskiego jest jej stosunek do ekspresjonizmu. Ślady preekspresjonizmu można odnaleźć w specyficznej formule teatralnej Micińskiego, o czym Rzewuska wspomina w rozdziale 1. Przyznawali się do Micińskiego ekspresjoniści z kręgu „Zdroju”. Rzewuska informuje o drukowanej tamże rozprawie Jana Stura pt. *Tadeusza Micińskiego „Książę Patiomkin”, „Nietota”, „Xiądz Faust”*, choć zbyt mało uwagi poświęca jej charakterystycznym założeniom. Aktualność tematyki i ambicja oddziaływania na życie narodu — to jakby zapowiedź ideologii późniejszego ekspresjonizmu. W luźnej, epizodycznej kompozycji dramatów widzi badaczka nie tylko przejaw „mitycznej konieczności”, ale także skłonność do „misteryjnej i ekspresjonistycznej syntezy interpretującej” (s. 66). Ekspresjonizmem również tłumaczy Rzewuska przesyconą emocją działalność Teofanu (s. 71). Brutalne sceny, tak częste w dramatach Micińskiego, autorka kojarzy nie tylko z poetyką naturalizmu, teatrem barokowym Calderona oraz mistycznymi dramatami Słowackiego, ale i z estetyką futuryzmu i ekspresjonizmu (s. 82). Ponadto koncepcja bohatera ciągle sprawdzającego swą ideę (s. 87), prze-

¹¹ E. Balcerzan, *Bazylissa Teofanu w mroku gwiazd*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 80.

platanie się konwencji misteryjnych i moralitetowych (s. 88), sprzeczne zadania stawiane aktorowi (s. 90), buntownicza dociekliwość głównych postaci (s. 112), syntetyczne widzenie przez nie świata (s. 116), miasto jako symbol zagłady i zagubienia człowieka (s. 118), upodobnienie się bohatera do widza teatralnego (s. 173), utożsamianie ideologii z emocją (s. 183), częste cytaty i wypowiedzi pastiszowe prowadzące do rewaloryzacji słowa (s. 192), nadmierne wykorzystywanie cytatów i motywów z *Apokalipsy* (s. 193) — we wszystkich tych właściwościach dramaturgii Micińskiego dostrzec można zapowiedź ekspresjonizmu. Rzewuska wraca raz jeszcze do tego problemu w podsumowaniu, rozpatrując wspomniane przesłanki ekspresjonizmu na tle jego zasięgu i periodyzacji. W tym miejscu można było się odwołać do artykułu Floryńskiej, ściśle poświęconemu tej kwestii. Autorka rozprawy *Zwiastun ekspresjonizmu* zajmując się dokładniej ideologią dramatów *Bazylissa Teofanu* i *Książę Patiomkin* — nie pominęła powinowactwa techniki dramaturgicznej Micińskiego z ekspresjonizmem: „Otwarta kompozycja dramatów jest realizacją wysuniętego w kilka lat później postulatu Stura: »Należy wyrażać w arcydziele nieskończoność i irracjonalność, chotyczność środowiska, wśród którego dana rzecz się dzieje«”¹².

Szeroko potraktowała Rzewuska mit kolektywistyczny Nietzschego, ukazując jego znaczenie dla kreacji bohatera i organizacji przestrzeni w dramatach Micińskiego. Mniej uwagi poświęciła lucyferyzmowi, co poniekąd tłumaczy się zakresem pracy.

Tadeusz Linkner

JOSEPH CONRAD. A COMMEMORATION. PAPERS FROM THE 1974 INTERNATIONAL CONFERENCE ON CONRAD. Ed. Norman Sherry, Professor of English Literature, University of Lancaster. (London and Basingstoke 1976. The Macmillan Press Ltd), ss. XVI, 224.

Publikacja ta stanowi zbiór referatów wygłoszonych na międzynarodowej konferencji conradowskiej w 1974 r. w Canterbury (Wielka Brytania) zorganizowanej z okazji 50 rocznicy śmierci Josepha Conrada. Znajdują się tu prace najwybitniejszych bądź najbardziej znanych conradystów z wielu krajów świata: USA (9 referatów), Wielka Brytania (3), Polska (2) oraz pojedyncze artykuły badaczy z Kanady, Jugosławii i Włoch.

Kilka referatów przejawia tradycyjne dla conradologii zainteresowanie biografiami i osobowością oraz procesem twórczym tego pisarza. Należą tu przede wszystkim prace U. Mursii, F. R. Karla oraz częściowo E. Crankshawa i B. Kocówny.

Ugo Mursia w referacie *The True Birthplace of Joseph Conrad* rozpatruje nie rozstrzygniętą jeszcze kwestię miejsca urodzenia Conrada, twierdząc, iż były to Iwankowce, a nie, jak sugerują inni biografowie — Berdyczów, Derebczynka bądź Terechowaja. Tezę swą opiera Mursia na opisanym przez D. Urnowa reakcji berdyczowskiego taksówkarza, który na fotografii przedstawiającej dom, gdzie urodził się Conrad, rozpoznał budynek w Iwankowcach. Mursia polemizuje z Z. Najderem (uważającym Berdyczów za miejsce urodzenia pisarza): nie jest rzeczą pewną — sądzi — że chrzest Conrada odbył się w Berdyczowie, a brak miejsca urodzenia w metryce wskazywałby raczej, iż jest nim jakieś mniejsze miasteczko

¹² Floryńska, *Zwiastun ekspresjonizmu*, s. 129.