

**O Młodej Polsce z klasą, erudycją i finezją**  
**Rec.: Jan Tomkowski, Szkice młodopolskie.**  
**Warszawa 2016.**

Grażyna Legutko

DOI: 10.18318/pl.2018.3.15

GRAŻYNA LEGUTKO Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce

**O MŁODEJ POLSCE Z KLASĄ, ERUDYCJĄ I FINEZJĄ**

Jan Tomkowski, SZKICE MŁODOPOLSKIE. Warszawa 2016. Instytut Badań Literackich PAN, ss. 288.

Książka Jana Tomkowskiego gromadzi tradycyjne teksty historycznoliterackie<sup>1</sup>, choć nie ma w niej tradycyjnych – typowych dla wielowątkowego zbioru prac krytycznych – wstępu i zakończenia. Ich funkcje przejmują: świetnie napisany szkic pierwszy, *Rok 1890*, zapowiadający różnorodną tematykę tomu, oraz szkic ostatni, który wieńczy rozważania mieszczące się w granicach czasowych wyznaczonych przez formację Młodej Polski, poświęcony jest zaś omówieniu wytwornych książek epoki. Oba szkice wychodzą poza szereg badawczy, stanowią próbę szerszego spojrzenia na życie literackie przełomu XIX i XX wieku.

Artykuł otwierający *Szkice młodopolskie* zawiera ciekawą propozycję interpretacji kluczowego dla periodyzacji Młodej Polski roku 1890, funkcjonującego w powszechnej świadomości – głównie za sprawą Kazimierza Wyki – jako data przełomu literackiego, zamykająca epokę starą i rozpoczynająca nową, znamionująca początek objawów sztuki modernistycznej. Na przekór autorowi *Modernizmu polskiego* Tomkowski traktuje tę datę jako istotny moment, w którym pozytywści spotykają się mentalnie z młodopolanami, a ci z kolei aktualizują myśli romantyków. Najbardziej interesują go te wydarzenia, które – zamiast dzielić – łączą przedstawicieli odmiennych generacji i sytuują się ponad sztucznym, arbitralnym podziałem

<sup>1</sup> Jak informuje autor w *Nocie wydawniczej*, „większość szkiców nie była dotychczas drukowana, niemal wszystkie powstały w ostatnich latach” (s. 264). Jedynie 2 spośród 15 szkiców zamieszczonych w tomie zostały napisane i opublikowane znacznie wcześniej – są to: *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego* (w zb.: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, Red. T. Bujnicki, J. Iłlg, Katowice 1983) oraz *Witraz z wampirem* („Twórczość” 1987, nr 10).

literatury na „młodą” i „starą” (np. uroczysty pogrzeb Adama Mickiewicza na Wawelu, integrujący środowisko pisarskie, czy wydanie książkowe *Lalki* Bolesława Prusa, zapowiadające kierunek rozwoju nowoczesnej powieści polskiej). Badacz przekonuje, że rok 1890 okazał się wyjątkowy nie tylko w życiu 20-letniego Stanisława Wyspiańskiego, gdyż udał się on wtedy w swą pierwszą podróż po Europie, co poskutkowało jego symbolicznymi narodzinami jako pisarza, ale też w życiu 40-letniego Henryka Sienkiewicza, który zbliżył się wówczas do wymarzonej pozycji autora światowego, stworzył bowiem powieść *Bez dogmatu* i wyruszył w podróż do Afryki. Tomkowski podkreśla także doniosłość tej daty w wypadku rozwoju Miriama jako krytyka literackiego, poszukującego punktów stykowych między współczesnością a romantyzmem (m.in. w artykule *Poezja Lamartine’a niegdyś a dziś*), oraz Antoniego Langego, wyjaśniającego w szkicach krytycznych (takich jak *Modernizm i Mistycyzm francuski*) kanon estetyczny nowej sztuki, a w poemacie *Pogrzeb Shelleya* manifestującego preferowaną przez młodych twórców tematykę neoromantyczną i poetykę modernistyczną.

Inicjalny szkic książki skupia jak soczewka główne cechy dyskursu Tomkowskiego, właściwego kolejnym 14 tekstom, które czyta się z dużą przyjemnością intelektualną i satysfakcją historycznoliteracką. A czasami wręcz z zapartym tchem. Składa się na to kilka powodów. Po pierwsze, owe szkice wyróżniają się dyscypliną kompozycyjną i klarownością wywodu, zazwyczaj rozpoczynającego się od prowokującej tezy (hipotezy), kończącego się zaś błyskotliwą puentą. Po drugie, zawierają one gruntowne analizy i intrygujące interpretacje, przynoszące wiele ciekawych spostrzeżeń i przenikliwych diagnoz. Po trzecie, pisane są znakomitym, eseistycznym stylem, typowym dla rodzaju wypowiedzi szczególnie cenionej przez autora *Mojego pozytywizmu* (1993) i *Mojej historii eseju* (2013). Badacz, podejmując rozmaite zagadnienia z zakresu piśmiennictwa młodopolskiego, konsekwentnie zaznacza swój osobisty do nich stosunek, przy czym dominantę jego refleksji krytycznych stanowi dążenie do integracji poruszanych problemów, łączenie rodzimych zjawisk teraźniejszości z przeszłością i ukazywanie ich w sieci wzajemnych relacji z literaturą europejską. Szukanie paralel artystycznych znamienne jest zarówno dla *Roku 1890* (skłonność ta zaznacza się już w pierwszych akapitach tekstu, odwołujących się do *Czasu odnalezionego* Marcela Prousta), jak i w szkicu finalnym, *Szerokie marginesy. O najpiękniejszych książkach Młodej Polski*. W nim także Tomkowski sięga do twórczości Prousta, tym razem do jego młodzieńczej, nieukończonej powieści *Jean Santeuil*, by zacytować z niej fragment dotyczący uroków zewnętrznego wyglądu książki oraz funkcji „wielkich marginesów”, po czym przytacza opinię Miriama – twórcy ekskluzywnej „Chimery”, unikatowego dzieła sztuki edytorskiej – na temat pięknej książki, prezentującej harmonię słowa i obrazu, będącej efektem pracy zbiorowej: autora, ilustratora, typografa i drukarza. Nawiązanie w obu szkicach do Prousta stanowi efektowną klamrę myślową *Szkiców młodopolskich*, wskazującą na główny kierunek zainteresowań badacza oraz na jego preferencje estetyczne.

Wśród kilkunastu młodopolskich książek, których wytworną szatę Tomkowski omawia ze znanstwem, znajdują się m.in.: dwa wydania *Poezji* Lucjana Rydla (1899, 1901) w oprawie graficznej Wyspiańskiego, stanowiące „arcydzieła secesyjnej sztuki wydawniczej” i „zwrot w grafice książkowej Młodej Polski” (s. 247); *Miłość* Jana Kasprowicza (1902) i *Duna o hetmanie* Stefana Żeromskiego (wyd. 3: 1909) z ozdobnymi winietami, inicjałami i ilustracjami Edwarda Okunia; bibliofilska edycja *Ech leśnych* Żeromskiego (1905) oraz *Legenda Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego (1910) z wysmakowanymi okładkami Jana Bukowskiego; wreszcie cenne przedsięwzięcie edytorskie, jakim są artykuły Miriama zebrane w tomie *Pro Arte* (1914), wydrukowane zróżnicowaną czcionką, odznaczające się „wersalikową” żywą paginą i szerokimi marginesami. Tomkowski nie poprzestaje na rejestrze „pięknych książek” Młodej Polski<sup>2</sup>, odbijających upodobania modernistów do wyszukanego wzornictwa, szcze-

<sup>2</sup> Oczywiście, rejestr ten można by uzupełnić o wiele innych pozycji, np. o wydane w 1902 r. *Utworki*

gólną dbałość o wygląd estetyczny publikacji, odpowiednie współgranie typografii, zdobniczości, ilustracji i słowa, ale wskazuje także rozwiązania graficznie mniej udane, w rodzaju tomiku poezji Maryli Wolskiej *Z ogni kupalnych* (1905), będącego efektem niezbyt fortunnej współpracy kilkorga artystów, czy ekscentrycznej powieści Marii Jehanne Wielopolskiej *Faunessy* (1913) w „dziwacznej oprawie graficznej” (s. 254). Szkic *Szerokie marginesy*, w którym tytułowe określenie zostaje utożsamione z „ekwiwalentem ciszy” (s. 246), pozwalającej odbiorcy na odpoczynek albo zachęcającej do myślowego komentowania czytanego dzieła, potraktować można jako misternie zaplanowany przez autora zbioru moment intelektualnego wyciszenia po lekturze wcześniejszych tekstów, a zarazem jako zaproszenie do snucia dalszych refleksji na temat przedstawionych zjawisk literatury i sztuki przełomu wieków.

Rok 1890 i *Szerokie marginesy* stanowią solidne filary książki Tomkowskiego, na których opiera się zwarta konstrukcja tomu. Wylania się z niego złożony obraz literatury młodopolskiej, obejmujący rozległe obszary piśmiennictwa (od krytyki literackiej – przez lirykę, powieść, nowelistykę – do felietonistyki i eseistyki) i ważne poznawczo zagadnienia badawcze, które, niczym kamyki w wielobarwnej mozaice, układają się w kunsztowną kompozycję. Jak na strukturę wytwornej mozaiki przystało, poruszana tematyka jest różnorodna i wielokierunkowa. Badacz skupia się na analizie pojedynczych utworów – osobliwego wiersza, wybranej powieści czy eseju (są to: *Ajaccio* Bronisławy Ostrowskiej, *Żywoć i myśli* Zygmunta Podfilipskiego Józefa Weysenhoffa, *Wampir* Władysława S. Reymonta, *Fragment powieści* Stanisława Lacka i *Dawni mistrze* Kazimierza Chłędowskiego) albo dokonuje oglądu większych całości, jak to ma miejsce w wypadku: interpretacji liryki Ostrowskiej, rozbioru wczesnej poezji Tadeusza Micińskiego, prezentacji grupy powieści ukazujących funkcjonowanie polskiej szkoły pod zaborami, charakterystyki twórczości nowelistycznej i felietonistycznej Tadeusza Rittnera, omówienia artykułów krytycznych Władysława Jabłonowskiego oraz eseistyki Miriama i Chłędowskiego. Szacunek budzi niezwykła erudycja historyka literatury, ambicja skomentowania nie tylko ściśle literackich zjawisk Młodej Polski, ale także faktów kulturowych, socjologicznych, edytorskich, a ponadto umiejętność budowania dramaturgii tekstu, utrzymującej uwagę czytelnika w stałym napięciu. Z pewnością szkice pomieszczone w zbiorze dalekie są – by posłużyć się opinią samego Tomkowskiego, sformułowaną w kontekście eseistyki Chłędowskiego – „od nudy, jaka wyziera z akademickich, naukowych do szpiku kości i pozbawionych cech indywidualnych elaboratów produkowanych do dziś przez zakochanych w sobie profesorów” (s. 219).

Nie wszystkie wszakże kamyki w „mozaice młodopolskiej” Tomkowskiego są jednakowo wyszlifowane. O pewnej chropowatości można mówić w odniesieniu do szkicu poświęconego eseistyce Miriama, zatytułowanego *Secesja i nieskończoność*. Badacz, tropiąc zgodnie ze swym upodobaniem korespondencję myślową między przedstawicielami różnych generacji, zaczyna przekornie swój wywód o Przesmyckim od... Prusa – autora *Emancypantek*, w którym nieskończoność budzi lęk metafizyczny. Wątek ten jednak Tomkowski szybko porzuca i w dalszym ciągu rozważań nie decyduje się na głębszą paralelę, choć przecież można by ją przeprowadzić, sięgając np. do *Snu* Prusa (1890) czy do jego niedokończonych powieści *Tam* (1898), opublikowanej przez Ignacego Chrzanowskiego i Zygmunta Szwejkowskiego pod tytułem *Nic nie ginie!* Rozważania badacza koncentrują się na analizie tekstów krytyczno-literackich samego Przesmyckiego, m.in. szkicu o poezji Lamartine’a, rozprawy o Maeterlincku i artykule *Walka ze sztuką*. Wykładana w nich kategoria nieskończoności urasta do rangi pojęcia filozoficznego, tożsamego z panteistyczną Jednością oraz z istotą wielkiej twórczości (słynna metafora Miriama: „sztuka jako okno ku nieskończoności”). Jeśli uwzględ-

---

dramatyczne L. Rydla (z rysunkami A. S. Procajłowicza) i *Legendy* A. Niemojewskiego (w oprawie graficznej S. Dębickiego) czy też o opublikowany w 1910 r. tom *Erotyków* J. Weysenhoffa (starannie zilustrowany przez H. Weysenhoffa, jego kuzyna).

ni się tok i logikę wywodu, należałoby odwrócić kolejność określeń w tytule szkicu. Refleksje na temat secesji (terminu przez Miriamą zresztą ostro krytykowanego) pojawiają się bowiem dopiero pod koniec tekstu, a ciekawe zestawienie nieskończoności z secesją – rozumianą szeroko, jako „propozycja w zakresie filozofii sztuki” (s. 44) – sformułowane jest jako złożony problem badawczy, który w krótkim szkicu może prowadzić jedynie do prowizorycznej konkluzji o zbieżności koncepcji estetycznych Przesmyckiego z myśleniem teoretyków secesji.

Pewien niedosyt analityczny budzi też tekst *Kwiaty życia i śmierci*, prezentujący poezję Ostrowskiej. Rozpoczyna go ulubiona paralela pokoleniowa – tym razem partnerem artystki młodopolskiej staje się Julian Tuwim jako autor *Kwiatów polskich*. Rozległa analiza motywu kwiatowej w liryce Ostrowskiej obejmuje praktycznie całą jej twórczość, począwszy od debiutanckiego tomiku *Opale*, przez kulminacyjny cykl *Woń kwiatów* (ogłoszony w zbiorze *Poezji z 1905 r.*) i ostatni tom *Aniotołom dźwięku*, skończywszy zaś na interpretacji wydanego pośmiertnie wiersza \*\*\* [„Nie! Nie napiszę sonetu...”], w którym kwiaty stanowią „model kosmosu, klucz do tajemnic wszechświata” (s. 61). Tomkowski zauważa charakterystyczną ewolucję funkcjonowania kwietnego akcesorium w poezji autorki *Woni kwiatów*. Najpierw kwiaty są tylko dekoracją dla baśniowych historii, następnie występują jako atrybut zaświatów i pełnią funkcję łącznika ziemi z niebem, wreszcie przekształcają się w symbol afirmacji życia, a zarazem w ikonę śmierci. Zawsze jednak tworzą jedność z człowiekiem, a ich najbardziej charakterystyczną cechę stanowi zapach, będący podstawowym kodem komunikacji z *homo sapiens*. Przekonania te zbliżają młodopolską poetkę do prozy Jorisa-Karla Huysmansa i teorii Maeterlincka wykładanej w rozprawce *Inteligencja kwiatów*. Tomkowski, poszukując europejskich kontekstów interpretacyjnych dla florystycznego uniwersum Ostrowskiej, wskazuje (oprócz Huysmansa i Maeterlincka) poezję Baudelaire’a i Villiersa de L’Isle-Adama oraz prozę Prousta, a z twórców rodzimych – Leśmiana i Micińskiego. Zastanawiające wydaje się wszakże, dlaczego nie przywołuje słynnego wiersza Wincentego Koraba-Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, którego wymowa (współlistnienie życia i śmierci) jest przecież tak bliska myśleniu Ostrowskiej, czy twórczości poetyckiej Stéphane’a Mallarmégo (np. wiersz *Kwiaty*) i poezji Maeterlincka, zwłaszcza jego głośnej u schyłku XIX wieku *Roślinności serca*, gdzie kwiaty są figurami – podobnie jak u Ostrowskiej – tajemnicy kosmicznej, sygnałem obecności Transcendencji i gdzie tworzą ontologiczną jedność człowieka z wszechświatem. Badacz pomija też w swojej analizie kontekst religijny i malarski (np. obrazy A. Hérberta, J. Millais’go, J. Tooropa, O. Redona, P. Gauguina, A. Gual Queralta, A. Muchy, E. Burne’a-Jonesa i D. G. Rossettiego), wzmiankuje jedynie o korespondencji z Olgą Boznańską. Uruchomienie tych kontekstów mogłoby wprowadzić korektury niektórych tez (np. w zestawieniu z wierszem Koraba-Brzozowskiego czy z malarstwem Muchy erotyczne nacechowanie lilii przestaje być oryginalnym pomysłem Ostrowskiej; także w religiach Bliższego Wschodu kwiat ten ze względu na falliczny słupek i zapach kojarzono przecież z miłością cielesną).

Ale już następny tekst Tomkowskiego, skupiony na analizie wyjątkowego sonetu Ostrowskiej *Ajaccio*, jest rewelacyjny<sup>3</sup>. To kamyk w mozaice szczególnie starannie przez autora wyszlifowany! Szeroki kąt oglądu zjawiska przenikania się życia i śmierci w poezji Ostrowskiej, zastosowany w szkicu poprzednim, zamieniony tu zostaje na analizę problemu z bliska. Choć wiersz *Ajaccio* stanowi część krótkiego cyklu *Z wyspy słońca i śmierci* (zamieszczonego w późnym zbiorze *Z raptularza z 1917 r.*), badaczka w pierwszej kolejności interesuje ten utwór jako tekst autonomiczny. Interpretacja dokonana jest w sposób mistrzowski. Odsyła do tak ważnej w Młodej Polsce korespondencji sztuk i wskazuje liczne podobieństwa między sonetem Ostrowskiej a obrazem Arnolda Böcklina *Wyspa umarłych*, czy właściwie kilkoma

<sup>3</sup> Szkic ten przedrukowano w wydanej niedawno książce zbiorowej *Liryka Młodej Polski. Interpretacje* (Red. B. Mazan, K. Badowska. Łódź 2017).

jego wersjami. Tomkowski wylania centralny element obu dzieł: łódź z postacią żeglarza, płynącego ku śmierci lub symbolizującego samą śmierć, a następnie zmierza do wyjaśnienia nadrzędnej idei *Ajaccio* – wyobrażenia życia jako „śmierci doskonałości” (by posłużyć się znaną metaforą Langego). Dopiero w dalszej części wywodu sytuuje analizowany wiersz w kontekście trzech pozostałych sonetów. Interpretacja kontekstowa, przywołująca również moment historyczny (ostatni rok Wielkiej Wojny), prowadzi do zaskakującego wniosku, ujednoznaczniającego młodopolską mglistość semantyczną *Ajaccio* – żeglarz utożsamiony zostaje z polskim pielgrzymem, żołnierzem wędrującym ku ojczyźnie po to, by walczyć o jej wolność.

Podobnie jak Ostrowska, bohaterem aż dwóch szkiców (*Pieniądze i miłość* oraz *Miasto stojącego czasu*) jest w recenzowanej książce Tadeusz Rittner. Badacz z powodzeniem rewiduje powszechną opinię, jakoby autor sztuki *W małym domku* był głównie dramaturgiem, prezentuje go bowiem, z jednej strony, jako dobrego noweliste, z drugiej – jako utalentowanego felietonistę. Spośród omówionych nowel galicyjskich Rittnera, które rozwijają wątek miłości i pieniędzy, warte szczególnego namysłu są trzy utwory: osadzona w atmosferze egzystencjalnego absurdu *Przygoda panny Stasi*, przedziwna makabreska *Jour fix*, rozgrywająca się wśród nieboszczyków wierzących w potęgę złotego cielca, oraz opowiadanie *Homunculus*, otwierające nowe perspektywy narracyjne, budzące skojarzenie z „Gombrowiczowską grą masek i pozorów” (s. 185). Rittner zaskakuje nowatorstwem także jako błyskotliwy reporter-eseista, przysyłający do rodzimych gazet korespondencje z Wiednia. Tomkowski ogranicza swoją kwerendę do trzech czasopism galicyjskich: „Życia”, „Czasu” i „Gazety Lwowskiej”, dostrzegając, że tematem łączącym analizowane felietony jest prezentacja stolicy nad Dunajem, dokonywana, co ciekawe, z wyraźnego dystansu. Punkt widzenia felietonisty wcielającego się w przybysza z zewnątrz powoduje, że bywa on miastem znudzonego albo że potrafi z niego kpić. Wiedeń postrzega jako miejsce bez wątpienia wspaniałe, ale zarazem osobliwe, dziwaczne, pełne paradoksów (określa go mianem „dziecka linoskoczki i filozofa” (s. 189)). Zauważając ciasne horyzonty wiedeńczyków, ich zamknięcie na innych, powierzchowność życia, preferowanie kiczu (sprowadzające się do epidemii tingel-tanglów i pism satyrycznych), a także konserwatyizm – nazywa Wiedeń lapidarnie „miastem stojącego czasu” (s. 187). Relacje Rittnera dotyczą wiedeńskiego stylu życia, pogody, malarstwa, teatru, muzyki, literatury, oglądanych galerii itd. i zazwyczaj ujawniają osobiste stanowisko korespondenta wobec opisywanych spraw. Z zasady nie odnoszą się one do polityki. Często przekształcają się w reportaż, uatrakcyjniany anegdotami i dowcipnymi dygresjami, czasem przybierają postać prozy poetyckiej (zwłaszcza wtedy, kiedy Rittner opisuje pasjonujące go wydarzenia, takie jak występy legendarnej Isadory Duncan), a niejednokrotnie przeobrażają się w esej. Otwartą konkluzję szkicu *Miasto stojącego czasu* stanowi pomysł zebrania korespondencji Rittnera w jeden „pasjonujący wiedeński esej” (s. 202), który mógłby konkurować z analogiczną publikacją Hermanna Bahra.

Poetyka i problematyka młodopolskiego pisarstwa eseistycznego okazuje się na tyle bliska Tomkowskiemu, że poświęca on jej jeszcze uwagę w trzech szkicach swego zbioru. Bohaterem pierwszego jest Władysław Jabłonowski, dwóch pozostałych – Kazimierz Chłędowski. Tekst o Jabłonowskim nie porusza jakimiś rewelacyjnymi spostrzeżeniami. Być może dlatego, że ten mało już znany krytyk młodopolski nie wywarł szczególnego wpływu na pokolenie swoich rówieśników, ani jako inspirator (jak Miriam czy Przybyszewski), ani jako autor syntezy epoki (jak Feldman czy Potocki), mimo że pisał sumienne prace krytyczne, był niezwykle czytany i umiejętnie diagnozował intelektualny chaos europejskiej myśli i sztuki schyłku XIX wieku. Bardziej niż twórczość literacka pociągała go – jako sympatyka narodowej demokracji – działalność polityczna i publicystyka historyczno-polityczna, a jeśli już zajmował się literaturą, to badał ją z perspektywy historyka idei. Tomkowski zauważa pewną sprzeczność w tekstach autora *Dookoła Sfinksa*, któremu jednocześnie zależało na rozbiórce indywidualności pisarskiej (przy czym psychologia artysty była dlań znacznie ciekaw-

sza niż wartość estetyczna dzieła) i na ukazaniu jej jako wyrazu ducha zbiorowego. Postrzeżenie krytyka przede wszystkim jako publicystę politycznego, nie mającego raczej „czasu ani odwagi, by uprawiać eseistykę literacką, w której dochodzą do głosu nie tylko wielkie problemy współczesności, ale także manifestuje się autorskie »ja«” (s. 214). Zastanawia zatem druga część tytułu szkicu (*Władysław Jabłonowski jako krytyk i eseista*), stojąca w niejakiej opozycji do przywołanej konstatacji i do całości wyводу o Jabłonowskim.

Najmniejszych wątpliwości nie ma natomiast Tomkowski charakteryzując twórczość Chłędowskiego, choć tytuł pierwszego szkicu jemu poświęconego sformułowany jest kokieteryjnie: *Kazimierz Chłędowski – eseista czy gawędziarz?*<sup>4</sup> Tekst obfituje w osobiste dygresje badacza i zdradza wyraźną fascynację osobą podróżującego eseisty. Określanie go jako „gawędziarza” jest w przekonaniu Tomkowskiego deprecjujące i nie licuje z rodzajem uprawianego przez niego pisarstwa, reprezentującego „starą szkołę humanistyki europejskiej, w której ceniono wysoko zarówno biegłą znajomość najważniejszych języków europejskich, jak i rozległe czytanie w dziełach klasyków greckich i łacińskich” (s. 221). Broni go więc przed zarzutami powierzchowności, niekompetencji, kompilatorstwa, amatorszczyzny i sybarytyzmu, podkreśla zaś otwarcie na świat, samodzielność sądu, umiejętność obrony własnego zdania, wrażliwość na sztukę, zasadę łączenia historii ze współczesnością, pasję globtroterskie, idące w parze z profesjonalizmem prezentacji twórczości danego artysty, polegającym na konfrontacji wiedzy zdobytej w bibliotece z bezpośrednim doświadczeniem. Widzi w nim zatem nie plotkarskiego gawędziarza-dyletanta, ale jednego z najlepszych eseistów przełomu XIX i XX wieku, mogącego z powodzeniem stawać w szranki z przedstawicielami nowoczesnej (XX-wiecznej) eseistyki. Sąd ten rozwija badacz w szkicu *Podróż do Flandrii*, koncentrującym się na analizie wyjątkowego – na tle ówczesnej krytyki pozytywistycznej – cyklu artykułów Chłędowskiego *Dawni mistrze*<sup>5</sup>, który często zestawia ze szkicami Zbigniewa Herberta, zebranymi w tomach *Barbarzyńca w ogrodzie* i *Martwa natura z wędzidłem*. Zbiór *Dawni mistrze*, stanowiący niekonwencjonalną relację z podróży, wart jest przypomnienia, jak dowodzi Tomkowski, z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, stanowi ciekawą próbę opisu historycznej Flandrii i jej największych miast (Brukseli, Brugii i Gandawy), a ponadto – co ważniejsze – prezentuje słabo wówczas znaną sztukę Belgów i Holendrów. Po drugie, dzieła, które Chłędowski ogląda w brukselskiej galerii, omówione są z wielkim zapałem – tematykę i technikę malarstwa flamandzkiego eseista wiąże z charakterem miejscowego pejzażu i architektury oraz z mentalnością tubylców. I po trzecie, malarstwo Północy odkrywa, a także przybliża polskim odbiorcom wielki entuzjasta sztuki Italii, który opisując obrazy Flamandczyków, opowiada przy okazji dużo o sobie i swoich wrażeniach.

Eseistyka przełomu XIX i XX wieku to nie jedyny krąg zainteresowań autora *Szkiców młodopolskich*. Była już mowa o poezji (interpretacja wierszy Ostrowskiej), której również dotyczy dawny tekst Tomkowskiego o kluczowych dla wczesnej twórczości Micińskiego dziełach: tomie poetyckim *W mroku gwiazd* i poemacie *Niedokonany*<sup>6</sup>. Badacz nazywa Micińskiego poetą *gnozis* ze względu na: synkretyzm religijny, wybór drogi rozumu i wiedzy zamiast

<sup>4</sup> Szkic pojawił się w sieci w 2017 r. pod tytułem, który nie pozostawia żadnych wątpliwości: „*W zimie jeździć nie lubię*”. O eseistyce Kazimierza Chłędowskiego. Na stronie: <http://www.polskacana-da.com/kazimierz-chledowski-dawni-mistrze> (dostęp: 15 XII 2017).

<sup>5</sup> Lektura tego trudno dostępnego tekstu (który ukazał się na łamach „Przeglądu Naukowego i Literackiego”, dodatku do „Gazety Lwowskiej” (1886, nry 4–7)) możliwa jest dzięki wydaniu elektronicznemu, opracowanemu przez J. Tomkowskiego (Toronto 2017). Do publikacji internetowej zostały dołączone reprodukcje opisanych obrazów, a ponadto trzy eseje Tomkowskiego: *Podróż do Flandrii*, „*W zimie jeździć nie lubię*”... i *Flamandzka spiżarnia*.

<sup>6</sup> Zob. przypis 1.

ortodoksyjnej wiary, niekonwencjonalną chrystologię i koncepcję stworzenia oraz kontynuację tradycyjnych wątków gnostyckich, takich jak przekonanie o wpływie „ciemnej” strony ducha na świat materialny. W pierwszej kolejności pokazuje, na czym polega relacja człowiek–szatan w poezji autora *W mroku gwiazd*, oraz wnikliwie charakteryzuje Lucyfera jako byt „niedokonany”. Następnie poddaje analizie koncepcje gnostyckie poety, przekonanego, że szatan jest postacią bardziej realną niż abstrakcyjny, tajemniczy Bóg, prowokującą człowieka do sformułowania pytań o logikę relacji między Ojcem a Synem. W końcu omawia główne różnice między Chrystusem a szatanem, ale swój szkic zamyka przewrotną tezą o identyczności Chrystusa i Lucyfera (istotę obu stanowi cierpienie), wyczytaną między wierszami *Niedokonanego*.

Oprócz poezji i eseistyki wiele miejsca Tomkowski poświęca powieści przełomu wieków. Blok powieściowy otwiera przedruk tekstu *Witraż z wampirem*, opublikowanego w 1987 r. na łamach „Twórczości”, a napisanego wspólnie z Ewą Ilnatowicz. Tytułowy witraż staje się tu pretekstem do mówienia zarówno o poetyce powieści Reymonta (jej budową rządzą: niedopowiedzenia, fragmentaryczność, antynomie, wieloznaczność kreacji postaci itd.), jak i o problematyce, przybliżanej misternie w osobnych cząstkach – szkic, jak witraż, podzielony jest na kilkanaście segmentów. Ostatni: *Podpis pod witrażem*, służy wskazaniu w kreacji głównego bohatera wątków autobiograficznych i podkreśleniu dwoistej natury Reymonta, który, z jednej strony, był sceptykiem wierzącym w potęgę rozumu, z drugiej – entuzjastą mistyki, parapsychologii i wiedzy tajemnej.

Kolejne teksty przynoszą nie drukowane wcześniej propozycje interpretacji powieści młodopolskich. Szkic *Jasne dni, szkolne czasy. W cieniu „Syzyfowych prac”* podejmuje próbę syntetycznego ujęcia literackiego obrazu polskiej szkoły, która poddana nieustannej kontroli ze strony zaborców była nieprzychylna zarówno uczniom, jak i nauczycielom, sprzyjała dewiacjom, depresjom, agresji, eliminacji jednostek słabych, utrudniała rozwój duchowy dziecka, ale była też miejscem, gdzie rodziła się uczniowska solidarność i budziła się pasja czytania książek. Utwory poddane przez badacza analizie (m.in. *Nad poziomym* Władysława Sabowskiego, *Wspomnienia szkolne* Leonarda Sowińskiego, pierwszy tom *Emancypantek* Prusa, *Wspomnienia niebieskiego mundurka* Wiktora Gomulickiego), mimo iż pozostają „w cieniu” jedyne arcydzieła, za jakie Tomkowski słusznie uznaje *Syzyfowe prace*, „stanowią cenne dopełnienie powieści Żeromskiego i pogłębiają zaprezentowaną w niej przenikliwą diagnozę” (s. 145). Osobny szkic Tomkowski poświęca interpretacji powieści Weysenhoffa *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, którą analizuje pod kątem oglądu „miejsz magicznych” na trasie licznych podróży tytułowego bohatera, uosabiającego typ wiecznego wędrowca. Znajdują się wśród nich m.in.: Paryż, Monte Carlo, Berlin, salon, ulica paryska – przestrzenie otwarte, wprawiające sybarytę wojażującego po świecie w dobry nastrój. Weysenhoff, zdaniem Tomkowskiego, trafnie uchwycił w swej debiutanckiej powieści istotę zachodniej cywilizacji oraz fundamentalne potrzeby współczesnego człowieka, takie jak głód informacji, chęć sprawnej i szybkiej komunikacji, bliskość centrów handlowych, niezbędność rozrywki i dobrej gastronomii oraz potrzebę nieustannej aktywności.

Blok powieściowy w *Szkicach młodopolskich* zamyka doskonała praca o nieukończonych powieści Lacka o Wyspiańskim. Zamyka, ale jednocześnie metaforycznie otwiera, zapraszając do kontynuacji rozważań, ostatnie zdanie szkicu *Don Kichote w Krakowie* (będące zresztą cytatem finalnej frazy utworu Lacka) brzmi bowiem przewrotnie: „Nie rozumiemy” (s. 174). Lektura niespełna 40-stronicowego *Fragmentu powieści. (O St. Wyspiańskim)*, opublikowanego w 1908 r. na łamach Feldmanowskiej „Krytyki”, zmusza badacza do stawiania szeregu pytań, na które nie udziela on jednoznacznych odpowiedzi. Związane są one z: całością kompozycji niedokończonego przez pisarza dzieła, czasem jego powstania (1903 czy 1907?), przynależnością gatunkową (powieść? esej? dramat? misterium?), wyłonieniem głównego bohatera (Wyspiański? młody chłopiec? Don Kichote? Sanczo Pansa?), wyjaśnieniem, kim właściwie jest w tekście umierający Wyspiański (rzeczywistym twórcą? duchowym przywód-



cą społeczności krakowskiej? słowiańskim wodzem – Krakiem? bohaterem *Legendy?*), funkcją i znaczeniem listu pisanego przez Don Kichote'a w finale powieści, wreszcie z ostatecznym rozwiązaniem dziejów Don Kichote'a. Pełna pasji badawczej analiza *Fragmentu powieści* Lacka – uruchamiająca rozmaite paralele i konteksty literackie (twórczość Cervantesa, dramaturgia autora *Wesela*, krytyka literacka Lacka, listy Wyspiańskiego do Lacka, *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego itd.) – prowadzi do wniosku, że jej faktycznym bohaterem jest właśnie Don Kichote, ale wniosek nie ma charakteru jednoznacznej konkluzji z powodu... enigmatyczności figury samego Don Kichote'a. Podobnie jak większość tekstów zamieszczonych w zbiorze, szkic o utworze Lacka utrzymuje od początku do końca zaciękanie odbiorcy, napisany jest lekkim, eseistycznym stylem, daje wyraz osobistym przemyśleniom badacza i dyskretnie ujawnia autorskie „ja”.

Dodatkowy walor książki Tomkowskiego stanowią jej wysoki poziom edytorski (perfekcyjna redakcja i korekta tekstu) oraz dużo mówiąca okładka, na której wykorzystano zdjęcie znanego pastelu Stanisława Wyspiańskiego *Caritas (Madonna z Dzieciątkiem)*. Pewien mankament to nieco mylące odbiorcę sformułowanie ze skrzydełka okładki, sugerujące, że „ukrytym bohaterem zbioru” jest Wyspiański. W siedmiu szkicach (a to prawie połowa książki) nie ma o nim w ogóle mowy, w wielu zaś występuje on jedynie na zasadzie niezobowiązującego przywołania.

Różnorodna i ciekawa tematyka *Szkiców młodopolskich* bez wątpienia zachęca do uważnej lektury, umożliwia pogłębienie wiedzy o Młodej Polsce, a przede wszystkim tworzy zajmującą opowieść historyka literatury, będącą zapisem osobistego czytania tekstów kultury, indywidualnych przygód z książkami, czasopismami i obrazami, zapisem pełnym klasy, erudycji i finezji, w którym wyraźnie widać podmiotowe piętno, tak charakterystyczne dla refleksji krytycznych Tomkowskiego.

#### Abstract

GRAŻYNA LEGUTKO Jan Kochanowski University, Kielce

#### ON YOUNG POLAND WITH HIGH QUALITY, ERUDITION AND FINESSE

The review discusses Jan Tomkowski's *Szkice młodopolskie (Sketches on Young Poland)* (2016), a collection of interesting literary-historical texts presenting various phenomena of literary life at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> c. The texts encompass wide areas of Polish writing, from literary criticism, through lyric poetry, novel, short story to column articles and essays, as well as problems connected with the epoch periodization and book graphic art.