

prof. dr hab. Radosław Okulicz-Kozaryn  
Instytut Filologii Polskiej UAM

Recenzja dorobku naukowego dr. Jakuba Żmidzińskiego  
ze szczególnym uwzględnieniem rozprawy *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a Muzyka*

Droga naukowa pana doktora Jakuba Żmidzińskiego przebiega dwutorowo, nie licząc paru torów pobocznych, i rozwija się konsekwentnie od czasu studiów na poznańskiej polonistyce. Wówczas to, biorąc równolegle udział w bieżącym życiu literackim i artystycznym, przygotował on pod kierunkiem Profesor Janiny Abramowskiej bardzo wysoko ocenioną pracę magisterską na temat powstałej w Stanach Zjednoczonych literatury tak zwanych emigrantów marcowych, czytanej w kontekście wydziedziczenia i zadomowienia; opublikowany w czasopiśmie polonistycznym fragment tej pracy funkcjonuje do dziś w literaturze przedmiotu. W odróżnieniu od większości działających na przełomie XX i XXI wieku literaturoznawców Jakuba Żmidzińskiego szczególnie pociąga to drugie zagadnienie – zakorzenienia, utożsamienia z miejscem, rozpatrywane w całej swej złożoności, w perspektywie estetyki, antropologii, religioznawstwa czy historii kultury. Na drodze naukowej habilitanta spotykają się i z narastającą intensywnością łączą „badanie interakcji pomiędzy twórczością literacką a przestrzenią geograficzną” (tor pierwszy), by posłużyć się tu najkrótszym określeniem Elżbiety Rybickiej na geopoetykę, z eksploracją zjawisk z pogranicza sztuk (tor drugi). Efekt dociekań dr. Żmidzińskiego stanowią, jak dotąd, dwie okazałe rozmiary monografie (we właściwym znaczeniu tego słowa): *Pieniny w literaturze polskiej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2010, i *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka*, Wrocław-Poznań: a linea 2018, a także szereg artykułów, drukowanych w książkach zbiorowych i czasopismach zarówno punktowanych („Napis”, „Zeszyty Artystyczne”), jak i niepunktowanych („Prace Pienińskie”). Jeden z tematycznych numerów „Zeszytów Artystycznych”, będący zarazem pokłosiem konferencji naukowej, został w całości przygotowany i zredagowany przez habilitanta, który wraz z innymi zaproszonymi przez siebie autorami stawia sobie za cel badanie współzależności *Rytuału* i *korespondencji sztuk* u neuro-psychologicznych, filozoficzno-estetycznych lub religijno-mistycznych źródeł tej współzależności. Sam czyni to w eseju

„*Quia symphonialis est anima*”. O pewnych relacjach muzyki ze słowem i światłem, stanowiącym swego rodzaju komentarz czy *pendant* do jego innych prac. Dzięki swobodzie i skrótowości, na jaką sobie tu Jakub Żmizdiński pozwolił, można łatwiej dostrzec rozległość jego zainteresowań, wielostronną erudycję, upodobanie do zagadnień doniosłych i trudnych. Zalety te poświadczają przeglądowe studia *Vincenz a Reymont. Literackie wizje obrzędów w „Chłopach” i „Na wysokiej połoninie”*, *Brzmienie nieba w poezji Adama Mickiewicza*, *Motywy muzyczne w prozie tatrzańskiej Stanisława Witkiewicza*, szkice *Symbolika skały i kamienia w „Dzienniku podróży do Tatrów” Seweryna Goszczyńskiego*, *„Wtedy jestem Nutą w skomplikowanej harmonii świata”*. „*Piękno artystyczne w służbie życia według Natalii Tulasiewicz*”, artykuły o psychologii sztuki czy też, nieco lżejszego gatunku, o zagadnieniach regionalistycznych. Większość tej części dorobku habilitanta powstała w problemowym, choć nie zawsze bezpośrednim związku z rozprawą o Stanisławie Vincenzie. Wokół niej też ześrodkowała się aktywność konferencyjna i zaangażowania grantowe doktora Żmizdińskiego, choć nie jest to regułą. Raz po raz wraca on do problematyki pienińskiej i nie traci z pola widzenia zagadnień artystycznych. Nie cofa się też przed działalnością popularyzacyjną, wręcz przeciwnie, na tym polu poszczycić się może wieloma osiągnięciami. Oprócz współpracy z ośrodkami kulturalnymi w Nowym Sączu czy Krościenku przez prawie piętnaście lat (do 2017 roku) podejmował się trudnej do przecenienia roli animatora jednego z najważniejszych ośrodków intelektualnych i artystycznych Poznania – Piwnicy Duchowej przy klasztorze Karmelitów w Poznaniu. Wykłady, pokazy sztuki, koncerty odbywały się tam co miesiąc, zawsze z wprowadzeniem głównego organizatora i moderowaną przez niego dyskusją.

Trzeba tu wyraźnie zaznaczyć, że wtajemniczenia badawcze dr. Żmizdińskiego mają inny przebieg, niż większości polonistów zdobywających stopnie doktorskie. Zazwyczaj bowiem ich biografie naukowe toczą się w ramach jednego, a rzadziej kilku ośrodków literaturoznawczych, niejako w głównym nurcie lub bezpośredniej bliskości najnowszych poszukiwań metodologicznych i materiałowych, w środowisku umożliwiającym przedyskutowanie różnych hipotez i odkryć, także podczas zajęć ze studentami filologii. Inaczej wygląda sytuacja osoby pracującej, tak jak Jakub Żmizdiński, na uczelni o profilu artystycznym, gdzie inny charakter obowiązków, przeciążenie dydaktyką (na polu dydaktycznym też można by wskazać niewątpliwe osiągnięcia habilitanta), odmienne niż na tradycyjnych uniwersytetach oczekiwania słuchaczy, ich opiekunów i kierowników pracowni, a także atmosfera umysłowa związana z aktualną sytuacją sztuki – to wszystko czyni z prac filologicznych zajęcia poboczne, jeśli nie

przeszkodę w realizacji większości służbowych zadań (być może poza poprawianiem pisemnych prac na stopień). Nie jest też łatwo wówczas o systematyczne uczestnictwo w konferencjach bądź seminariach naukowych, udział w specjalistycznych projektach grantowych. Oczywiście, takie warunki mogą też przynosić korzyści, inspirująco zmieniać kąt spojrzenia na literaturę, oferować poszerzenie czy zmianę kontekstów interpretacji, przeciwdziałać rutynie. Mimo to napisanie należycie przygotowanej od strony metodologicznej i dobrze ugruntowanej materiałowo rozprawy o literaturze nastrocza wówczas ogromnych trudności. Jednakże obie monografie Jakuba Żmidzińskiego, od 1993 roku zatrudnionego w wyższej szkole artystycznej i wykładającego tam przede wszystkim historię kultury, świadczą, że nie są to przeszkody nie do pokonania. Wysiłek podjęty przez tego badacza, odznaczającego się rzetelnością i samodzielnością, przyniósł w obu wypadkach bardzo dobre efekty. Fakt, że musiał przezwyciężyć poważne przeszkody, by się takich rezultatów dopracować, każe wystawić mu jak najwyższą ocenę, bez łagodzenia kryteriów, ale – co chciałbym wyraźnie zaznaczyć – z uszanowaniem odmiennego niż zwykle podejścia do badanych zjawisk.

*Pieniny w literaturze polskiej* to bynajmniej nie regionalistyczno-bibliograficzny, beletryzowany przegląd z gatunku tych, jakimi lubią się legitymować różne krainy, ale ambitna historycznoliteracka rozprawa, wypełniająca poważną lukę w obrazie Karpat w literaturze polskiej, prawem silniejszego zdominowanym przez, mówiąc modnie, narrację tatrzańską. Rozprawa na nie podjęty wcześniej przez nikogo temat, przedstawiająca i systematyzująca utwory, powstałe w ciągu dwóch ostatnich stuleci, bardzo często wydobywane z zapomnienia – powstała pod opieką najwybitniejszego znawcy „literackiego obrazu” gór, profesora Jacka Kolbuszewskiego. Podobnie, jak on, Jakub Żmidziński łączy w pracy zacięcie wytrawnego turysty czy raczej krajoznawcy, przewodnika, z rzetelnością filologa, która nakazuje nie tylko odszukać, co tyko się da, w bibliotekach i archiwach (także prywatnych), lecz także na własnych nogach przejść szlaki i spenetrować wszystkie zakątki wspomniane, opisane, wykorzystane w odnalezionych utworach. Ale metody nauczyciela i ucznia są zbieżne tylko do pewnego stopnia. Książka Żmidzińskiego nie jest pienińską wersją *Tatr w literaturze polskiej*, choć bowiem nie abstrahuje od chronologii, przeciwnie respektuje ją w obrębie poszczególnych rozdziałów, to jako nadrzędny wybiera układ topograficzny i tematyczny. Dzięki temu uprzywilejowane zostają konkretne miejsca, uwydatnione ich charakter i różnice w ujęciu przez poszczególnych autorów. Rozprawa, złożona w przewodzie doktorskim przeprowadzonym na Uniwersytecie Wrocławskim, zyskała wysokie noty recenzenckie, a

ogłoszona drukiem – sympatię czytelników, także czy może przede wszystkim czytelników związanych z Pieninami. Zachęcony tym sukcesem, Jakub Żmizdiński podjął się kolejnej wyprawy naukowej, podczas której obrał sobie za cel literaturoznawczą eksplorację innego obszaru Karpat, a mianowicie Gorganów i Gór Czywczyńskich oraz leżącego u ich stóp Pokucia; należy przyjąć za oczywiste, że przestrzeń tę również zechciał poznać naocznie. Nie powielił jednak wcześniejszego trybu badań, co skądinąd, ze względu na skomplikowaną strukturę etniczną i językową tych ziem, nie byłoby wcale zadaniem łatwym, ale postanowił skupić się na „epopei huculskiej” Stanisława Vincenza. Autor ten od czasu przyznania zaprzyjaźnionemu z nim i piszącemu o nim Czesławowi Miłoszowi nagrody Nobla budzi coraz większe zaciekawienie badaczy. Wizerunek twórczy Vincenza został w ostatnich latach pogłębiony dzięki wielu publikacjom, konferencjom i innym działaniom, animowanym przede wszystkim przez ośrodek wrocławski. We Wrocławiu ukazuje się od czterech lat seria pod nazwą Biblioteka Vincenzowska (to inicjatywa odmienna niż efemeryczna Biblioteka im. Stanisława Vincenza z początku lat dziewięćdziesiątych, w której wyszły bodaj tylko dwie książki Levinasa i Singera), zapoczątkowana studium *Vincenz – mistrz słowa mówionego* profesor Jolanty Ługowskiej. Ta wybitna znawczyni przedmiotu jest też recenzentką wydawniczą rozprawy Jakuba Żmizdińskiego, włączonej do prestiżowej Biblioteki; drugi recenzent to profesor Rafał Augustyn, kompozytor i znawca związków muzyki, literatury i teatru.

Nie tylko cykl *Na wysokiej Poloninie* wraz pozostałymi pismami Vincenza, ale też cała, obfita już przecież, literatura przedmiotu została przez habilitanta potraktowana z całą sumiennością. Oprócz tego znaczną część bibliografii stanowią klasyczne pozycje dwudziestowiecznej antropologii kulturowej, religioznawstwa, mitografii oraz etnologii: Eliadego, Lewisa, Onga, McLuhana, Goody'ego, Yi-Fu Tuana i innych. Trzecia dająca się wyodrębnić grupa lektur dotyczy związku literatury i muzyki oraz innych sztuk. Jakub Żmizdiński dotarł nawet do powstałej na Uniwersytecie Warszawskim pracy magisterskiej *Muzyczność w huculskiej epopei* Stanisława Vincenza, co zresztą stanowi nie tylko dowód akrybii, ale i przykład tego, że taka skrupulatność bywa pożyteczna, kiedy ma się szczęście trafić na rzecz przemyślaną, a nawet inspirującą. Habilitant odwołuje się do niej aż kilkunastokrotnie! Mogłoby to dziwić: mało, że spostrzeżenia nieznaney nikomu wcześniej magistrantki pojawiają się na tych samych prawach, co tezy badaczy o wyrobionej pozycji lub sław światowej humanistyki, to w dodatku pojawiają się wiele razy. W niejednym wypadku byłby to zapewne przejaw zaburzenia w wartościowaniu, ale nie w tej rozprawie habilitacyjnej, w której wszystko rozwija się według żelaznego planu, narażonej raczej na

zarzut pewnej nadorganizacji niż rozchwiania kryteriów. Dorobek innych badaczy wykorzystywany jest przez autora w toku argumentacji, najczęściej dla wsparcia własnego wyводу, rzadziej jako odniesienie polemiczne, nigdy zaś w roli ornamentacyjnej czy ceremonialnej. Praca magisterska staje się tu częścią ponadindywidualnego trudu zrozumienia wybitnego dzieła. W swoim podejściu do pracy interpretacyjnej Jakub Żmizdiński reprezentuje stanowisko uświęcone wielopokoleniową praktyką, nakazującą osadzenie własnych dociekań w stanie badań, gruntownie opanowanym, ocenianym nie apriorycznie, ale po długim namyśle. W tej perspektywie nawet drobniejsze wysiłki, ba, także chybione idee, zasługują na uwagę, jako że składają się na całość, na wysiłek wspólny, zwany Uniwersytetem (znoszący podział na poszczególne uczelnie). Autor tak pojmujący swoje zadanie uwiarygodnia aspiracje do zajęcia w tej wspólnotce samodzielnego miejsca. Ze wszystkich prac Jakuba Żmizdińskiego przebija żywy stosunek i do przedmiotu badań, i do tradycji badań, którą uznaje za ogromną wartość, ale jednocześnie poddaje krytycznej refleksji. Takie podejście do uprawiania humanistyki – z perspektywą na najnowsze osiągnięcia teoretyczne i artystyczne – ma nadal pełne obywatelstwo w nauce.

Teza naczelna i twierdzenia cząstkowe w rozprawie habilitanta są należycie wprowadzone, uargumentowane, związane ze sobą w spójną, ale zarazem nieprzeciążoną konstrukcję myślową. Czytelnik podąża za jego rozważaniami z poczuciem intelektualnej satysfakcji, co nie znaczy, że nie znajduje w nich miejsc słabszych, nawrotów pewnych sądów (a także cytatów, np. na ss. 122 i 152), a także innych, na ogół zresztą nieznaczących uchybień. Książka jest świetnie napisana i bardzo dobrze zredagowana – z jednym zasadniczym wyjątkiem. Ogromne utrudnienie w lekturze, nawet dla odbiorcy zorientowanego w twórczości Vincenza, stanowi rozbudowany system skrótów. Uwagę tę trzeba zadedykować zwłaszcza czuwającemu na serią Janowi Choroszemu, chyba że aspiruje on do stworzenia nowego „wieloksięgu”, w którym Ps oznaczać będzie nie Psalm, ale *Prawdę starowieku*. W takim wypadku należałoby dołączyć zestaw skrótów na osobnej wkładce. W rozprawie o Homerze Huculszczyzny ślady homeryckich drzemek (autora czy redaktora) zdarzają się bardzo rzadko, co zważywszy na sporą objętość tomu jest nie lada osiągnięciem. Dbalność o przejrzystość i szacowność myśli zakłócają czasem interferencje z leksyką potoczną lub modną, narzucającą się także dyskursowi naukowemu. Od słowa „wybrzmieć”, zwłaszcza w rozprawie o muzyce, chciałoby się oczekiwać użycia zgodnego z jego właściwym, a nie rozszerzonym, jak ostatnio, znaczeniem. Warto byłoby też wychwycić, że „muzyka” w niektórych gwarach to nic innego, jak kapela; tak jest w cytacie

na stronie 263. Słowo „enigmatyczny”, niejednokrotnie użyte w rozprawie, przechodzi dziś ewolucję pod wpływem angielskiego i zaczyna równać się słowu tajemniczy, ale w języku literackim ciągle używa się go na określenie tego, co niejasne, trudno uchwytnie, zagadkowe i to z odcieniem pejoratywnym. Dlatego sformułowanie „enigmatyczny obraz” jest ryzykowne, a „symbolika enigmatyczna, zagęszczona” niespójne. Większej ostrożności wymagałoby też stosowanie epitetu „kresowy” (s. 92), w szczególności, że we *Wzorze nieznanym* mowa o ściśle określonym regionie. Pojęcie poezji jest oczywiście bardzo pojemne, ale trudno wytłumaczyć, dlaczego dbały o precyzję nazewniczą autor pozwolił sobie na folderową frazę: o „przenikniętych poezją opisach jesiennych lasów bukowych” (s. 169).

Co do samego sposobu prowadzenia myśli, byłoby lepiej, gdyby podmiot wypowiedzi został na stałe związany albo z liczbą mnogą, albo pojedynczą, która świetnie została zastosowana w pierwszym zdaniu rozdziału II („Dowody na szczególną wrażliwość dźwiękową Vincenza [...] znajduję w notatniku *Outopos*). W innych partiach jednak zwycięża forma my (np. „znajdujemy”). Skądinąd nie robi najlepszego wrażenia odsyłanie do własnego dorobku w tekście głównym – zadanie to można by całkowicie powierzyć przypisom.

Mimo to *Wzór nieznanym* przewyższa, będące przecież opracowaniem pierwszorzędym, *Pieniny w literaturze polskiej* pod względem rozległości perspektywy badawczej, spójności koncepcji i wnikliwości interpretacji. W centrum problemowym obu rozpraw znajduje się zagadnienie własnego miejsca człowieka w świecie, jego ojczyzny bliższej zwanej też ojczyzną prywatną, przy czym Jakuba Żmizdińskiego interesuje szczególnie sposób artystycznej ekspresji poczucia przynależności, jej uwarunkowania i implikacje. Nie eksponowaną, ba nie sformułowaną wprost, ale wyraźną, a kto wie, czy nie nadrzędną tezę jego dotychczasowych prac mógłbym sformułować tak: im silniej jednostka (lub społeczność) jest zintegrowana z miejscem, w którym żyje, tym częściej swoje doświadczenie wyraża za pomocą korespondujących ze sobą sztuk: słowa, dźwięku, ruchu, obrazu, brył – innymi słowy za pomocą tego, co w końcu XIX wieku, na gruncie wysublimowanej teorii artystycznej, głównie, choć nie tylko symbolistycznej otrzymało miano sztuki integralnej. Pierwszeństwo wśród jej poszczególnych składowych przypadków muzyce, która równocześnie stanowiła główny czynnik scalający uniwersum sztuk. Oczywiście nie była to koncepcja całkowicie nowa, a przeciwnie, mocno zanurzona w tradycji i ta tradycja, sięgająca do trójjedynych chorei, Pitagorasa, Platona, Boecjusza, Dantego, św. Hildegardy z Bingen, zajmuje Jakuba Żmizdińskiego niemal bez reszty.

Wszystkie tematy, które porusza on w swojej rozprawie, prowadzą ku Wielkiemu Tematowi (zaznacza to również w Autoreferacie), to jest greckiemu w genezie wyobrażeniu wszechświata, wychodzącemu z „przekonania – jak mówi Michała Heller – że struktura Kosmosu sprowadza się w istocie do struktury dzieła muzycznego [...]”. To zagadnie, choć do dziś należy do najważniejszych w kulturze zachodniej, nie było dotąd w badaniach nad epopeją huculską podejmowane. Habilitant niezbitnie dowodzi, że Vincenz podjął ów Temat z premedytacją, łącząc inspiracje orficko-pitagorejskie, żydowskie (głównie chasydzkie) i chrześcijańskie, podążając śladami swoich pomnikowych poprzedników, z którymi – bez uszczerbku dla należnego im szacunku – nawiązuje równorzędny, „swobodny i życzliwy” dialog. Pisarz otwarcie przyznawał się do zauroczenia Platonem i Dantem, ale zarazem poukrywał w swoim dziele liczne odwołania do muzyczności świata. Oczekiwał, że czytelnik odkryje je i wejdzie na ścieżkę wtajemniczenia. Ukrył sprytnie, dzięki jego niepozorności, słowo „wzór”, użyte przez Platona na oznaczenie nadprzyrodzonego („wzór wieczny”), bądź ludzkiego („wzór zrodzony”) porządku rzeczy i związał je silniej niż autor *Timajosa* z muzycznością. Autor *Wzoru nieznanego* wskazał pochodzenie i symboliczne znaczenie słowa i słusznie umieścił je w tytule swojej rozprawy. Dzięki niej ów Wzór, który można by zapisać duża literą, podobnie jak Wielki Temat, przestaje być „nieznany” – przynajmniej w odniesieniu do najważniejszego dzieła Vincenza. Trzeba powiedzieć, iż w Jakubie Żmizdińskim znalazł on biegłego interpretatora czy rewelatora tajemnic *Poloniny*. Na szczęście jednak nie znalazł w nim wyznawcy swoistej mistyki „starowieczności”, habilitant bowiem nie traci badawczego dystansu do swojego przedmiotu (z małymi wyjątkami, kiedy na przykład stara się uzgodnić literacki obraz świata z odkryciami współczesnej astrofizyki), nie wpada w uniesienie, nieobce niektórym egzegetom pisarza, a pewnych jego mistrzów cokolwiek lekceważy. Myślę tu w szczególności o wymienionym zaledwie parokrotnie, na ogół w mało znaczących miejscach Rudolffie Holzapflu, zaprzyjaźnionym z Vincenzem wolnomyślicielem i ezoterykiem, przywódcą panidealistów, który, jak wiadomo, miał wręcz zainspirować go do napisania *Na wysokiej poloninie*. Dla interpretacji zaproponowanej przez habilitanta ciekawsze od *Panidealatu* byłoby zapewne *Przeżycie kosmiczne*, scharakteryzowane w *Dialogach lwowskich* jako wykład „psychologii przeżywania całości świata”. Rozumiem, że poszerzenie kontekstu interpretacyjnego o mocno chyba zwietrzałą „myśl tajemną” przełomu XIX i XX wieku stanowiłoby poważne zagrożenie dla klarowności wyводу, ale w moim przekonaniu

niebezpieczeństwu temu warto było stawić czoła i nie pozostawiać ważnych kwestii na uboczu czy w niepokojącym domyśle.

W ogóle spojrzenie antropologiczne, dające znaczną swobodę w doborze kontekstów interpretacji i ciężące ku synchronii, zyskałoby na zasadności i głębi, gdyby silniej zostało powiązane z perspektywą historycznoliteracką, konteksty dalsze z kontekstami bliższymi. Józef Wittlin pojawia się głównie jako adresat listów, zawsze w przypisach, tylko raz jako autor *Soli ziemi*, nigdy – *Orfeusza w piekle XX wieku*. Za rzadko też w mojej ocenie habilitant korzysta z myśli Jerzego Stempowskiego, zwłaszcza co do relacji między kulturą miejską a kulturą wsi, uważaną przez tego eseistę paradoksalnie za arystokratyczną z ducha. Czy nie można by tu szukać uzasadnienia dla dziwnego połączenia rejestrów wysokich i niskich w *Poloninie*, kompozycji Mozarta i ludowego grania, a także dla niezwykłego wyrafinowania językowego powieści o Huculszczyźnie. Jest jednak jeszcze jeden skwitowany paroma zdaniem bezpośredni, a bardzo ważny układ odniesienia dla Vincenzowskiego opracowania Wielkiego Tematu. To Młoda Polska. Vincenz, niezależnie od wyrażanej raz po raz niechęci do niej, naturalnej u przedstawiciela dwudziestolecia, cenił różne osiągnięcia tego okresu, dorobek „Chimery”, utwory literackie i wypowiedzi krytyczne takich autorów, jak Piotr Dunin-Borkowski, Roman Zrębowski, Wacław Berent i Tadeusz Miciński. „Sprawozdaniem z *Próchna*” stryjski gimnazjalista wypełnił cały zeszyt i nie wydaje się, by nie przyniosło to żadnych owoców. Z pożytkiem też skończyło się terminowanie u autora *W mroku gwiazd*, od którego Vincenz nauczył się również przetwarzania poezji genezyjskiej Słowackiego („Brzemie żywota i wielu żywotów raz jeszcze dźwignąć...” to wyraźny pogłos mistycznych wierszy tak romantyka, jak i neoromantyka). Warto byłoby porównać wizje Karpat z *Na wysokiej Poloninie* i *Nietoty*, gdyż i w tej powieści muzyka wyznacza najwyższy pułap dążeń twórczych – muzyka kosmiczna, rozumiana po wagnerowsku. Wówczas Wagner (we współdziałaniu ze Słowackim, zgodnie z traktatem estetycznym Ignacego Matuszewskiego) dałby się odpoznać jako inspirator ukazanego przez Vincenza i zrekonstruowanego przez Żmizdińskiego procesu powstawania pieśni (s. 206). Habilitant twierdzi, że „echa młodopolskie są najwyraźniejsze” w pierwszym tomie cyklu, opublikowanym w latach trzydziestych, znamionujących się zmianą stosunku do dorobku lat przedwojennych, powrotem tematyki metafizycznej czy wizyjności. Skoro jednak Vincenz do końca nie rezygnował z pracy nad rytmem swojej prozy, skoro ideał języka kształtowanego na wzór muzyki przyświecał mu zawsze w pracy artystycznej, to dlaczego nie przedyskutować tego problemu szerzej, sprawdzić zasadność sądów Jerzego Paszka o



paralelności stylu autora *Popiołów* i *Poloniny*, mimo że na pozór sprawiają wrażenie przesadzonych czy chybionych. Kwestii tej na pewno nie pozwoli dobrze rozpatrzeć określenie „żeromsczyzna”, jako że jego wartość poznawcza jest nikła, a ładunek emocjonalny – ogromny, pomogłoby zaś przestudiowanie stosunku pisarstwa Żeromskiego i sztuki dźwięku, poczynawszy od warsztatowych ćwiczeń, uwiecznionych w *Dziennikach*. Nie chodzi więc o same tylko zależności językowe, ale o to, co wynika z przynajmniej okresowej przynależności Vincenza do epoki, dla której muzyka stanowiła sztukę najwyższą, pojmowaną często jako najpełniejszy wyraz głębokiej struktury wszechświata. Autor *Wzoru nieznanego* nie dostrzegł tego wzoru artystycznych ambicji bohatera swojej rozprawy, uznając za oczywisty fakt, że „tkwił w kulturze epoki”, czego rzeczywiście nie ma potrzeby negować, ale zarazem przechodząc do porządku dziennego nad ideałem „sztuki integralnej”. Tymczasem to ona łączy synestezję Vincenza z Baudelaire’owską, w niej też odnajduje podłoże „nastrój starowieczny”. Zamiar „umuzycznienia powieści” został również tam, zwłaszcza w obrębie symbolizmu, określanego też niekiedy mianem wagneryzmu, wyraźnie sformułowany i ciekawie zrealizowany. Przed Huxleyem wcielali go w życie u nas właśnie Berent, Żeromski i inni. Szkoda, że habilitant, ulegając zapewne pokutującemu ciągle w badaniach literackich stereotypowi Młodej Polski, nie obdarzył jej choćby cząstką tej uważności, która nadaje jego rozprawie tak dużą wartość. Dysponując wówczas materiałem porównawczym z okresu poprzedzającego pracę Vincenza nad Wielkim Tematem, mógłby osadzić w historii literatury teoretyczne klasyfikacje sposobów uobecniania muzyki w utworach literackich i wzbogacić je o dodatkowy wymiar. W moim odczuciu bowiem *Wzór nieznanany* nie mówi albo nie mówi tylko o różnych formach transpozycji sztuki dźwięku na sztukę słowa, ale o dziele literackim jako odzwierciedleniu Muzyki – bytu idealnego, w jej totalności. Jednak wobec wielce udanego przedsięwzięcia interpretacyjnego, jakim bez wątpienia jest rozprawa habilitacyjna Jakuba Żmizdińskiego, chcieć od niej więcej to jakby żądać niepotrzebnego.

Konkludując, dysertacja *Wzór nieznanany. Stanisław Vincenz a Muzyka* stanowi dokonanie o bardzo dużej i trwałej wartości, a wraz z innymi osiągnięciami – tak naukowymi, jak i dydaktycznymi oraz popularyzatorskimi – w pełni zasługuje na to, by stać się podstawą zakończonego sukcesem postępowania habilitacyjnego. Wnioskuje zatem o dopuszczenie p. dr Jakuba Żmizdińskiego do jego dalszych etapów.

*Radosław Okulicz-Jaskóły*