

Rec. : Zapomniane wielkości romantyzmu.

**Pokłosie sesji. Pod red. Zofii
Trojanowiczowej i Zbigniewa
Przychodniaka. Poznań 1995.**

Halina Krukowska

stanowią trzy próby lektury dawnych mistrzów. Wszyscy oni — nawet posądzany przez niektórych badaczy o zwykły, prosty cynizm czy pustkę wewnętrzną — Jan Andrzej Morsztyn, wszyscy więc ujawniają dojrzałą wrażliwość egzystencjalną. Można spierać się z autorem o żywiolową wyobraźnię erotyczną Hieronima Morsztyna, można (i trzeba) toczyć przyjazny spór o mikrointerpretacje Jana Andrzeja — takie jednak dyskusje wyjdą tylko poezji barokowej na dobre, odstawiając jej najprościej pojętą żywotność.

Są też w książce Pawła Stępnia miejsca znakomite; to ów rozdział o *Roksolankach*. W latach ostatnich badania nad barokiem uzyskały nowe spełnienia. Cenne książki dali Krzysztof Obremski, Piotr Urbański, Janusz K. Goliński⁹. Barok stał się jednym z najważniejszych obszarów badawczych historyków literatury polskiej. Jest tu nadal wiele do zrobienia, tematy czekają na podjęcie, bo też jest nadal wyzwaniem dla nas poezja barokowa, bogata myślowo i mistrzowska artystycznie: bodaj dokładnie wbrew temu, co we wstępie do swej kontrowersyjnej antologii poezji polskiej twierdzi Piotr Matywiecki¹⁰. Cenna praca Pawła Stępnia stanowi kolejny tego przykład.

Antoni Czyż

ZAPOMNIANE WIELKOŚCI ROMANTYZMU. POKŁOSIE SESJI. Pod redakcją Zofii Trojanowiczowej i Zbigniewa Przychodniaka. Poznań 1995. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, ss. 292 + 4 wklejki ilustr. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filologiczno-Filozoficzny. Prace Komisji Filologicznej. Tom XXXVII.

1

Na książkę złożyły się referaty wygłoszone na ogólnopolskiej sesji naukowej zorganizowanej w grudniu 1993 w Poznaniu przez Zakład Literatury Polskiej XIX Wieku Instytutu Filologii Polskiej i Komisję Filologiczną Poznańskiego Towarzystwa Przyja-

⁹ K. Obremski, „*Psalmodya polska*”. *Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995. I rec.: A. Czyż. „*Pamiętnik Literacki*” 1997, z. 2. — P. Urbański, *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. I rec.: A. Czyż. „*Barok*” 1996, nr 2 (6). — J. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996; *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*. Bydgoszcz 1997. I rec. łączna: A. Czyż. „*Aion*” (Rzym) (w druku).

¹⁰ P. Matywiecki stwierdził lekko — pisząc o układzie swej antologii (*Przedmowa*. W: *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*. Ułożył ... T. 1. Gdańsk 1997, s. 9): „Mało jest baroku. »Wydmszkowaty« konceptyzm nudzi mnie. A komplementarskie intencje — zenują. Jest coś na rzeczy, że polską poezję barokową przeceniono w czasach niedawnych, kiedy dla poetów ucieczką od zakazanej prawdy świata było bałwochwalstwo warsztatu”. Jest to jeden z najbardziej irytujących głosów o poezji polskiego baroku, jakie dane mi było czytać. Został sformułowany w czasie, kiedy dopiero otrzymujemy edycje krytyczne wielu ważnych autorów barokowych (Hieronim Morsztyn, Kasper Twardowski, Kasper Miaskowski czy Stanisław Herakliusz Lubomirski), a innych poetów znamy nadal częściowo. Został też wypowiedziany wbrew całej — milczeniem pominiętej — tradycji interpretacyjnej, obejmującej takich znawców baroku, jak w (klejności alfabetycznej) Endre Angyal, Claude Backvis, Czesław Hernas, Janusz Pelc czy Wiktor Weintraub, także wielu innych, w tym młodszych (a średnie i młode pokolenie historyków literatury polskiej zajmuje się epoką baroku z upodobaniem i intensywnie). Padł ten głos także wbrew temu, co wiemy na temat barokowego konceptyzmu, a przecież o jego dojrzałości, finezji, jednak również podłożu myślowym wiemy już całkiem dużo, umiając to zjawisko uszanować: to wszystko po studiach Barbary Otwinowskiej (np. „*Concors discordia*” *Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*. „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 3), po wnikliwej książce Doroty Gostyńskiej (*Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991), zwłaszcza zaś po fundamentalnej *Historii estetyki* Władysława Tatarakiewicza, której tom 3 (pierwodruk: 1967) przyniósł zasadnicze, wnikliwe obserwacje zjawiska. Trzeba z przykrością określić ów wstęp Matywieckiego do antologii jako naganny pokaz krytycznoliterackiej dezygnolitur, także niewiedzy. Szkoda, że będą go czytały kolejne pokolenia ufnych gimnazjalistów. No, może nieufnych...

ciół Nauk. Oryginalność książki jest efektem decyzji organizatorów sesji, by zboczyć z utartego szlaku badań nad romantyzmem i pokazać jego zasoby literackie usunięte w cień, zapomniane, a niekiedy warte przypomnienia czy nawet wprowadzenia do pamięci historycznoliterackiej. Zawartość publikacji potwierdza w całej pełni merytoryczną zasadność wybranego ukierunkowania badawczego.

Zapomniane wielkości romantyzmu poszerzają dotychczasowe wyobrażenia o kulturze romantyzmu, odślaniając wielonurtowość i różnorodność jej drugiego planu. Książkę tworzy imponująca liczba 21 rozpraw, szkiców i przyczynków. Wszystkie prace mają solidną podstawę materiałową, poświadczającą, że w obszarach romantyzmu z różnych powodów zapomnianych mieści się spora część literackiego dorobku, a więc teksty, które rozminęły się ze swoim czasem, zostały przeoczone przez krytyków i czytelników, a co za tym idzie – i historyków literatury.

Zawarte w książce prace łączą namysł badawczy nad mechanizmami zapominania, powodującymi, że np. autorzy pierwszej rangi na skali wartości stosowanej w okresie romantyzmu – choć może nie zawsze stali się ostatnimi – z czasem utracili swoje wysokie na niej usytuowanie. Podstawową wartością książki jest tropienie owych mechanizmów w konkretnych biografiach i tekstach. W tym zakresie przynosi ona szereg indywidualnych, ciekawych propozycji, dotyczących przyczyn eliminowania niektórych autorów i dzieł z pamięci historycznoliterackiej. Na postawione w książce zasadnicze pytanie, dlaczego niektórzy twórcy zostali odrzuceni przez swój czas, badacze próbują udzielić zawsze rzeczowych i rzetelnych odpowiedzi. *Zapomniane wielkości romantyzmu* penetrują więc i poddają refleksji badawczej meandry pamięci historycznoliterackiej, próbują konkretnie wskazywać, co zostało pominięte i co należy tej pamięci przywrócić.

W pierwszej części książki, pt. *Literatura i pamięć*, zostały pomieszczone prace mające ambicje syntetyczne, obejmujące rozleglejsze obszary kultury literackiej epoki romantyzmu, a także wykraczające daleko poza jej granice – do okresu pozytywizmu, Młodej Polski, dwudziestolecia, a nawet do współczesności. Autorzy niektórych prac kierowali się przeświadczeniem, że zapomniane zjawiska literackie odślaniają czasami niespodziewanie swe miejsce w pamięci historycznoliterackiej w kontekście jej dłuższego czy wręcz długiego trwania. Ta część książki zawiera także najwięcej refleksji teoretycznych, dotyczących samego procesu zapominania. Chodzi tu przede wszystkim o referat Kazimierza Bartoszyńskiego *Proza okresu romantyzmu – proza zapomniana?*

W recenzowanym tomie przeważają ujęcia analityczne, pomieszczone w części drugiej, pt. *Historie pokonanych?*, i w trzeciej – *Romantyczne sekwencje*. Uwaga badaczy skupia się tu na poetach, dla których pamięć historycznoliteracka okazała się niełaskawa w stopniu mniejszym (np. Józef Bohdan Zaleski, Wincenty Pol, Kornel Ujejski, Dominik Magnuszewski) lub w większym (np. Tymon Zaborowski, Maurycy Goślawski, Jadwiga Łuszczewska <Deotyma>).

Autorzy kierowali się przeświadczeniem, że daleko jeszcze historii literatury do wyczerpującego zestawienia twórców i dzieł, pozostających poza podręcznikowym kanonem romantyzmu i mogących odślonić jego rysy warte utrwalenia. Książka zawiera więc rozprawy, które stawiają sobie za główny cel przywrócenie pamięci niesłusznie zapomnianych twórców, takich jak np. Dominik Magnuszewski czy Tomasz August Olizarowski. Inni badacze przedstawili zapomnianą codzienną kulturę teatralną romantyzmu krajowego, który okazuje się nie tylko tyrtejski, ale i orficki. Jego upodobania estetyczne objawiają się także w popularności sztuk scenicznych z zakresu tzw. feerii romantycznej. W tych referatach cenne jest poszerzenie wiedzy o warunkach polityczno-historycznych, jakie kształtowały codzienność polskiego życia teatralnego.

Jednocześnie autorzy *Zapomnianych wielkości romantyzmu* mają świadomość, że przypomniany materiał, czasami nawet atrakcyjny dla badaczy, bezsprzecznie pogłębiający naszą znajomość romantyzmu, nie zburzy już ustalonej przez czas i historię literatury hierarchii wartości twórców i dzieł. Trudno dziś przypuszczać – taką myśl zawiera otwierający książkę referat Józefa Bachórza – że wyłoni się z mroków zapomnianych

obszarów poezji ktoś na miarę Norwida, który, co warto podkreślić, przywoływany jest tu jako przykład najbardziej karygodnego, będącego skutkiem opacznego wartościowania poezji według fałszywych kryteriów poetyckości, rozminięcia się krytyki literackiej i czytającej publiczności z autentyczną sztuką. Prędzej, przypuszcza Bachórz, w obszarach zapomnianej prozy uda się odnaleźć pisarza mogącego jeszcze zainteresować badaczy. Można tylko życzyć nam wszystkim, aby został „odpomniany” jakiś polski Jean Paul.

Zapomniane wielkości romantyzmu zawierają też szereg refleksji dotyczących problemu wartościowania literatury, a zmierzających do ogólniejszej konstatacji, że pamięć historycznoliteracka zakorzenia się bardziej w sferze aksjologii niż w faktografii, tematyce czy ideologii. Pozaartystyczne mechanizmy wartościowania, będące pochodną ówczesnych wieszczych i tyrtejskich funkcji literatury, spowodowały rozplenienie się tzw. poezji wieszczej drugo- i trzeciorzędnej, usuwającej w cień utwory o wysokim nieraz poziomie artystycznym, ale rzekomo gorsze, bo nie podejmujące tematyki narodowej — historycznej czy współczesnej. W rozległej perspektywie czasu, jaką zarysowuje ta książka, dobitnie potwierdza się ustalona przez „korektorkę wieczną” prawda, że podstawowym kryterium oceny literatury są jej walory artystyczno-poznawcze. Ideologiczne wmówienia i przerysowania, nawet wtedy, gdy ich źródłem jest autorytet tej miary, co Mickiewicz, z czasem tracą na znaczeniu. Nadanie przez Arcypoetę najwyższej rangi tematyce i myśli narodowej zakreśliło horyzont wyobraźni twórców i czytelników oczekujących, tym samym narzuciło na długo naszej literaturze pozaartystyczne mechanizmy wartościowania. Autorzy recenzowanego tomu pokazali na konkretnych przykładach funkcjonowanie tych mechanizmów, próbowali dociec, dlaczego wartościowanie dokonywane przez romantyków było tak instrumentalne i wybiórcze, a skala wartości, którą mierzono poetów i ich dzieła, tak niestabilna. Należy podkreślić, że przy owym dociekaniu badacze ci próbują spojrzeć na romantyzm jego własnymi oczyma, poprzez jego upodobania estetyczne i ideowe, pokazując tę epokę w „wielkim zbliżeniu”, jakiego nie znamy z podręcznikowych, syntetycznych ujęć.

2

Materiał literacki, na którego podstawie autorzy recenzowanej książki prześledzili mechanizmy usuwania twórczości niektórych romantyków ze społecznej pamięci, mieści się w obszarach poezji, prozy, dramatu i teatru oraz krytyki literackiej i teatralnej. Wygodniej będzie przedstawić więc zawartość historycznoliteracką *Zapomnianych wielkości romantyzmu*, idąc tym tropem. Ponad połowa prac dotyczy poezji, przynosi wielostronne oświetlenie kwestii poetów słusznie zapomnianych lub niesłusznie usuniętych w cień. Książkę otwiera — niejednorodny tematycznie, bo dotyczący wszystkich rodzajów literackich — bogaty w konkrety artykuł Józefa Bachórze *W cieniu wieszczów*, w którym zarysowana jest historia poezji wieszczej i pokazana jej dominacja na literackiej scenie polskiego romantyzmu. Preferowanie przez nią pozaestetycznych kryteriów wartościowania spowodowało — pisze badacz — że z pamięci historycznoliterackiej wypadła np. twórczość poetycka Tomasza Augusta Olizarowskiego, Gustawa Zielińskiego i Karola Brzozowskiego, rozwijająca się poza głównym nurtem romantyzmu. Zdaniem Bachórze, warto dziś tych poetów przypomnieć. W cieniu poezji wieszczej rozwijała się także — kryjąca się w różnych gatunkach prozy (np. gawędy) oraz dramatu (Fredro) — humorystyka, dyskryminowana przez estetykę wynoszącą twórczość zrodzoną tylko z wysokiego natchnienia. Wiele życzliwej uwagi poświęcił Bachórz nie akceptowanemu przez wielkich romantyków powieściopisarstwu. W tym obszarze, jego zdaniem, są utwory mogące zainteresować nie tylko profesjonalistów, ale i czytelników — powieści Edmunda Chojeckiego *Harald* i *Drwalówna*, Aleksandra Bronikowskiego *Zamek Zawiepszycki*, będący według badacza ciekawym stopem fantazji i frenezji, Aleksandra Grozy *Pamiętnik nie bardzo stary*, Narcyza Olizara *Pamiętnik oryginała* czy

Tytusa Szцениowskiego *Bigos hultajski*. Bachórz zwraca szczególną uwagę na powieści podmiotowe, fantastyczne, symboliczne, metaforyczne – kiedyś zepchnięte w zapomnienie, bo nie spełniały wymogów tzw. zdrowych dążeń realistycznych zbliżającego się pozytywizmu, a dziś wysoko notowane przez historyków literatury – jak np. *Poganka Narczy Żmichowskiej*. Przegląd pozycji zapomnianych kończy Bachórz optymistyczną zapowiedzią, że w obszarach prozy, które, jak twierdzi, ledwie zarysował, są jeszcze do odkrycia interesujące pozycje.

Rozprawa Zofii Trojanowiczowej *Wielcy i mniejsi romantycy. Jak do tego doszło?* dotyczy trwającego kilkadziesiąt lat procesu wyłaniania wśród poetów polskich trójcy największych. Według autorki istniały dwie konkurencyjne tendencje w zakresie hierarchizacji twórców romantycznych, wcześniejsza, spontanicznie akceptująca wielu wybitnych poetów z Mickiewiczem na czele, druga, późniejsza, będąca już wynikiem świadomych działań selekcyjnych, zmierzających do trwałego zaznaczenia świetności epoki przez wskazanie w niej wielkich talentów. Zdaniem Trojanowiczowej, na proces wyłaniania się trójcy największych mogła mieć wpływ długowiekowa tradycja trójek pisarskich starożytności, aktualność triady Hegłowskiej jako uznanego wówczas narzędzia porządkowania rzeczywistości oraz ważna w romantyzmie polskim inspiracja religijna, objawiająca się w skojarzeniach z Trójcą Świętą. Badaczka opisała skrupulatnie kolejne świadectwa utrwalania się trójcy, uwydatniła spory ideologiczne, powodujące chwiejność jej składu i w tych ramach przesunięcia nazwisk Krasińskiego, Mickiewicza, Słowackiego; ze względów ideologicznych autor *Nie-Boskiej komedii* stawiany był przed Mickiewiczem, Słowacki z trudem dobijał się o swe miejsce w triadzie, sam zaś Mickiewicz – konstatuje Trojanowiczowa – jako najświetniejszy wyraziciel poezji wieszczkiej, kapłańskiej, proroczej, potęgował potrzebę hierarchizacji artystów. Głoszone przez niego mesjanistyczne posłannictwo literatury wytworzyło szczególną atmosferę duchową, objawiającą się potrzebą konstruowania trójcy wieszczów. Uczona stwierdziła, że formuła trzech wieszczów w składzie dzisiaj nam znanym utrwaliła się w latach sześćdziesiątych XIX wieku, a więc w czasie, kiedy traciła już aktualność romantyczna koncepcja wieszca. W epokę pozytywizmu trójca wkracza już uznana, a podstawą tego uznania jest wielkie mistrzostwo artystyczne stanowiących ją poetów. Tym samym pozostali pisarze znaleźli się w porządku historii literatury tylko jako twórcy mniejsi – drugiego, trzeciego i dalszego planu.

Zbigniew Sudolski w referacie *Sztambuch wielkiej metafory. (Album panien Branickich jako miejsce spotkania „wielkich” i „małych” poetów)* zajął się gatunkiem twórczości romantycznej, szczególnie związanym z pamięcią – wpisem sztambuchowym. Wymieniony w tytule album, zaginiony podczas ostatniej wojny, znany dziś tylko z opisu, zwany także Albumem Trzech Wieszczów, zainteresował Sudolskiego nie jako miejsce upamiętniania kontaktów prywatnych, ale jako pamiątka narodowa. Zawarta w 9 wpisach poetyckich – w tym Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego – metaforyka żałobna grobu, kurhanu, mogiły świadczy, że wiersze te nie były przypadkowe, ale zostały dobrane świadomie dla przypomnienia smutnego losu Ojczyzny. Sztambuch panien Branickich stawał się w ten sposób, według Sudolskiego, narodową pamiątką. Autor pokazał więc, że sztambuchowa zabawa romantyków niekiedy nabierała głębszego sensu oraz wskazywała kierunek rozwoju pamiątki romantycznej.

Alina Witkowska w szkicu *Bohdan Zaleski, tajemnica sukcesu i zapomnienia* zanalizowała przyczyny niedostatecznej pamięci o twórcy, który według ideowych i estetycznych kwalifikacji romantyzmu był poetą pierwszej wielkości. Prześledziła etapy drogi twórczej zasadnicze dla ukonstytuowania się wizerunku autora *Rusalek*, jego sukcesy w przedlistopadowej fazie romantyzmu, kiedy przynależał do rzędu poetów znanych i był związany z nobilitującą go awangardową grupą romantyków z Mochnackim na

czele. Wysoką pozycję Zaleskiego utwierdzała regionalna barwa jego poezji, łącząca go z Malczewskim i Goszczyńskim, poetami realizującymi w sposób dojrzały artystycznie, wysoko ceniony przez krytykę romantyczną, ukraiński nurt w poezji polskiej. Według Witkowskiej Zaleski miał obsesyjną świadomość swej ideowej i stylistycznej odrębności w ramach tego nurtu i w końcu w owej odrębności uwięził się jak w klatce. Choć w literaturze następowały zmiany, pragnął wciąż pozostawać poetą ukraińskim – skocznym, „słowicznym”, muzycznym, pisać wciąż dumki i szumki. A co gorsze, w ramy tego stylu usiłował wtłoczyć bez powodzenia problematykę religijno-filozoficzną lub historiozoficzną. Rozmijał się z duchem swoich czasów i wtedy, kiedy uprawiał odchodzącą już w cień epikę wierszowaną, której miejsce zajęła powieść historyczna, z powodzeniem podejmująca tematykę ukraińską (Michał Czajkowski, Michał Grabowski, Henryk Rzewuski; 3 lata przed śmiercią Zaleskiego ukazało się *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, „arcypowieść o Ukrainie”). Witkowska zakończyła szkic konkluzją: Zaleski źle spożytkował swój talent. Trudno orzec, czy cechy jego warsztatu poetyckiego wynikały z istoty tego talentu, czy były rezultatem wzmówień krytyki, która czyniła go poetą jednego tematu i jednego stylu. Izolację Zaleskiego w ówczesnym środowisku literackim, a z czasem i zapomnienie – spowodowały jego nietrafne wybory estetyczne i światopoglądowe. Zaleski – stwierdziła Witkowska – wielkością nie był, to duch czasu stworzył jego wielkość.

Efektowny szkic Marty Piwińskiej *Tymon Zaborowski – cóż po pisaniu, jeśli może na umrzeć z miłości* odbiega od poetyki całego tomu. Autorka nie chce ocalać od zapomnienia bezosobistej, historyczno-heroicznej, tworzonej według kanonów klasycyzmu – poezji „wieszczka z Miodoboru”. Zainterесowała ją, a nawet zafascynowała zakończona samobójstwem biografia, romantyczna już siłą swej wrażliwości. Piwińska zastanawia się, co może oznaczać dla historyka literatury taki rozróżnienie biografii i poezji. Zaborowski był w duszy romantykiem, który znalazł się z dala od przełomu romantycznego, jego ówczesnych prądów i idei. Przypadek Zaborowskiego i całej grupy poetów podolskich, świadczący o rozminięciu się z romantyzmem warszawskim i wileńskim, może być – twierdzi autorka – argumentem przeciwko stanowisku tych historyków literatury, którzy zacierają znaczenie przełomu romantycznego i jego rolę w przyspieszeniu kulturalnym, intelektualnym i emocjonalnym, a co za tym idzie, w rozbudzeniu świadomości odrębności pokoleniowej. Piwińska w owej „nudzie strasznej”, jak nazwała poezję Zaborowskiego, pragnęła jednak wskazać ukryte tropy tej romantycznej biografii i odnalazła czterokrotnie powtórzony, mający siłę mitu osobistego, obraz tajemniczej wyspy ruskiego czarodzieja. Uznała, że jest to „głębinny” autoportret Zaborowskiego, będący wyrazem jego doświadczenia regionalizmu o demonicznym posmaku. Na wyspie poety nie mieszka Anima, ale ciemny sobowtór autora. To jego „nocna strona”. W konkluzji Piwińska stwierdziła, że regionalizm, tak istotny w procesie narodzin romantyzmu, wystąpił w wypadku Zaborowskiego, rówieśnika Mickiewicza, nie tylko jako problem, ale jako uczucie „nocne”, ambiwalentne, niszczące. Zrekonstruowane przez autorkę biograficzne doświadczenie demonicznego regionalizmu może stanowić, jej zdaniem, sygnał w śledzeniu wrażliwości torującej drogi nowemu.

Jacek Lyszczyna w rozprawie *„Wieszcz bagnetem laur zarobił...” Maurycy Gosławski – zapomniana legenda poety-ułana* zastanawia się, dlaczego twórczość autora słynnego wiersza *Do Adama Mickiewicza bawiącego się w Rzymie w czasie wojny narodowej*, związana najpierw z awangardowym nurtem wczesnego romantyzmu, nie odegrała inspirującej roli w późniejszym rozwoju literatury tej epoki. Lyszczyna pokazał także pojawiające się w twórczości Gosławskiego różne antycypacje ideowe wielkich poetów romantycznych, którzy wprowadzili do swego piarstwa idee i motywy podjęte wcześniej przez niego, a zwłaszcza ideę mesjanizmu. Nowatorstwo literackie i ideowe autora *Podola* zostało przesłonięte i przewartościowane – stwierdził badacz – przez najważ-

niejsze dokonania artystyczne epoki romantyzmu, na których tle warsztat poetycki Gosławskiego odstonił się jako „niedoszły dojrzałej miary”. Wśród innych przyczyn zapomnienia Lyszczyna wymienia: nieznamość twórczości Gosławskiego w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku, opublikowanie później napisanych utworów ponad 20 lat po jego śmierci (*Odstępca, albo renegat Banko*) oraz legendę Gosławskiego nie tyle jako poety, co jako żołnierza. Lyszczyna zakończył swoje rozważania wnioskiem, że podrzędne miejsce Gosławskiego na literackim parnaisie nie zostanie już zmienione.

Szkic Bogusława Doparta *Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów tzw. szkoły litewskiej* jest przejawem poszerzenia perspektyw badawczych dotyczących przełomu romantycznego, oglądem twórczości pomniejszych poetów z kręgu filareckiego. Zdaniem autora mają oni swój udział w dynamice przestrzeni literackiej przełomu. Pokazanie tego udziału jest zasadniczym celem wypowiedzi Doparta. Nie tylko pomniejsi poeci (Antoni Edward Odyniec, Aleksander Chodźko, Julian Korsak), lecz cała szkoła litewska, zdaniem badacza, zasługuje na nowe ujęcie historycznoliterackie nie tylko w kontekście przełomu, ale i w związku z kulturowym podłożem romantyzmu, a więc z zagadnieniem szkół prowincjonalnych. Dopart wiele uwagi poświęcił metodzie regionalizacji poezji polskiej, zwłaszcza w romantycznej krytyce literackiej. Następnie przedstawił krótko historię terminu „szkoła”, by wskazać moment, kiedy ów termin został zespolony z koncepcją regionalizacji literatury narodowej – i przez kogo. Przypomniał teksty i nazwiska związane z tą problematyką: Aleksandra Tyszyńskiego i jego *Amerykankę w Polsce*, Seweryna Goszczyńskiego i *Nową epokę poezji polskiej* oraz Adama Mickiewicza kurs II *Literatury słowiańskiej*. Koncentrując się na dziejach formowania się szkoły litewskiej, postawił pytanie, czy nie należałoby jej nazwać mickiewiczowską, i prześledził rolę odegraną w tych dziejach przez wymienionych drugorzędnych poetów. Omówił ich twórczość, pozbawioną możliwości realizowania estetycznych, filozoficznych i egzystencjalnych problemów romantyzmu, a także koncepcji ideowych konstytuujących przedlistopadowy romantyzm Mickiewicza, Dopart jednocześnie pokazał, że twórczość tych poetów nie stanowi bezpożytecznego materiału dla badacza przełomu romantycznego. Przedstawiani pisarze – według niego – mieli świadomość, że uczestniczą w procesie przemian, choć te przemiany pojmowali mgliście, na miarę swoich małych talentów. Dzieła ich były integralną częścią Mickiewiczowskiego obrazu przełomu, a oni współtworzyli przez pewien czas obraz szkoły romantycznej w Polsce i tym samym narzucili badaczom stereotypowe charakterystyki romantyzmu. Byli też plenipotentami Mickiewicza, gdyż przybliżali jego twórczość czytelnikom, stymulowali jej odbiór. W sumie, według Doparta, dzieje szkoły litewskiej, dorobek jej drugorzędnych poetów to ważny materiał do badań romantycznego przełomu, do wychwycenia właściwych mu „momentów przejścia” między poezją pozostającą w kręgu klasyczo-sentymentalnych konwencji i gatunków a poezją romantyczną.

Piotr Chlebowski obszerny artykuł „*Bruno*” T. A. Olizarowskiego, czyli *magnetyzm oczu* poświęcił przekonaniu historyków literatury, że z mało dziś znanego, ale obfitego dorobku autora *Zawieruchy* na pamięć zasługuje powieść poetycka *Bruno*, która przez dawniejszych badaczy była oceniona krzywdząco jako wtórna i epigońska. Chlebowski sądzi, że *Bruno*, chociaż nie arcydzieło, dzięki swym walorom myślowym i formalnym powinien zająć należne mu miejsce w ciągu rozwojowym powieści poetyckiej i w związanej z nim transformacji światopoglądowej romantyzmu, między *Marią* Antoniego Malczewskiego a *Assuntą* Cypriana Norwida. Autor artykułu dokonał solidnej interpretacji *Bruna*, pokazał go jako konstrukcję bardzo syntetyczną i poznawczo pojemną, gdyż Olizarowski, kreując swego bohatera, korzystał z paradygmatu romantycznych zachowań utrwalonego w utworach Byrona, Nerval, Mickiewicza i innych romantyków, a także z różnorodnych – dotyczących jaźni głębokiej człowieka – inspiracji ideowych właściwych tej epoce, zwłaszcza myśli ezoterycznej. *Bruno*, według Chlebowskiego, sta-

nowi odmienną wersję powieści poetyckiej, gdyż jego struktura narracyjna odznacza się ciążeniem ku formom dramatycznym, i to nie tylko typu romantycznego, ale i oświeceniowego. Interesująco także zostały wykorzystane w powieści środki teatralne, np. budowanie sytuacji dramatycznej opartej na geście scenicznym, ważna jest zwłaszcza wymiana spojrzeń między postaciami. Wielką rolę w tej powieści odgrywa motyw oka czy wzroku, co łączy Olizarowskiego z tymi twórcami epoki, którzy wierzyli w magiczną moc tego zmysłu. Autor *Bruna*, sądzi Chlebowski, wprowadził nowe elementy do antropologii romantycznej, pokazał bowiem człowieka przekraczającego etap destrukcyjnego „tragizmu zamkniętego” dotychczasowych powieści poetyckich i odnajdującego niemalże oświeceniowy ład w świecie i głęboko religijną sferę swojej duszy.

Krzysztof Kopczyński w szkicu *Seweryn Goszczyński wśród żołnierzy i braci. Glosa do „odrzuconego obrazu” romantyzmu* stwierdził, że biografia autora *Zamku kaniowskiego*, a raczej autokreacja literacka zapisana w *Podróży mojego życia* i w *Dzienniku Sprawy Bożej*, mieści w sobie wszystkie doświadczenia istotne dla polskiego losu, którego udziałem było także zaszczepienie towianistyczne. Szczególnie biografia Goszczyńskiego, w młodości spiskowca, żołnierza, człowieka czynu, najdrastyczniej pokazuje negatywne strony tego zaszczepienia, bezwolne poddanie się wpływom Mistrza Andrzeja, któremu pisarz do końca pozostał wierny. Goszczyńskiego „ucieczka od wolności” – stwierdził Kopczyński – była tak ślepa, że zmieniła radykalnie jego system wartości, gdyż potępił Teofila Wiśniowskiego, powieszono go przez Austriaków w 1847 roku, a co więcej – zanegował w ogóle sens martyrologii narodowej w myśl zasadniczej idei towianizmu, że zmian w świecie można dokonać tylko wysiłkiem ducha. Umieszczając wszystkie aspiracje w sferze rozumianej duchowej, towiańczycy siłą rzeczy popadali w aberracje ideologiczne, które stawiane przez nich były na równi z działalnością Chrystusa i *Ewangelią*. Tu też tkwiła przyczyna tego, że Ojczyzna dla towiańczyków utożsamiała się ze Sprawą Bożą. Biografia „brata Seweryna” dostarcza – zdaniem Kopczyńskiego – dodatkowych argumentów potwierdzających istnienie romantyzmu ideologicznego jako „ponurej uwertury” do wszystkich zaleźństw ideologicznych XX wieku.

Jolanta Czarnomorska w pracy *„Dziecię swojego wieku”*. *Głosy o Deotymie* usiłowała dociec przyczyn „wielkich emocji”, jakie budziła swoimi improwizacjami Jadwiga Łuszczewska, dziś zupełnie zapomniana postać literatury XIX stulecia. Autorka prześledziwszy karierę Deotymy w kraju i na emigracji doszła do wniosku, że jej improwizacje były zjawiskiem, wobec którego nikt z ówczesnej elity literackiej nie pozostawał obojętny, co świadczy, że miała ona znaczący wpływ na ówczesne życie literackie. Przejrzą głosów klasyków i romantyków o improwizacjach Łuszczewskiej przemawia za tym, że wielki światopoglądowy i estetyczny spór z lat dwudziestych o istotę poezji tak na dobre nie wygasł, ale trwał jeszcze przez kilkadziesiąt lat. Czarnomorska sądzi, że improwizacje Deotymy, odznaczające się, z jednej strony impetem wyobraźni, z drugiej – emocjonalnym chłodem, były dobrym pretekstem do dyskusji o poezji. Deotyma odpowiadała na swoistą potrzebę „pustego” czasu, jaki nastąpił po śmierci wielkich romantyków, i temu czasowi pozwoliła się wykreować na poetkę i wieszczkę, wynoszoną ponad Norwida, a nawet i samego Mickiewicza. W końcu teatralność i autokreacja, właściwe jej improwizacjom, obróciły się przeciwko niej samej i słusznie popadła w zapomnienie.

W szkicu Danuty Wierchołowskiej *„Krytyk druzgocze jedną z wybitniejszych dotychczas postaci”*. O czytaniu *Wincentego Pola w 1878 r.* przedmiotem uwagi stały się prelekcje warszawskie Włodzimierza Spasowicza, uruchamiające nieodwracalny proces odchodzenia w zapomnienie poezji autora *Pieśni Janusza*. Odczyty pt. *Wincenty Pol jako poeta* miały niezwykle burzliwy rezonans społeczny, zostały w nich drastycznie

zderzone dwa różne sposoby myślenia o polskości, historii, poezji: myślenie właściwe przedstawicielom przeciętnej polskiej kultury romantycznej, reprezentowanym przez Pola jako godnego sukcesora wieszczów, organizującego skutecznie wyobraźnię zbiorową, oraz myślenie przedstawicieli elity inteligencji opanowanej przez idee pozytywizmu. Spasowicz z pozycji scjentyistycznych dokonał negatywnej oceny kolejnych utworów Pola, a co za tym idzie, dostrzegł w nich jego oddalenie od pragmatycznego pojmowania dziejów, stawianie przed narodem iluzji i złudzeń, narzucanie wyobraźni Polaków fałszującego historię mitotwórstwa, niebezpiecznego dla samooceny i świadomości narodowej. Autorka szkicu czyni słuszną uwagę, że spadek duchowy romantyzmu — a takim spadkiem jest dla pozytywisty antykwaryczna poezja Pola, barda szlacheckich i chwalczy fałszywych wzorów osobowych — spotykający się z pozytywistyczną ideologią jest szczególnie podatny na zabiegi ośmieszające, którymi Spasowicz druzgotał Pola. Krytyk nie rozumiał, że przykłada do poezji kategorie scjentyistyczne obce jej duchowi, co dowodzi, iż nie pojmował, że ona właśnie — z istoty swej mityzując historię — ocala pewne duchowe wartości przez przeniesienie wydarzeń w wyższy wymiar, nadający im symboliczny sens.

Arkadiusz Bałajewski w szkicu „*Galiczyński wieszcz*” czy „*tylko poeta*”? Z *problemów recepcji twórczości Kornela Ujejskiego do 1897 r.* prześledził poświęcone autorowi *Maratonu* recenzje, szkice i artykuły syntetyczne w XIX-wiecznej prasie, by pokazać obowiązujące wówczas style odbioru jego twórczości. Najwięcej miejsca poświęcił recepcji *Skarg Jeremiego* i stwierdził, że były one traktowane przez krytykę nie jako utwór poetycki, ale jako duchowa synteza cierpień narodu, stworzona przez godnego następcę Mickiewicza. Tego typu recepcja *Skarg* wyznaczyła dominujący styl odbioru Ujejskiego jako poety-wieszcza. Krytyka tym samym przeoczyła fakt, że utwór ten modyfikował w istotny sposób ujęcia jeremiaszowe w literaturze polskiej po 1795 roku. Sam poeta uległ presji krytyki entuzjastycznej wobec *Skarg*, świadomie zamykał się w stereotypie poety wieszca i Tyrteusza, i to w czasie, gdy następował już wyraźny kryzys romantycznej roli poety-kapłana. Pozostawał wieszczem, jakby romantyzm wcale się nie skończył, co więcej — uprawiał też przeżywające się już gatunki literackie i przez to coraz bardziej osuwał się w cień jako poeta-artysta. W czasach przedpowstaniowych — zauważył badacz — krytyka jeszcze dostrzegała dwa bieguny pisarstwa Ujejskiego: twórczość poety-wieszca, autora *Skarg Jeremiego*, oraz twórczość poety-artysty, autora *Melodii biblijnych* i młodzieńczych, bajronizujących tomików: *Zwiędłe liście* i *Kwiaty bez woni*, zawierających udane artystycznie wiersze. Jednakże z upływem czasu twórczość Ujejskiego odbierano jako monotematyczną, narodową i tyrtejską. Bałajewski w końcowych słowach szkicu skonstatował, że dzieje XIX-wiecznej recepcji tej twórczości mogą sugerować, iż jest ona interpretacyjnie łatwa. Od strony idei tak, natomiast problemem wciąż otwartym jest sztuka poetycka Ujejskiego.

Według Stanisława Jakóbczyka, autora szkicu *Casimir Delavigne — typowy przykład zapomnianej wielkości romantycznej, twórca Warszawianki* „eksplikuje całkowicie pojęcie zapomnianej wielkości” (s. 119). Badacz sądzi, że generalizowanie pojedynczych przypadków owych „zapomnianych wielkości” upoważnia do typologicznego rozumienia tego pojęcia. Tę typologię wyznacza powtarzający się rytm szybkiego sukcesu i tak samo szybkiej porażki — jako rezultat preferowania wartości para- i/lub pozaliterackich, a nawet pozaestetycznych, będących następstwem okolicznościowego zaangażowania, uprawiania raczej romantyzmu treści ideowych niż romantyzmu sztuki. Tę ogólną prawidłowość w czystej postaci, zdaniem autora szkicu, potwierdza przedstawiona przez niego zwięzła biografia Casimira Delavigne, który po krótkim sukcesie został we Francji zdruzgotany przez krytykę i zupełnie zapomniany, a w Polsce jest pamiętany do dziś dzięki *Warszawiance*.

W recenzowanym tomie kilka prac dotyczy dramaturgii romantyzmu krajowego, dziś prawie nie znanej, oraz życia teatralnego, również mało spenetrowanego w dotychczasowych badaniach. Janusz Skuczyński w rozprawie *Dominik Magnuszewski konkurentem Juliusza Słowackiego* scharakteryzował walory ideowe i estetyczne zapomnianych od czasu pozytywizmu dramatów historycznych Magnuszewskiego, skonfrontował poetykę tych dramatów z poetyką Słowackiego i sformułował wniosek, że owi twórcy wyznaczają dwie równorzędne linie rozwojowe dramatu w Polsce. Tym samym – sądzi autor rozprawy – twórczość dramatyczna Magnuszewskiego powinna zająć znaczące miejsce w panoramie polskiego romantyzmu. Słowacki, któremu bliższy był Szekspir, także „wykreowany w interpretacjach romantyków niemieckich – Szekspir-ironista”, zawierał bardziej swojemu instynktowi poetyckiemu, wyobraźni niż historii, był wyrazicielem irracjonalnej koncepcji dziejów, manipulatorem tematyki, tradycji i form literackich. Natomiast Magnuszewski, choć przynależał do tego samego pokolenia co Słowacki i startował z podobnych pozycji ideowych i estetycznych, jako dramaturg był zwolennikiem poetyki antyszekspirowskiej, poszedł za twórczością Victora Hugo, za jego propozycjami zawartymi w *Przedmowie do Cromwella*. Skuczyński stwierdził, że Magnuszewski pojmował historię bardziej serio i „surowo” niż Słowacki i już w momencie debiutu jako jedyny spośród dramatopisarzy romantycznych wyciągnął najdalsze konsekwencje z odkrycia historii. Zasady historyzmu wprowadzał w obręb tak subtelnych sfer życia, jak uczucia, natura kobieca, miłość, a także i wtedy, gdy rozbudowywał szerokie, historiozoficzne perspektywy kulturowo-cywilizacyjne przedstawionych wydarzeń. Trudno zgodzić się z sugestiami Skuczyńskiego, bo czas nie potwierdził tego, że Magnuszewski był wybitnym dramaturgiem. Przeczą temu powojenne nieudane próby przywrócenia do życia dramatów autora *Zemsty panny Urszuli*.

Krzysztof Trybuś w wypowiedzi *O „Wacława dziejach” raz jeszcze. Uwagi na temat scenicznej recepcji poematu Stefana Garczyńskiego* przypomniał dwie inscenizacje *Wacława dziejów* z lat siedemdziesiątych, warszawską i poznańską, które miały odkryć dla współczesności zapomnianego romantyka, a mimo imponującej reklamy nie odkryły. Główną przyczynę porażki realizatorów inscenizacji dostrzegł w wadliwym interpretacyjnym usytuowaniu *Wacława dziejów*, w redukującym jego wymowę poznawczą, a narzuconym przez Mickiewicza porządku romantyzmu heroicznego, gdy tymczasem utwór Garczyńskiego reprezentuje romantyzm negatywny, romantyzm buntu metafizycznego, jest jedną z wersji „spowiedzi dziecięcia wieku” ukierunkowanych na treści egzystencjalne, tak jak *René*, *Manfred*, *Lambro* i późniejszy *Lesław* Romana Zmorskiego. Wymienione inscenizacje – stwierdził Trybuś – nie mogły się udać, gdyż reżyser nie rozpoznał usytuowania *Wacława dziejów* wśród biograficznych kompozycji wyrażających romantyzm indywidualistyczny, ale nie Konradowy, nie wieszczy.

Przedmiotem szkicu Elżbiety Nowickiej „*Chłop milionowy*” Ferdynanda Raimunda, *bestseller teatralny w Polsce roku 1830* jest cudowność teatralna, której historię autorka zarysowała śledząc proces usuwania w sceniczny niebyt popularnej niegdyś w całej Europie baśni czarodziejskiej, znanej w Polsce pod tytułem: *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego. Melodrama alegoryczna w trzech aktach*. Porównując polski przekład Józefa Damsego z niemieckim oryginałem, Nowicka zauważyła, że są między nimi istotne różnice w traktowaniu cudowności, gdyż w wersji polskiej zostały zredukowane – na rzecz rodzajowości i motywacji realistycznej – czarodziejska cudowność spod znaku baśni i magii oraz barokowy iluzjonizm, a także osłabieniu uległa niezależność obrazu i gestu wobec słowa, na czym zaciążyła polska przedromantyczna tradycja sceniczna i aktorska. Pod tym względem *Chłop milionowy* – zdaniem Nowickiej – znaj-

duje się w połowie drogi do rozwiązań romantycznych. Następny etap w dziejach teatralnej estetyki cudowności stanowi balet fantastyczny w rodzaju *Giselle* oraz opera typu *Roberta diabla* Meyerbeera, będące już wcieleniem estetyki romantycznej, którą autorka na wzór „magicznego realizmu” nazywa mimetyzmem cudownym. Inny kierunek estetyki teatralnej rozwinął się w biedermeierowsko zabarwionym psychologizmie, gdzie cud dzieje się za sprawą wnętrza ludzkiego. Nowicka w końcowych zdaniach szkicu przypominała, że Mochnacki, poszukując u schyłku lat dwudziestych estetyki romantycznej i antropologii w teatrze, nie odnalazł ani jednej, ani drugiej w *Chłopie milionowym*, ale w tragedii romantycznej, „z właściwą jej cudownością tragediowej perypetii. I to ona, jako postulat estetyczny [...] przyczyniła się do zanegowania *Chłopa milionowego*” (s. 189–190).

Zbigniew Przychodniak w rozprawie *Obrona „Sylfidy”. O zapomnianych recenzjach teatralnych Antoniego Lesznowskiego*, przypominając recenzenta teatralnego, słynnego redaktora „Gazety Warszawskiej” z lat 1841–1859, wydobyl ze strefy cienia nie znane naszej historii literatury pokłady teatralnego romantyzmu orfickiego, poświadczone muzycznymi przedstawieniami baletowo-operowymi Teatru Wielkiego z czasów nocy paskiewiczowskiej. Zdaniem autora recepcja tego romantyzmu zasługuje na zainteresowanie badawcze, gdyż w istotny sposób dopełnia obraz polskiego romantyzmu krajowego, w podręcznikach zawężanego do schematów i norm tyrtejskich. Autor wyraził przeświadczenie, że dla rozwoju romantyzmu europejskiego – biorąc pod uwagę konsekwencje artystyczne – większe znaczenie miało paryskie wystawienie baletu *Sylfida* niż wcześniejsza o dwa lata premiera dramatu Hugo *Hernani*. Ówczesny teatr polski, co pokazują recenzje Lesznowskiego, w pełni wykorzystał szanse czerpania z najwybitniejszych zjawisk romantyzmu europejskiego, jakimi były muzyczne formy baletowo-operowe, należące do gatunku feerii romantycznej, a więc owe *Sylfidy*, *Giselle* i opery typu *Roberta diabla*. W tych formach doszły do głosu najważniejsze dla romantyzmu idee i preferencje estetyczne, a więc marzenia o dziele integralnym, romantyczna filozofia ducha i natury, romantyczny panpoetyzm, żywiołowa fascynacja zaświatową cudownością, tajemniczością i nieskończonością. Teatr preferujący formy feerii romantycznej był czystą, spontaniczną ekspresją wyobraźni, uczucia i fantazji. Zdaniem Przychodniaka, klucza estetycznego do zrozumienia form i symboli owych feerii romantycznych, jako istotnego wymiaru sztuki tej epoki, należy szukać w teorii romantyzmu orfickiego, feerie romantyczne były zaś wcieleniem jego założeń.

4

Recenzowana książka zawiera także kilka interesujących rozpraw z zakresu zapomnianej prozy romantycznej, i to nie tylko polskiej. Kazimierz Bartoszyński swoją pracę *Proza okresu romantyzmu – proza zapomniana?* potraktował jako przeciwagę dla twierdzeń o popadnięciu w niepamięć prozy międzypowstaniowej. Jego rozprawa obok bogatej faktografii z zakresu prozy polskiej zawiera szereg propozycji teoretycznych dotyczących samego problemu zapominania, a przydatnych – co sam pokazał na wybranych przykładach – do analizy konkretnego materiału literackiego. Według autora rozprawy nie ma zapomnień absolutnych, po okresach eliminacji niektórych dzieł zawsze możliwy jest ich renesans, i to z różnych powodów, np. jednym z nich może być przesunięcie z literatury wysokiej do popularnej ze względu na atrakcyjną, sensacyjną fabułę (*Zaklęty dwór* Walerego Łozińskiego). Żeby nie być gołosłownym, Bartoszyński rozprawę kończy przypomnieniem powrotów niektórych form i problemów literackich prozy międzypowstaniowej, np. właściwości gawędowych czy tematu kresów, w literaturze międzywojennej i współczesnej. W koncepcjach teoretycznych autora dotyczących zapominania pojawiają się takie kategorie, jak tradycja w sensie szerszym, jako podatny na zapomnienie horyzont literacki, zjawisko perspektywy czasowej, dające się opisać

przy użyciu aplikacji dwu grup tekstów – późniejszych i wcześniejszych, a także pojęcie podstawowej ramy epoki. W literaturze romantycznej tworzy ją, według autora, opozycyjność ideowa i estetyczna romantyzmu krajowego i emigracyjnego, pokazująca większą podatność na zapomnienie tego pierwszego jako prozaicznego, zideologizowanego, nazbyt uhistorycznionego i nieheroicznego. Bartoszyński pokazał, że w procesie zapominania i „odpominania” uczestniczą czytelnicy, często sterowani przez instytucje, a zwłaszcza szkołę, badacze literatury ulegający pewnym modom i teoretycznym tendencjom badawczym, a także twórcy. Te stwierdzenia zostały solidnie udokumentowane konkretnymi przykładami z prozy międzypowstaniowej.

Jerzy Fiećko w szkicu *Rufin Piotrowski, spóźniony twórca romantycznych legend* zajął się powstałymi w latach czterdziestych XIX wieku *Pamiętnikami z pobytu na Syberii*, klasyczną pozycją polskiej literatury zsyłkowej. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku nie doczekały się one do dziś nowego wydania opatrzonego komentarzem. Fiećko przypomniał, że *Pamiętniki* Piotrowskiego, konspiratora, zesłańca, żołnierza, w latach sześćdziesiątych były największym międzynarodowym sukcesem literatury polskiej w XIX wieku, zostały przełożone na 7 języków. Zdaniem Fiećki, głównym celem autora *Pamiętników* było ukazanie zesłańczych losów generacji listopadowej, której przedstawicielami uczynił Piotra Wysockiego i księdza Jana Henryka Sierocińskiego. Ich zesłańcze biografie opisał, nie zawsze prawdziwie, w stylistyce martyrologicznej, zgodnie z najwyższymi kanonami polskiego heroicznego romantyzmu. Pragnął w ten sposób uczynić je symbolami dramatu pokolenia listopadowego i wprowadzić na orbitę legendy romantycznej. *Pamiętniki* Piotrowskiego – sądzi autor szkicu – były swego rodzaju apelem do wielkich mistrzów polskiej literatury, a zwłaszcza do Mickiewicza, o upamiętnienie historycznego dramatu pokolenia nocy listopadowej, wobec którego istniał nie zrealizowany dług poetów. Jednakże apel autora *Pamiętników* pozostał bez echa i jego zesłańcy nie zostali bohaterami na miarę *Dziadów* i *Pana Tadeusza*.

Cezary Rowiński w rozprawie *Jean-Paul a romantyzm* postawił tezę, że „odpominanie” twórczości autora *Tytana* może wyjaśnić wiele tajemnic i zagadek, jakie epoka romantyczna ukrywa przed współczesnym badaczem. Wyraził przekonanie, że niekonwencjonalne powieściopisarstwo Jean-Paula w znacznie większym stopniu niż twórczość innych poetów i pisarzy niemieckich wczesnego romantyzmu ogniskuje w sobie zasadnicze sprzeczności właściwe dla romantycznej wrażliwości, dla romantycznego światopoglądu i estetyki. Wniknięcie w owe sprzeczności może być w ogóle przydatne w uchwyceniu logiki romantycznych antynomii i ich konsekwencji w późniejszym rozwoju literatury i kultury. Rowiński swoją tezę udokumentował syntetycznym zarysem twórczości Jean-Paula, uwydatnił niepowtarzalność jego stylu i wyobraźni, jego zafascynowanie jako pisarza formami muzycznymi i oniryzmem, przypomniał także, iż jego powieści miały być przede wszystkim poezją, co, jak wiadomo, postulował Novalis. Rowiński w tej znakomitej rozprawie zarysował też procesy szybkiego narastania popularności Jean-Paula i nagłego popadnięcia jego pisarstwa w zapomnienie. Wymienił pisarzy, na których duży wpływ wywarły jego dzieła (jak np. Gérard de Nerval). Przywołał świadectwa renesansu Jean-Paula w XX wieku, a nawet fascynacji jego twórczością wśród takich badaczy romantyzmu, jak Albert Béguin. W polskiej historii literatury, ze szkodą dla niej – z żalem skonstatował Rowiński – nie było i dziś nie ma poważniejszych studiów o twórczości Jean-Paula, o jego recepcji czy o wpływie na formowanie się osobowości intelektualnych polskich romantyków, w tym Mickiewicza i Krasińskiego, zapalonych jego czytelników.

Bogdan Burdziej w szkicu „*Moje więzienia*” *Silvio Pellico w Polsce. Przyczynek do dziejów recepcji* przypomniał pamiętnikarskie dzieło włoskiego poety, więźnia Spielbergu, powszechnie czytane w romantycznej Europie i Ameryce (w latach 1832–1840

ukazało się 100 wydań w różnych językach, w tym przekład Felicjana Tuśtanowskiego). Burdziej zgromadził liczne świadectwa polskiej, nie tylko romantycznej, recepcji *Moich więzień*, zasygnalizował ich walory „duszoznawcze”, religijne, a także literackie, by przekonać historyków literatury, że ten wzruszający pamiętnik powinien być włączony do kręgu utworów inspirujących polski romantyzm emigracyjny i krajowy. Dzieło Pellica znajdowało się w polu zainteresowań takich twórców, jak Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Żmichowska, Kraszewski i wielu innych, co Burdziej uwiarygodnił konkretami. Autor szkicu postuluje dalsze badania recepcji *Moich więzień* w prasie Wielkiej Emigracji, w prasie krajowej oraz w obfitym piśmiennictwie więziennym i zsyłkowym epoki.

Książkę zamyka – ustosunkowująca się do tematycznej i problemowej zawartości składających się na nią prac – wypowiedź Zofii Stefanowskiej *Parę słów na zakończenie*. Warto – stwierdziła badaczka – przywracać pamięci, czasami kwestionować zapomnienia niesprawiedliwe oraz analizować zasadność utrwalonych kiedyś hierarchii autorów i dzieł, choć, jej zdaniem, nie należy się spodziewać, że tego rodzaju badania zostaną uwieńczone odkryciem literackich rewelacji, burzących utrwaloną wizję epoki romantycznej. Dawniej takie rewelacje zdarzały się, jak np. odkrycie przez Borowego pamiętnikarskiego kunsztu *Trzy po trzy* Fredry oraz popularyzacja Żmichowskiej przez Boya. Stefanowska delikatnie przypomniała uczestnikom sesji uznającym prozę za teren obiecującej eksploracji to, co już z tego zakresu „odpomniano”: znakomitą romantyczną prozę epistolograficzną i pamiętnikarską. W związku z tym zauważyła, że romantyzm ulega „ogólniejszej tendencji, jaką jest wzrost poczytności gatunków paraliterackich” (s. 280). Sprawą pilną, według niej, jest podjęcie badań nad kulturą popularną romantyzmu, zwłaszcza w zakresie dramatu i teatru. Wiele kart do odkrycia pozostaje jeszcze w obszarze ówczesnej krytyki literackiej, o której na sesji – skonstatowała z żalem – nie przedstawiono osobnych referatów, co spowodowało, że najważniejszym świadectwem dokonywanego przez romantyków wartościowania stały się wykłady Mickiewicza o literaturze słowiańskiej, a prezentowały one nie zawsze sprawiedliwą hierarchię wartości, czego *nb.* referenci byli świadomi i nie poddali się presji autorytetu, często kierując krytyczne uwagi pod adresem romantyzmu tyrtęjskiego i wieszczego.

Z konieczności sygnalizują tylko zasadnicze kwestie wniesione przez poszczególne prace. Trudno pisać o tej księdze wyczerpująco z powodu dużej niejednorodności i wielorodzajowości poddanego analizie materiału literackiego, jak też i zróżnicowania założeń warsztatowych, korzystających z inspiracji rozmaitych dyscyplin humanistycznych. Tę różnorodność potwierdza współobecność w jednym tomie np. efektownego szkicu Marty Piwińskiej o „głębinnej” biografii regionalnej Zaborowskiego oraz rozpraw Zbigniewa Przychodniaka i Elżbiety Nowickiej o feerii romantycznej. Waler poznawczy książki objawia się w odsłonięciu różnych aspektów romantyzmu zapomnianego, w uchwyceniu rytmu tych zapomnień. Oczywiście, jest to romantyzm „drugiego rzutu”, lecz wiadomo od dawna, że pewne procesy, przemiany prądu romantycznego dają się wyraźniej dostrzec w twórczości drugoplanowych pisarzy. W książce fascynuje zwłaszcza przeprowadzona przez autorów konfrontacja indywidualnych twórczych predyspozycji poetów z procesem przemian literatury, uwarunkowanym przez historyczne, socjologiczne, estetyczne i ideowe konteksty. *Zapomniane wielkości romantyzmu* dobitnie uświadamiają, że między pamięcią historycznoliteracką a rozwijającym się życiem literackim zawsze istnieje rozziw trudny do uchwycenia. Świadomość tego faktu powinna – jeżeli nie stale, to od czasu do czasu – obligować badaczy do oglądania się wstecz i zastanawiania się, czy coś istotnego nie zostało pominięte. Recenzowana książka poszerza wiedzę o epoce i dominującym kierunku w jej literaturze i kulturze, zwłaszcza o dramacie i teatrze romantycznym oraz o prozie romantycznej, nadzwyczaj uhonorowanej na poznańskiej sesji.

Halina Krukowska