

Teksty Drugie 1998, 4, s. 105-115



Świat młodopolskiej krytyki

Wojciech Gutowski

Roztrząsania i rozbiory

Świat młodopolskiej krytyki

Powyższy tytuł nie jest bynajmniej zgrabnym hasłem, zwięźle anonsującym zawartość książki Michała Głowińskiego *Ekspresja i empatia*¹. Zawarte w niej rozprawy, w większości publikowane w czasopismach naukowych lat dziewięćdziesiątych, teraz zebrane razem, uszpójnione obszernym wprowadzeniem, tworzą wyrazistą, przemyślnie skonstruowaną strukturę, która odśłania – powiedzmy nieco paradoksalnie – koherentny, rządzący się swoistymi prawami, „świat poetycki” krytyki okresu Młodej Polski.

Badacz nie zamierzał, co zaznacza we wstępie, napisać monografii krytyki literackiej epoki (funkcję tę pełni, jak dotąd, czwarty tom *Obrazu Literatury Polskiej*, serii V), lecz przede wszystkim przeprowadził wnikliwą analizę głównych właściwości młodopolskiej wypowiedzi krytycznej. Wypowiedź ta nie interesuje Głowińskiego jako dokument życia literackiego i świadectwo upodobań czytelnicznych, a tak zwykle pojmują rolę krytyki historycy literatury, dostrzegając w niej głównie (lub wyłącznie) przekaz wiedzy o świadomości literackiej i światopoglądzie dzieła, pisarza, epoki.

Studium M. Głowińskiego jest znakomitym i rzadkim w naszym literaturoznawstwie przykładem świadomej swych zadań historii krytyki literackiej, którą nie tyle interesuje, co krytyk mówi o literaturze, ile raczej, jak swe sądy artykułuje, w jakim porządku stylistycznym je wy-

¹ M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, Wydawnictwo Literackie.

powiada². Podstawą refleksji badacz uczynił analizę reguł dyskursu młodopolskiej krytyki.

Pierwsza rozprawa (*Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie*) jest pionierskim rekonesansem, w którym obserwacji bogactwa i zróżnicowania głosów krytyków towarzyszy rekonstrukcja głównych, wyróżniających epokę, zasad odbioru. Za kategorię centralną, poświadczającą głębokie związki epoki ze świadomością romantyczną, badacz uznaje „zasadę ekspresyjności” (s. 30), wedle której dzieło, będące wyrazem najgłębszych pokładów osobowości autora (duszy) może być opisywane tak, jakby stanowiło z podmiotem twórczym nierozłączną jedność.

Zaproponowany przez badacza termin „ekspresywizm młodopolski” jest nader pojemny i nie może być zawężony do rozumienia dzieła jako wyrazu emocji. Właśnie specyfiką epoki było ujmowanie w kategorii ekspresji również problematyki filozoficznej, społecznej, religijnej. Co więcej, krytyka młodopolska konsekwentnie nie tylko wszelkie doświadczenia, przeżycia i poglądy zawarte w dziele uznawała za przejawy wewnętrznego życia twórcy, ale również cechy stylu i formy przedstawiania świata. Łączyła podmiot twórczy z dziełem w jedną, nierozdzieloną całość.

Wieloaspektowy opis „ekspresywizmu młodopolskiego” pozwala przezwyciężyć pewne uproszczenia i wskazać swoiste nowatorstwo tej krytyki.

Uznając, obok ekspresji, empatię za podstawowy wyróżnik młodopolskiej krytyki, badacz odsyła do lamusa symplifikacji powszechne ongiś przekonanie o jej impresjonistycznym charakterze. Subiektywizm, podmiotowość nie oznacza bynajmniej rejestracji powierzchownych lekturowych wrażeń (choć i takie się pojawiały, ale nie one kształtowały dyskurs krytyczny). Właśnie zasada wczucia (dążenie do uwewnętrznienia dzieła i dialogowego kontaktu z podmiotem twórczym) wyznaczała obszar dyskursu, w którym większej roli nie mogły odgrywać impresje krytyczne. Głowiński przekonująco uzasadnia, iż antyścjenizm, antypozytywizm krytyki młodopolskiej prowadził do ukształtowania postawy (pre)hermeneutycznej, do swoistego „diltheizmu *avant la lettre*” (s. 91). Głównym zadaniem tak pojmowanej krytyki jest wydobycie (w dialogu z dziełem – i – twórcą) najgłębszego sensu utworu

² „Krytyka jest przecież nie tylko mową o literaturze, ale też mową komplementarną wobec literatury, sytuującą się na tym samym poziomie aktywności, co działalność pisarska”. J. Sławiński *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w pracy zbiorowej: *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1974, s. 9.

i weryfikacja jego wartości wedle podstawowego kryterium – szczerości (autentyczności) wyrazu.

W ekspresywno-empatycznym modelu odbioru podmiot krytyczny odznacza się szczególną dyspozycją. Opisuje dzieło nie jako skończony, gotowy artefakt, lecz jako jedną z możliwości, ani jedyną, ani ostateczną w dynamicznym procesie twórczym, oddającym energię psychiki autora – „krytyków młodopolskich fascynuje przede wszystkim pisanie procesem twórczym, wciąż obecnym i niewyczerpalnym” (s. 53).

Tak dynamiczne, czynnościowe i personalistyczne rozumienie literatury wymuszało określone typy wypowiedzi, nastęrczało też pewne trudności. Wskazując bogaty repertuar gatunków krytycznych, M. Głowiński uznaje portret literacki za formę wzorcową, najbliższą młodopolskim krytykom. Pojawia się jako składnik prac o zakroju syntetycznym (np. „rozdziały portretowe” poświęcone Żeromskiemu i Wyspiańskiemu w *Legendzie Młodej Polski*), a jego cechy można też odnaleźć w krótkich formach, np. w recenzjach. Właśnie portret literacki, pozbawiony pozytywistycznego biografizmu, „był podstawową inicjatywą hermeneutyczną, która miała ułatwiać przeniknięcie w niepowtarzalny świat duchowy pisarza [...], był tym gatunkiem, który stał się domeną najszerzej pojmowanej identyfikacji” (s. 140).

Badacz skrupulatnie analizuje historycznoliterackie i kulturowe uwikłania dyskursu młodopolskiej krytyki. Akcentując wartość tego, co indywidualne, niepowtarzalne, jednorazowe, krytyka epoki unikała systematyzacji, klasyfikacji; raczej mówiła metaforą niż językiem terminów literaturoznawczych (obowiązywała tu tzw. reguła minimum terminologicznego), z upodobaniem posługiwała się wieloznacznymi „słowami-sygnałami” (np. „dusza”, „życie”), które w konkretnych użyciach były różnorako nacechowane emocjonalnie i aksjologicznie.

Analizy ówczesnych zastosowań kategorii „formy” oraz terminów genologicznych wyraźnie wskazują na swoisty kompromis między psycho-ekspresywnym a bardziej zewnętrznym, „technicznym” rozumieniem terminologii literaturoznawczej (kompromis nie pozbawiony też niekonsekwencji i napięć).

W końcowych podrozdziałach pierwszego, tak bogatego myślowo, studium badacz podkreśla aktywność krytyki literackiej wobec nowych zjawisk w kulturze. Właśnie w wypowiedziach m.in. A. Nowaczyńskiego, I. Matuszewskiego, a nade wszystko w *Harmoniach i dysonansach* Z. Przesmyckiego pojawiają się pierwsze pogłębione diagnozy kultury masowej, przeprowadzone jeszcze z pozycji obronnych (przykłady tzw. arystokratycznej krytyki kultury masowej).

Trwałe znaczenie miał wypracowany podówczas kanon literacki i związany z nim „kapitał interpretacyjny” (s. 154), który na długie lata

„zaprogramował” sposób lektury i wartościowania literatury Młodej Polski. Obecnie kanon ów nie tyle został poszerzony, co przewartościowany (o czym świadczą propozycje Ryszarda Nycza, które nie są przecież izolowanym pomysłem, lecz odzwierciedlają przemiany w recepcji literatury Młodej Polski w obszarze refleksji badawczej, ujmującej epokę w kontekście rozwoju literatury polskiej XX wieku³), obowiązuje wszakże nienaruszony w praktyce szkolnej.

Pewne wątpliwości, nawet sprzeciw, budzi kategorię, nie poparty uzasadnieniem, sąd autora, wskazujący na obniżenie wartości poezji w projektowanym współcześnie obrazie epoki: „Żywiono powszechnie przekonanie, że Młoda Polska ma największe osiągnięcia w dziedzinie poezji. Z dzisiejszej perspektywy widać, że było ono błędne” (s. 153). Oczywiście nie sposób bronić całej produkcji poetyckiej epoki, wiele tam mielisz, stereotypów, emocjonalnej łatwizny, ale też trudno przecenić – w najlepszych dokonaniach – znaczenie rewolucji artystycznej, jaka podówczas miała miejsce. Czuję się zwolniony z szerszej argumentacji, którą czytelnik może znaleźć w przełomowych dla współczesnego odbioru poezji Młodej Polski studiach Marii Podrazy-Kwiatkowskiej⁴. Dodam tylko uwagę dość banalną – bez polskiego symbolizmu i preekspresjonizmu trudno wyobrazić sobie takie właśnie cechy poezji lat trzydziestych, jak wizjoneryzm, oniryzm, symbolizm. Warto też zapytać, czy przemiany w prozie i dramacie epoki byłyby tak głębokie bez „zaplecza poetyckiego” (choćby w zjawiskach poetyckich dostrzegać tylko negatywny układ odniesienia dla eksperymentów w powieści, jak w wypadku *Pałuby*).

Drugie studium (*Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*) otwiera nową perspektywę badawczą⁵. Zagadnienie intertekstualności, żywe w interpretacjach literackich, nie było dotąd dostrzegane w bada-

³ Trwałość oddziaływania dziedzictwa młodopolskiego ma zapewniać, by ograniczyć się do przykładów hasłowych, twórczość Leśmiana, nie Tetmajera, Berenta, nie Żeromskiego, Brzozowskiego, nie Krzywickiego, Irzykowskiego, nie Matuszewskiego. Zob.: R. Nycz *Kilka uwag o formacji modernistycznej*, w pracy zbiorowej: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 284 *passim*.

⁴ Zob. m.in.: *Znaczenie polskiego symbolizmu*, w: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969; *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975 (II wyd. 1995); *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, w: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985.

⁵ M. Głowiński jako jeden z pierwszych polskich badaczy literatury zajął się problemami intertekstualności. Zob. artykuł *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4.

niach nad krytyką literacką. Głowiński nie tylko przekonująco udowadnia, iż intertekstualność jest główną metodą budowy młodopolskiego dyskursu krytycznego, ale wskazuje także, że jest, powiedzmy tak, konieczną i najbardziej funkcjonalną strategią organizacji wypowiedzi w ekspresywno-empatycznym modelu krytyki.

W obydwu rozprawach można śledzić interesującą homologię między dyskursem literatury i krytyki. Ekspresywizm jest wspólną cechą i wypowiedzi literackiej, i refleksji o literaturze. Empatyczna hermeneutyka młodopolskiej krytyki wyraża się w formach stylistycznych, charakterystycznych dla ówczesnej powieści. Chodzi o mowę pozornie zależną, która około 1900 roku zaczyna odgrywać coraz większą rolę i w powieści, i w krytyce. Oczywiście kierunki upodobnień mowy narratora są w obu wypadkach odmienne. W powieści, jak to wnikliwie opisał Michał Głowiński we wzorcowym studium z zakresu poetyki historycznej (*Powieść młodopolska*, 1969), narrator przybliżył styl swej wypowiedzi i zakres świadomości do poznawczego horyzontu i stylistycznych cech języka postaci (tzw. bohatera prowadzącego). Natomiast w krytyce dominuje „intertekstualna mowa pozornie zależna”, którą cechuje przybliżenie dyskursu krytycznego do języka omawianego dzieła.

Młodopolska krytyka literacka przekracza klasyczne reguły dyskursu krytycznego – zamiast mówić „o dziele”, mówi „dziełem”. Do minimum ogranicza informacje, z reguły zastępuje ją interpretacją, w której słowo krytyka ma być powtórzeniem języka pisarza. Tego rodzaju dyskurs staje się językowym wykładnikiem empatii, powoduje zatarcie granic między stanowiskiem krytyka i pisarza, pozwala krytykowi uwnętrzyć świat omawianej twórczości i „bezpośrednio obcować z pisarzem, wnikać w jego psychikę, a także – w proces twórczy” (s. 181).

Analizy Głowińskiego wielokrotnie potwierdzają, iż celem młodopolskiej krytyki nie jest konstrukcja przekonującego wywodu, wspartego mocnymi intelektualnie argumentami, opartego na dowodzeniu określonych tez, lecz – w obszarze intertekstualnej mowy pozornie zależnej – chodzi o rozwinięcie „współczującego” dialogu, który odłoni procesualność dzieła i fundujących je pisarskich poczyną. Intencją tego dialogu „dusz” (świadomości, idei, emocji, stylów) jest aktualizacja dzieła, czyli włączenie przeżywanego w nim energii w żywy nurt współczesnego światoodczucia (znakomity przykład: pisarstwo A. Górskiego o Mickiewiczu, zwłaszcza *Monsalwat*).

W istocie moderniści stawiali pytanie zawsze podstawowe w myśli hermeneutycznej: jakie przesłanie niesie dzieło dla nas, czy jest żywe, tzn. – w sytuacji młodopolskiej – czy odbiorca może identyfikować się z przeżywaną twórczością, i dalej, czy może mówić jej językiem, i wię-

cej, czy może używać dyskursu pisarza w zakresie własnej refleksji o świecie, o problemach moralnych, metafizycznych, społecznych. Pozytywna odpowiedź na te pytania, oczywiście udzielona nie w abstrakcyjnym sądzie, lecz wpisana w intertekstualny dialog, była zarazem aktem wartościowania, najwyższą nobilitacją dzieła.

W studium poświęconym intertekstualności profesor Głowiński proponuje rewizję „redukcyjnych” stylów odbioru krytyki Młodej Polski. W polemice z niektórymi badaniami nad myślą S. Brzozowskiego (zob. s. 189–192) wskazuje na niebezpieczeństwo takiej lektury, która rekonstruuje idee wypreparowane z dyskursu, tak jakby były wypowiedziane bezpośrednio, bez żadnych mediatyzacji. A przecież taka lektura nie uwzględnia roli odbiorcy, zaprojektowanej w młodopolskich tekstach krytycznych. Krytycy młodopolscy utrudniali sytuację czytelnika, niejako zakładali konieczność lektury aktywnej, śledzącej relacje, jakie zachodzą pomiędzy dyskursem krytyka a dziełem. Nie chodziło o to, by przekonać czytelnika za pomocą informacji i argumentów, chodziło o to, by włączyć się – właśnie na drodze empatii – w dialog intertekstualny, jaki toczy się w tekście krytycznym. Zasada empatii stosowana wobec utworu literackiego została przez krytyków Młodej Polski przeniesiona na odbiór dzieła krytycznego.

Z analiz intertekstualnej mowy pozornie zależnej wynika bardzo ważna dyrektywa dla badań nad krytyką literacką (oczywiście – nie tylko młodopolską!) – konieczność stosowania wobec tekstów krytycznych instrumentarium poetyki (zob. m.in. s. 192). Właśnie analiza tekstu krytycznego, uwzględniająca zawarte w nim reguły wypowiedzi, najlepiej umożliwi wydobycie oryginalności, specyfiki idei, ponieważ wskaże ich zakorzenienie w konkretnym dyskursie, w materii indywidualnego wystąpienia.

Kolejne studium poświęcone wartościowaniu, które jest nieodłącznym atrybutem wypowiedzi krytycznej (*Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim*), dopełnia przeglądu najważniejszych problemów – w przekroju całej epoki – określających sytuację krytyki Młodej Polski.

Badacz wyróżnił trzy typy wartościowania w krytyce: system formalno-modelowy, nacechowany wyraźną normatywnością, system mimetyczny, konfrontujący dzieło ze światem pozaliterackim, stosujący wobec dzieła kryterium prawdopodobieństwa, i system ekspresyjny, wedle którego podkreśla się podmiotowy charakter dzieła, pojmowanego jako przekaz niepowtarzalnego „ja” autorskiego.

Oczywiście wartościowanie w krytyce młodopolskiej implikował system ekspresyjny, choć na charakterystykach np. powieści zaciążyły

normatywne wzorce prozy XIX wieku i kryteria mimetyczne (zob. interesującą analizę artykułu I. Matuszewskiego o *Próchnie*).

Krytykę młodopolską cechuje swoisty panaksjologizm: „wartościowanie przenika różnymi sposobami i w rozmaitych postaciach we wszelkie dziedziny dyskursu” (s. 214). Sama relacja między podmiotem krytycznym a dziełem decyduje o kierunku wartościowania: możliwość identyfikacji, interferencji stylów krytyka i pisarza wyznacza ocenę pozytywną, natomiast dystans podmiotu, niemożność utożsamienia, jest sygnałem „obcości” dzieła, tym samym wartościowania negatywnego. Również wybór gatunku krytycznego był aktem wartościowania, np. portret krytyczny wskazywał na wysoką pozycję omawianego twórcy. Wpływ na styl wyrażania ocen miał również swoisty „słownik aksjologiczny epoki” (s. 212). Stosowanie terminów tego słownika (wyrażnie nacechowanych aksjologicznie, negatywnych, np. „tendencja”, lub pozytywnych, np. „sztuka”, „piękno”) pozwalało wzbogacać tok wartościujący wypowiedzi bez dodatkowych uzasadnień i komentarzy.

Oczywiście wartościowanie w systemie estetyki ekspresji wyznacza charakterystyczne pojmowanie dzieła literackiego – jako niepowtarzalnej wypowiedzi. O wartości utworu decydowała „szczerść”, autentyzm wyrazu jednostkowych doświadczeń, nie dających się sprowadzić do kategorii ogólnych. Dlatego też krytycy młodopolscy unikali stosowania szczegółowych kryteriów, proponowanych przez modernistyczne -izmy.

Oprócz wyżej omówionych trzech studiów, które odsłaniają – w przekroju całej epoki – swoistość młodopolskiej wypowiedzi krytycznej, w książce M. Głowińskiego czytelnik znajdzie szczegółowe, wzorcowe analizy głównych, charakterystycznych dla epoki, zjawisk w krytyce literackiej: manifestu literackiego, syntezy literatury epoki, recepcji dzieła nowatorskiego, wykraczającego poza oczekiwania odbiorców oraz portretu krytyka.

W rozprawie *Trzy młodopolskie manifesty literackie* badacz ustala gatunkowe cechy manifestu (sytuacyjność, wyrazista funkcja pragmatyczna, przywódcza rola podmiotu, nakierowanie na przyszłość, retoryczność, swoista oralność, poetyka przemówienia, dominacja zdań współrzędnych) oraz poddaje interpretacji: *Confiteor* S. Przybyszewskiego (1899), *My, młodzi* S. Brzozowskiego (1902) oraz znacznie późniejszy (z 1908 roku) tekst C. Jellenty „*Nie pieśń sen, lecz pieśń moca- rza*”. *Tok energii w poezji polskiej*⁶.

⁶ W omawianej książce szkic Jellenty występuje pod skróconym tytułem *Pieśń moca- rza*.

Rozprawa poświęcona manifestom zawiera cenne inspiracje dla autora – jeszcze nie napisanego a, wydaje się, potrzebnego – całościowego opracowania licznych i bardzo różnych wypowiedzi programowych w epoce Młodej Polski⁷. Głowiński precyzyjnie rozróżnia manifest od artykułu programowego (w tym ostatnim postulaty wypowiedziane są nie tak apelatywnie, apodyktycznie, jak w manifestach), choć zdaje sobie sprawę, że takie rozgraniczenie nie może być rygorystyczne.

Sądzę, że warto też zwrócić uwagę na takie teksty, których dyskurs zbliża je do manifestów literackich, natomiast zakres przekazywanych treści jest odmienny lub znacznie szerszy. Można, jak się wydaje, wskazać „manifesty światopoglądowe”, w których autor obwieszcza ofensywę nowej formacji pokoleniowej, wręcz wskazuje na pojawienie się nowego typu człowieka (np. M. Komornicka, *Przejściowi*⁸) lub postuluje radykalną przemianę moralną, przełom w kulturze (np. T. Miciński *Straceńcy*⁹, też: L. Staff *Rekonwalescencja końca wieku*¹⁰), a za osobliwość epoki można uznać, rzadkie co prawda, „manifesty religijne”, w których ekspresja indywidualnego doświadczenia uzasadnia konieczność przewartościowania tradycji religijnej (np. A. Baumfeld *Ewangelia Syna Bożego z Ducha i Natury*, 1906).

Oczywiście należy pamiętać, że i manifesty literackie nie ograniczały się do zagadnień estetycznych. Na podstawie manifestów Przybyszewskiego można zrekonstruować podstawy jego metafizyki i antropologii, a poddany analizie w książce Głowińskiego tekst Jellenty jest również programem życiowego aktywizmu, posiada zatem cechy „manifestu światopoglądowego”.

W odbiorze manifestów literackich modernizmu pewne trudności stwarza konieczność odczytywania postulatów artystycznych w kontekście właściwych dla krytyka poglądów filozoficznych, psychologicznych *etc.* Głowiński niewątpliwie trafnie zauważa paradoks, polegający na tym, że Przybyszewski wyraża hasła estetyki ekspresji w terminologii stosowanej przez zwolenników estetyki mimetycznej („odbijać”, „od-

⁷ Reprezent i bogaty wybór zawiera antologia *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973.

⁸ Pierwodruk w programowej książce W. Nałkowskiego, M. Komornickiej, C. Jellenty *Forpoczy*, Lwów 1895.

⁹ Zob.: T. Miciński *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906. Tekst powstał w czerwcu 1902 w Zakopanem, gdzie Miciński wygłaszał liczne odczyty.

¹⁰ Pierwodruk w czasopiśmie lwowskim „Teki” 1900 nr 1. Wcześniej odczytany na posiedzeniu Kółka Literackiego Czytelni Akademickiej na Uniwersytecie Lwowskim. Przedruk we wspomnianej wyżej antologii *Programy i dyskusje...*

tworząc”), jednak trudno jest zgodzić się z wnioskiem badacza: „Przybyszewski niewątpliwie nie zdawał sobie sprawy, że ulega czemuś, co jest mu programowo obce” (s. 249).

Zarówno koncepcja „metasłowa”¹¹, jak i uznanie „krzyku” za słowo-klucz, sygnał autentyczności artystycznego przekazu, oddała podejrzenie o brak samowiedzy Przybyszewskiego w zakresie estetyki ekspresji. Natomiast stosowanie przezeń terminologii z kręgu estetyki *mimesis* uzasadniają jego poglądy ontologiczne. Przybyszewski wielokrotnie powtarzał (zwłaszcza w szkicu o twórczości Edwarda Muncha *Psychiczny naturalizm*) przekonanie o tożsamości sztuki wyrazu z odtwarzaniem, pod warunkiem, iż za rzeczywistość ontycznie pierwotną i najistotniejszą, jedynie godną zainteresowania artysty („jedyną realność, jedyny kosmos”) uznamy „duszę, wnętrze, nagi psychiczny proces”¹².

W tym wypadku można mówić o swoistej „zasadzie oksymoronu” w dyskursie krytycznym. Przybyszewski celowo posługuje się terminami estetyki mimetycznej, by uzasadnić doniosłość, ontologiczną „totalność” rzeczywistości, która może się ujawnić jedynie w akcie ekspresji. Z kolei ekspresja musi być odtwarzaniem „stanów duszy”, aby uniknąć pułapek „mózgu”, który cenzuruje (i właściwie zabija) ekspresję, dostosowuje wypowiedź do norm społecznych, systemów etycznych, niszczy jej indywidualizm i autentyzm. Przynajmniej w manifestach literackich i w poematach prozą Przybyszewski był preekspresjonistą i zarazem nadrealistą *avant la lettre*.

W kolejnym studium, poświęconym budowie dyskursu, w *Legendzie Młodej Polski* (pt. *Wielka parataksa*), badacz dodatkowo uzasadnia sygnalizowane wcześniej obawy, dotyczące skłonności redukcji tekstu krytycznoliterackiego do wymiaru ideologicznego lub filozoficznego, przekonuje o konieczności ujmowania idei w konkretnych uwikłaniach tekstowych. Próżny byłby, zdaniem Głowińskiego, trud

¹¹ Zob.: S. Przybyszewski *Z gleby kujawskiej*, Warszawa 1902.

¹² S. Przybyszewski *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edwarda Muncha)*, w: *Synagoga Szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przekł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 99. Zob. też: M. Fischer *Augenblick und Seele. Stanisław Przybyszewski psychischer Naturalismus*, „Rocznik Kasprowiczowski” VII, Inowrocław 1990. Warto zauważyć, iż w szkicach Przybyszewskiego poświęconych malarstwu Muncha i rzeźbie Vigelanda również dominuje ekspresywno-empatyczny model odbioru, dodatkowo skomplikowany przez zjawisko dotąd nie zbadane na gruncie *Młodej Polski*, mianowicie przekład interesemiotyczny języka sztuki na dyskurs analogiczny do języka krytyki literackiej.

doprecyzowania i ujednoznacznienia podstawowych kategorii myśli krytycznej Brzozowskiego, jak np. „życie”, „praca”, „prawo”, „struktura”. Właśnie znacząca jest ich wieloznaczność, o której decyduje budowa wypowiedzi. Refleksja w dziele Brzozowskiego nie rozwija się wedle z góry założonego planu, w procesie logicznego wynikania kolejnych składników. Dyskurs *Legendy* zbudowany jest (co sygnalizuje tytuł rozprawy) na zasadzie zestawienia różnorodnych, lecz współrzędnych wobec siebie wątków, z których każdy może – na moment – wysunąć się na czoło rozważań (tzw. „reguła pierwszego planu”).

Głowiński opisuje *Legendę Młodej Polski* jako „dzieło w ruchu”, pozbawione tematycznego centrum, programowo odstawiające dynamikę nie zakończonych, wzajemnie się przenikających dyskursów: syntezy krytycznoliterackiej, traktatu filozoficznego, ideologicznej polemiki. Również podmiot krytyczny proteuszowo zmienia role: nauczyciela, prawodawcy, proroka, pamflicy, hermeneuty.

Wnikliwa, wieloaspektowa analiza dzieła Brzozowskiego wyraźnie wskazuje na homologię między dynamiką dyskursu krytycznego, przekazującego sam „proces życiowy myśli” (s. 301) a filozofią pisarza, postulującą ciągły wysiłek kreacji świata niegotowego.

Studium *Konstelacja „Wyzwolenia”* zawiera wzorcową analizę bogatej i skomplikowanej recepcji dramatu Wyspiańskiego. Utwór okazał się wyzwaniem dla odbiorców, wywołał najbardziej sprzeczne reakcje krytyczne, które skupiały się wokół dwóch biegunów. Na jednym sytuują się opinie, wyrastające z pozytywistycznej szkoły lektury (Spasowicz, Chmielowski), na przeciwnym – szkice, w których ujawniają się procedury intertekstualne, znamienne dla młodopolskiego dyskursu krytycznego (Lack, Ortwin).

Porównanie recepcji *Wyzwolenia* i *Ozimy*, jakie przeprowadził Głowiński, wskazuje na charakterystyczne różnice w młodopolskim odbiorze dramatu i powieści. Niewątpliwie krytycy lepiej byli przygotowani do nowatorstwa w dramacie (tradycją pozytywną był dramat romantyczny, konwencje *piece bien fait* odgrywały rolę marginalną lub w ogóle je odrzucano) niż w powieści, której nowe wersje: polifoniczne (Berent) lub mitologiczne (Miciński) odczytywano wedle reguł klasycznej powieści realistycznej.

Ostatnia rozprawa *Portret krytyka: Ostap Ortwin* to mała monografia działalności krytycznej autora *Żywych fikcji*. Jego wielowątkowa twórczość (obejmująca również problemy teorii literatury) jest dla Głowińskiego interesującym przykładem transformacji – w kierunku antypsychologizacyjnym – poglądów krytyka ukształtowanego w obrębie formacji modernistycznej (świadczą o tym zwłaszcza rozprawy o liryce).

Trudno przecenić wartość *Ekspresji i empatii*. Głowiński zaproponował pierwszą tak całościową, pełną syntezę krytyki literackiej epoki. Wskazując w wypowiedzi krytycznej dynamiczną jedność dyskursu, idei, dyspozycji aksjologicznych, dialogu z tradycją, badacz przekonująco udowodnił, iż krytykę literacką Młodej Polski należy traktować jako dziedzinę twórczości nie mniej ważną niż ówczesne gatunki literackie. Potwierdził przeświadczenie, iż Młoda Polska – mimo wewnętrznych paradoksów i antynomii – jest jednolitą, o wyrazistej samowiedzy, formacją kultury. Książka Michała Głowińskiego zachęca do ponownej lektury dzieł Brzozowskiego i Feldmana, Irzykowskiego, Górskiego, Ortwina i wielu innych. Otwiera nowe możliwości szczegółowych badań nad krytyką literacką Młodej Polski, podobnie jak ongiś inna praca tego badacza, poświęcona strukturalnym przemianom powieści polskiej na przełomie XIX i XX wieku (*Powieść młodopolska*, 1969) za-inspirowała nowoczesną refleksję nad prozą epoki.

Wojciech Gutowski

Modernizm i inne czasy

Książka Ryszarda Nycza o modernizmie¹ jest fascynującym projektem historycznoliterackim, wizjonerskim obrazem długotrwałego, niejednolitego procesu, który rozpoczął się w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku, a rozpadał na naszych oczach – w literaturze i refleksji postmodernizmu. Z taką, inspirowaną przez badaczy anglosaskich, wizją epoki jesteśmy już po trosze oswojeni, między innymi dzięki „Tekstom Drugim”. Niemniej jednak ten nowy obraz, burzący szkolną wiedzę, proponujący odmienne od dotychczas uznawanych cezur i hierarchie, pewno jeszcze nieprędko pojawi się w podręcznikach i popularnych monografiach. Aby się z nim oswoić, potrzebny jest czas oraz przekonujące argumenty. Tych ostatnich, jak sądzę, dostarcza książka Nycza. *Język modernizmu*, skromnie przez autora anonsowany jako „prolegomena historycznoliterackie” to niezwykle inspirująca lektura – nie tylko dla monografistów Młodej Polski, ale także innych badaczy: teoretyków i krytyków literatury, historyków kultury.

¹ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, Leopoldinum.