

Recenzja pracy doktorskiej pani Ewy Borkowiak
Sen – sacrum – sztuka. Twórczość Edwarda Leszczyńskiego w kontekstach
modernistycznych

Przypadek Edwarda Leszczyńskiego uznać należy za charakterystyczny dla epoki, w której pisarz tworzył. To jeden z tych twórców, którzy urodzili się za późno bądź za wcześnie. W momencie jego debiutu Młoda Polska była już uformowana, miała wypracowaną skalę tematów i normę stylistyczną. Utrwalona już została literacka moda, dookreślone były preferencje czytelnicze. Artyści mogli pisać jak Tetmajer, jak Wyspiański czy jak Przybyszewski. Leszczyński urodził się także za wcześnie, o czym świadczyć może jego zachwyt nad poezją młodych Skamandrytów. Przedwczesna śmierć w wieku zaledwie 41 lat sprawiła, że nie wiemy, czy mógłby przeorientować się w stronę innej, wyzbytej młodopolskiej manieri, twórczości. Czy stałby się drugim Staffem, może nieco innym Leśmianem? Leszczyński nie jest wyjątkiem. Zastanawiamy się, jak mogłaby wyglądać powstała po 1918 roku twórczość Wyspiańskiego, Micińskiego, Żuławskiego, Szandlerowskiego, czy zaproponowaliby czytelnikom coś innego, na miarę nowych czasów? Przypadek *Przedwiośnia* Żeromskiego, które stało się bodaj najważniejszym wydarzeniem literackim dwudziestolecia międzywojennego, pozwalałby mieć na to nadzieję.

Wypada zapytać, co dziś pozostało z Leszczyńskiego, do którego przyłgnęła deprecjonująca etykieta epigona, który nie wyróżniał się na tle licznych, wedle określenia Stanisława Hulsztyńskiego, „meteorów” Młodej Polski. Pamiętamy, że pisał dość jednorodną w tematyce i stylistyce łagodnego symbolizmu poezję. Tworzył prozę poetycką w guście *Pentateuchu* Przybyszewskiego. Jego dramaty poetyckie wzorowane były na Maeterlincku i Wyspiańskim. Raczej trudno byłoby przewartościować tę utrwaloną historycznoliteracką opinię: to twórczość wtórna, która nie wytrzymała próby czasu, ciekawa jedynie dla badaczy epoki.

Jednak Leszczyński ma też swoje drugie oblicze, z którym czas obszedł się łaskawiej, interesujące nie tylko dla naukowych szperaczy. To jego satyryczno-groteskowe teksty powstałe na zamówienie Zielonego Balonika, w których dominuje wciąż świeży, jak się

wydaje, kabaretowy i prześmiewczy ton. Które są krzywym zwierciadłem epoki i które dziś nawet mogą bawić czy choć budzić uśmiech. Które są ciekawą ilustracją zmagania artystów z rozpędzającą się machiną cywilizacyjnej nowoczesności. Które przynoszą krytyczny rozrachunek z przeszłością romantycznej powagi. Jest to, mówiąc językiem Ryszarda Nycza, „lekcja śmiechu”, ważna dla późniejszej literatury XX wieku, w tym Gombrowicza i Witkacego.

To, co pozostało z Leszczyńskiego, to także jego uwrażliwienie na kwestie języka. Pamiętamy o nim, jako o autorze traktatu *Harmonia słowa*, wyjątkowego na tle całej polskiej literatury metapoetyckiej. Który nie tylko przyniósł dyskursywne podsumowanie polskiego Parnasu (zdecydowanie ciekawsze niż autorska twórczość poetycka Leszczyńskiego), ale także stanowi pewne tło dla dokonań poetyckich Bolesława Leśmiana, którego pierwszy tom poetycki – *Sad rozstajny* ukazał się w tym samym roku, co traktat Leszczyńskiego.

To niezbyt wiele. Wypada zatem zadać pytanie. Czy warto pisać o twórcach nietwórczych, niesamodzielnym, wtórnych, którzy w niewielkim stopniu odcisnęli piętno swej oryginalności na epoce? Zdecydowanie tak. To oni ilustrują w sposób dużo bardziej wyrazisty, niż pierwszoplanowe wielkoludy, cechy charakterystyczne okresu, w którym tworzyli. Można na bazie ich twórczości rozpoznać najczęstsze tematy tamtych czasów, preferencje gatunkowe, rozstrzygnięcia stylistyczne. Nie powinniśmy się łudzić jednak, że nasza praca badawcza przywróci zapomnianego autora do współczesnego obiegu czytelniczego. Nie zmieni też zasadniczo panoramy epoki. Nie przeorganizuje literackiego podium. Dowiemy się więcej o skali oddziaływania twórców pierwszoplanowych. To i tak sporo.

Pani Ewa Borkowiak ma pełną tego świadomość, dlatego tak wielką wagę przywiązuje w swej pracy do naświetlenia literackich i pozaliterackich kontekstów twórczości Leszczyńskiego. Rozpoczyna od zarysowania panoramy literacko-kulturalnego Krakowa przełomu XIX i XX wieku. Leszczyński jest tam przedstawiony jako aktywny choć raczej przygodny aktor, częściej statysta niż *spiritus movens*. Autorka odnotowuje najdrobniejsze nawet reakcje krytyki literackiej i teatralnej na jego temat, sumiennie przywołuje stosunkowo nieliczne opinie, rozbite dość symetrycznie na przygany a pochwały. Dość uporczywie powtarzały się zarzuty epigoństwa wobec Wyspiańskiego, z czym autorka się nie zgadza i z czym będzie polemizowała w dalszych partiach pracy. Odnotowuje powojenne próby Leszczyńskiego znalezienia wspólnego języka ze Skamandrytami, co nie przyniosło jednak spodziewanych efektów. Sporo miejsca poświęca nekrologom, które traktuje niemal jako osobne teksty literackie, wykazując, iż w 1921 – roku śmierci Leszczyńskiego, stylistyka

młodopolska miała się jeszcze zupełnie dobrze i wydawała się być oficjalnym językiem uroczystych laudacji i wspomnień.

Leszczyński został zatem przedstawiony jako człowiek swoich, młodopolskich czasów. Został ukształtowany, jak wskazuje pani Borkowiak, przez poetykę nastrojowego symbolizmu spod znaku Maeterlincka i malarstwa prerafaelitów (choć w tym miejscu można by się chyba upomnieć także o Wagnera i jego akolitów, Moreau, Böcklina). To, co Leszczyński zapożyczył od belgijskiego myśliciela, dramaturga i poety to przede wszystkim wtajemniczenie w świat gnozy, poznawanej poprzez sny i anamnezy. Zdobywana wiedza mówiła o ludzkim życiu jako uporczywej tęsknocie do przedstworzennej pleromy, o przymusie egzystencji w niedoskonałym materialnym świecie, w którym człowiek postawiony został na tym samym poziomie, co zwierzęta i rośliny. Nastrojowość poezji i dramatów Maeterlincka korespondowały z bogatymi, barwnymi obrazami prerafaelitów (których reprodukcje wzbogacają szatę graficzną pracy, wspomagając, mówiąc językiem Barthesa, przyjemność lektury). Przywołuje także badaczka koncepcje estetyczne Johna Ruskina, uważanego za intelektualnego patrona malarskiego bractwa (swoją drogą może autorka podjęłaby się zadania przetłumaczenia na język polski tak długo wyczekiwanym *Kamieni Wenecji?*). Te wszystkie inspiracje przełożyły się u Leszczyńskiego na parnasistowski *pudor poetae* w poezji, dały parnasistowską dyscyplinę wiersza, sprowokowały mowę nastrojowych obrazów poetyckich, ciężących ku alegorycznej jednoznaczności lub nawet emblematycznej dosłowności i dekoratywności. Język prozy poetyckiej zaczerpnął Leszczyński od Przybyszewskiego, choć znacznie osłabił zbuntowaną i bluźnierczą wymowę pierwowzorów. W dramacie poetyckim poszedł drogą Wyspiańskiego i Żuławskiego. Pozostał twórcą konsekwentnym i jednorodnym, który nie przeszedł znaczącej ewolucji.

Pani Ewa Borkowiak przyjęła w swej pracy porządek tematyczny. W pierwszym rozdziale (*Kosmos marzyciela. Światy przedstawione – światy oniryczne*) korzysta z metodologicznych inspiracji płynących ze strony psychoanalizy, raczej jednak tej spod znaku Freuda i Junga. Próżno by szukać tu odwołań do Lacana, co proponuje cały współczesny nurt badań inspirujących się psychoanalizą (Dybczak, Kłosińska, Magnone, Iwasiów). Nie dość przemyślana i przez to okazjonalnie wykorzystana zostaje Julia Kristeva, choć przecież, znana doktorantce, książka *Czarne słońce* mogłaby pomóc w precyzyjniejszym naświetleniu interpretacji pojęć: acedia – melancholia – depresja. Znajdziemy za to w pracy wartościowe analizy będące pokłosiem lektury tekstów współczesnej psychologii zajmującej się problematyką snu, w tym snu świadomego (*lucid dream*). Opis wyobraźni twórczej przeprowadzony został w pracy za Bachelardem, obficie cytowanym i referowanym oraz

francuską krytyką tematyczną, w tym przede wszystkim Georgesem Pouletem. Ta metodologia przyniosła już jakiś czas temu przekonujące rezultaty w badaniach Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i szkoły krakowskiej (*Młodopolski świat wyobraźni i kontynuacje*). Ma ona jednak pewną wadę: nie różnicuje tekstów wartościowych i wtórnych czy epigońskich; wszystkie w jednakowym stopniu są ilustracją opisywanego tematu. Choć dzięki niej oczywiście powstaje mapa tematyczna epoki.

Opis obecnego w tekstach Leszczyńskiego sakralnego wymiaru rzeczywistości przeprowadza pani Borkowiak w jeszcze bardziej tradycyjny sposób, za Eliadem. Dziś doceniamy oczywiście wartość jego syntez (trzytomowa *Historia wierzeń religijnych*), cenimy jego rozległą wiedzę, zdarza nam się jednak wyrażać wątpliwości, czy proponowana przez niego kategoria *sacrum* nie jest zbyt szeroka, przez to zawłaszczająca zbyt duże obszary rzeczywistości. W perspektywie Eliadowskiej wszystko może okazać się sakralne. Wszystko może być odbłaskiem świętości. Doktorantka próbuje nas jednak przekonać, że pożegnanie z Eliadem nastąpiło przedwcześnie. Że warto do niego powracać, sumiennie czytając jego prace i czerpiąc z nich badawcze inspiracje.

Szuka wreszcie pani Borkowiak, co uważam za zdecydowanie ciekawe i nośne poznawczo, miejsc wspólnych pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi. Odkrywa mniej lub bardziej zamierzone przez poetę nawiązania czy komentarze do obrazów malarskich. Punktem odniesienia ekfraz są w przypadku Leszczyńskiego głównie dzieła prerafaelickie, przywoływane, jak już wiemy, w sporej obfitości. W swych analizach autorka odwołuje się do nowszej literatury przedmiotu (Justyna Bajda: *Poeci – to są słowa malarze*), choć brakuje pewnych adresów, jak: Seweryna Wyślouch (*Literatura a sztuki wizualne*), Adam Dziadek (*Obrazy i wiersze*), zbiór tłumaczeń *Ut pictura poesis* czy zbiór studiów *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*.

Czego dowiadujemy się z pracy pani Borkowiak? Najważniejszym słowem kluczem całej twórczości Leszczyńskiego jest sen (rozdział I: *Kosmos marzyciela. Światy przedstawione – światy oniryczne*); autorka stwierdza: „Somnambulizm jest swoistym leitmotiwem pojawiającym się od pierwszego tomiku poetyckiego i konsekwentnie eksplorowanym w kolejnych utworach lirycznych oraz dramatach” (s. 58). Charakterystycznym rysem tej twórczości jest zacieranie granicy między tym, co realne, a tym, co wyobrażone. Już najwcześniejsze poezje Leszczyńskiego rysują analogię: sen – śmierć; przynoszą zapisy koszmarów sennych, sięgają do skrywanych w ludzkiej podświadomości lęków i obsesji. Sen bywa przez poetę traktowany jako lustro, w którym człowiek zyskuje świadomość samego siebie. Bywa także przekątnikiem prawd objawionych, odpryskiem transcendencji. Niekiedy

jest kontynuacją marzenia na jawie, odmianą stanu psychopatologicznego, symbolicznym wyrazem melancholii (czy też depresji). Poezja Leszczyńskiego, jak udowadnia pani Borkowiak, to często literacki zapis błędzenia myślami, przekładanymi na rozbudowane i sfabularyzowane obrazy w prozie i dramacie. Trafnie zarysowuje doktorantka (posiłkując się wskazówkami Głowińskiego) paralełę pomiędzy snem u Leszczyńskiego i u Leśmiana, wykazując estetyczne „ugrzecznienie” pierwszego z nich, jego skłonność do emblematycznego traktowania snu, pełniącego niekiedy rolę poetyckiego ornamentu. To Leśmianowi nie przytrafia się nigdy.

Śniący bohater Leszczyńskiego, kontynuuje swe rozważania autorka, to *homo religiosus*, który wędruje w poszukiwaniu świętości, obierając zarówno kierunek horyzontalny, jak i, co dla niego ważniejsze, wertykalny. Podróże okazują się owocne, przynoszą z jednej strony rozpoznanie świata jako gnostyckiego chaosu, z drugiej – przecucie transcendencji. Jest to wszakże, podobnie jak u Tadeusza Micińskiego, jedynie przecucie, nie zaś mistyczna pewność; pisze autorka: „Postaci wykreowane przez Leszczyńskiego często zaledwie przeczuwają transcendencję. Pozostają w stanie bliskim somnambulicznego uśpienia, funkcjonują w sposób niekompletny, nie pozwalający doświadczyć bliskości sacrum” (s. 124). O ile jednak, należałoby dodać, bohaterowie Micińskiego podejmują heroiczny wysiłek oddziaływania na rzeczywistość, o tyle bohaterowie Leszczyńskiego to błakający się somnambule, bezradni i pozbawieni woli działania. Wszyscy bowiem jesteśmy, poeta był przekonany, po trosze dziećmi, bezradnymi wobec grozy świata i życia. Dziecko staje się zatem symbolem (czy raczej czytelną alegorią) egzystencjalnej kondycji człowieka: „małego i samotnego w ogromie świata, z którego winien czerpać przykład pokory” (s. 152).

W rozdziale II: *Uwikłane w sen. Wokół wzorca święte – nieświęte* paletę bohaterów Leszczyńskiego uzupełniają inne figury typowe dla epoki – przeanielone wizerunki kobiet o prerafaelickich rysach, madonny z męskich snów i marzeń. To panie wszechpiękniejsze, o rodowodach jeszcze renesansowych, których fizyczna uroda odsyła do wartości duchowych. Dlatego też w przypadku sakralnych podróżników Leszczyńskiego adoracja fizyczna kobiety ustępuje adoracji modlitewnej, prowadzi do tęsknot do duchowej androgynicznej jedni, o soteriologicznej sile. Pisze autorka: „kobieta jest drogą do zbawienia i zmartwychwstania. Za jej przyczyną, podobnie jak za wstawiennictwem Maryi, istnieje nadzieja na odnowienie życia duchowego, dlatego mężczyzna bez wahania sławi jej imię, a także oddaje się pod opiekę” (s. 193). Pojawiają się także u Leszczyńskiego, charakterystyczne dla epoki, *femmes fatales*. Ilustracji dostarcza tu przede wszystkim napisany w stylu Przybyszewskiego poemat prozą *Cupio dissolvi*. Trafnym odczytaniom doktorantki nie można niczego zarzucić, potrafi

wydobywać z tekstów znaczenia, ukrywające się niekiedy w szczelinach. Spodziewałbym się jednak lepszego uruchomienia kontekstów epoki zarówno filozoficznych jak i literackich. Tym bardziej, że sporo o tym już napisano (Gutowski, Kralkowska-Gątkowska, Matuszek, Tytkowska, Skucha).

Rozdział III *Mity i tęsknoty religijne. W kręgu transcendencji* przynosi analizy dramatów Leszczyńskiego (*Jolanta*, *Atlantyda*). Trafnie wskazuje autorka na zbieżności myślowe i stylistyczne między dramatami Leszczyńskiego i Żuławskiego. Obaj twórcy pisali swe utwory pod silnym wpływem Maeterlincka i zapatrzeni w obrazy prerafaelitów. Obaj operowali bogatą, symboliczną (alegoryczną) scenografią, nastrojem światła, kolorów i dźwięków, wprowadzali poezję na scenę, redukując akcję do niezbędnych rudymetów. Obaj odnajdywali też sakralność w androgynicznej miłości, doskonalszej niż materialny świat. O ile jednak utwory Leszczyńskiego są całkowitymi i pozaczasowymi abstrakcjami, które przynoszą, wedle słów autorki, „bezpośrednie umocowanie wydarzeń poza kontekstem historycznym” (s. 286), to dramaty Żuławskiego wręcz przeciwnie, o czym autorka nie chce już pamiętać, zanurzone są w historii. *Eros i Psyche* to historyczna palingeneza, wyprowadzona z romantycznych wzorów gatunkowych Słowackiego i Madácha, mająca swoje późnopozytywistyczne pendant w *Duchach* Świętochowskiego. Podobnie to historia tworzy ramy fabularne takich dramatów, jak: *Dyktator*, *Donna Aluica*, *Koniec Mesjasza*. Ciekawe mogłoby być zestawienie *Grodu słońca* Żuławskiego (1911) z *Atlantydą* Leszczyńskiego (1909), oba dramaty powstały w podobnym czasie i mieszczą się w nurcie solarnym późnej Młodej Polski, o czym pisał Jerzy Kwiatkowski. W pełni się zgadzam z autorką, że nie można w przypadku *Atlantydy* mówić o plagiacie *Kłatwy* Wyspiańskiego, mimo pewnych zbieżności fabularnych. Obydwa dramaty opowiadają jednak o czymś innym, inny to rodzaj poświęcenia i ofiary. Gdyby jednak autorka pokusiła się o porównanie *Jolanty* Leszczyńskiego (1904) z *Ijolą* Żuławskiego (1905), pokrewnych z uwagi na analogiczne wizerunki postaci kobiecych, mogłoby się wtedy okazać, że to Żuławski czerpał inspiracje z Leszczyńskiego. Owocne poznawczo są za to w pracy zestawienia prozy Przybyszewskiego (*Pentateuch*, *Dzieci szatana*, *Synowie ziemi*), *Cupio disolwi* Leszczyńskiego i późnej powieści Reymonta *Wampir*. Badaczka wykazuje tu takie analogie, jak: motyw labiryntu, zawieszenie człowieka pomiędzy snem, halucynacją a realnością, figury *femmes fatales*, obsesje diabelskiego opętania.

Wreszcie rozdział IV: *Sztuka jako sfera „idealnej obiektywności”* w całości poświęcony został największemu osiągnięciu twórczemu Leszczyńskiego – traktatowi *Harmonia słowa*. To wartościowa część pracy, oceniam ją wysoko. Sugerowałbym jednak, by przeredagować sam początek rozdziału. Nie pisze się już dzisiaj o „polemikach likwidacyjnych” Młodej Polski,

jakie miałyby nastąpić po roku 1905 (rewolucja) lub 1907 (śmierć Wyspiańskiego). Wskazuje się raczej na dwie późnomłodopolskie tendencje, które zarysowały się, jak uważamy dziś za Ryszardem Nyczem, około roku 1910. Pierwsza z nich to nowatorskie otwarcie na XX-wieczną awangardę – to krytyka literacka Brzozowskiego i Irzykowskiego, groteska Romana Jaworskiego, poezja codzienności Staffa, dojrzały symbolizm Leśmiana; druga to utrwalenie charakterystycznych cech Młodej Polski – to późne powieści Przybyszewskiego, Reymonta, Żuławskiego, poezja Or-Ota, „Museion” i właśnie traktat Leszczyńskiego. Modernizm tej fazy nie tyle „usuwa się w cień” (s. 376), jak pisze autorka, co zmienia swą postać, ewoluuje. Nie mam już jednak zastrzeżeń do trybu rzetelnego i wnikliwego referowania zawartości *Harmonii słowa*. Leszczyńskiego, jak podkreśla autorka, interesuje „obrazowość, emocjonalność i muzyczność” słowa (s. 391), które odzwierciedla podmiotową intencję twórcy przedstawiającego rzeczywistość przez filtr swojej wyobraźni. Wybrzmiewa tu jeszcze młodopolska fascynacja Wagnerem i jego idei muzyki totalnej, przenikającej całą twórczą aktywność człowieka, w tym komunikację międzyludzką i sztukę operowania językiem.

Jakie wskazałbym zalety recenzowanej dysertacji doktorskiej? Pani Ewa Borkowiak, składając wstępne deklaracje, wypiera się co prawda ambicji monograficznego ujęcia, ale jej praca *de facto*, i bardzo dobrze, przynosi próbę monografii twórczości Leszczyńskiego. Mamy tu informacje biograficzne, nawet kalendarium życia i twórczości, interpretacje wszystkich tekstów poety, od poezji, przez dramat i prozę poetycką po traktat metapoetycki. Autorka stara się szukać miejsc wspólnych pomiędzy różnymi formami wypowiedzi, ważniejsze są dla niej powtarzające się tematy, niż odrębność gatunkowa i rodzajowa. Osobne miejsce rezerwuje jedynie, i słusznie, dla traktatu.

Sumienne analizy bazują na wnikliwie czytanych tekstach Leszczyńskiego. Uruchamiane są konteksty epoki, wykazywane jest miejsce, jakie zajmował twórca w artystycznym pejzażu swoich czasów. Zwraca uwagę doskonała orientacja w myśli Ruskina, dobra znajomość dzieł Maeterlincka, twórczości malarskiej prerafaelitów. Właściwie dobrane są młodopolskie konteksty literackie. To Przybyszewski, Wyspiański, Żuławski. Może za słabo obecny jest Tetmajer, którego seria II i III *Poezji* to ważny, jak sądzę, punkt odniesienia dla Leszczyńskiego. Może także silniej powinien zaznaczyć swoją obecność Kasprówicz (hymny, *Herodiada*) jako kontekst do wizerunków *femmes fatales*. Za słabo obecne jest także kontekstualne tło poezji kobiecej, w jej mniej przeanielonej i bardziej drapieżnej wersji (grzesznice Zawistowskiej, bohaterki Komornickiej).

Autorka wykazuje się niezłą orientacją w tradycji badawczej, przywoływanej, cytowanej, traktowanej niekiedy jako polemiczny punkt wyjścia dla ustaleń własnych.

Pewnych prac jednak brakuje, w tym może przede wszystkim najważniejszej książki Wojciecha Gutowskiego *Z próżni nieba ku religii życia. O Harmonii słowa* pisał Marian Stala (*Uwagi o estetyce Leszczyńskiego*). Gabriela Matuszek wydała świetną monografię *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kontekst poezji kobiecej mógłby nabrać w pracy pełniejszej postaci dzięki książce Mateusza Skuchy *Niesytość pragnienia*. Trochę zdziwił mnie także brak moich tekstów o dramatach Żuławskiego, choć poświęciłem im sporo badawczej uwagi.

Odnotuję także drobne nieścisłości. Monika Śliwińska jest dziennikarką, nie zaś badaczką (s. 50). Przy tej okazji chciałbym wyrazić żal, że dziennikarze i pozaakademy krytycy literaccy wyprzedzają nas w opracowaniu nowoczesnych biografii pisarzy. Oprócz Śliwińskiej to także Monika Piątkowska, Piotr Łopuszański, Joanna Kuciel-Frydryszak, Radosław Romaniuk. Fakt naszych akademickich zaniedbań wynika z presji, by spełniać „kryteria naukowości”, unikać posądzeń o eseizację dyskursu naukowego, zyskać także punkty za publikacje i przejść procedurę naukowego awansu. A biografistyka to praca żmudna, pochłaniająca wiele czasu, wymagająca rozległych kwerend, spotkań z ostatnimi świadkami. Choć przecież Anna Nasiłowska (autorka m.in. biografii *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czyli Lilka Kossak*) zachęca: „uprawianie biografistyki stało się pewną szansą przekroczenia hermetycznego literaturoznawstwa akademickiego” („Teksty Drugie” 2019, nr 1).

Myśląc o publikacji książkowej, do czego autorkę zachęcam, winna ona wyeliminować pewne usterki redakcyjne. Trzeba by przeredagować część przypisów, które powinny zawierać odsyłacze do najnowszych, książkowych, niejednokrotnie zmienionych wersji tekstów, nie zaś do ich pierwodruków w czasopiśmie czy tomach zbiorowych. Dla przykładu: artykuł Marii Podraży-Kwiatkowskiej *Somnambule (o młodopolskiej konwencji onirycznej)* z „Tekstów” (1973) wszedł do książki *Somnabulicy – dekadenci – herosi* (1985); artykuł Michała Głowińskiego *Leśmian – sen*, cytowany tu także za „Tekstami”, zasilił autorską książkę *Zaświat przedstawiony* (1981); artykuł Gabrieli Matuszek „*Wzorzec modnego pisarza*”. *Stanisław Przybyszewski w utworach pisarzy niemieckich* z „Pamiętnika Literackiego” (1989) znalazł się później w książce „*Der geniale Pole?*” *Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim* (1993). Mamy zamieszanie wokół autorstwa nekrologu Leszczyńskiego w piśmie „Naprzód” (1921, nr 219): raz jest to „autor nieznany” (s. 40), innym razem Stanisław Maykowski (s. 8, 43), wreszcie (i to jest chyba właściwe nazwisko) – Emil Haecker (s. 12, 44).

Twórców piszących w okresie Młodej Polski zapisujemy małą literą: młodopolanie. Brakuje przypisów na s. 246. Przytoczenie czyjejś myśli (w tym przypadku Stanisława Maykowskiego na s. 420) winno być zamknięte przypisem.

To są drobiazgi, łatwe do skorygowania. Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że recenzowana praca pani Ewy Borkowiak spełnia wszystkie wymagania stawiane dysertacjom doktorskim. Przychyłałbym się także do spodziewanego wniosku Komisji o nagrodę dla wyróżniających się dysertacji doktorskich. Powtórzę też, iż chętnie zobaczyłbym tę pracę (po korektach) w wersji opublikowanej.