

Pamiętnik Literacki 2011, 2, s. 194-200



Lewandowskiego potyczki młodopolskie

Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska

AGNIESZKA ROZPŁOCHOWSKA-BONIATOWSKA
(Kraków)

LEWANDOWSKIEGO POTYCZKI MŁODOPOLSKIE

Tomasz Lewandowski, SPOTKANIA MŁODOPOLSKIE. (Indeks: Małgorzata Szkudlarska). Poznań 2005. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, ss. 266, 2 nlb. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Komitet redakcyjny: Przemysław Czaplinski, Zbigniew Przychodniak, Piotr Śliwiński. Tom 41.

Tomasz Lewandowski, autor m.in. tomu szkiców *Na pozytywistycznej niwie* (Poznań 2000), tym razem proponuje 13 esejów zebranych w książce zatytułowanej *Spotkania młodopolskie*. Pozycja owa ma w pewnym stopniu charakter przekrojowo-jubileuszowy, gromadząc ulubione przez autora wątki i tematy, spośród których jedynie *Trzecie pokolenie Młodej Polski* ma tu swoją wydawniczą premierę. Tym samym publikacja ta staje się za-

równie nieocenionym źródłem wiedzy na temat literatury, jak i – szerzej – zjawisk społeczno-kulturowych (*Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim* czy też „*Gorzka skarga wieku*”. O „*Śmierci*” Ignacego Dąbrowskiego) schyłku XIX oraz pierwszej dekady XX wieku, jak i doskonałą okazją, by poznać twórczość historycznoliteracką samego Lewandowskiego (najstarszy z tekstów, *Filologia i aksjologia. Tadeusz Dąbrowski wobec romantyzmu*, pochodzi z roku 1991).

Lewandowski z upodobaniem sięga po tematy trudne (gdyż za taki, mimo licznych studiów, należy uznać sylwetkę Stanisława Brzozowskiego), zarezerwowane niemal wyłącznie dla wtajemniczonych, ale jeszcze chętniej zapuszcza się w obszary wciąż stanowiące białą plamę na literackiej mapie okresu – do nich bez wątplenia zalicza się wspomniany już modernizm katolicki, a także postać Tadeusza Dąbrowskiego, natomiast „*Gorzka skarga*”, napisana jako wstęp do *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego w serii „Biblioteka Polska” (Kraków 2001), to jedno z ważniejszych nowszych opracowań czasów „wielkiego znużenia”¹. W obrębie zakreślonych poprzez tytuł młodopolskich wyznaczników tematycznych (pozytywiści pojawiają się tu jedynie w roli kontekstu (*Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*) lub w wyniku poszukiwania paralel (*Stanisław Brzozowski i Aleksander Świętochowski – kilka przybliżeń*)) wyróżniają się dwa obszernie bloki tekstowe: pierwszy z nich dotyczy dramatów Stanisława Wyspiańskiego, drugi wiąże się z wciąż niedostatecznie funkcjonującą w powszechnej świadomości literackiej sylwetką Tadeusza Dąbrowskiego.

Tadeusz Dąbrowski, autor *Literackich schematów i Uśmiechów wojny*, przedwcześnie zmarły przedstawiciel „trzeciego pokolenia Młodej Polski”, jest jedną z tragicznych postaci zepchniętych przez zbiorową niepamięć na margines historii literatury. Tym też tłumaczy się poświęcenie Dąbrowskiemu trzech kolejnych szkiców (*Filologia i aksjologia. Tadeusz Dąbrowski wobec romantyzmu, Zapomniana propozycja wydawnicza Tadeusza Dąbrowskiego* oraz *Teatr wojny. Wokół relacji Tadeusza Dąbrowskiego o sierpniu 1914 roku*), w których spuścizna literacka krytyka traktowana jest na równi z jego, szczupłą przecież, biografią. Nie mogło być inaczej, skoro, jak zaznacza Lewandowski, ostatnią próbę opublikowania pism Dąbrowskiego stanowiła akcja wydawnicza Kazimierza Czachowskiego z 1934 roku! Akcja ta, jak wszystkie poprzednie, nie doszła do skutku². Co więcej, mimo niezwykle wysokiej oceny, jaką badacze epoki (m.in. Henryk Markiewicz i Stanisław Eile) obdarzają znawcę mistycznych dramatów Słowackiego, nigdy więcej nie została ponowiona.

W ujęciu Lewandowskiego jawi się Tadeusz Dąbrowski nie tylko jako wybitny historyk literatury (główne dzieło, edycja krytyczna *Króla-Ducha*, jakkolwiek niedokończona, do dziś nie straciło na aktualności i, jak zaznacza Lewandowski, doskonale współgra z najnowszymi interpretacjami Słowackiego), ale przede wszystkim jako nieprzeciętna indywidualność, na krok nie ustępująca wielkim likwidatorom epoki – Stanisławowi Brzozowskiemu i Karolowi Irzykowskiemu. Postawa literackiego outsidera, brak osobistych sympatii oraz umiejętność wnikliwej i ironicznej obserwacji połączonej z pasją myślenia spekulatywnego przy równoczesnym zamiłowaniu do drobiazgowej, pedantycznej pracy predestynowały Dąbrowskiego do roli krytyka, i to krytyka wielkiego formatu. Jak zauważa Lewandowski, mimo iż w żadnym z tekstów Dąbrowski nie sformułował swego programu *expressis verbis*, to jednak wolno nam za jego podstawę uznać aktualizm, „pojmovany szeroko, otwarty na centralne zagadnienia współczesności, nie redukowany li tylko do kronikarskich zapisów chwili” (s. 218) – tym samym zostaje dookreślone zadanie, jakie

¹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*. Oprac. M. Rydlowa. Wstęp T. Walas. T. 1. Kraków 1985, s. 107.

² Perypetie wydawnicze spuścizny po T. Dąbrowskim wyczerpująco omawia drugi ze wspomnianych szkiców.

winno przyświecać krytyce³, a także, pośrednio, skonstruowana definicja dzieła literackiego: rodzi się ono jako weryfikowalny efekt zderzenia pisarza ze współczesnością.

Naturalną konsekwencją tak pojmowanych zadań krytyki musiał być sprzeciw wobec ofensywy neoromantyzmu – sprzeciw charakterystyczny wszak nie tylko dla Dąbrowskiego (dość wspomnieć o „powracającej fali” koncepcji pozytywistycznych, której zresztą Lewandowski poświęca osobny szkic: *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914*). Głównymi punktami tej opozycji pozostawały: negacja przerostu indywidualizmu romantycznego, kontestacja tradycji literackiej (tutaj – romantycznej) kontynuowanej w sposób automatyczny oraz próba przezwyciężenia młodopolskiego antykwaryzmu literackiego; w walce tej Dąbrowski-krytyk odwoływał się do argumentów natury estetycznej i socjologicznej i pokazując, jak w efekcie romantycznego impasu społeczeństwo rozplywa się w amorficznej „kulturze przeżywania” (s. 222). Czy jednak postawa likwidatorska sprowadzała się wyłącznie do negacji? Otóż nie – Lewandowski wydobywa z rozsianych po czasopismach tekstów Dąbrowskiego to, co można uznać za pozytywną propozycję, a jest nią „odrodzona powieść społeczna” spod znaku Wacława Berenta, Józefa Paszkowskiego, Bolesława Prusa czy Mariana Zdziechowskiego – powieść, której nowy kształt miał odbijać życie zbiorowe, jedyne, jakie warte jest uwagi⁴.

Wokół dramatów Stanisława Wyspiańskiego skupione są cztery kolejne szkice Lewandowskiego: *Pieśń – historia – teatr. Uwagi o „Warszawiance” Wyspiańskiego*, *Dramat Wyspiańskiego strofą Wielkiej Improwizacji pisany. Próba interpretacji „Lelewela”*, *Sędziowie i „Sędziowie” Wyspiańskiego*, wreszcie *Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*. Już same tytuły wskazują na odmiennosć metody przyjętej w tym wypadku – Lewandowski poddaje interpretacji trzy wczesne dramaty, wokół których „po stu niemal latach [...] panuje [...] milczenie” (s. 147). Powód? Bardzo prosty. Dramaty sprzed 1901 roku (*Lelewela* – 1899, *Warszawianka* – 1898) zgodnie potraktowano jako słabe pierwociny talentu dramaturga (dopiero od premiery *Wesela* zaznacza się obecność Wyspiańskiego w rozbiórach krytycznych przedstawicieli „pokolenia Szkoły Głównej”⁵), do czego wydatnie przyczyniły się nieporozumienia spiętrzone wokół interpretacji tychże – dla przykładu: *Lelewela* uznano za nieudolny odprysk dramatu romantycznego i jako taki okrzyknięty on został najsłabszym ze wszystkich dramatów Wyspiańskiego (s. 148).

Pod piórem Lewandowskiego jawi się Wyspiański jako wielki, acz tragiczny demaskator narodowych złudzeń. Oczywiście, znamy to już doskonale choćby z *Wesela*, ale wnikliwa i błyskotliwa analiza Lewandowskiego, poparta kontekstem romantycznym, zwraca uwagę na miejsca, które muszą zdumiewać, miejsca, w których „mit [patriotyczny] zamienia się w obiekt bezrozumnego kultu” (s. 142), a „afirmacja bohaterstwa” okazuje się „apoteozą śmierci” (s. 141). W ujęciu Wyspiańskiego–Lewandowskiego najsławniejszy z narodowych mitów, mit „pięknego umierania za ojczyznę” (s. 142), przeistacza się w „dramat wielkiej ułudy” (s. 135); Wyspiański, a za nim Lewandowski obnażają skrywane skrzętnie mechanizmy rządzące „teatrem dumnych straceńców” (s. 137) – patriotyczna pieśń śpiewana w szlacheckim dworku, szabla pradziada, krzyżyk na drogę i ułańska fantazja to tylko sztafaż, którego romantyczny przepych ma sprawić, by prawdziwa krew i prawdziwa śmierć stały się niewidoczne. Mitoburczy charakter dramatów Wyspiańskiego

³ „Rolę krytycznoliterackiej aktywności sprowadzał Dąbrowski do projektowania rozwoju sztuki słowa [...]” (s. 218).

⁴ Z drugiej strony, warto odnotować staranność, z jaką Lewandowski niejednokrotnie podkreśla duchową niezależność Dąbrowskiego, tego „wroga wszelkiego uniformizmu” (s. 236) – temu poświęcony jest trzeci ze wspomnianych esejów: *Teatr wojny. Wokół relacji Tadeusza Dąbrowskiego o sierpniu 1914 roku*.

⁵ Zob. *Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*.

stanowi podkreślenie przekonania o iluzoryczności idei bohaterskiego wyczynu bez tragicznego końca; poprzez kształt *Warszawianki* w sposób jednoznaczny wyklucza zaistnienie alternatywy: „dziś Twój tryumf albo zgon” (s. 139) – u mety tego wyścigu o własny kawałek legendy czeka tylko zgon.

Rodzajem niespodzianki jest układ cieni w krytycznych wypowiedziach pozytywistów i naturalistów w okolicy roku 1900 – o ile Antoni Sygietyński, przed kilku laty z zapałem broniący nowych zjawisk w malarstwie europejskim, do „krakowskiej orientacji impresjonistycznej” (s. 183)⁶ odniósł się z wyraźną niechęcią, zarzucając młodym artystom poprzestanie na „szkicowości”, to pełne uznanie znalazła ona w oczach... Bolesława Prusa, dostrzegającego w impresjonizmie pokłady – poezji. Znamienne, jak wielkie zainteresowanie wzbudził Wyspiański wśród pozytywistów, począwszy od *Wesela* i pierwszych prac malarskich ucznia paryskiego mistrza Léona Bonnata; „synom rozsądku” młode pokolenie zarzucało duchową obcość, a jednak to oni właśnie, nie młodopolanie, zdobyli się na rzeczowe analizy i próby interpretacji, których niemal brak w następnej generacji. Że nie wszystkie próby uwieńczone zostały sukcesem, to już inna kwestia, niemniej świadczą one dobitnie o usilnych staraniach zmierzających do „przełamania granic macierzystej kultury literackiej” (s. 187) oraz zaznaczenia nie tak znów wielkiego dystansu dzielącego pozytywistów od schedy romantycznej. To, co Lewandowski określa jako „predylekcję do jednoznacznych odczytań” (s. 188), zaważyło na niemożności zupełnego porozumienia. Mimo to wszakże nie kto inny jak Piotr Chmielowski, wprowadzając pojęcie „spójności niespójnej” (s. 187), jako pierwszy bezbłędnie rozszyfrował niektóre z dramatycznych konstrukcji postaci Wyspiańskiego, natomiast Włodzimierz Spasowicz, z uznaniem komentując metodę „swobodnie zestawionych” (s. 185) scen, wpadł na znakomity pomysł, by „osobliwość ruchu i gestu scenicznego postaci” (s. 186) spróbować rozwiązać poprzez analogię z kinematografem, wtedy właśnie rozpoczynającym swój triumfalny pochód przez kraje europejskie. Swym znakomitym kolegom nie ustępowała Waleria Marrené-Morzowska, doceniając powiązanie i wzajemny wpływ form malarskich i literackich, w czym wtórował jej Kazimierz Kaszewski, trafnie podsumowując metodę twórczą Wyspiańskiego jako operowanie „kategoriami obrazowymi” (s. 185) – choć dodać trzeba, iż krytyk ów nie uznawał tej metody w odniesieniu do dzieła literackiego, widząc w niej jedynie propozycję dla dzieła scenicznego.

Dobrowe towarzystwo „powieści schyłkowych” (były to przede wszystkim: *Morturi* Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Graf Rak* Zygmunta Kaczkowskiego, *W wieku nerwowym* Leo Belmonta, *Kwiat lotosu* Marii Rodziewiczówny, *Hrabia August* Aleksandra Mańkowskiego i *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza) wzbogaciło się w 1892 roku o *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego⁷. Tej niezwyklej powieści, jednemu z pierwszych studiów rozpadu osobowości, kryzysu wartości i doświadczenia śmierci, dotyczy szkic Lewandowskiego „*Gorzka skarga wieku*”. O „*Śmierci*” Ignacego Dąbrowskiego, początkowo pomyślany jako wstęp do tejsze. Tak więc pierwsza część tekstu poświęcona jest sylwetce Dąbrowskiego, pisarza, na którego twórczości niefortunnie zaważył oszałamiający sukces debiutu (była nim *Śmierć* właśnie), pozornie tylko wzmocniony późniejszą o rok *Felką*⁸ – ponieważ praca nad tą ostatnią zajęła Dąbrowskiemu zaledwie 6 tygodni, wydawało się, iż ugruntuje ona świeżo zdobytą przez niego pozycję na scenie literackiej, gdy tymczasem okazała się punktem kulminacyjnym szczęśliwej passy autora, od tej pory piszącego coraz rzadziej

⁶ Chodziło o III Wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Zachęcie, gdzie swe prace zaprezentowali m.in. J. Fałat, J. Stanisławski i S. Wyspiański.

⁷ Powieść tę, ukończoną w 1891 roku, rok później ogłosiła „Biblioteka Warszawska”, natomiast edycja książkowa ukazała się w roku 1893 za sprawą wydawnictwa T. Paprockiego.

⁸ Lewandowski zwraca uwagę na fakt, iż *Felka* „dała początek rzadkiej” w epoce Młodej Polski „odmianie powieści w listach” (s. 106).

i bez większego powodzenia. Wymowny jest fakt, że Ignacy Matuszewski w swoim przeglądzie literatury polskiej z roku 1902 Dąbrowskiego pomija zupełnie!

Zmiana tytułu z pierwotnego – *Suchotnik* – na *Śmierć* pociągnęła za sobą zmianę koncepcji utworu, otwierając przed nim wymiar uniwersalny i sytuując powieść w nurcie malarstwa i literatury tanatologicznej, w tym właśnie czasie szturmem zdobywających Europę⁹ *Tańcem szkieletów* Camille’a Saint-Saënsa, rysunkami Féliçiena Ropsa i *Śmiercią Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja. Lewandowski nie poprzestaje na konstatacji tych zjawisk, lecz łączy je z atmosferą epoki, poczuciem przesytu, dostrzegając tu, podobnie jak Kazimierz Wyka (*Modernizm polski*) i inni badacze, przeżycie pokoleniowe modernistów. Pokazuje, jak w powieści Dąbrowskiego wiążą się ze sobą „ostatnia w stuleciu dziewiętnastym rewolwa młodości” (s. 99) i koncepcja czyniąca z człowieka współczesnego „człowieka momentu” (s. 100), meteor, którego deskrypcji winna służyć sztuka, także podlegająca presji ulotności.

Skoro celem życia stało się doświadczenie momentu, zgłębianie go i opisywanie, jako gatunek najlepiej oddający owe meandry psychologiczne jawiła się nowa „spowiedź dziecięcia wieku”, czyli powieść-diariusz (Lewandowski podkreśla, że w kwestii subtelności analizy, zdaniem Cezarego Jellenty, Dąbrowski prześcignął Gustave’a Flauberta i braci Goncourtów, a z rodzimych arcydzieł – *Bez dogmatu* Sienkiewicza (s. 126)). Analizując kolejno narrację, czas i przestrzeń, a także kompozycję oraz styl powieści, Lewandowski pokazuje, jak diariusz umierającego studenta staje się swoistą „grą iluzji i deziluzji” (s. 111), bezlitośnie obnażając rozpaczliwie skrywaną pustkę, przed którą schronienia szuka się w nie do końca właściwie rozpoznanym indywidualizmie. Ambiwalencja jest uderzająca: wnikanie w siebie pozwalała na zrozumienie rozmaitych/odmiennych postaw wobec świata, ale zarazem, automatycznie niemal, narzuca podmiotowi postawę spektatora, stopniowo, lecz nieubłaganie doprowadzając do utraty tożsamości.

Lecz zmagania Józefa Rudnickiego ze śmiercią, jego walka z samym sobą o wyrażenie, zupełnie zbędnej przecież, zgody na odejście, walka nie będąca niczym innym, jak efektem niedojrzałości, tak duchowej, jak i intelektualnej, nie są jedynym tematem tej powieści-studium – i Lewandowski o tym nie zapomina. To także historia o tym, jak schyłek XIX wieku zepchnął śmierć samą na „obyczajowy indeks”, jak gwałtem wyrwano ją z familiarnego zacisza i wciśnięto w ramy instytucji; „śmierć zatajona” stawała się tematem *tabu*, a jej pozorna nieobecność pozwalała na kilka chwil zapomnieć o przemijaniu.

Określenie lat 1907–1914 jako czasu, w którym, wedle definiującej klasycyzm formuły Henriego Peyrego, „widać zarodki najrozmaitszych możliwości, ale żaden kierunek nie dominuje i nie sposób przewidzieć przyszłej jedności” (s. 64)¹⁰, łączy wspomniany wcześniej szkic o Tadeuszu Dąbrowskim z tekstem omawiającym nasilenie tendencji pozytywistycznych w ostatnich latach poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny (*Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914*). Owa mnogość kierunków, prądów, idei ma wspólny punkt wyjścia, a jest nim fakt, iż wszystkie one pochodzą sprzed 1905 roku; zarazem ta sama różnorodność staje się źródłem rozbieżności w ocenach: dla jednych badaczy to okres schyłku, zmierzchu czy zwyrodnienia Młodej Polski, dla drugich – moment ostatniego zrywu, złamanego rokiem 1914¹¹. W tym umysłowym melanzu niepoślednią rolę odegrała „powrotna fala” koncepcji rodem z pozytywizmu, których popularność zesza się ze wzrostem zainteresowania rozprawami

⁹ Jak zaznacza autor szkicu, tematyka ta przed rokiem 1890 pojawiała się w polskiej literaturze jedynie marginalnie.

¹⁰ Cytat pochodzi z pracy H. Peyrego *Co to jest klasycyzm?* (Przeł., wstęp M. Żurowski i. Warszawa 1985, s. 69).

¹¹ Jak przyjmuje Lewandowski, rok 1918 jest nie tylko rokiem kończącym epokę Młodej Polski, ale i datą ostatecznego zamknięcia „formacji romantycznej” (s. 64).

Henriego Bergsona, Edwarda Abramowskiego, Georges'a Sorela i Stanisława Brzozowskiego, zgodnie głoszącymi „heroizm pracy, apologię nauki i wynalazków technicznych oraz samoorganizacji świata pracy” (s. 75). Był to także moment, kiedy najsilniej odezwały się głosy skierowane przeciw ofensywie neoromantyzmu (raz jeszcze Tadeusz Dąbrowski), gdyż i chwila była po temu najwłaściwsza: jubileusze działalności twórczej pozytywistów (Elizy Orzeszkowej i Aleksandra Świętochowskiego) zbiegły się z czymś, co Lewandowski określa jako „jubileusz romantyczny” (s. 67), z przemożną siłą kształtującym zbiorową wyobraźnię początku XX wieku.

Próbując ustalić powody „pozytywistycznego nawrotu”, Lewandowski dochodzi do wniosku, iż nie ma tu jednej, generalnej przyczyny, najwyżej można mówić o ich splocie, co doskonale widać w syntezach epoki. Wilhelm Feldman¹² postrzega ową falę jako bunt wobec nadmiaru „marzycielstwa”, który wszakże nie musiał oznaczać całkowitego zerwania z samym romantyzmem (s. 64); kilkadziesiąt lat później Kazimierz Wyka¹³ źródła owego nawrotu upatrywał w naturze polskiego ekspresjonizmu, łączącego koncepcje pozytywistyczne z „apelem wyzwoleniczym” (s. 65); i wreszcie Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁴ połączyła renesans idei pozytywistycznych z ideologią czynu spod znaku Brzozowskiego.

Wbrew przewidywaniom Feldmana nowy pozytywizm nie zdominował schyłku epoki: w literaturze pozostał on jedynie wątkiem pobocznym, nigdy nie znalazłszy się w centrum uwagi – tym samym nigdy nie przeistoczył się w konkretny, sprecyzowany prąd, ale w zamian za to umożliwił, częściową przynajmniej, rehabilitację pozytywistów, a to poprzez połączenie etosu pracy z etosem walki, dotychczas wzajemnie się wykluczających. Literatura, jak stwierdza Lewandowski, ograniczyła się do „formy agitacyjno-deklamacyjnej prezentacji pozytywistycznego stylu myślenia i przedpowstaniowych organicznikowskich tradycji [...]” (s. 67), w praktyce sprowadzającej się do prezentowania zapomnianych przez Boga i ludzi „wysepek” praworządności i racjonalnego gospodarowania, jak to ujął autor recenzowanej książki. Miał na myśli np. rodzinę Komierowskich (*Sam wśród ludzi* Brzozowskiego), majątek państwa Czarnoziemskich (*Wita* Tadeusza Micińskiego) czy dwór Stawiszcz (Mené-Mené-Thekel-Upharism!... *Quasi una phantasia* tegoż), a wreszcie wybory życiowe bohatera *Henryka Flisa* (Antoni Mueller).

Przedstawione cztery bloki tematyczne nie wyczerpują, oczywiście, całości, którą w swej książce proponuje Tomasz Lewandowski. Mają za zadanie jedynie pokazać szeroki wachlarz możliwości, tak merytorycznych, jak i metodologicznych, przyjętych przez autora. Drobiazgowo analizy i wnikliwy ogląd problemu łączą się z niebanalną treścią, z podejmowaniem tematów trudnych bądź nieznanymi, o co we współczesnym literaturoznawstwie coraz trudniej.

Abstract

AGNIESZKA ROZPŁOCHOWSKA-BONIATOWSKA
(Cracow)

LEWANDOWSKI'S YOUNG POLAND ENCOUNTERS

The text discusses a collection of Tadeusz Lewandowski's sketches entitled *Encounters with Young Poland* (*Spotkania młodopolskie*) which, among many papers on the subjects, attracts readers' attention in the way it describes and accounts for Polish modernism. The title of the collection justly

¹² W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Wyd. 5. Warszawa–Lwów 1908, s. 675–676.

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W zb.: *Literatura okresu Młodej Polski*. Red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska. T. 1. Warszawa 1968, s. 58. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 5.

¹⁴ *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 270.

reflects Lewandowski's method of close-ups in which subjectively selected problems, namely an obscure figure of Ignacy Dąbrowski, Stanisław Wyspiański's early dramas, and eventually the renaissance of positivist thought at the twilight of Young Poland are subject of examination. The original subject supports here bold statements, and seemingly exhaustive problems bring about unexpected conclusions, being so necessary in literary history.