

MAREK KWAPISZEWSKI

UMCS Lublin

*Opus magnum**

Publikacja wyboru prac zmarłej 21 lutego 2000 roku Profesor Marii Żmigrodzkiej to wydarzenie naukowe dużej miary. Autorka znakomitej, nowatorskiej książki o wczesnej twórczości Orzeszkowej¹, współautorka (razem z Marią Janion) monumentalnego dzieła *Romantyzm i historia*² oraz *Odysei wychowania*³ należała do grona najwybitniejszych historyków literatury zajmujących się XIX wiekiem. Zarazem większość jej rozpraw i artykułów znajdowała się dotąd jedynie w czasopismach specjalistycznych i książkach zbiorowych. Funkcjonowały one, oczywiście, w kręgach profesjonalistów, odwoływano się do nich nieustannie w nowszych studiach dotyczących romantyzmu i pozytywizmu, wszakże — ze względu na niełatwy niekiedy dostęp do pierwodruków — ich obecność w świadomości badaczy innych epok, a zwłaszcza w dydaktyce uniwersyteckiej, była w sporym stopniu ograniczona. Dlatego też zamysł opublikowania w jednej

* M. Żmigrodzka, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 2002, Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo, ss. 522, 2 nlb. Wydano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury, Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytutu Filologii Polskiej UMCS.

¹ Ead., *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978; wyd. 2, Gdańsk 2001.

³ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.

książce pism rozproszonych Marii Żmigrodzkiej należy uznać za nader pożądany i pożyteczny.

Redaktorki zaplanowanego pierwotnie na dwa tomy wyboru: Maria Kalinowska i Elżbieta Kiślak, stanęły przed zadaniem niełatwym, gdy okazało się, że z powodu ograniczeń finansowych edycję należy zredukować do jednego tylko woluminu. Wypada żałować, że w książce zabrakło miejsca dla klasycznej syntezy *Proza fabularna w kraju* czy mistrzowskich sylwetek Aleksandra Dunin-Borkowskiego, Józefa Dzierzkowskiego i Edwarda Dembowskiego, dostępnych wyłącznie w poszczególnych tomach zbioru *Literatura krajowa w okresie romantyzmu. 1831–1863*.⁴ Z wcześniejszego projektu edytorskiego wypadły również między innymi błyskotliwe felietony publikowane przed laty w „Życiu Literackim”. Jednak ostateczny układ wyboru, obejmującego prace z czterdziestolecia 1959–1999, klarowny i przemyślany w najdrobniejszym szczególe, ocenić trzeba jako trafny i reprezentatywny dla dorobku historycznoliterackiego badaczki. Pełną informację o nim przynoszą zestawione perfekcyjnie przez Profesora Henryka Markiewicza *Materiały do bibliografii prac Marii Żmigrodzkiej 1947–2002*, znajdujące się na końcu książki.

Przez wieki idąca powieść (tytuł jest cytatem z wiersza Słowackiego) doskonale odsłania cechy warsztatu badawczego Marii Żmigrodzkiej jako historyka idei i literatury: świetną, gruntowną i wielostronną erudycję, pomysłowość i przenikliwość interpretacyjną, niezwykle talent do kreślonych z intelektualnym rozmachem ujęć syntetyczno-problemowych, połączony z umiejętnością odkrywczego, finezyjnego i wieloaspektowego oglądu konkretnego historycznoliterackiego, dostrzeżenia jego złożonej „migotliwości”; nadto — sztukę budowania wywodu rygorystycznie spójnego, maksymalnie pojemnego i zagęszczonego myślowo, w którym zagadnienia szczegółowe włączone są zawsze w refleksję uogólniającą, wywodu wyrażonego polszczyzną piękną i elegancką. Walory te dobrze poznali ci, którzy — tak jak piszący te słowa — mieli szczęście i zaszczyt być uczniami Pani Profesor, wykładającej na polonistyce UMCS w latach 1958–1969. Nie będzie w tym przesady, jeśli stwierdzimy, że każda z pomieszczonych w tomie rozpraw przekrojowych starczyłaby niejednemu autorowi, skoremu do objawiania światu nawet najbanalniejszej swojej myśli, za tron koncepcji książki: trzeba byłoby tylko rozważania rozwarstwić i nasycić obszerniejszym materiałem przykładowym.

Większość pomieszczonych w tomie rozpraw i szkiców dotyczy doby romantyzmu, dlatego też na nich przede wszystkim skupimy naszą uwagę, wybierając

⁴ M. Żmigrodzka, *Proza fabularna w kraju; Aleksander (Leszek) Dunin-Borkowski; Józef Dzierzkowski*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu. 1831–1863*, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975; *Edward Dembowski*, [w:] *Literatura krajowa...*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988.

zaledwie kilka do bliższego omówienia. Powiedzmy to na wstępie: ich lektura wymaga od czytelnika sporego wysiłku intelektualnego, gdyż badaczka maksymalnie esencjalizuje strukturę swoich rozważań. Budując je niemal z samych konkluzji, nieczęsto ujawnia pośrednie etapy drogi, która do nich prowadziła. Z prac Żmigrodzkiej wyłania się wizja romantyzmu jako *universum* wielogłosowego, zróżnicowanego, pełnego dramatyzmu i napięć wewnętrznych. Taką koncepcję prądu autorka współtworzyła razem z innymi wybitnymi uczonymi swego pokolenia — Marią Janion, Zofią Stefanowską, Stefanem Treuguttem, Aliną Witkowską.

Książkę otwiera wyraziście sprobematyzowane studium komparatystyczne *Problemy romantycznego przełomu*. Przeszczepiając na teren refleksji literaturoznawczej kategorię paradygmatu, wprowadzoną przez Thomasa S. Kuhna w jego inspirującej *Strukturze rewolucji naukowych*, autorka dogłębnie analizuje mechanizm kształtowania się romantyzmu jako prądu, ukazując jego odmienność w literaturach: angielskiej, niemieckiej, francuskiej i polskiej. Interesuje ją proces konstituowania się „nowej jakości literackiej”, gdy „rozproszone sygnały nowatorstwa” zostają scalone w ramach „nowego a spójnego systemu poetyckiego” (17⁵). Nazwę „przełom”, zdaniem badaczki, „należałoby zarezerwować dla literackiej przemiany, która polega na radykalnym i gwałtownym zerwaniu z panującym dotąd modelem literatury i na ukształtowaniu systemu diametralnie od niego różnego” (28). Można bowiem „wskazać warianty inne niż radykalny przełom literacki. Na przykład powolne narastanie innowacji i ukształtowanie się nowego systemu bez wyraźnego zerwania z formacją poprzednią lub przekształcenie systemu poprzez awans tendencji czy gatunków dotychczas tłumionych bądź uznawanych za niższe” (*ibidem*). W myśl tej koncepcji, gwałtowna przemiana literacka, nierozdzielnie zespolona z nowym stosunkiem do tradycji kulturowej, dokonała się w takich krajach, jak Francja, gdzie pozycja klasycyzmu jako rygorystycznej i homogenicznej, a przy tym wszechwładnej instytucji życia kulturalnego była niezwykle silna, czy — zwłaszcza — w zdeterminowanej sytuacji historyczną Polsce, gdzie także z powodów polityczno-społecznych dwa paradygmaty: klasycystyczny i romantyczny, musiały znaleźć się w ostrym konflikcie. W Anglii formowanie się romantyzmu przebiegało znacznie łagodniej — był to proces ciągły i ewolucyjny, któremu nie towarzyszyła „ostrość przeżycia kryzysu starego systemu” (21). W zróżnicowanej estetycznie literaturze angielskiej drugiej połowy XVIII wieku wiele zjawisk i tendencji przygotowywało dogodny grunt pod narodziny nowego prądu, toteż przedstawiciele pierwszego pokolenia romantycznego, odczuwający żywy związek z rodzimą, nieklasycystyczną tradycją literacką, a nadto — znajdujący się pod dużym wpływem koncepcji organicystycznych Edmunda Burke’a, nie widzieli potrzeby demonstrowania swojej odrębności i programowego

⁵ W nawiasie podajemy numer strony, z której pochodzi cytat.

deklarowania samoświadomości artystycznej. Natomiast poeci generacji drugiej, skłaniający się ku postawom radykalnym, „odczuwali wobec swoich poprzedników zbyt wielki dystans ideowy, by poczuwać się do literackiej wspólnoty. Czuli się nowatorami na własny, indywidualny rachunek” (19). Z kolei w Niemczech formacja „burzy i naporu”, mająca zresztą wyraźne koneksje oświeceniowe, już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku ugruntowała „interpretację klasycyzmu jako literatury dworskiej, podtrzymującej atakowany system społeczno-polityczny, stanowiącej istotną przeszkodę w rozwoju narodowych tradycji niemieckich, w sięgnięciu do ich źródeł naturalnych” (22). Wszakże od stworzonej wówczas koncepcji literatury możliwy był odwrót — świadczy o tym twórczość Goethego i Schillera z okresu klasycyzmu weimarskiego. Toteż romantycy niemieccy pierwszego pokolenia (grupa jenajska), tworzący „teorię i praktykę »drugiego przełomu«”, musieli określić się zarówno wobec filozofii i ideologii oświecenia, jak też wobec twórczości Goethego, „który był rzeczywistym sprawcą odnowy literatury niemieckiej i w wielu momentach mistrzem »romantyków jenajskich«, ale w swych nowszych utworach i wypowiedziach teoretycznych wysuwał też idee, które z ich perspektywy mogły odegrać rolę czynnika hamującego dalszą przemianę literacką” (24). Jednym z ważniejszych zadań programowych grupy była bowiem — podjęta w ramach Schleglowskiej koncepcji *progressive Universalpoesie* — reinterpretacja całej tradycji literackiej, szczególnie zaś — antyku helleńskiego.

Trzeba wyraźnie podkreślić, że zreferowane tu konstrukcje systematyzujące nie są bynajmniej polską adaptacją ujęć, obecnych w obcojęzycznej literaturze przedmiotu, jak mógłby ewentualnie podejrzewać niedostatecznie zorientowany czytelnik. Są twórczą i oryginalną propozycją Marii Żmigrodzkiej, jej w pełni autorską konceptualizacją zagadnienia.

Probleatów przełomu romantycznego dotyczy również artykuł *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu* (Mickiewicz — Malczewski). Autorka podejmuje i rozwija w nim dawne sugestie Józefa Ujejskiego i Aleksandra Brücknera, którzy zestawiając ze sobą dwa debiuty: I (1822) i II (1823) tomik *Poezji* Mickiewicza oraz powieść poetycką Malczewskiego (1825) — twierdzili *expressis verbis*, iż *Maria* reprezentuje odrębny, zupełnie niezależny od Mickiewicza wzorzec wczesnoromantycznej poezji, artystycznie co najmniej równorzędny, filozoficznie zaś — co i Ujejski, i Brückner sugerowali zgodnie — bogatszy i dojrzalszy. Pamiętać musimy przecież, że na wczesne utwory wileńskiego debiutanta skłonni jesteśmy patrzeć w porządku diachronicznym — przez pryzmat późniejszych arcydzieł, *nolens volens* rzutujących na obiektywizm aksjologii historycznoliterackiej. Żmigrodzka poddaje dociekliwej interpretacji porównawczej potraktowane synchronicznie: koncepcję historii, kategorię indywidualizmu romantycznego, postawę wobec ludowości oraz wizję świata obu poetów. W *Poezjach* mamy optymistycz-

na wiarę w ciągłość historii, zapewniającą harmonijną więź przeszłości z teraźniejszością, w znaczenie pamięci zbiorowej, ocalającej wartość i sens ludzkiego heroizmu, w rolę ludu jako współuczestnika wspólnoty narodowej i wiarygodnego strażnika jej tradycji. Postępowanie Litawora ocenione jest w *Grażynie* jako — grożący zachwianiem moralnego ładu — młodzieńczy eksces zaślepionego pychą, porywczego egoisty, poniewczasie pojmującego swój błąd i wybierającego jako formę ekspiacji śmierć w płomieniach. Dzieje miłości Gustawa, fascynująco ukazane w perspektywie indywidualizmu romantycznego, ukazują zarazem zagrożenia, jakie — zdaniem poety — niesie ze sobą ekstremalny wariant tej postawy. Zabsolutyzowany egotyzm prowadzi do stłumienia i zdeprecjonowania wartości innego porządku, już bowiem w *Dziadach* kowieńsko-wileńskich indywidualista skrajny ma zmierzać w stronę indywidualizmu społecznego. Gwarantem tak rozumianego porządku istnienia jest — traktowany ponaddogmatycznie — mądry i sprawiedliwy Stwórca.

U podstaw poematu Malczewskiego leży światopogląd tragiczny, wyrażający rozpacz istnienia, bezradność człowieka wobec przewrotnego okrucieństwa losu i Boga — surowego i niepojętego w swych wyrokach, iluzoryczność wszelkich wartości, ich nieuchronną klęskę. Symbolicznym nośnikiem pesymistycznej filozofii *Marii* jest interpretowany lirycznie pejzaż stepowy, bezbrzeżnie melancholijny, monotony i pusty, usiany bezimiennymi mogiłami — stygmatami śmierci, przesycony smutkiem historycznego przemijania, podległy — jak człowiek i dzieje — fatalistycznemu skażeniu i rozkładowi. Narrator odautorski nie podejmuje klasycznych pytań teodycei. Z pozycji agnostyka patrzy na swych bohaterów, nie waloryzując postawy „anielskiej” *Marii* czy pełnego cnót patriotyczno-rycerskich Miecznika, dla których perspektywa metafizyczno-eschatologiczna stwarza najważniejszy egzystencjalny układ odniesienia i niesie szanse konsolacji, ani też nie potępiając zbuntowanego przeciwko ludziom i Bogu Wacława, przyszłego ojcobójcy, gdyż jego „bezpieczna” zemsta jest zarazem „słuszna” i nieodwołalna. Rozpacz i zgryzota, które mu towarzyszą, to bowiem, wedle Malczewskiego, niezbywalny emblemat kondycji człowieczej. W zestawieniu z jego sposobem widzenia świata koncepcja Mickiewicza wydaje się, można by rzec, projektem młodzieńca zgoła naiwnego. „W pierwszych tomikach *Poezji* wiedza o tragicznych antynomiach życia ziemskiego i wartości moralnych jest jeszcze nieobecna lub przewyciężona jednoznacznością surowego osądu” (49). Głębokie rozważania Żmigrodzkiej o filozofii egzystencji w powieści poetyckiej Malczewskiego należą bez wątpienia do najwartościowszych stronicy w całkiem zresztą niemałej „mariologicznej” literaturze przedmiotu.

Złożone związki między mitem a historią, romantyzmem a realizmem oraz problemy historyzmu romantycznego to tematy kilku kolejnych rozpraw o ambi-
cjach syntetycznych. Studium *Mit — podanie — historia* jest wynikiem ogromnej

pracy porządkująco-systematyzującej. W wielowątkowej i zróżnicowanej niemieckiej refleksji mitoznawczej, kształtującej model romantycznego myślenia o micie, odnajduje autorka dwa typy więzi łączącej „święty początek” z rozwojem historycznym. „Relacja ta może mieć charakter cykliczny — to, co stało u początków, powtórzy się przy końcu historii — lub organiczny: dzieje przypominają rozwój organizmu, nasuwają analogie do wzrostu rośliny, której ziarno zawiera w sobie już wszystkie cechy występujące w procesie rozwojowym. Obie te koncepcje podsuwają mitoznawstwu szanse profecji” (59). Zdaniem Żmigrodzkiej w zdecydowanej mniejszości znajdują się ci romantyczni antenaci Eliadego, którzy kategorycznie przecinają związek mitu i historii. W Polsce taką nieprzejednaną postawę reprezentował Zorian Dołęga-Chodakowski, sakralizujący mityczną, przedchrześcijańską przeszłość „Sławiańszczyzny”. Próba pogodzenia obu kategorii rysuje się w pismach krytycznoliterackich Mochnackiego oraz w mesjanistyczno-mistycznych koncepcjach Mickiewicza, włączającego mit i historię w perspektywę soteriologiczną, ogarniającą jednostkę, naród i świat. Autorka dowodzi, że w osobie Napoleona „dokonał Mickiewicz ostatecznej syntezy mitu, podania, historii oraz idei zbawienia. Postać ta wysnuta została przez poetę z przekazów historycznych, ale i z podań krążących między ludem i żołnierstwem, z mitu o upadłym herosie-tytanie, z mistycznej wiedzy o jego »pracy wewnętrznej« i pokucie pogrobowej. Mit Napoleona — mit programatywny — przynosi nie tylko wzorzec wielkości, ale i bezpośrednią dyrektywę działania” (88).

W rozprawie *Romantyzm — historyzm — realizm*, zamierzonej jako rekonesans, podejmuje Żmigrodzka zagadnienie kapitałnej wagi: interesuje ją zbieżność i wzajemne oddziaływanie dwóch antagonistycznych prądów literackich. Przeświadczona, że „realizm i stosunek do realizmu stanowią jedną z największych komplikacji wewnętrznych romantyzmu” (102), a zarazem że historyzm romantyczny był „najżyźniejszą głębą realistycznych tendencji epoki” (98), bada sposoby istnienia i granice fikcji realnej w obrębie literatury romantycznej oraz analizuje warunki, w których „stawała się możliwa ich paradoksalna pozornie koegzystencja” (90)⁶. Należy podkreślić, że w polu uwagi autorki znalazł się macecznik romantyczny, nie zaś zjawiska graniczne, peryferyjne czy mię-

⁶ Autorka przewartościowuje tu krytycznie swoje dawne propozycje, sformułowane w toku prowadzonej niegdyś z Kazimierzem Wyką polemiki wokół tzw. realizmu romantycznego (por. K. Wyka, *O realizmie romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 3–4; M. Żmigrodzka, *Jeszcze o tzw. realizmie romantycznym*, 1954, z. 3). Z perspektywy 1981 roku ocenia je następująco: „Rozwiązania te — połowiczne, wynikające z prób kompromisowego pojednania estetycznego normatywizmu i doktrynersko teleologicznego pojmowania procesu literackiego jako »dojrzwania do realizmu« z doświadczeniami historyka literatury — nie mogły nikogo przekonać. Ówczesna koncepcja »realizmu romantycznego« sytuowała to zjawisko literackie wśród formacji historycznie niedojrzałych. Natomiast przeciwstawna idea »mieszanego« charakteru najwybitniejszych utworów poezji romantycznej rozbijała ich jedność strukturalną” (90–91).

dzyprądowe. Żmigrodzka poddaje najpierw arcysubtelnej egzegezie rysującą się w pismach Mochnackiego i uzasadnioną filozoficznie przez krytyka możliwość realistycznego nachylenia poezji romantycznej:

Kształt poezji rodzi „bezcielesna myśl” artysty, nie kontemplacja idei jest wszakże jej źródłem. Nie to, co idealne, rodzi materialne, lecz w materialnym szuka się idealnego sensu, wyciąga się go „na jaśnią”. Materia nie jest przy tym ludzłą zasłoną, lecz nieodzownym i cennym kształtem idei (97).

Odmienne bowiem niż u realisty konkret jest dla zorientowanego na realizm romantyka zazwyczaj objawieniem znaczeń wiecznych. W tej perspektywie interpretuje badaczka wybrane dramaty Słowackiego, pochodzące z różnych okresów twórczości poety: *Mindowego*, *Marię Stuart*, *Horsztyńskiego*, *Mazepę*, *Złotą Czaszkę* i *Sen srebrny Salomei*. Utwory te — pisze — ujawniają „w laboratoryjny wręcz sposób, jak kształtowały się »dziwne związki« antagonizmu i współdziałania, odrzucania i przyswajania, odpychania i przyciągania między romantyzmem a realizmem” (102). Szanse realizmu romantycznego w *Mindowem* załamały się pod ciśnieniem antropologii i historiozofii „czarnej romantyki”, pociągającej wówczas młodego poetę. Nie zrealizowała ich też wyposażona w ascetyczny koloryt historyczno-obyczajowy, klasycyzująca w strukturze dramatycznej *Maria Stuart* — bohaterka tytułowa jest istotą miałą i przeciętną, nieumiejącą sprostać sytuacji dziejowej. W *Horsztyńskim* realizm historyczny pełni nową funkcję: wieloznaczny obraz świata oscyluje między „nostalgicznym uwielbieniem przeszłości” a „szyderczym jej przewartościowaniem” (108), nowatorska zaś psychologicznie osobowość głównego protagonisty — Szczęsnego, mocno zakorzeniona w żywiole realistycznym, urasta do rangi metafory wielkiej współczesności. *Mazepie* odbiera autorka miano romantycznego dramatu historycznego, gdyż w tym dramacie losu — jak dowodzi — mamy do czynienia jedynie ze sztafżem realistycznym, skądinąd wyrazistym, nader starannie przez poetę wypracowanym. Natomiast przełom mistyczny „stworzył — paradoksalnie — istotną szansę dla realistycznego obrazu przeszłości historycznej w dramacie, ale i zdecydowanie przekreślił jego autonomię” (111). Historia jest teraz dla poety straszna i święta, przesycona cudownymi znakami przesyłanymi z pozaziemskiej sfery bytu — jej sens dany jest ludziom w strzępach przeczuć i objawień, wszakże nie ma w niej miejsca na chaos i przypadkowość. „Realizm doby mistycznej zachował walory dotychczasowych penetracji przeszłości: wyczulenie na społeczne i regionalne mikroklimaty życia staropolskiego, precyzję i przenikliwość w rysunku charakterów, szeroką skalę jakości estetycznych — od wzniosłości i idylliczności po komediowy humor. Pogłębiła się jednak wieloznaczność postaci ludzkich, ich wymiar duchowy stał się niezależny od rangi osobowości, działającej w świecie skończonym, wyznaczonej przez rolę społeczną i psychikę indywidualną — a czasem wręcz z nią sprzeczny” (112), realia materialno-obyczajowe zaś „nie-

ustannie odkształcają się w infernalnej aurze frenetycznej męki i zniszczenia lub stają się znakami, szyfrem duchów” (117). Niezwykłą oscylację między tym osobliwym realizmem a mistyką, zwłaszcza w dziedzinie organizacji zdarzeń oraz konstrukcji postaci dramatycznych i stylu ich wypowiedzi, ukazuje Żmigrodzka w sposób szczególnie fascynujący i odkrywczy w rozważaniach o *Śnie srebrnym Salomei*.

Problemów historyzmu romantycznego dotyczy obszerna rozprawa *Historia i romantyczna epika*. By uniknąć nieporozumień, zaznaczmy, że idzie w niej o epikę *stricte* romantyczną, a więc o dzieła, w których wyraziły się zarówno wizja świata, jak też charakterystyczny dla romantyzmu jako prądu literackiego styl, nie zaś w ogólności o utwory epickie o tematyce historycznej, które powstały w okresie romantyzmu. Zwrot ku przeszłości stał się — z powodów polityczno-historycznych — komponentem programu kulturalnego klasycyzmu doby porozbiorowej. Jednakże powstające w pierwszym dwudziestoleciu wieku XIX tradycyjne poematy bohaterskie (w rodzaju *Pułtawy* Muśnickiego czy *Jagiellończyki* Bończy-Tomaszewskiego) nie spełniły — pielęgnowanych przez literackich arystarchów — nadziei na stworzenie epepei narodowej, tym bardziej też nie zaspokoili nowożytnego odczucia dziejów, żywionego przez pokolenie młodych. Nową drogę w dziedzinie narracji o historii oraz odmienny sposób kształtowania artystycznego obrazu przeszłości wskazywał romantyk Walter Scott (jako autor poematów budujących przedproże powieści poetyckiej i jako powieściopisarz historyczny). Znamienne, że Scott pociągał również polskich klasyków — swoją nieromantyczną w istocie, aprobatywno-pojednawczą wizją świata, lansującą koncepcję „człowieka rozsądnego”, gwaranta moralnego i społecznego ładu rzeczywistości.

Rozważania o *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie* — poematach, w których problematyka historyczna odgrywa rolę pierwszoplanową, ujawniają Mickiewiczowskie poszukiwanie korzeni teraźniejszości, tkwiących głęboko w odległej przeszłości. Z historii pojmowanej jako organiczna ciągłość wyprowadza poeta apologię heroizmu obywatelskiego oraz imperatyw bezkompromisowego patriotyzmu, pojmowanego już w sensie nowożytnym, dziewiętnastowiecznym. O ile jednak w *Konradzie Wallenrodzie*, przenikliwie diagnozującym tragiczne dylematy moralne „człowieka podziemia”, mamy do czynienia z historyzmem maski, skrywającym treść drastycznie aktualną, o tyle w *Grażynie*, aspirującej (za sprawą licznych aluzji) również do miana metafory współczesności, przejawia się — na różne sposoby realizowana — troska poety o uwiarygodnienie wizji średniowiecznej Litwy, wykreowanej w sposób daleko wykraczający poza konwencje wczesnoromantycznego mediewizmu. W zaproponowanej przez Żmigrodzką interpretacji *Konrada Wallenroda* pobudzająca wydaje się zwłaszcza teza o unicestwieniu przez historię, przynoszącą gwałt, zaborczość, nienawiść i zdradę, uto-

pijnie rozumianej, naturalnej pierwotności litewskiej, respektującej święte prawa narodów i jednostek, oraz konkluzja o przewyżczeniu tragicznego wymiaru losów bohatera tytułowego, ocalonego i uwznioślonego (dzięki pieśni-legendzie ludowej) w pamięci narodu. W niemieckiewiczowskiej linii romantyzmu przedlistopadowego — u Malczewskiego (*Maria*), Goszczyńskiego (*Zamek kaniowski*) i Słowackiego (*Jan Bielecki*) — króluje wszechwładne zapomnienie, a historia jawi się jako siła złowroga i niepojęta w swym spazmatycznym okrucieństwie. Szczególnie płodne poznawczo są też konstatacje badaczki wyjaśniające przyczyny zmierzchu powieści poetyckiej w literaturze romantyzmu polistopadowego (ukształtowanie się wolnego od presji cenzury ośrodka emigracyjnego oraz polemika z filozoficzno-moralną problematyką indywidualizmu w typie bajronowskim).

Pan Tadeusz i *Król-Duch* to dwie skrajnie kontrastowe próby realizacji romantycznych marzeń o epopei jako gatunku syntetyzującym codzienną i heroiczną wersję życia zbiorowości. Analizując — śladem Stanisława Pigonia — „wzrost” Mickiewiczowskiego poematu od idylli do uromantyznionego eposu mieniącego się różnorodnością stylów narracyjnych, Żmigrodzka ukazuje, jak w malowniczą, rodzajową partycularność świata szlacheckiego, kreowanego przez narratora od autorskiego w tonacji ambiwalentnej: z nostalgiczną empatią i krytycznym (aczkolwiek „miłującym”) dystansem wobec jego wynaturzeń i skrzywień, wkracza perspektywa wielkiej historii Polski i Europy. Soplicowo — zrazu tylko rezerwat powiatowej dawności — staje się „mikrokosmosem starej i nowej Polski” (147), a dzieje Jacka Soplicy, przemienionego w księdza Robaka, przekształcają się w figurę przeobrażenia narodu w dobie porozbiorowej, w znak odrodzenia i oczyszczenia jego ducha, w symbol dążenia do moralnego maksymalizmu i heroizmu. O zdumiewającej wyjątkowości *Pana Tadeusza* w romantyzmie europejskim świadczy, zdaniem autorki, niepowtarzalny sposób zsyntetyzowania „różnorodnych romantycznych sposobów kształtowania epickiego świata [. . .]. *Pan Tadeusz* to jedyna »epopeja realistyczna«. Przeszłość, pojęta jako realny przebieg dziejowy, nie została odcięta od współczesności, całkowicie przeciwstawiona jej na planie wartości. Rzeczywistość realna, historyczna, będąca jedynym »przedmiotem« dzieła, pojmowana jest jako część wielkiej duchowej całości, ale owa całość ujawnia się wyłącznie poprzez zjawiska świata ziemskiego. [. . .] Konflikty i sprzeczne elementy świata poetyckiego zostały pojednane w optyce humorysty, nie rezygnującego z wartości najwyższych, lecz szukającego ich refleksu we wszystkich przejawach życia” (150–151).

Rozważania o *Królu-Duchu*, jako epopei mistycznej, przeciwstawionej przez Słowackiego epopei realistycznej Mickiewicza (o której pogardliwie mniemał, że jest „ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego” i że absolutyzuje racje zdrowego rozsądku), poprzedza obszerny, odkrywczy wywód Żmigrodzkiej o *Beniowskim*. Niejako na przekór tradycji badawczej, skłonnej w poemacie dy-

gresyjnym — tej granicznej formie epiki romantycznej — bagatelizować rolę świata przedstawionego, będącego zaledwie pretekstem dla subiektywnej, pełnej dezynwoltury, kapryśnej narracji poety-demiurga, prowadzącego wyrafinowaną grę artystyczną z oczekiwaniami odbiorcy, autorka uwagę swą skupia na fabule i postaciach utworu. Widzi w nim dzieło polemiczne nie tylko wobec *Pana Tadeusza*, ale też wobec arcywzoru gatunku — *Don Juana* Byrona. Już bowiem w pierwszych pięciu pieśniach poematu, opublikowanych pod naciskiem doraźnych okoliczności pozaliterackich, bohater tytułowy zamierzony został jako osobowość dojrzewająca do wielkości „na miarę romantycznego maksymalizmu etycznego” (154), a przeszłość narodowa jawi się poecie jako groźna, wieloznaczna i nader złożona. W dalszych pieśniach *Beniowskiego* i ich sprzecznych wariantach wizja historii stała się jeszcze bardziej dramatyczna i powikłana: „przeklęty” splot konfederacji barskiej i koliszczyzny — świętej walki o wolność narodu oraz buntu społecznego, obnażającego straszliwe antagonizmy chłopsko-szlacheckie i ukraińsko-polskie — ujawnia bowiem nieprzewyciężalne, tragiczne i niepojęte napięcia procesu dziejowego. Szczególnie trudne do interpretacji są postaci głęboko uwikłane w konflikty historyczne swego czasu: książę Marek, Sawa, a zwłaszcza Wernyhora. Nie ulega kwestii, że historiozofia *Beniowskiego* plasuje się na antypodach Mickiewiczowskiego myślenia o narodzie i jego przeszłości. Dalsze pieśni *Beniowskiego* to zarazem świadectwo rozpadu formy poematu dygresyjnego, gdyż dawna postawa romantycznego ironisty uległa erozji pod ciśnieniem nowej, mistycznej wizji świata i zgoła odmiennej koncepcji poety i poezji.

W ten sposób poemat dygresyjny Słowackiego, igrający początkowo parodystycznie konwencjami eposu, ukształtowany w niemałym stopniu przez opozycję wobec epiki Mickiewiczowskiej, torował drogę — i to zarówno przez swe zwycięstwo, jak i klęskę — innej wersji romantycznej epepei (163).

Króla-Ducha — poemat o historii ducha indywidualnego, narodu i kosmosu — uznaje autorka za „szaleńczo ambitną próbę romantycznej syntezy” (164) i określa go jako „epopeję teleologiczną”. W światopoglądzie mistyka, zakładającym duchową istotę wszechrzeczy, nieuchronny postęp dziejów realizuje się poprzez krwawe kataklizmy i wstrząsy, także społeczne, bo tylko na drodze męki, cierpienia i śmierci duchy mogą zniszczyć starą „formę” i uzyskać szansę metempsychicznego przejścia ku coraz doskonalszym wcieleniom. unicestwienie materialnego „kształtu” jest niezbywalnym warunkiem postępu ducha, jego „podniesienia” w hierarchii, jednak tylko w ciele realizować się może wędrówka ducha ku doskonałości. Koncepcja charyzmatycznych duchów kierowniczych Polski ogniskuje się w antynomii przyrodzonej charakterowi narodowemu sielskości i rycerskości. Sielskość to lechicka łagodność, ale także stagnacja, tradycjonalizm i konformizm prowadzący do zgubnego „zleniwienia”; rycerskość to buntowniczy, cezariański tytanizm i perfekcjonizm moralny. W *Królu-Duchu*, obejmującym

pierwsze wieki historii Polski — czasy krystalizacji ducha narodowego, opozycja ta przybiera formę starcia władcy państwa z narodem. „Poznanie historycznego świata polega na rozszyfrowaniu systemu znaków mówiących o rozwoju narodowego ducha” (168), toteż pojawiające się w poemacie skąpe realia rzeczywistości przedstawionej nie mają — odmiennie niż w epopei Mickiewicza — żadnej autonomii poznawczej czy estetycznej, są zewnętrznym pozorem: liczą się tylko jako symbole duchowe. *Król-Duch* jest bowiem „eposem wertykalnym”, bliskim francuskim teoriom epopei mistycznej jako rewelacji boskiego ładu świata — syntezy historii i wieczności (Ballanche, Quinet, Lamartine, de Vigny, Hugo), *Pan Tadeusz* zaś — to „epos horyzontalny” (169).

Znamienne i paradoksalne, że ówczesna myśl historiozoficzna obu wielkich antagonistów w niejednym punkcie była sobie bliska. W prelekcjach o literaturze słowiańskiej Mickiewicz wyrażał się bowiem z aprobatą o „mongolskim tonie” wodza tworzącego silne państwo, jego wywody zaś o wadze cudowności w epopei oddaliły się bardzo od postawy estetycznej, na której wspierał się *Pan Tadeusz*.

W polu problemowym zreferowanej rozprawy znajduje się studium *Literatura polistopadowa wobec powstańczego doświadczenia historycznego*, w którym autorka dowodzi, że „ugruntowanie »dogmatu patriotyzmu« oraz chrystianizacja jego podstaw etycznych w kręgu myślenia niepodległościowego — to wynik podjętej przez poezję emigracyjną próby opanowania historycznego doświadczenia insurekcji i jej upadku” (178). Wszelako w głównym nurcie twórczości emigracyjnej obecność — dosłownie traktowanej — tematyki powstańczej zaznaczyła się w sposób nader nikły, to bowiem różnorodnie przez poetów interpretowane empiryczne doznanie historii wprowadzone zostało do romantycznego *universum* poprzez symbol, mit, opalizującą aluzjami metaforę (*Dziady* drezdeńskie, *Kordian*, *Wacława dzieje*, *Irydion*, *Lilla Weneda*) — „w sposób przekraczający nieraz horyzonty myślowe i wrażliwość pokolenia” (186). W tym samym kręgu lokuje się też artykuł *Polityka i wieczność*, po raz pierwszy przedrukowany tu z programu teatralnego do pamiętnego spektaklu *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka (listopad 1967), oraz — wydany z maszynopisu — szkic *Norwid i romantyczna wizja historii*, akcentujący związki niechętnego mesjanizmowi personalisty chrześcijańskiego z tradycjonalizmem i organicyzmem romantycznym.

Etos ironii romantycznej — po polsku to nie tylko najlepsza praca, jaką napisano u nas o wymienionej w tytule kategorii estetycznej, to również przykład mistrzostwa narracji historycznoliterackiej. Autorka, wyśmienicie zorientowana w subtelnych zawiłościach niemieckiej myśli romantycznej (w latach pięćdziesiątych prowadziła wszak badania komparatystyczne nad Edwardem Dembowskiem i krytyką literacką epoki), precyzyjnie odróżnia ironię retoryczną jako figurę słowa (czyli wywodzący się z poetyk antycznych trop semantyczno-pragmatyczny, stosowany najczęściej w polemikach) od ironii romantycznej (artystycznej),

której pojęcie i teorię stworzył Fryderyk Schlegel w swych aforystycznych i paradoksalnych *Fragmentach*. Ironia romantyczna, przestrzega autorka, dosyć rzadko bywała tożsama z ironią romantyków — wielu z nich bowiem stosowało ironię satyryczną *tout court*. Ironia Schległowska to wizja świata, koncepcja procesu twórczego i poetyka. Romantyczny artysta postrzega istotę bytu jako nieskończony, dialektyczny ruch nieprzewycięzalnych antynomii — świat jawi się mu w migotliwych kształtach ciągle zmiennej egzystencji. Jego akt twórczy to próba ujawnienia i opanowania sprzeczności, a następnie — zdystansowania się wobec nich. Prowadzi więc „bezinteresowną”, niewykłaną w żadne funkcje doraźne, przemyślaną i zarazem spontaniczną grę poetyckiej kreacji, w której wyraża się wolność artysty suwerennego, i destrukcji (anihilacji), na której wspiera się jego autoświadomość i która daje mu niezbędny, broniący przed samouwielbieniem i skostnieniem, dystans wobec tworów własnej wyobraźni. W praktyce literackiej polega to na zderzaniu i rozbijaniu konwencji, eksponowaniu kolizji przeciwstawnych wartości estetycznych, ujawnianiu iluzji świata przedstawionego, wprowadzaniu refleksji autotematycznej, demonstrowaniu wyższości artysty i procesu twórczego nad dziełem. Ironia, odsłaniając literackość literatury, nie jest wszakże swobodną igraszką kapryśnego demiurga, jest artystycznym sposobem odsłaniania fragmentaryczności świata skończonego wobec wieczności. Rewelacja nieskończoności albowiem to najistotniejsze zadanie romantycznego ironisty, tworzącego „progresywną poezję uniwersalną”.

Żmigrodzka przekonująco dowodzi, że frontalny i kategoryczny sprzeciw większości krytyków i poetów polskich wobec ironii romantycznej miał charakter bardziej etyczny (moralistyczny) niż estetyczny (niewielu pogromców bowiem rozumiało czy w ogóle znało *principia* tej skomplikowanej teorii sztuki). Dominująca w podbitej Polsce charyzmatyczno-obywatelska koncepcja literatury narodowej skazywała na banicję wszelkie przejawy suwerennego „artystostwa”, które postrzegano jako znamię próżności, egocentrycznej pychy, zgubnego sceptycyzmu — wyrazu „oschłości serca”. To przecież kanoniczna lista zarzutów, które kierowano pod adresem Słowackiego, jakoby wznoszącego „kościół bez Boga”. Ale właśnie Słowacki, najbardziej niezależny i najbardziej romantyczny z poetów polskich, w swej twórczości przedmystycznej wykreował — niezależną od Schlegla — olśniewającą, polską wersję ironii romantycznej. Jej mało wyrafinowane początki — to *Król Ladawy*, jej apogeum — to *Balladyna*, z „ariostycznym uśmiechem” ewokująca wieloznaczną wizję świata skończonego, oraz *Beniowski*, budujący utopię wyzwolicielskich i zbawczych możliwości sztuki. Dopisując głos na marginesie finezyjnych i odkrywczych rozważań autorki, można by dodać, że postawa niechęci i lekceważenia, jaką wobec Słowackiego żywił Mickiewicz, generalnie nieprzyjazny ironii romantycznej, tutaj właśnie miała swe źródło: autor *Dziadów* nie akceptował ironiczno-szyderczej — postrzeganej przezeń jako

bezduszna sofistyka — tonacji twórczości Słowackiego, nieliczącej z etosem poety narodowego. Ale też *Beniowski* był zarazem świadectwem kryzysu postawy romantycznego indywidualisty-wirtuoza i zapowiedzią jej kresu. Słowacki jako mistyk zamienił literacki strój dandysa na płaszcz proroka i — dziwnym obrotem ironii losu — zbliżył się w poglądach na literaturę do swego wielkiego antagonisty. Pojmując teraz ironię tradycyjnie, w sensie retoryczno-satyrycznym, ostro i jednoznacznie potępił „donżuanizm”, czyli agresywny, gorzki sarkazm swej dotychczasowej twórczości, w przeświadczeniu, że poezja winna być żarliwym przekazem prawdy objawionej, nie zaś — jak eksplikował to matce — „sztuką drażnienia nerwów i błyskotności kolorów”.

W omawianej książce znalazły się też studia poświęcone wyłącznie Słowackiemu, który — dodajmy — był ulubionym poetą Marii Żmigrodzkiej. Pionierska i dociekliwa rozprawa analityczna *O prozie narracyjnej Słowackiego*, omawiająca przelotne alianse autora *Króla Ladawy*, *Preliminariów peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. Księcia Radziwiłła Sierotki* i *Pana Alfonsa* z gatunkiem powieściowym, pozostaje od lat ponad czterdziestu jedyną poważną pracą historycznoliteracką na ten temat. *Romantycy i nieświadomość* to sondaż badawczy, ukazujący interakcję świadomego i nieświadomego w formowaniu się osobowości bohatera w twórczości przedmystycznej (*Godzina myśli*, *Lambro*, *Kordian*) oraz redukcję roli nieświadomości w dziełach doby genezyjskiej (*Samuel Zborowski*, *Król-Duch*). *Objawienie i literatura* to eksplikacja sposobu, w jaki Słowacki mistyk pojmował sens, wartość i rolę poezji w poznaniu i przekazywaniu Prawdy. *Samuelowi Zborowskiemu* poświęciła autorka trzy komplementarne wobec siebie artykuły naukowe: *Związki między kosmosem a historią i Polską*, *Antynomie mistycznego mesjanizmu Słowackiego* oraz „*Samuel Zborowski*” jako dramat religijny. Polemizując z zadomowioną w tradycji polonistycznej tezą Juliusza Kleinerera, który skłonny był widzieć w autografie jedynie brulionowy zapis zmiennych i wewnętrznie sprzecznych — historiozoficznie i dramaturgicznie — wersji dzieła nieskończonego, Żmigrodzka proponuje inspirującą interpretację tego zawrotnego trudnego dramatu jako całości. Jej istota wyraża się w następujących konstatacjach:

Samuel Zborowski jest utworem, w którym perspektywa mesjanizmu polskiego zderzona z kosmologią i kosmiczną eschatologią systemu genezyjskiego uzyskała nad nimi zdecydowaną przewagę. Jerozolima Słoneczna, wywalczona ludzkości przez duchy polskie, okazała się tutaj nie tylko zbawieniem globu i ludzkości, lecz „Omegą” dziejów ducha. [...] absolutyzacja mesjanizmu i [...] uznanie *Samuela Zborowskiego* za najpiękniejsze wcielenie „idei polskiej” doprowadziły do przedstawienia polskości jako najwyższej formy rozwoju ducha przed jego powrotem do Królestwa Bożego — przed zamieszkaniem wraz z Chrystusem w mieście zbawienia. Ale jasne jest też, że polskość oznacza tu nie co innego jak przejawiające się przede wszystkim w ambiwalencji pokory i buntu dążenie do autonomii ducha wobec Boga [253]. [...] Mesjanizm polski oznacza więc w *Samuelu Zborowskim* tyle, że droga do Chrystusa wieść może przez Lucyfera, że do jedności z Bogiem dojść można i przez bunt (261).

Jedność bohatera w dramacie genezyjskim — dowodzi autorka — to korelat „jedności Ducha i wielości duchów, realizujących w niezliczonej ilości wariantów swą pracę globową w formie ludzkiej” (278), zasada strukturalna dzieła zaś to „upodrzedzenie horyzontalnych powiązań między postaciami i zdarzeniami na rzecz doniosłości wertykalnych więzi między Duchem i Bogiem”, co sprawia, że *Samuel Zborowski* jest „najpełniejszą w naszej literaturze romantycznej realizacją poetyki dramatu religijnego” (281).

W osobną grupę układają się prace poświęcone międzypowstaniowej prozie fabularnej, której autorka była niezrównaną znawczynią. Poruszała się z niebywałą wręcz swobodą po tych rozległych a nader rzadko odwiedzanych przez literaturoznawców obszarach piśmiennictwa. *Polska powieść biedermeierowska* to klasyczna już dziś rozprawa, przeszczepiająca sam termin na grunt historii literatury polskiej i wszechstronnie ukazująca istotę zjawiska wskazanego w tytule — jego horyzont mentalny i poetykę. Nurt biedermeierowski to aliaż obłaskawionego romantyzmu z raczkującym realizmem (przy czym w konkretnych utworach komponenty te występowały w różnych proporcjach). To pisarstwo oportunistyczne ideowo, „półśrodkowe”, lęklonie wymijające ostrą problematykę polityczno-społeczną, zwrócone ku poczciwej codzienności, bogobojnej swojszczyźnie, skromnym cnotom kultywowanym w „kółku rodzinnym”, ku tradycjonalistycznym podstawom moralnym, pisarstwo równie dalekie od *stricte* romantycznej wizji świata i właściwego jej stylu, jak od dojrzałej wersji realizmu. Biedermeier, posiłkujący się często stylem gawędowym, ukształtował się jako wyraźna tendencja kierunkowa „piśmienności” krajowej w fazie zmiernych prądów, zwłaszcza po wydarzeniach z lat 1846–1848. Zdominował prozę o tematyce współczesnej (Korzeniowski, Kraszewski, Kaczkowski, Szyrmer, Dzierzkowski, Zachariasiewicz, Wolski i wielu innych, podówczas popularnych, dzisiaj doszczętnie zapomnianych), acz bynajmniej do prozy się nie ograniczał. Dla pisarzy ambitniejszych — konkluduje autorka — wygasający tuż przed powstaniem styczniowym biedermeier „będzie jednak raczej jednym z etapów lub jednym z torów ich literackiego rozwoju” (302).

W *Przez wieki idącej powieści* znalazł się również słynny wstęp do *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego: *Karmazyn, palestrant i wiek XIX*. Ten napisany z polotem, błyskotliwy esej historycznoliteracki jest jednym z najlepszych tekstów, jakie wyszły spod pióra autorki. Poświęcony arcydziełu narracji gawędowej, stworzonemu przez bodaj najbardziej konserwatywnego pośród pisarzy polskich, ukazuje szanse intelektualne, jakie niósł ze sobą historyzm ukształtowany w orbicie tradycjonalizmu romantycznego — wyczulenie na zmienność i względność form społecznych, ścisłą więź między bohaterem a jego środowiskiem historycznym, rolę obyczajowości w kształtowaniu owianego nostalgią świata sarmackiego, znaczenie charakterystycznego konkretnego. Za główne osiągnięcie artystyczne *Pa-*

miątek. . . uznaje badaczka „zamierzoną chaotyczną spontaniczność” ich struktury i finezyjny, humorystyczno-kpiarski dystans autora — karmazyna przewrotnie ukrytego za plecami gaduły kontuszowego, mistrzowsko pod względem psychologicznym wykreowanego luminarza zaściankowej palestry. Odnajduje zarazem w opowieściach cześnika parnawskiego nieśmiałe jeszcze i mocno zawoalowane przebłyski złowrogiej historiozofii późniejszych *Mieszanin obyczajowych*. *Pamiętki Soplicy* uznaje Żmigrodzka za „książkę najnieuchronniej polską”, w której udało się autorowi przenikliwie uchwycić konstytutywny rys narodowej psychiki, wyrażający się „w tym szczególnym spleceniu osobistego cwaniactwa i obywatelskiej porządności, życiowej roztropności i kultu dla buńczucznego gestu, hardości i służalstwa, i kołtuństwa, kołtuństwa, kołtuństwa. . .” (350). *Ex re* Rzewuskiego wypada wyrazić ubolewanie, że dotąd nie ujrzała światła druku kilkudziesięciostronicowa rozprawa Żmigrodzkiej, prezentująca pełną sylwetkę tego wybitnego pisarza i ideologa. Spoczywa ona od wielu lat w archiwum redakcyjnym cierpiącego na uwiad wydawniczy IBL-owskiego „Obrazu Literatury Polskiej”.

Romantycznej prozy krajowej dotyczy również rozległe studium *Galiczyjska księga snobów*, poświęcone głośnej ongiś i wzbudzającej gwałtowne polemiki *Parafiańszczyźnie* (t. 1 — 1843, t. 2 — 1849) Leszka (Aleksandra) Dunin-Borkowskiego. „Czerwony hrabia” w cyklu felietonów satyryczno-literackich bezlitośnie i zjadliwie demaskował salonowy kosmopolityzm, serwilizm polityczny, konformizm społeczny, pasożytnictwo, degrengoladę moralną, zatęchłą bigoterię, papuzi snobizm i marazm kulturalny własnej sfery — arystokracji galicyjskiej. Autorka w swoim wywodzie, skoncentrowanym także na egzegezie metody pisarskiej Borkowskiego, analizuje *Parafiańszczyznę* w bogatym kontekście tradycji publicystyczno-literackich, a następnie śledzi koleje współczesnej, stosującej nierzadko klucz biograficzny, recepcji skandalizującego dziełka lwowskiego demokrata.

Rozważania o literaturze drugiej połowy XIX wieku reprezentują trzy rozprawy poświęcone Elizie Orzeszkowej. W szkicu *Autobiografistyka Orzeszkowej* badaczka interesują dokonywane przez pisarkę, powstające w różnym czasie i zawsze powściągliwe w ujawnianiu nazbyt osobistych okoliczności oraz szczegółów, interpretacje biegu własnego losu — próby odczytania w nim sensu głębszego, akcentujące zarówno ogólniejsze prawidłowości przemian społecznych, jak też śledzące proces dojrzewania intelektualistki i działaczki, która toczy moralną walkę z życiem. Znamienne i zarazem typowe, że Orzeszkowa, jak większość twórców, umiała pisać tylko o swojej młodości. *Dwie powstańcze legendy Orzeszkowej* to analiza roli mitu 1863 roku w *Nad Niemnem* — powieści ewokującej „najpiękniejszą wizję powstania, jaką wydało pokolenie ukształtowane przez jego wielkość i nędzę” (404), wizję opartą na demokratycznej koncepcji narodu, oraz w wykreowanym po klęsce rewolucji 1905 roku cyklu zliroyzowanych opowiadań *Gloria victis*. Zafascynowana przejętą z późnych pism Krasińskie-

go ideą pracy nad etycznym doskonaleniem narodu duchowo dorastającego do wolności, Orzeszkowa kształtuje wypadki styczniowe w tonacji apologetycznego patosu, który narzuca wyidealizowaną, „jednostronną interpretację dostrzeganych przez pisarkę konfliktów społecznych” (415). Artykuł *Modernizm polski w oczach pozytywistki* wnikliwie analizuje obawy i tendencyjne ostrzeżenia pisarki przed zgnilizną moralną postaw dekadencjnych (*Melancholicy*, *Dwa bieguny*, *Argonauci*, nieukończony dramat *Wóz Żagornanta*) oraz artystycznie nieudane próby koncesji — przeżywającej kryzys ideowy — Orzeszkowej na rzecz technik literackich nowych prądów: impresjonizmu, a zwłaszcza symbolizmu (wykonypowana wspólnie z biologiem Tadeuszem Garbowskim osobliwa powieść *Ad astra*).

Przemyślenia metodologiczne autorki książki *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu* uogólnia ważka rozprawa *Osobowość i życie pisarza w monografii historyczno-literackiej*. Przy tej okazji warto przypomnieć, że Maria Żmigrodzka jako jedna z pierwszych w Polsce opublikowała gruntowną pracę teoretyczną dotyczącą problemów narracji w powieści⁷; to dopiero później rozmnożyły się nieprzeliczone studia poświęcone tej tematyce badawczej.

Na końcu omawianego tomu jego redaktorki pomieściły teksty dotyczące literatury niemieckiej. W grupie tej znalazły się: przedrukowany z programu krakowskiego Starego Teatru zgrabny esej *Doktor Faust — prawda i zmyślenie* oraz skondensowane interpretacje utworów prozatorskich wysoko przez Żmigrodzką cenionego Günтера Grassa (*Od Oskara do Turbota*, *Ironia „Psich lat”*). Najbardziej niezwykły i odkrywczy wydaje się wszakże szkic *Rozdrożny i gra z nicością*. Traktuje on o tajemniczym i olśniewającym arcydziełku, będącym kwintesencją romantyzmu niemieckiego — powieści *Nocne straże* (*Nachtwachen*), ogłoszonej w 1804 roku przez niewiadomego autora, ukrytego pod kryptonimem Bonawentura. Badaczka dowodzi, że „kostyczne, najeżone paradoksami opowieści nocnego strażnika przekraczają zuchwałością wszystko, na co pozwalały sobie w desperackim ataku na zły świat książki tego czasu, a romantyczna ironia F. Schległa czy bliski jej bardzo »humoryzm« Jean Paula patronują oryginalnej, pełnej rozpacz i drwiny wersji czarnego romantyzmu” (450). Szkic uzupełniają fragmenty nieukończonego przez autorkę tłumaczenia tej literacko rewelacyjnej, a zupełnie w Polsce nieznannej powieści.

Pora podsumować nasze rozważania. Fundamentalna, inspirująca w swym bogactwie książka Marii Żmigrodzkiej — badaczki reprezentującej najwyższej miary format intelektualno-duchowy — jest jednym z najdonioślejszych dzieł poświęconych literaturze XIX wieku. *Opus magnum*.

⁷ M. Żmigrodzka, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2.