

**Rec. : Anna Czabanowska-Wróbel, Baśń w
literaturze Młodej Polski. Kraków 1996**

Grzegorz Leszczyński

Opublikowany dorobek Bobrowskiej nie jest, to prawda, obfity. Ale powiedzmy wyraźnie, dlaczego. Otóż jej książki gotowe do druku, wysoko oceniane przez recenzentów, trafiły w fazę kryzysu finansowego PIW i Ossolineum. Kryzys ten sprawił, iż nie znalazło wydawcy wzorcowe edytorsko opracowanie felietonów Konopnickiej, nigdy jeszcze nie wznawianych (Ossolineum nie miało za co ich wydać), oraz dojrzała praca doktorska, zogniskowana wokół kronik Prusa, którą z przekonaniem rekomendowali najwybitniejsi znawcy epoki (PIW zrezygnował z jej wydania).

Tym wyżej cenimy nie nagrodzoną wytrwałość badawczą Bobrowskiej, rzetelność i wielostronność, erudycyjność istotną, a nie tylko modną (choć rzeczywiście *up to date*), dynamizm i pomysłowość jej studiów owocujących recenzowaną tu książką. Autorka wykorzystwała w niej wszystkie swe dotychczasowe doświadczenia: studia poprzedzające tę pracę, nawet jeśli jeszcze nie opublikowane (a ufam, że doczekają się druku), niewątpliwie wzbogaciły i pogłębiły znajomość przedmiotu, która następnie znalazła wyraz w książce *Konopnicka na szlakach romantyków*. Podsumujmy: jest to książka wszechstronna i odkrywczą. Autorka odnowiła w niej spojrzenie na epokę, która nie tylko ocalała, ale i dopełniła naszą tożsamość: za sprawą wielopokoleniowych tradycji, buntów kolejnych „młodych”, wyostrego dramatyizmu romantyków i nowocześnie antropologicznych perspektyw kulturalistów schyłku ubiegłego wieku.

Alina Brodzka-Wald

Anna Czabanowska-Wróbel, *BAŚŃ W LITERATURZE MŁODEJ POLSKI*. Kraków (1996). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 270, 2 nlb.

Interesującym nurtem refleksji badawczej nad literaturą młodopolską jest penetracja jej powiązań z różnorodną pojmowaną baśniowością — a więc odwołań poetyki młodopolskiej do struktury baśni, jej rezerwuaru motywów, kreacji bohaterów, topiki i symboliki. Na baśniowe inspiracje Młodej Polski zwracano już uwagę. Maria Podraza-Kwiatkowska wskazywała m.in. na wywiedzioną z *Księgi tysiąca i jednej nocy* symbolikę klejnotów w poezji młodopolskiej (wewnętrzne bogactwo, wielorakość przeżyć i doznań), Michał Głowiński dowodził związków Leśmianowskiego „zaświata przedstawionego” z kręgiem kultury ludowej i magicznego myślenia, w tym również baśniowej wyobraźni¹. Tom *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej* z jednej strony zbierał naukową refleksję nad ukształtowaną w epoce kategorią dzieciństwa, z drugiej zaś otwierał nowe perspektywy interpretacji młodopolskiej baśniowości. Wydany niedawno tom zbiorowy *Sto lat baśni polskiej* (1995) wyrósł bezpośrednio z tych właśnie kierunków penetracji badawczych.

Nowsze publikacje oświetlają zagadnienie fantastyki baśniowej tego okresu z dwu perspektyw. Pierwszą jest powiązanie baśniowości z młodopolskim mitem człowieka pierwotnego, trwającego poza kulturą i cywilizacją; baśń w tym kontekście jest nie tylko zapisem stosunku do świata i samego tworzywa językowego, jest zachowaną w niezmiennym kształcie, zastygłą w swoistej przestrzeni metatemporalnej formą żywego i uobecniającego się trwania czasu przeszłego, zatem i tworzy szansę powrotu do owych — jak pisał Leśmian — „intermediów istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”². Druga perspektywa sięga mitu dzieciństwa, podobnie przed-

¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków—Wrocław 1985. — M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Leśmiana*. Warszawa 1981.

² B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*. Opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone. Warszawa 1985, s. 174.

cywilizacyjnego i opartego na przymierzu z poetą, dzieciństwa wnikającego w głąb młodopolskiej literatury i sztuki³.

Rozprawa Anny Czabanowskiej-Wróbel przynosi refleksję całościową i podsumowującą dotychczasowe dociekania, otwiera nowe perspektywy interpretacyjne, obejmujące zarówno twórczość największych pisarzy epoki, jak i całokształt kultury Młodej Polski, spory literackie i koncepcje natury filozoficznej (ontologia, epistemologia, metafizyka), konwencje literackie, poetykę, zagadnienia kreacji bohatera i stosunku do rzeczywistości wobec niego zewnętrznej. Lektura rozprawy ujawnia elementy myślenia baśniotwórczego nawet u autorów, których o tego typu skłonności nigdy byśmy nie podejrzewali. Równocześnie pozwala powziąć mniemanie, iż w gruncie rzeczy Młoda Polska była baśnią podszyta – w różnych bowiem przejawach modernistycznej uczuciowości (miłość, ucieczka od świata, bunt, niepokój egzystencjalny, sposób postzegania człowieka, psychizacja krajobrazu) ujawniały się płaszczyzny baśniotwórcze. Wskazanie ich doniosłości jest podstawowym celem prezentowanej rozprawy.

Wstęp poświęca autorka rozważaniom terminologicznym; cenne szczególnie są te refleksje, które odnoszą się do rekapitulacji „świadomości baśniowej” epoki, kierunków XIX-wiecznych badań folklorystycznych, badań literaturo- i kulturoznawczych (teorie Vica, Grimmów i Maxa Müllera, ale również badania antropologiczne, a pod koniec epoki – idee związane z rodzącym się nurtem psychoanalitycznym). W wyłożonych we wstępie koncepcjach terminologicznych pojawia się pewien nieład i brak konsekwencji, czego oczywistym źródłem jest niejednorodność ujęć i teorii badawczych w tej materii. Np. autorka dokonuje podziału baśni na ludową i literacką, przy czym obie odmiany uważa poniekąd za „byty idealne” („rzadko istniejące w stanie czystym kategorii”, s. 35), twierdząc, iż ich realizacje literackie znajdują się zazwyczaj pomiędzy obydwoma biegunami. W tym ujęciu należałoby prowadzić badania z pogranicza statystyki i folklorystyki, mające na celu ustalenie, w jakim stopniu poszczególne realizacje baśni nasycone są ludowością, w jakim zaś od niej odbiegają ku obszarowi literatury „czystej”, wysokoartystycznej (skądinąd trudno wyobrazić sobie nawet stosowane w tym celu *instrumentarium* analityczne). Literaturoznawstwo przed kilkunastu laty opracowało jasną typologię utworów baśniowych – nie odbiegającą zresztą od ujęć czysto folklorystycznych⁴. W myśl tej klasyfikacji baśń literacka nie jest gatunkiem (w omawianej książce taką nazwą została opatrzona, mówi się wręcz o wyznacznikach gatunkowych), nawet nie jest odmianą gatunkową, lecz formą tekstowej realizacji gatunku. Wszelkie baśnie, także te spisane *in extenso* z ust ludowych bajarek i bazarzy, stają się baśniami literackimi. Baśń ludowa istnieje wyłącznie jako przekaz ustny. Nieścisłości dadzą się zauważyć również w posługiwaniu się innymi nazwami gatunkowymi, np. „legenda”.

Te drobne wątpliwości terminologiczne w żadnym stopniu nie wazą na jakości pracy, która poświęcona jest przede wszystkim refleksji historycznoliterackiej, nie zaś genologicznej. Należy dodać pośpiesznie, że refleksja ta została oparta na solidnych studiach i znakomitej znajomości problematyki epoki, jej filozofii, kultury, prowadzonych naówczas badań literaturoznawczych, znajomości kontekstu europejskiego, literatury współczesnej i dawnej. Dzięki temu lektura wciąga i pochłania, jawi się jako całość niekonwencjonalna i twórcza, odsłaniająca nowe perspektywy odczytania Młodej Polski, dobrze służąca rozpoznaniu jej paradygmatu baśniowego. Zaciekawiony czytelnik gotów w pewnym momencie odnieść wrażenie, że epoka nie tylko rozdarta była między znane już i dobrze rozpoznane namiętności ducha, wielkie dyskusje i spory, ale również uwikłana w swego rodzaju „panbaśniowość”, która ujawniła się w setkach

³ Pierwsze rozpoznanie tego zagadnienia przyniósł tom zbiorowy *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej* (Red. J. Papuzińska. Warszawa 1992).

⁴ Zob. np. J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław 1981.

przywołanych w rozprawie dzieł literackich. Jak dramat dla romantyzmu, tak baśń dla Młodej Polski jest gatunkiem najbardziej charakterystycznym; inaczej jednak niż dramat – rzadko występuje w czystej postaci gatunkowej, przenika „młodopolski świat wyobraźni”, kształtuje ludzką kondycję, stosunek do sztuki i rzeczywistości, oddaje skomplikowany świat przeżyć i doznań, charakteryzuje przestrzeń zmysłów.

Zasadniczą część pracy można rozdzielić na dwie części. Pierwsza ma charakter analityczno-opisowy, omawia baśniowość ujawniającą się w prozie, poezji i dramacie, w części drugiej, *stricte* interpretacyjnej, autorka podejmuje dociekania nad twórczością Tadeusza Micińskiego i Bolesława Leśmiana, dwu pisarzy, którzy w odmienny sposób wyzyskują konwencję baśni: pierwszy dokonuje jej mityzacji, łącząc baśń z poetyką ekspresjonistyczną, dla drugiego baśń jest sposobem wnikanania w metafizyczną tajemnicę bytu.

Rozważania dotyczące baśniowych inspiracji w młodopolskiej prozie (rozdział pierwszy) rozpoczyna autorka od charakterystyki kontekstu – tworzą go zbiory opracowane przez wielkich folklorystów XIX wieku: Wójcickiego, Siemieńskiego, Zmorskiego, Glińskiego, Lompę, Kolberga, a także prądy zachodnioeuropejskie reprezentowane szczególnie przez braci Grimmów i Novalisa. Następnie omawia literackie adaptacje wątków ludowych wskazując na narastające zjawisko coraz swobodniejszego traktowania materiału fabularnego wywiedzionego z folkloru (*Baśń o żelaznym wilku* Sieroszewskiego, *Cudowne bajki* Dygasińskiego, baśnie Kasprowicza, Ostrowskiej, *Klechdy* Górskiego). Te niejako elementarne odwołania i nawiązania tworzą pierwszy krąg inspiracji, rzecz można – powierzchowny. Nurt głębszy to młodopolska baśń wnikać w niepokój egzystencjalny, wyrażająca pełną smutku, nostalgiczną tęsknotę za światem barw, czarów i cudowności, światem pełni i bogactwa życia. Stąd rozliczne odwołania do konwencji baśniowej pojawiające się w wielkich dziełach młodopolskich: *Popiołach*, *Chłopach*, *Walce z szatanem*. Odwrót od życia ku baśni to, z jednej strony, ucieczkowa postawa dekadenta, z drugiej – powrót ku dzieciństwu rozumianemu jako wielki i jasny początek drogi, ujmowanej w kategoriach kulturowo-cywilizacyjnych, jak i aksjologicznych. Baśń jest jednak dla dojrzałego człowieka rzeczywistością nie do osiągnięcia (*Ofiara królewny* Lemańskiego), a to rodzi gorycz, odnawia ból, a wraz z nim postawy negacji, odrzucenia, co owocuje groteskowymi ujęciami literackimi. Czabanowska-Wróbel widzi tu jedną z dróg ewolucji młodopolskiej baśniowości: ewolucja ta przebiega od łagodności, poetyzacji, motywów eleuzyjskich, delikatnej stylizacji i ornamentyzacji secesyjnej (wspieranej m.in. przez motyw wodnych i podwodnych królestw) do deformacji groteskowej, łączenia brzydoty z pięknem, zestawiania sprzecznych namiętności, ironicznego kontrastowania marzenia i rzeczywistości, burzenia porządków czasowych i przestrzennych, ostentacyjnego łamania konwencji, gorzkiej drwiny z bohaterów. Na końcu tej drogi pojawił się, widoczny szczególnie w utworach kierowanych do dzieci, nurt heroiczny, niosący przesłanie odrodzeńcze, w obrębie świata przedstawionego ujawniające się na poziomie życia jednostki, zbiorowości, narodu, w obrębie warstwy ideowej – na poziomie metafizycznej prawdy o zwycięstwie dobra nad złem, życia nad śmiercią, światłości i wolności nad mrokiem i zniewoleniem (Gawiński, Szczęsny, Ostrowska, Słoński, Makuszyński).

Ważnym akcentem książki jest wskazanie na sposoby wyzyskania języka baśni do mówienia o egzystencjalnych i osobowościowych problemach człowieka (Jan Wroczyński, Maria Komornicka). Krajobraz baśni nabiera cech pejzażu psychicznego, toteż wędrówka szlakiem motywów baśniowych jest drogą samopoznania, a jednocześnie sposobem wydarcia życiu jego tajemnic, prawd najbardziej doniosłych, choć jednocześnie zaskakująco jak na tę epokę prostych w swym wymiarze. Jak twierdzi autorka książki, zdaniem młodopolskiego pisarza dziecko jako odbiorca dzieła przewyższa czytelnika dorosłego „wrażliwością, wyobraźnią i nie racjonalnym, lecz intuicyjnym pojmowaniem. Dorosły powinien [...] wysłuchać baśni »uchem dziecka«” (s. 73). To cenne spostrzeżenie daje istotny refleks interpretacyjny w dociekaniach nad młodopolskimi

paralelami poety, dziecka i człowieka pierwotnego. Jak widać, paralele te sięgają również obszaru – nazwijmy go roboczo – dziecięcego „stylu odbioru” rozumianego w kategoriach kulturowo-aksjologicznych.

Centralnym motywem refleksji nad baśniowymi inspiracjami w poezji (rozdział drugi) jest opis zmiennych funkcji, jakie pełnią motywy, symbole, nastrojowość i topika baśniowa w tekstach z górą czterdziestu analizowanych twórców, wśród nich indywidualności tej miary co Staff, Kasprowicz, Tetmajer, Ostrowska, Komornicka, Korab-Brzozowski, Lange, Lemański, Rolicz-Lieder, Orkan, Przesmycki, Zawistowska i Żuławski.

Autorka słusznie wychodzi od opisu funkcji nastrojotwórczej, która stopniowo ewoluje ku symbolicznej. Szczególnie częstym motywem jest tu śpiąca królewna – jej obraz ewokuje z jednej strony symbolikę letargicznej śmierci, z drugiej erotycznego oczekiwania i spełnienia. Takiemu odczytaniu toposu królewny towarzyszy charakterystycznie ukształtowany świat (zamek zaklęty, a wraz z nim rozbudowany pejzaż: odbicia wodne, księżyc, nocne mgły, bezwład, melancholia, czary), wypełniony przez odyny, wodne boginki i rusałki. I znowu, jak w prozie, powracają motywy tęsknoty za nierealnym światem, powraca opozycja sen – jawa, marzenie – rzeczywistość, powraca baśniowa ornamentyka secesyjna wkraczająca w obszar groteski i deformacji.

Chronologicznie późniejszą funkcją motywów baśniowych jest – dowodzi autorka – budowanie z nich ośrodka psychiki ludzkiej, czystej ludzkiej duszy. Tak więc skarby Sezamu stają się metaforą ukrytego człowieczego bogactwa; niedaleko stąd do czytelnej symboliki niekończących się komnat, podziemnych źródeł i skarbów zaklętych, analogicznie wyszukiwanych motywów florystycznych (połany zagubione w leśnych ostępach) czy akwarycznych (zakłete jeziora). Ów baśniowy pejzaż wewnętrzny wypełniony jest postaciami uosabiającymi świadomość, sumienie, mądrość (starzec, rycerz, czarodziej, królewicz), ale także cierpienie, tęsknotę i śmierć („zły gad”, żmij). W tym kontekście utkany z baśniowej symboliki pejzaż wewnętrzny wykracza poza paradygmat dzieciństwa i płytkiego pocieszenia płynącego z naiwnej wiary w aksjologiczny determinizm świata – baśń zachęca do zintegrowania mądrości i woli z wyobraźnią w jej trzech odmianach jakościowych: wyobraźnią twórczą, wyobraźnią ontologiczną i wyobraźnią fantastyczną.

Zdaniem Czabanowskiej-Wróbel szczególnie bliska młodopolskiemu pocie jest koncepcja miłości jako spełniającej się baśni. Kochanka w roli cudownej, zaklętej, niewinnej królewny zmuszonej do tragicznej walki z całym nihilistycznym światem, piękna i niedostępna zarazem, rozrzucająca swój czar, śpiąca lub oddana marzeniom „przy harfianej pieśni” (Zawistowska), niewinna i naturalna w swej zmysłowości – to jeden z ulubionych sposobów ewokowania metaforyki baśniowej w poezji młodopolskiej. Baśń więc przędzie „tęsknicę miłosną” (Staff), a duszę osnuwa „miłosne przedziwo” (Zawistowska). Miłości towarzyszy cierpienie, wyzwolone bolesnym kontrastem: z jednej strony rzeczywistość, która człowieka nie zadowala, z drugiej – wypływające z nadrzeczywistego świata baśniowe doznania miłosne. Baśń staje się światem dostępnym nie do końca, a jednak istniejącym nieledwie na wyciągnięcie ręki, otwierającym swe podwoje jedynie wybranym – tym, którzy mając duszę poety zasługują na to, by wydrzeć życiu jego tajemnice, a to już koncepcja wiodąca nas wprost do Leśmiana.

Omawiając baśniowe inspiracje w utworach dramatycznych (rozdział trzeci) autorka powtarza wiele konstatacji wywiedzionych z poprzednich rozdziałów, a mających swe odniesienie do dzieł dramatycznych (np. baśniowy schemat osobowości, metaforyzacja świata, dychotomia w ujęciu rzeczywistości, groteska); zwraca też uwagę, iż inspiracje baśniowe widoczne są w samej zewnętrznej tkance dzieł: pozwalają mianowicie na umieszczanie akcji w najbardziej nawet jaskrawo zestawianych przestrzeniach i najswobodniej określanych czasach (przykładem *Skrzypek Opętany* Leśmiana) – efektem tego jest albo całkowite odrealnienie dzieł, albo wprowadzenie kolorytu lokalnego czy regionalnego. Podobnie jak w prozie fabularnej i poezji baśniowość utworów dramatycznych wkracza w schemat osobowości, spleta się z mitem, obrzędem, zespołem wierzeń

prastawiańskich. Dramat epoki swobodnie czerpie z rezerwuaru toposów europejskich i rodzimych, jednak bezpośrednie nawiązania do znanych motywów baśniowych są tu rzadsze, raczej mówić można o zgodności z regułami baśni, jej konwencją, nastrojem, sposobem wyzyskiwania fantastyki.

Podsumowaniem książki są dwa końcowe rozdziały, analizujące inspiracje baśniowe w dziełach dwu twórców epoki – Tadeusza Micińskiego i Bolesława Leśmiana. Dociekania te stanowią rodzaj intelektualnej wycieczki po obserwowanych wcześniej zasadniczych nurtach młodopolskiej baśniowości. Pełnią istotną rolę w książce: siłą rzeczy bowiem autorka snując refleksję nad inspiracjami baśniowymi w prozie, poezji i dramacie Młodej Polski musiała dokonywać powrotów do raz już uczynionych konstatacji, wprowadzać analogiczne ujęcia i dowodzić współbrzmiących hipotez (kierunek ewolucji nurtu baśniowego, formy jego występowania w kulturze, wymiar ideowy, obrazowość, topika, świat przedstawiony, wyposażenie psychiczne bohatera, nastrojowość, metaforyzacja rzeczywistości), co wprawdzie nie ujmuje pracy doniosłości badawczej, rodzi jednak pytanie o analizę porównawczą i wnioski natury interpretacyjnej.

Studium poświęcone Tadeuszowi Micińskiemu zostało podporządkowane tezie o przetwarzaniu przez pisarza w jednolitą strukturę mityczną wątków baśniowych wywiedzionych z różnych kręgów kulturowych – baśń pełni tu funkcję tworzywa czy podłoża dla struktur mitycznych: „Niepowtarzalną i własną cechą baśni u Micińskiego jest dokonywana tu (za każdym razem w nieco inny sposób) transpozycja baśniowego wątku w mityczną strukturę utworu” (s. 160). Prawidłowość tę dostrzega autorka już w tomie *Wmroku gwiazd*, gdzie motywy baśniowe pełnią funkcję nastrojotwórczą i zyskują podteksty symboliczne. *Noc rabinowa* – „baśń zdegradowana” – wkracza w świat groteski i snu, burzy strukturę baśni. Za najdojrzalsze dzieło wyprowadzające rzeczywistość mityczną z baśniowej słusznie uznaje autorka *Nietotę*, odwołując się do wielu kultur i tworzącą na ich podłożu w pełni mityczną rzeczywistość. Jej usymbolizowanym centrum jest Król Węzów, łączący w sobie sprzeczne żywioły (życie – śmierć, duch – materia), dlatego też postać ta tworzy syntezę Sziwy jako burzyciela i Kryszny jako demiurga. Dwoistość Króla Węzów jest odpowiednikiem rozdwojenia postaci Arjamana i Maga Litwora, a symboliczny wymiar staje się pełny dopiero w kontekście baśni i legend tatrzańskich (kluczowa postać, Perłowic). Tym samym tropem zmierza autorka w interpretacji *Termopil polskich i Królowny Orlicy*, ujawniając, iż w dojrzałych dziełach Micińskiego baśń staje się punktem wyjścia do tworzenia konstrukcji mitologicznych – każdorazowo zespolonych z kreacją nietzscheańskiego Króla Węzów, zagadnieniami śmierci, zmartwychwstania i Historii. Jest to niewątpliwie konstatacja odkrywczą, która rzuca nowe światło na twórczość Micińskiego, występujące w niej odwołania baśniowe, traktowane *serio* bądź poddane groteskowej deformacji, widoczne przede wszystkim w obszarze myślenia mitycznego i symbolicznego.

Jeszcze dalej idące wnioski odnoszą się do twórczości Bolesława Leśmiana – w jego dziełach, jak twierdzi autorka pracy, baśń staje się światopoglądem: „Baśń, w tym samym rozumieniu co Leśmianowski rytm, jest światopoglądem, metodą rozszerzania granic ludzkiej rzeczywistości, formą metafizycznego poznania” (s. 234). Jest bowiem baśń nie tylko rodzajem opowieści, lecz również sposobem myślenia „właściwym człowiekowi pierwotnemu, a więc także – poecie” (s. 198). Sposób wyzyskania materiału baśniowego przez Leśmiana zmienia się wraz ze stopniowym dojrzewaniem poety i kształtowaniem się jego światopoglądu poetyckiego. We wczesnych wierszach badaczka dostrzega przede wszystkim nawiązanie do konwencjonalnych wątków baśniowych, które tworzą pejzaż wewnętrzny; z czasem baśniowość staje się sygnałem innej rzeczywistości, znakiem o charakterze symbolicznym (granice rzeczywistości, kategoria prawdy). *Skrzypek Opętany* to już dramat życia, śmierci, niespełnienia, zazdrości, ale i dzieło o nieprzemijającym tryumfie sztuki, który wszakże możliwy jest tylko w obrębie świata baśni (!). Interpretując utwory nawiązujące do opowieści wschodnich podąża autorka tropem Junga i rozwija koncepcje psychoanalityczne Bettelheima; w analizie

Klecha polskich odwołuje się przede wszystkim do studium Michała Głowińskiego. Cennym wkładem interpretacyjnym do refleksji nad tymi dziełami jest wskazanie, iż zbiegają się w nich najistotniejsze zagadnienia filozoficzne twórczości Leśmiana: zagadnienie śmierci, tożsamości człowieka, transcendencji, Boga, świata ducha i tajemnicy. Podsumowując rozważania nad twórczością poety wskazuje badaczka na dające się wyprowadzić z prozy baśniowej trzy poziomy poznania: myślenie magiczne, myślenie racjonalne, w końcu myślenie poetyckie, oparte na intuicji, które legło u podstaw Leśmianowskiej wizji rzeczywistości kreowanej poprzez baśń — jedyną prawdę życia.

Anna Czabanowska-Wróbel podejmuje zagadnienia młodopolskiej baśniowości w sposób nie tylko wszechstronny, ale również głęboki i dociekliwy. Podkreślić trzeba bogactwo przywołanego w rozprawie materiału, często poddanego po raz pierwszy refleksji interpretacyjno-opisowej. Niemniej jednak w centrum zainteresowań autorki sytuują się dzieła dla Młodej Polski najbardziej znaczące i nazwiska najbardziej fundamentalne — dzięki tej perspektywie ujawnia ona jako epoka nowe oblicze. Tak więc omawiana książka stanowi próbę nie tyle przewartościowania myślenia badawczego o tym okresie, ile raczej otwarcia nowych perspektyw interpretacyjnych.

Praca Anny Czabanowskiej-Wróbel osadzona jest w dobrze rozpoznanym kontekście nie tylko polskim, ale również europejskim. Tworzy go krąg takich autorów, jak baśniopisarze: Andersen, Basile, Goethe, bracia Grimm, Perrault, Wilde, filozofowie: Bergson, Kierkegaard, Nietzsche, dramatopisarze: Hauptmann i Maeterlinck. W tym zestawieniu nazwisk brakuje właściwie tylko jednego twórcy, ale za to pisarza wielkiej miary, Augusta Strindberga, zupełnie nie dostrzeganego w badaniach komparatystycznych nad inspiracjami baśniowymi. Pomija go nie tylko Czabanowska-Wróbel, również inni badacze przedmiotu, godzi się więc poświęcić kilka słów twórcy, o którym milczą polskie opracowania poświęcone temu zagadnieniu.

Rozważania o dramacie osadza autorka omawianej rozprawy w kontekście europejskim ograniczonym do dwu nazwisk tradycyjnie przywoływanych, mianowicie do Maeterlincka jako autora *Niebieskiego ptaka* oraz Hauptmanna z jego *Dzwonem zatopionym*. Nazwisko Strindberga warto wymienić ze względu na zapomnianą dziś sztukę *Jak łabędź biała* (1902), opartą na motywach baśniowych. „W miejsce koszmaru — zauważa Allardyce Nicoll — pojawia się tu miły sen, a postacie Bieli Łabędziej i jej Księcia są narysowane z bezgranicznym współczuciem, choć sztukę cechuje ta sama irrealność, jaka wyróżniała inne”⁵. Motywy baśniowe pojawiały się już wcześniej w dramatach Strindberga — przykładem *Adwent* (1899), a nade wszystko *Podróż szczęśliwego Piotra* (1882), baśń satyryczna pomyślana przez autora jako... utwór sceniczny dla dzieci! Dzieło to — nie znane w Polsce — jest satyrą na życie społeczne, celną i przejmującą w obrazie alegorycznie ujętych ludzkich postaw, przywar i ułomności. Utwór zdobył widownię nie dziecięcą, lecz całkiem dorosłą i mało kto dziś pamięta o pierwotnym zamierzeniu artystycznym.

Nazwisko Strindberga powinno pojawić się również przy okazji omawiania utworów narracyjnych, a to za sprawą baśni napisanych przez starzejącego się pisarza dla najmłodszej córki, Anne-Marie. Wydane w Szwecji w 1907 roku, nawiązują do doświadczeń Strindberga jako autora baśniowych opowieści scenicznych. Nie zdołał on, a może nie chciał rozstać się ze swą „grą snów”, nie uciekł od nastroju grozy, przygnębienia, melancholii, goryczy, motywów cierpienia i śmierci. Baśnie bowiem wyrastają z tych samych doświadczeń pisarskich, tego samego tworzywa psychicznego, tych samych postaw światopoglądowych, koncepcji człowieka, jego losu i dramatu egzystencjalnego. W pisanych pod koniec życia baśniach mieszają się w zdumiewający sposób cechy wczesnej i późnej twórczości autora *Adwentu*. Jest więc w nich obecny Strind-

⁵ A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Tłumaczyli H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Postłowie J. A. Szczepański. T. 2. Warszawa 1962, s. 48.

berg-naturalista, Strindberg-fantasta, Strindberg-poeta, Strindberg-filozof... Właściwie każda z baśni odkrywa nową twarz pisarza.

Powstanie baśni przypadło na schyłek wieku XIX i wszystko, co ów pełen zgorzknienia i zwątpienia schyłek przyniósł, można w nich odnaleźć. Powracają motywy muzyczne i plastyczne — zgodnie z Wagnerowską koncepcją jedności sztuk. Liczne są szczególnie odwołania do impresjonizmu: opisy łąk spowitych mgłą, wodnych toni, skał oblewanych falami morza przywodzą na myśl obrazy Moneta, Renoire'a, Toulouse-Lautreca, van Gogha... Typowo impresjonistyczny charakter ma kreacja bohatera literackiego, który równie jak krajobraz podlega zmianom, jest niestały, jakby wewnętrznie poszarpany. Baśń zatytułowana *Wielka arfa* to czysty, doskonały przykład powinowactwa literacko-muzycznego, ale jednocześnie przypowieść o losie sztuki stopniowo podlegającej rozkładowi, śmierci, zapomnieniu, sztuki niepotrzebnej ludziom i równie ze światem skonfliktowanej jak artysta. *Tajemnica tytoniowej stodoly* i *Jubal bez własnego „ja”* to utwory z pogranicza tematyki artystowskiej i aksjologicznej.

Nie byłby Strindberg pisarzem schyłku wieku, gdyby pominął temat śmierci. Od konania i tęsknoty za śmiercią roi się na kartach baśni. Śmierć bywa tragedią (*Urwana kartka*), bywa spełnieniem marzeń, snem, wyzwolicielką (*W sobótkowy czas*). Niektóre z baśni to swego rodzaju studia psychologiczno-filozoficzne na temat śmierci i umiarkowania, finezyjne, ale i pełne okrucieństwa w nieskrywaniu prawdy o porządku ludzkiej egzystencji (*Śpioch*). Typowo modernistyczne są również odwołania do poetyki snu, podobnie jak w „teatrze snów” jest Strindberg prekursorem XX-wiecznej poetyki onirycznej. Sen jest tu krainą nie tylko łagodności, spełnienia, nie tylko dekadencją ucieczką przed światem i bólem istnienia: sen to przede wszystkim konwencja literacka, porządek rzeczywistości, surrealizm, groteska, absurd życia, które tu dopiero znajduje swe pełne dramatycznej beznadziei dopełnienie. Pod tym względem szczególnie interesująca jest baśń *Pilot morski w tarapatach*: przestrzeń zmienia swój charakter z chwili na chwilę, nie ma nic pewnego — ni miejsc, ni osób, ni sytuacji, wszystko staje się jedną wielką umownością, więcej, wielkim złudzeniem, mitycznym przywidzeniem, koszmarem. Są i inne Strindbergowskie sny — upojne, barwne, pełne tęsknoty, ale kontrastują one z szarością lub dramatyzmem życia. Skazany za zbrodnię stary więzień, szary „kamieniny człowiek” na tle skalistego krajobrazu śni o „zielonej bramie do ogrodu” (klinicznie impresjonistyczny pomysł literacki!). Są ludzkie tęsknoty, raczej może „tęsknice”, jak mawiali moderniści, ale także opowiedziane subtelnym językiem historii miłości szczęśliwych, wiernych, oczekiwanych, dojrzałych. Rodem z modernizmu są niepokoje dotyczące ludzkiej jaźni. Przykładem *Jubal bez własnego „ja”*, a szczególnie *Triumfator i błazen*, historia bohatera i antybohatera, przypominająca dzieła Oscara Wilde'a i Roberta L. Stevensona. Charakterystyczne jest osadzenie baśni w klimacie epoki, w jej niepokojach, nurtach literackich, problemach, w jej postrzeganiu świata egzystencjalnej kondycji człowieka.

Strindberg jako autor *Baśni* okazuje się pisarzem zaskakującym. Zawieszony między goryczą a euforią, wizją wiecznej wrogości kobiety i mężczyzny a sielankowym obrazem miłostnego spełnienia, z jednej strony dramatyzmem ludzkiego losu znaczonego śmiercią, samotnością, cierpieniem, z drugiej bujnością życia — pozostaje niezmiennie skupiony na namiętnościach, nie na intrydze.

Dygresja o Augustie Strindbergu, która miała na celu przywrócić pisarzowi należnego mu miejsca w rozważaniach nad omawianym zagadnieniem, w niczym nie umniejsza znaczenia i rangi prezentowanej rozprawy. Anna Czabanowska-Wróbel wprowadziła do badań nad Młodą Polską cenne rozpoznanie zagadnienia inspiracji baśniowych, ciekawie je problematyzując (perspektywa genologiczna, filozoficzno-mitologiczna, językowa) w odniesieniu do różnych perspektyw interpretacyjnych (obok tradycyjnej historycznoliterackiej — krytyka archetypowa i mitograficzna, psychoanaliza, folklorystyka, semiotyka, strukturalizm, antropologia). Książka wnosi wiele nowych

ustaleń, pomnaża aspekty interpretacyjne literatury epoki, nade wszystko otwiera pole dla kolejnych poszukiwań i eksploracji. Niektóre z zagadnień domagających się dalszych dociekań autorka wymienia we *Wstępie*; są to: „istniejące w świadomości młodopolan podobieństwo baśni, marzeń i snów przeciwstawionych rzeczywistości, spotkanie dziecka i baśni, baśń jako droga jednostkowego i zbiorowego samopoznania (droga od baśni służącej ucieczce do baśni uzdrawiającej, aktywistycznej), stopniowa destrukcja baśni symbolicznej i »narodziny groteski z ducha symbolizmu«, a tym samym droga od XIX-wiecznej do XX-wiecznej baśniowości” (s. 27–28). Rozprawa daje solidną podstawę tak pomyślanych studiów.

Grzegorz Leszczyński

Beata Tarnowska, *GEOGRAFIA POETYCKA W POWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI CZESŁAWA MIŁOSZA*. (Recenzent: Zdzisław Łapiński). Olsztyn 1996. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, ss. 172 + 20 wklejek ilustr. „Studia i Materiały WSP w Olsztynie”. Nr 105.

Tytuł książki implikuje występowanie w niej pojęć geograficznych, m.in. takich jak: obszar, przestrzeń, położenie, krajobraz, przy pomocy których autorka dysertacji wprowadzać nas będzie po świecie poetyckim Czesława Miłosza.

Zapał do podróży, objawiający się u pisarza już w młodzieńczym wieku, towarzyszy mu przez całe życie. Wędrowka jest dla niego okazją do napotykania nowych obszarów, miejsc, pejzaży, a ich indywidualność uchwyciona zostaje później w słowie pisanym. Kontakt z nimi i refleksja na temat przestrzeni ewokują fundamentalne pytania o miejsce człowieka we wszechświecie oraz o istotę *sacrum*.

Kategorii przestrzeni jako czynnikowi organizującemu twórczość powojenną poety przypisuje autorka w swojej pracy największe znaczenie. W strukturze przestrzennej dzieła Miłosza, powstałego po 1960 r., główną rolę odgrywa opozycja: tu – tam, Ameryka – Litwa.

Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza rekonstruuje obrazy trzech miejsc: Ameryki, Litwy i Francji, ważnych w życiu wędrowca z kraju Północy, jakie wyznaczone zostały mu przez biografię i los, dane, a nie – wybrane przez niego; trzy fizykalne przestrzenie, które go stwarzały, z którymi się mierzył, a następnie w swojej twórczości rozliczał, połączone i zestawione w sferze doświadczeń biograficznych tworzą przestrzeń symboliczną.

Zaletą pracy jest przejrzystość kompozycji. Książka składa się z trzech rozdziałów: pierwszy przedstawia „Miłosza odkrywającego Ameryki”, drugi – jego „poszukiwanie ojczyzny” (Litwy), trzeci – „rodzinną Europę” w jej czasoprzestrzennym ujęciu, z centrum w Paryżu. Taki układ kompozycyjny odzwierciedla, zdaniem badaczki, strukturę świata przedstawionego w twórczości Miłosza (s. 9).

Innowację metodologiczną stanowi odwołanie się autorki do amerykańskiej geografii humanistycznej, wyrosłej na gruncie fenomenologii, a w szczególności do tekstów Yi-Fu Tuana. Geografia humanistyczna zajmuje się m.in. związkami człowieka ze środowiskiem, indywidualnością poszczególnych przestrzeni, ich specyfiką i wyjątkowością oraz charakterem ducha miejsca, analizuje również zagadnienie percepcji krajobrazu. Nowa perspektywa humanistyczna została odkryta przez amerykańskich geografów w początkach lat sześćdziesiątych. Do systemu nauk geograficznych wносиła ona odmienne od dotychczasowych podejście metodologiczne. Kondycja człowieka w świecie – jako istnienia poszczególnego, poddanego przemijaniu – wynika z właściwego rozumienia i odczuwania otoczenia; geografia odzwierciedla zatem naturę ludzką.

Autorka dysertacji odczytuje dzieło Miłosza poprzez doświadczenia geografii humanistycznej, co jest zabiegiem oryginalnym. Sądzi, że upoważnia ją do tego, waloryzacja