

okazał się łaskawszy, zachowując aż 214 stron utworu i dołączając usprawiedliwienie: „[...] wydawca widział się zmuszonym przekroczyć zwykłe dozwolone normy opracowania tekstów. Pozwolił sobie mianowicie na skreślenie wielu ustępów, większych i mniejszych, a nawet poszczególnych słów i części zdań, które mogłyby zniechęcić dzisiejszego czytelnika bądź nadmierną rozwlekłością, zbyt licznymi powtórzeniami, zanadto już częstym odbieganiem od tematu, bądź też nieumiarkowaną pochwałą bohatera [...]”.

Ta sama oficyna – Książka i Wiedza – wydała w 1950 roku sceniczną adaptację *Havelaara* w opracowaniu Anny Milskiej. Biblioteczce Świetlicowej, w której pod numerem 49 ukazało się to opracowanie, patronowała Centralna Rada Związków Zawodowych i była to adaptacja przeznaczona dla sceny amatorskiej (w tej samej serii ukazała się w 1949 roku *Nadzieja* H. Heijermansa). W tym miejscu przytoczmy cytaty ze wstępu K. Laptera, by dobitnie wykazać, jak zawężona była powojenna recepcja dzieła Multatulego i że może ona być też uznana za historię jego stopniowej dezinterpretacji: „dlatego też, chociaż humanitaryzm Multatulego wydaje się nam dzisiaj mdły, należy uznać jego twórczość jako postępową [...]. Na miejsce uciskanych niewolników mamy walczący naród Indonezji, kierowany przez swą klasę robotniczą, a w miejsce humanitarnego sentymentalizmu Havelaara – holenderską klasę robotniczą – oba oddziały jednej, walczącej o pokój, wolność i demokrację armii, na czele której kroczy zwycięski Związek Radziecki”.

Korzystnie wyróżnia się na tym tle jedynie wydanie powieści w 1956 roku, kiedy wznowiły ją Iskry. Robert Stiller, rozpoczynający dopiero translatorską działalność, opatrzył ją interesującym wstępem (choć nie wolnym od uproszczeń), opracował realia indonezyjskie i słownictwo. W dalszym ciągu jednak był to retusz przekładu Neufeldówny, a wartość objaśnień w przypisach nie wykraczała w sposób istotny poza zasób informacji podanych już przez Spohra.

Natomiast w ówczesnej prasie drukowano wyłącznie opowieść o Saïdja i Adindzie. Artykuły prasowe czy recenzje kolejnych opracowań *Maksa Havelaara* w tym okresie świadczą o zawężającej interpretacji, jakiej poddano twórczość Holendra.

ROZDZIAŁ X

Multatuli w Polsce a wewnętrzne przemiany kultury i literatury polskiej przełomu wieków. Recepcja twórczości pisarza holenderskiego w świetle nowej propozycji terminologicznej i periodyzacyjnej

Świat jest zawsze odpowiedzią zależącą od pytania, z jakim się do niego zwracamy.

S. Brzozowski

To nie trwanie jest tworem naszego umysłu, ale jego podziały.

F. Braudel

Używane powszechnie określenia „modernizm” oraz „Młoda Polska” nie wymagają z pozoru specjalnych uściśleń. Także podane ramy czasowe tej pracy zdają się być jednoznaczne. A jednak w przypadku zjawisk związanych z recepcją Multatulego nie możemy się odwoływać tylko do powszechnego i intuicyjnego odczucia oraz rozumienia omawianego okresu, nawet jeśli odczucie takie pośrednio wykorzystuje dotychczasowe ustalenia naukowe w tym względzie. Każde definiowanie jest z natury zawężeniem i ograniczeniem – *definitio est negatio* jak wyraził to holenderski filozof Baruch Spinoza – a zawiera także, nawet wbrew intencjom, element interpretacji. Mimo to musimy usprawiedliwić i uzasadnić zakresy znaczeniowe przypisywane podstawowym pojęciom. „Nie ulega bowiem wątpliwości, że potrzeba wymiany języków badawczych wraz z towarzyszącymi jej przeformułowaniami znanych już przedtem zagadnień, rozpoznań i tez należy do elementarnych motywów kierujących działaniami humanistów, zwłaszcza współcześnie. Efektywny przyrost nowej problematyki jest tu relatywnie niewielki w zestawieniu z przyrostem nowych wysłowień, terminów, przegrupowań kwestii, przesunięć akcentów ważności *etc.*” (Sławiński 1978: 10).

Do podjęcia problematyki terminologicznej czujemy się zobowiązani co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze zagadnienie podziału i nazewnictwa okresów literackich należy do węzłowych problemów nauki o literaturze i nie sposób nie ustosunkować się do tej kwestii. Zresztą podziały i periodyzacje dezaktualizują się wraz ze zmieniającymi się kryteriami, tak więc zadanie ponownego wytyczania zakresów znaczeniowych i granic czasowych należy podejmować wciąż na nowo. W powiązaniu z tym należy rozpatrywać problem używania i nadużywania pewnych terminów, o czym pisał Roman Zimand (1964: 11): „Zachodzi zjawisko rozplywania się znaczeń w modzie, co zdaje się, jest szczególnie przypadkiem redundancji. W tej sytuacji mając ambicje przekazania pewnych treści w sposób możliwie jednoznaczny badacz staje wobec alternatywy: albo użyć nowych słów, albo wyjaśniać możliwie dokładnie, co rozumie przez dane modne i nadużyte terminy. Wyjaśnić, bo wbrew pozorom nieporozumienia z terminologią powszechnie krążącą nie są mniejsze od nieporozumień powstających wokół nowych terminów i pojęć”.

Po drugie do zajęcia się sprawami periodyzacji obliguje nas niejako sama epoka. To właśnie prace z przełomu XIX i XX wieku wprowadzają do historyczno-literackiego nazewnictwa określenia epok i okresów oraz zaszczipiają nowe kryteria periodyzacyjne, tak w odniesieniu do całości literatury, jak i wobec aktualnych podówczas tendencji artystycznych (Starnawski 1987: 196).

Po trzecie chodzi nie tyle, i nie tylko, o potwierdzenie zasadności istniejących uściśleń terminologicznych, ile również o ukazanie ich strukturalnej współzależności od metodologicznej postawy wobec omawianego ciągu zdarzeń recepcyjnych, które związane były z literaturą i życiem kulturalnym. Tak się bowiem złożyło, że gromadzony materiał swoją jakością i ilością narzucał określone widzenie spraw, konfrontacja zaś z dotychczasowymi ustaleniami potwierdziła celowość wysunięcia pewnej roboczej hipotezy terminologicznej. Chodzi zatem o ujęcie recepcji Multatulego jako egzemplifikacji pewnego procesu w obrębie zjawisk kulturowych, w szczególności literackich, na przełomie XIX i XX wieku. Na istnienie tego procesu w różny sposób i przy okazji różnych badań już wskazywano. Tu jednak pozwalamy sobie na takie jednoznaczne „sformatowanie” całego układu zjawisk przełomu stuleci, aby proces recepcji, układający się w ciąg wewnętrznie spójny i logiczny, uzyskał konstrukcję, która by go tłumaczyła. Reprezentujemy przy tym opcję różną od przyjętej przez Wandę Krajewską (1972: 6) w jej pracy o recepcji literatury angielskiej w Polsce. Rozwiązanie przyjęte przez nią wydaje się połowiczne. Zastosowała ona mianowicie podział periodyzacyjny Kazimierza Wyki tam, gdzie zmiany przebiegu recepcji literatury angielskiej odpowiadały etapom rozwoju ruchu młodopolskiego, a wprowadziła nowy tam, gdzie fazy recepcji nie dały się zharmonizować z ewolucją w literaturze polskiej. Jednak między pracą Krajewskiej a niniejszą rozprawą występuje zaskakująca zbieżność ogólna. Otóż analiza przebiegu recepcji danej literatury obcej w kontekście literatury ojczystej i w ścisłym powiązaniu z rozwo-

jem społeczno-kulturalnym zmusza do zastanowienia się nad możliwymi przewartościowaniami w obrębie funkcjonujących periodyzacji, które powstały przede wszystkim w efekcie analizy rozwoju literatury rodzimej (*sic!*). Tak więc nie tyle poddawać będziemy rewizji rozpowszechnione terminy i pojęcia, co poprzez własną hipotezę nazewniczą spróbujemy znaleźć „perspektywę dobrej widoczności”¹ i wskazać na mało dotychczas spenetrowane obszary zjawisk artystycznych przełomu wieków. Nie chodzi zarazem o sportowe współzawodniczenie z koncepcjami terminologicznymi, utrwalonymi w literaturze przedmiotu. Naszym celem podstawowym jest rozszerzenie zasobu materiałów i informacji, które powinny być uwzględnione w uogólniających syntezach. Zarazem owe materiały stały się podstawą egzemplifikacji nieco zmodyfikowanego i zmodernizowanego spojrzenia na kulturę przełomu wieków w Polsce. To, że propozycje terminologiczne idą aż tak daleko, wynika z przekonania, że – mimo swych niewątpliwych osobliwości – recepcja Multatulego jest jak kropla w oceanie ówczesnej produkcji literackiej: choć mała, odzwierciedla oceaniczny makrokosmos ówczesnych dążeń aktywistycznych. I nawet jeśli przejście od szczegółu do ogółu może się wydać tu i ówdzie nagłe, nie sposób było oprzeć się pokusie przedstawienia tej wizji kultury przełomu wieków. Lepiej bowiem nawet przez pewne przerysowanie wydobyć zjawiska słabe *in statu nascendi*, niż w ogóle nie wyartykułować ich istnienia. Tym bardziej że hipoteza ta wydaje się nam użyteczna także w badaniach polonistycznych. Wskazuje bowiem na nie zawsze doceniane różnicowanie wewnętrzne w zakresie modeli postaw twórczych, nie dające się li tylko sprowadzić do osławionego synkretyzmu przełomu wieków. Dlatego też teza niniejszego opracowania wymaga, by na jej potrzeby dokonać uprawomocnienia takiej, a nie innej nazwy i eksplikacji tych, a nie innych granic czasowych.

Po czwarte wreszcie będzie to doskonała okazja, by ustosunkowując się do istniejących koncepcji, już to przez aprobatę, już to w polemice, oraz przedstawiając w zarysie własną, dać szkic tła kulturowego okresu.

Przy tych rozważaniach konieczna jest jeszcze jedna uwaga wstępna. Otóż niniejsza próba ujęcia i zrekonstruowania modelu przełomu wieków na podstawie wniosków płynących z analizy recepcji Multatulego ma charakter służebny. Nie opuszcza nas świadomość, że pewnej schematyczności nie da się uniknąć, że obraz odbijany przez – trzymając się użytego już porównania – mikrokosmiczną kroplę preferuje pewne elementy makrokosmosu oraz że niemożliwe jest

¹ „Nie mam pewności, czy rezultatem działań historyka literatury, tych zwłaszcza, które stawiają sobie za cel jej periodyzację, jest przyrost prawdy obiektywnej. Byłoby to niesłychanie przyjemne, zdrowy jednak sceptycyzm każe bronić się przed takim przekonaniem uznając je za zbyt pochopne. Doświadczenie radzi historykowi zadowolić się celem skromniejszym: szukać perspektywy dobrej widoczności, w której przedmiot opisywany ukazuje się jako bogaty, jak najszczelniej wypełniony sensem, w pełni zrozumiały, udzielający swojej jasności przedmiotom z nim sąsiadującym” (Walas 1986: 7).

uwzględnienie wszystkich elementów, akcent zaś siłą rzeczy padać będzie na to, co niezbędne z punktu widzenia badań recepcyjnych². Ten swoisty pragmatyzm w konstruowaniu modelu niech będzie nam wybaczony sprawiedliwie – to jest w takim stopniu, w jakim rozważania natury ogólnej i terminologicznej są odskocznią dla analizy losów dzieła Multatulego w Polsce, choć w pewnym sensie i ich eksplikacja.

I jeszcze jedno. Jako predestynowani przede wszystkim do neofilologicznego punktu widzenia nie podjęlibyśmy się rozważań ujmujących Młodą Polskę i modernizm jako swoiście rozumiane uogólnienia interpretacyjne określonej liczby tekstów z literatury polskiej. Zresztą w znacznej części teksty dające się przypisywać tu znaczeniu zakwalifikować jako modernistyczne, zajmują się rachunkiem z tym, co zostanie później określone jako „przestrzeń duchowa XIX wieku”. Dotyczy to zarówno literatury nurtu aktywistycznego, jak i prac krytycznych nawet tej miary co *Legenda „Młodej Polski”* S. Brzozowskiego – książka, mimo całej swej emocjonalności, bardzo konkretna i analityczna w odniesieniu do negatywnego dziedzictwa romantyzmu, natomiast niewolna od niedopowiedzeń w konstruowaniu modelu społeczeństwa przyszłości i antycypowaniu przyszłej literatury (Wyka 1987: 163). Otóż dzieło obcego pisarza pozbawione owej uwikłania w polską tradycję i historię, polskie konflikty i mistyfikacje, może w sposób bardziej sterylny i modelowy przez dzieje swej recepcji ukazać drogę, jaką podążała ewolucja postaw i oczekiwań środowisk czynnych twórczo.

Ponadto skoro powszechnie przyjmuje się, iż polskie zjawiska artystyczne przełomu wieków zainicjowane zostały i rozwijały się pod wpływem prądów z Europy Zachodniej, to konsekwencją tego poglądu musi być nie tylko wyczuwanie na te zależności i postrzeganie rozwoju literatury ojczystej w kontekście wzajemnych relacji z innymi literaturami europejskimi. Jeżeli konstatajemy otwarcie literatury polskiej na zagraniczne wpływy, to powinna towarzyszyć temu gotowość rozwijania intensywnych badań nad recepcją, a oprócz tego – a może nawet przede wszystkim – uwzględnianie w analizach historyczno-literackich odnoszących się do literatury polskiej (np. jej periodyzacji i koncepcji terminologicznych) całości piśmiennictwa w języku polskim, a zatem na rów-

² „Z góry założyć trzeba, że każda propozycja porządkująca i generalizująca jest schematyzacją – a więc uproszczeniem i zubożeniem, a w konsekwencji – swoistą deformacją rzeczywistości. I taka jest cena, jaką zawsze musimy płacić za poznanie uogólniające, którego przecież wyrzec się nie możemy i nie chcemy, jeśli uprawiamy naukę o literaturze. Ale też zastrzec się należy, że nasze abstrahujące postępowanie wtedy tylko będzie poprawne, gdy liczyć się będzie z ma- od których zależne są inne jej właściwości i które są nosicielami pewnych wartości. Wiadomo, że dobór cech istotnych zmienia się w zależności od tego, w jakim aspekcie rozpatrujemy badany przedmiot; stąd też zgodzić się trzeba z drugim przypuszczeniem poprzednio sformułowanym – że równouprawniona jest wieloraka segmentacja procesu historycznoliterackiego” (Markiewicz 1967; cyt. za Kapuścik, Podgórski 1983: 180-181).

norzędnych zasadach również przetłumaczonej literatury obcej. I nie chodzi o kilka sztandarowych nazwisk z tzw. wielkich literatur europejskich, ale także o całą masę przyswojonych polszczyźnie dzieł innych autorów.

Opujemy zatem raczej za traktowaniem *Młodej Polski* i *Modernizmu* jako okresów dominacji uświadamianej konieczności dziejowej określonych praktyk twórczych i sposobów ich odbioru (metodą kolejnych przybliżeń będziemy dochodzić do wyjaśnienia nowych znaczeń przydawanych tym terminom, które dla odróżnienia pisać będziemy kursywą). Te z kolei rozumiemy raczej jako struktury ogólniejsze, w stosunku do których konkretne dzieło jawi się jako jedno tylko z możliwych urzeczywistnień, jako „reprezentant pewnego systemu możliwości literackich” (Sławiński 1967: 10).

Trzeba też pamiętać, że historię literatury można widzieć na różne sposoby. Historia twórców nas tu nie interesuje, gdyż nie chodzi o portrety poszczególnych pisarzy rodzimych, ale o opis struktury historycznoliterackiej i zasadę periodyzowania. Ciekawsza zatem w tym kontekście wydaje się koncepcja historii literatury jako historii prądów czy idei. „Kaźda synteza jest skrótem i uproszczeniem, ale periodyzacja jest skrótem skrótu i uproszczeniem uproszczenia. To usprawiedliwienie byłoby zbyt techniczne, gdyby miało tylko osłaniać zwykłe niedokładności i niedoskonałości. Rzecz w czym innym: ten typ periodyzacji jest na pozór swoistą historią literatury bez nazwisk (lub prawie bez nazwisk) nie tylko dlatego, że na nie brak miejsca, ale dlatego przede wszystkim, że nie ma takiego pisarza, którego twórczość mogłaby być adekwatną ilustracją tezy wyliczającej główne cechy danej formacji” (Ziomek 1986: 54)³.

Bardziej skłaniamy się więc do rozpatrywania obu modeli na poziomie „światopoglądu artystycznego”, „ideologii” czy doprowadzonych do wewnętrznej konsekwencji i uogólnionych „twórczych i recepcyjnych stanowisk”, nierzadko o charakterze normatywnym. Wyboru tego dokonujemy w przekonaniu, że wiele przełomów literackich, szczególnie doby najnowszej, wyraźniej rysuje się w świetle przemian ideowych niż stylistycznych. Odnosi się to z tym większą mocą do omawianego okresu ze względu na jego charakter: „Polska odmiana modernizmu ogólnoeuropejskiego wygląda na najbardziej zbliżoną do jego wariantu na linii Berlin–Wiedeń: od międzynarodowej cyganerii artystycznej w pierwszej z tych stolic po stolicę secesji. Podobny układ recepcji innych literatur [por. paralele recepcji niemieckiej i polskiej Multatulego – J.K.], z piśmiennictwem skandynawskim na czele; podobne wysunięcie na czoło **p r o b l e m a t y k i f i l o z o f i c z n o - i d e o w e j**, a nie **s p r a w t e c h n i k i a r t y s t y c z n e j**” (Wyka 1987-a: 164).

³ Por. uwagę Wyki (1987-a: 30): „Wobec takiego ujęcia [opis strukturalny polskiego modernizmu – J.K.] niejeden z wielkich pisarzy Młodej Polski (np. Wyspiański, Żeromski, Reymont) nie wystąpi wcale na kartach tej książki, podczas gdy poeci pomniejszego lotu, epigoni i naśladowcy, będą nieraz skrupulatnie uwzględniani, byle dla modernizmu byli charakterystyczni”.

Zabieg tego typu nie jest w sobie niczym nowym⁴, jednak szczególnie użyteczny i uzasadniony wydaje się w badaniach recepcji literatury obcej. Recepcja ta bowiem w sposób wyrazistszy niekiedy niż odbiór literatury ojczystej odzwierciedla okresy koniunktur problemów najsilniej wiążących społeczną uwagę. Wykazuje ponadto momenty otwarcia i zamykania barier komunikacyjnych, wreszcie wzrastanie lub spadek społecznych i artystycznych potrzeb i oczekiwań.

Proponowane więc modele *Młodej Polski* i *Modernizmu* można by, z pewnymi zastrzeżeniami – nazwać socjologizującymi. Konstruujemy je bowiem rozpatrując – głównie, choć nie tylko – przebieg i tło recepcji Multatulego w Polsce, natomiast charakterystyka zjawisk recepcyjnych uwzględnia społeczne warunki funkcjonowania literatury: powstawania, rozpowszechniania i odbioru dzieła literackiego.

Mając na względzie przytoczone tu rozliczne zastrzeżenia, uznając wewnętrzne komplikacje przełomu wieków oraz uwzględniając także narastanie i wygasanie zainteresowania Multatulim, spróbujmy tak ująć tendencje intelektualne i ideowe epoki oraz przekonania dominujące w interesującym nas okresie, by z zestawienia tego ukazał się nowy sens oraz nieznaną prawidłowość. Niezbędne jest tu sformułowanie koncepcji okresu przełomu XIX i XX wieku i nadanie mu nazw(y).

* * *

Kulturę przełomu wieków XIX i XX cechują kierunki, szkoły, propozycje filozoficzne i artystyczne realizacje tak różniące się między sobą, iż powstaje problem, czy w ogóle możliwe jest obejmowanie ich jednym mianem na takiej zasadzie, na jakiej wyróżnia się wcześniejsze okresy historycznoliterackie. Kwestię tę podnoszono niejednokrotnie to udowadniając, że zjawiska kulturalne przełomu wieków są jako przedmiot badań wyjątkowo niezborne, to znów wskazu-

⁴ W podejściu do naturalizmu podobną metodę stosuje T. Weiss (1966: 37), natomiast w odniesieniu do dekadentyzmu R. Zimand (1964: 38); Zimand stwierdza ponadto, że w latach 1888-1890, w których umieszcza początki kształtowania się „modelu kultury modernistycznej”, brakowało jeszcze tekstów dekadencjonalnych (*sic!*), choć istniała pewność, że literatura taka powstanie. Pisząc o modelu pozytywizmu, J. Maciejewski (1971: 299-306) używa w zbliżonym znaczeniu ogólniejszego określenia „pozytywizm C”. Dążenie do struktur ogólniejszych i abstrakcyjnych zauważyć można u J. Ziomka (1986: 38), gdy wyróżnia on klasycyzm, romantyzm i awangardyzm *sensu largo* (formacja) i *sensu stricto* (epoka względnie prąd), a także w postulatcie badawczym traktowania modernizmu „jako systemu wartości ideowo-formalnych” postawionym przez M. Bobrownicką (1973: 8). O podobnym rozumieniu spraw świadczą terminy „świadomość społeczna – rozwinięta”, „świadomość literacka – słaba”, używane przez E. Warzeńcę-Zalewską (1978). Warto również w tym kontekście przypomnieć odpięty przez K. Wykę (1987-a: 74-80) potencjalny zarzut metodologicznej nieprawidłowości w stosunku do ujęcia przez niego pomysłów i niedokonań (*sic!*) zawartych w *Dziennikach* Żeromskiego za świadectwa pisarskiej świadomości przynależne do epoki na równi z dziełami poświadczającymi swe istnienie zapisem bibliograficznym.

jąc, że terminologiczne rozchwianie powoduje, iż sama rzecz jawi się jako niezborna (por. Zimand 1983: 5-7; Weiss 1966: 119).

Zamiast odtwarzać dość wyczerpująco skomentowane już spory oraz propozycje terminologiczne (Markiewicz 1987: 319-375) wskaźmy, że obok wielu wyraźnie obciążonych semantycznie określeń, jak symbolizm, neoromantyzm, impresjonizm, secesja, dekadentyzm, *fin de siècle* i in. upowszechniło się pojęcie „Młoda Polska” jako termin zbiorczy dla ogółu zjawisk literackich „współwystępujących w czasie czy następujących po sobie, a mających cechy podobne lub powiązanych zależnościami, lecz zależnościami o wiele luźniejszymi niż te, jakich domagamy się od całości” (Walas 1983: 9). Podobnie formułował to inny badacz epoki: „Młodą Polskę rozumiem jako swoiście ukształtowaną syntezę tendencji naturalistycznych i modernistycznych, a więc nie chodzi tu tylko o jeden określony typ propozycji i dążeń literackich, ale o cały ich zespół, zespół wewnętrznie zróżnicowany, mający jednak tyle cech wspólnych, że można go traktować jako zorganizowaną całość” (Głowiński 1969: 63). Przy czym coraz częściej daje się zauważyć w pracach naukowych tendencja do opisowego traktowania terminu „młodopolski” w znaczeniu „występujący w latach 1890-1914”. Upatruję w tym nie tyle niechęć do wkraczania na grząski grunt dywagacji terminologicznych, ile raczej pragnienie, by dysponować pojęciami określonymi jasno i wyraziście.

W znaczeniu zbliżonym do „Młodej Polski” funkcjonuje termin „modernizm”. Niekiedy używany jest w okrojonym zakresie znaczeniowym i definiowany jako „wcześniejsza, przygotowawcza faza twórczości pokolenia Młodej Polski, faza związana przede wszystkim z powstaniem indywidualizmu, z odrodzeniem metafizyki, z przesycaniem rodzajów literackich liryzmem i symboliką” (Wyka 1987-a: 30).

Częściej jednak rozszerza się jego znaczenie na cały okres przełomu wieków i używa jako kategorii nadrzędnej – uogólniającej kategorii historycznej (Kneip 1989: 111-121). Czasem też formułuje jako ogólne nastawienie ówczesnego artysty⁵.

⁵ „W tytule przedstawionej tu antologii użyłam nazwy »moderniści«, aby wydzielić wyraźnie w sztuce i literaturze europejskiej okres, ujęty ramowymi datami: 1880-1905. [...] Wszystkie wypowiedzi, nie zważając na ich intencjonalne, jak i »podręcznikowe« zaszeregowanie do takiej lub innej tendencji czy kierunku, potraktowałam w całości jako r ó ż n e przejawy modernistycznego myślenia o sztuce. Względy historyczne i pojęciowe dawały bowiem dwóm co najmniej pokoleniom występujących tu artystów wielokrotną okazję do samookreślenia się w obrębie nazwy »modernizm«, nie pretendującej do miana stylu. Te same względy pozwalają badaczowi przyporządkować różne kierunki artystyczne przełomu stuleci kategorii modernizmu. Mówiąc o różnych kierunkach i różnych przejawach modernizmu, nie sugeruję bynajmniej możliwości dopatrywania się w nich jakichkolwiek synonimów. Występujące w tym czasie symbolizm czy secesja, estetyzm czy dekadencja są, każde z osobna, w szczególnie sposób »modernistyczne«; jeśli sumujemy je w jeden, chociaż hybrydyczny obraz, to dają one pojęcie o modernizmie jako nastawieniu ogólnym. Wynika stąd, że w modernizmie widzimy kategorię nadrzędną, niekiedy tylko zabarwioną sensem wartościującym czy systematyzującym. [...] Wydaje się zatem, że wielość występujących niemal równolegle, jak i też przekształcających się w badanym okresie, kierunków i towarzyszących im

Kariere tych terminów, a zarazem ich znaczeniowe niedookreślenie (niejednokrotnie, mimo zewnętrznie wyczelowanych definicji, celowo pozostawia się ich ukonkretniony sens definiowaniu intuicyjnemu) przypisać należy poszukiwaniu określenia, „które nazywa i wyróżnia, ale nie narzuca tej czy innej interpretacji” (Wyka 1968-a: 16). Tkwi w tym pewna sprzeczność. Z jednej strony bowiem podejmowano próby połączenia całokształtu nowych literackich i artystycznych zjawisk, rozgrywających się w okresie przełomu wieków, jedną nazwą, z drugiej – chciano, by pojemność jej dopuszczała „możliwość traktowania literatury tego okresu jako zjawiska niejednorodnego, pełnego dialektycznych napięć” (Makowiecki 1981: 9-10).

Rzecz jasna, potrzeba używania tych terminów w ich znaczeniu opisowym, nie zaś interpretacyjnym, mogła zostać tylko połowicznie zaspokojona. Chyba jedynie „przełom XIX i XX wieku”, odpowiednik *Jahrhundertwende*, jest pojęciem neutralnym, wszystkie inne spośród używanych wyróżniają, nazywają, określają, precyzują, normują i komentują. Ujmowanie tej ich interpretacyjnej funkcji jako wady można, przewrotnie, potraktować jako pozostałość pozytywistycznej metody naukowego opisu, z którą w omawianym czasie tak walczono. Właściwie trudno uzasadnić dążenie do objęcia całego okresu 1890-1914/18 jedną, ogólną nazwą, bo przecież chyba nie wielością, do końca jeszcze nie zbadaną, stanowisk i praktyk twórczych. Dotychczas proponowane terminy nie obejmowały jednak, wbrew intencjom, całości zjawisk. Tendencje badawcze nie zapełniały wszystkich białych plam okresu (Kolbuszewski 1987: 55-72). Są natomiast wystarczające powody – które postaramy się tu pokrótce przedstawić, choć tylko w zakresie niezbędnym na potrzeby niniejszej pracy – by używać dwóch określeń. Wydaje się, że właśnie na owe lata przypadało przesilenie między wiekiem XIX oraz XX i to nie tylko w oczywistym planie czasowym, ale również w o ileż istotniejszym planie świadomościowym.

Przyznanie przełomowi antypozytywistycznemu i wstępnej fazie Młodej Polski zasadniczej, odróżniającej jakości „zawdzięczamy” (a dystansujący cudzość jest tu niezbędny) koncepcji przemienności faz przeciwstawnych, czyli hipotezie sinusoidalno-cosinusoidalnego rozwoju literatury. Powstała ona jako dokonane przez Oskara Walzla (1917; 1923) przetransponowanie kategorii wölflińskich na związki i zależności literackie (Wölfli 1914; 1915; 1962). Strukturalny schemat przeciwstawnych cech renesansu i baroku uogólniony na inną epokę historycznoliterackie zawierał w sobie, stosowany z ortodoksyjną konwencją, swoisty determinizm⁶. Użyty w odniesieniu do literatury przełomu stu-

wyróżników, jak nastrojowość, tajemniczość itp., nie tylko nie podważa sensowności stosowania ogarniającej wszystkie te tendencje jednej nazwy, ale ją w pełni uzasadnia od strony analizy strukturalnej” (Grabska 1971: 12, 16).

⁶ U nas prawo dychotomii i przemienności jako swoistej konieczności w dziejach literatury rozwinął J. Krzyżanowski (1938). Już w XIX wieku wiele nauk, np. powstająca socjologia, chętnie operowało dychotomiami.

leci spowodował niedocenywanie zasadniczej, jak się wydaje, wewnętrznej dwudzielności okresu 1890-1914/18. W przekazywanym przez podręczniki oraz w funkcjonującym w społecznej świadomości obrazie epoki dominuje spojrzenie na cały okres z punktu widzenia jego fazy początkowej⁷. Poza tym akcentuje się synkretyzm prądów i nurtów literackich i w ten sposób wyjaśnia wewnętrzne sprzeczności. Tymczasem nadal domaga się głębokiej analizy istota przemian w kulturze i literaturze polskiej początku XX wieku, szczególnie zaś około rewolucji 1905-1907. W porównaniu z budzącym powszechne zainteresowanie okresem formułowania programów i przełomu antypozytywistycznego nie liczone tylko prace zwracały się ku opisowi i rozbiorowi nowszych tendencji krytycznych, pojawiających się już w XX wieku. (Pewien zwrot stanowił tom wydany pod redakcją T. Weissa i M. Zaczyńskiego (1986)). A jeśli nawet, to dominującym punktem wyjścia było bądź rozpoznawanie tropu likwidacyjnego, ale likwidacyjnego w odniesieniu do pierwszej fazy okresu, bądź też badanie literatury międzywojnia. Nie zawsze czyniło to możliwym rozpatrzenie całokształtu uwarunkowań tych literackich i kulturowych modeli, które odpowiadały sytuacji światopoglądowym i ideowym pierwszego piętnastolecia XX wieku; sytuacjom, dodajmy, które – częściowo przynajmniej – proces historyczny skazał na kulturowy niebyt w Polsce międzywojennej.

Tak więc również sposób prowadzenia badań, wybiórczy w preferowanych akcentach, wspierał całkowicie koncepcję terminologiczną i periodyzacyjną akceptującą układ dychotomiczny. W pracach niektórych autorów wskazywano na niespójność wyłaniającego się stąd obrazu epoki, choć zasadniczo odnoszono ją do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. J. Bachórz (1986: 35), któremu *casus* E. Orzeszkowej: „każe się ponownie zastanowić nad charakterem tego [antypozytywistycznego – J.K.] przełomu, a także nad charakterem dwóch przełomów wcześniejszych [romantycznego i pozytywistycznego – J.K.]”, nie

⁷ Badania te skupiły się na latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. W odniesieniu do pierwszego piętnastolecia XX wieku brakuje podobnej syntetycznej wizji ewolucji literackiej i kulturowej. Oprócz pozamethodologicznych przyczyn tego stanu (Hutnikiewicz 1986: 192-224) dodać można jeszcze tezę Gaczewa (1964) o odrabianiu zaległości w stosunku do zachodniej Europy: wskutek przyspieszenia rozwojowego w literaturach zapóźnionych mogą nakładać się na siebie poszczególne fazy i dominujące w nich modele, co dodatkowo utrudnia ich rozgraniczenie. Nie bez znaczenia są w końcu osobiste preferencje badawcze wybitnych osobowości naukowych, które skupiały naukową energię kolejnych badaczy na wybranych przez siebie okresach (Wyka 1987-a: 15): „Książka obecna dotyczy zasadniczo pierwszego przypadku [kiedy określone pokolenie literackie wchodzi na arenę, nie zaś kiedy zaczyna ją opuszczać – J.K.]. Mówi o sposobie formowania się modernistycznej czołówki pokolenia Młodej Polski, w mniejszym stopniu wskazuje na to, dlaczego i w jakich okolicznościach rozchodził się na własne drogi rozwojowe ten pierwszy nurt Młodej Polski”. Nieco inaczej rzecz się ma w przypadku wyboru tematyki badawczej w odniesieniu do pozytywizmu. Uwaga literaturoznawców skoncentrowała się jakby na późniejszym rozwoju naszej powieści. W początkowy okres badacze wchodzili okazjonalnie, z reguły analizując debiuty wybitnych twórców tego okresu (por. Warzenica-Zalewska 1978: 15).

poprzestaje na przyznaniu temu okresowi cechy synkretyzmu. Stwierdza, że polska przestrzeń duchowa, w której nie traciły znaczenia pewne aksjomaty, została zaprojektowana przez pokolenie Mickiewiczowskie. „Ono właśnie ustanowiło kanon fundamentalnych zagadnień, jakie podejmował potem cały wiek XIX” (Bachórz 1986: 37).

Pogląd ten, w innym nieco znaczeniu niż przypisywane przez autora, uważamy za podstawowy dla tezy: przesilenie świadomościowe wieku XIX w wiek XX dokonało się zasadniczo około roku 1900; przełom antypozytywistyczny końca lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych wprowadził je antycypował i przygotowywał, ale swoim charakterem, tak jak następujące po nim lata dziewięćdziesiąte, w pełni jeszcze przynależał do XIX-wiecznej przestrzeni duchowej.

W tym ujęciu rok 1900 nie jest jakąś osią, wokół której dokonał się nagły zwrot, a świadomość czy literatura zmieniła swą jakość w sposób skokowy. Data to po części umowna, symbolizująca narastanie dominant *Modernizmu* i uzyskiwanie przez jego wyznaczniki przewagi⁸. Był to proces, a elementy struktur *Młodej Polski* i *Modernizmu* przemieszane. Rzecz jednak w tym, że pierwsze lata XX wieku, a szczególnie okres wrzenia przedrewolucyjnego 1903-1905, to lata przyspieszonego starzenia się, niejako odpływu problematyki XIX-wiecznej i dojścia do głosu nowych, coraz bardziej natarcywych pytań z zakresu ekonomii, polityki, socjologii, sztuki oraz czas pierwszych realnych odpowiedzi-koncepcji i odpowiedzi-czynów. Posługując się terminami Arnoldda Toynbee’ego, można powiedzieć, że skomplikowana i w każdym wymiarze coraz bardziej komplikująca się struktura i organizacja życia rzuciła społeczeństwu, jego kulturze i jego cywilizacji wyzwanie (*challenge*), na które *Modernizm* miał stanowić pierwszą w kolejności próbę sformułowania odpowiedzi (*response*). Wytwarzanie określonego stanu świadomości – co miało też swój wymiar instytucjonalny – było właśnie sposobem udzielania odpowiedzi na wyzwanie rzucone przez nowoczesne warunki życia.

Wspomnianą przestrzeń duchową XIX wieku – oprócz wyróżników typowych dla całej kultury europejskiej – charakteryzował na gruncie polskim dodatkowo jeszcze dramat egzystencji pod zaborami. „Dramat ten powodował – to prawda – większą niż w krajach niepodległych meandryczność indywidualnych dróg duchowych, liczniejsze wahania, rozczarowania i rozgoryczenia, częściej narażał na niekonsekwencje. Ale zarazem ograniczał szansę wyboru, skłaniał do nawrotów, do podtrzymywania pewnych zespołów pytań i problemów, które – wśród

⁸ Rok 1900 jako cezurę postuluje również J. Starnawski (1987: 199): „Ze względu na symbiozę wspomnianych kierunków [realizmu, naturalizmu i *Młodej Polski* – J.K.] w epoce trwającej łącznie pół wieku z górą trzeba stwierdzić, że cezura 1884 roku, nie może być jedyna, drugą należałoby wskazać na przełomie wieków, w latach, w których *Ludzie bezdomni* w prozie, *Wesele* w dramacie, a Kasprowicza *Hymny* i Staffa *Sny o potędzie* znamionują zupełnie wyraźnie dojrzałość epoki nowej”.

zmienności życia – zachowywały aktualność i »żywiły« całą literaturę polską w XIX, wchodząc wraz z nią w XX stulecie. Innymi słowy – zmienność dokonywała się w »przestrzeni« duchowej, w której nie traciły znaczenia pewne aksjomaty. Pozostawały one układem współrzędnych i momentami wyjściowymi określonych rozwiązań, rzutując na charakter przełomów” (Bachórz 1986: 37).

Specyfiki polskiego przełomu antypozytywistycznego, do którego odnoszą się uwagi Bachórza, należy szukać w sposobie recepcji filozoficznych podstaw zachodnioeuropejskiego pozytywizmu. Nowinkarska w swym charakterze fascynacja możliwościami scjentyzmu i empiryzmu, podziw dla indukcjonizmu i ewolucjonizmu oraz próby natychmiastowego ich przełożenia na grunt polski spowodowały wybiórczą recepcję i eklektyzm polskiego pozytywizmu. Przystawajano to, co mogło być użyteczne w konkretnym programie społecznym, ekonomicznym czy politycznym. Wybiórczość i niespójność była oczywiście wynikiem całego zespołu czynników, ale o jej efektach niech świadczą dwa, spektakularne może, fakty. Do szerszego obiegu czytelniczego utwory romantyków dotarły właśnie w czasach pozytywizmu, natomiast dzieła czołowych teoretyków filozofii pozytywistycznej w postaci przekładów ukazywały się z odpowiednim natężeniem dopiero w latach dziewięćdziesiątych, które zwykle się przypisywać innemu okresowi historycznoliterackiemu. Ta zadziwiająca dynamika polskiego pozytywizmu jako rys charakterystyczny ułatwiła *młodopolski* atak na rejestracyjny charakter filozofii pozytywistycznej i skłaniała do formułowania zarzutów o nieumiejętność stworzenia syntezy. Pozytywizm zamierzał odbudować jedność narodu na nowych, pozaszlacheckich można by rzec, podstawach. „Czynnikiem integrującym miało być tworzenie kapitalistycznego układu stosunków społecznych. Dość prędko jednak okazało się, że układ ten, którego utwierdzeniu miałyby służyć hasła bogacenia się jednostek (a więc, jak rozumowano, społeczeństwa), wprowadza nowe podziały i rozbija zamierzoną przez ideologów jedność narodu. Literatura pozytywistyczna, która czuła się związana z własnym społeczeństwem i chciała mu służyć (ideał społecznikowski), stanęła na rozdrożu. Solidarystyczna wizja społeczeństwa okazywała się nieporozumieniem, pozytywistyczna integracja okazywała się niemożliwą do zrealizowania utopią. Kontynuacja tej linii oznaczała coraz wyraźniejsze wyrzeczenie się myśli o narodzie jako całości, coraz bardziej stawała się obroną pewnej tylko grupy, której interesy nie pokrywały się bynajmniej z interesami całości społeczeństwa” (Prokop 1970: 103).

Okres 1890-1900, do którego będziemy tu odnosić nazwę *Młoda Polska*, charakteryzuje się odrzuceniem pozytywistycznej filozofii, z jednej strony jako traktującej dzieło sztuki w kategoriach społecznego determinizmu i empirycznej poznawalności, a jeśli chodzi o powstanie – w kategoriach podaży i popytu, z drugiej zaś jako przyznającej w praktyce społecznej decydującą rolę mieszczaństwu i idealizującej układ kapitalistyczny. Jest w proponowanej tu nazwie jakby pewne nawiązanie do znaczenia nadanego mu przez Artura Górskiego. Oczywiście

tendencje nawiązujące do ideologii polskiego romantyzmu nie stały się dominujące i raczej chodzi nam o wskazanie na ostrość ówczesnego podziału na „starych” i „młodych”. Jedni i drudzy sięgali wprawdzie do XIX wieku, ale do innych jego formacji.

Przyjmuje się powszechnie, że lata osiemdziesiąte XIX stulecia to okres stabilizacji struktur kapitalistycznych na ziemiach polskich, a zarazem ukształtowania modelu społeczeństwa kapitalistycznego. Dziesięciolecie następne było świadkiem nowoczesnego zróżnicowania się społeczeństwa i jego programowej oraz partyjnej krystalizacji⁹. To, co w innych krajach europejskich trwało nieraz całe dziesięciolecie, w Polsce odbyło się w znacznym przyspieszeniu. Dla społecznej świadomości były to przemiany nagłe. Ale produkcja maszynowa, rozrastanie się miast, tworzenie klasowych organizacji politycznych (por. Pietrzak-Pawłowska 1970; Wapiński 1987: 51-70) – przemiany tak gwałtowne, że intensywnie odczuwane jako niosące poważne zagrożenie – miały także swe konsekwencje kulturalne. A gwałtowność procesów w sferze ekonomiczno-politycznej towarzyszyła gwałtowność recepcji doktryn literackich i filozoficznych, krytycznych wobec istniejącego ładu.

Szukano odnowy w artystycznym ekscentryzmie i nowatorstwie, a hasło „sztuka dla sztuki” rozumieć należy nie jako – lub nie tylko – ucieczkę od zreifikowanej rzeczywistości, ale jako sposób „obrony specyfiki dzieła sztuki przed cyniczną inwazją ekonomiki i demonstracją przeciw ciasnemu mecenatowi mieszczańskiemu” (Burek 1972: 95; Puchalska 1979: 31-32).

Dowartościowania szukano też w powrocie do tendencji metafizycznych, co w połączeniu z dążeniami narodowymi dało neoromantyczny zwrot ku tradycji. Zwrot tym gwałtowniejszy im boleśniej odczuwano wśród reprezentantów młodego pokolenia, że pozytywizm *de facto* jakby pogodził się z podziałem ziem polskich między trzech zaborców, skoro odrzucał czynną walkę, i że nadto próbował swym programem stworzyć niejako racjonalną argumentację tego odrzucenia, a więc poniekąd nadającą sens owemu *status quo*.

Ale wsparcia, teoretycznego i artystycznego, poszukiwano także za granicą. A stąd przypadająca na przełom stuleci chciwa, spontaniczna i nie zawsze systematyczna, choć z reguły żarliwa, recepcja obcych pisarzy i filozofów. Na recepcję tę „składa się niezwykle chłonna i niezwykle gwałtowna recepcja doktryn ide-

⁹ Przypomnijmy tylko z kronikarskiego obowiązku kilka ważniejszych dat: 1882 – Proletariat Waryńskiego, 1887 – Liga Polska, 1889 – II Proletariat oraz Związek Robotników Polskich, 1892 – bunt łódzki i powstanie PPS, 1893 – Liga Narodowa oraz SDKP, 1895 – Stronnictwo Ludowe w Galicji, 1896 – Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne i in. Daty te odzwierciedlają rosnące podziały wewnątrz społeczeństwa oraz krystalizację pozycji ideowych. Wspomnieć też trzeba zewnętrzne wydarzenia mające wpływ na świadomość społeczeństwa, jak wojny amerykańsko-hispańską (1898), anglo-burską (1899-1902) oraz powstanie bokserów w Chinach (1899). Wreszcie nadmienić trzeba o próbach zastosowania wynalazków takich, jak: telegraf (1894), radio (1896), samolot braci Wright (1903) (Wereszycki 1990: 117-136).

owych i filozoficznych, krytycznych, gwałtownie krytycznych wobec istniejącego porządku burżuazyjnego. Równie dobrze elementy socjalistycznej krytyki, jak Nietzsche czy Schopenhauer, równie dobrze prowokacja naturalistyczna w dziedzinie form artystycznych, jak protest moralny twórców skandynawskich bądź rosyjskich” (Wyka 1961: 287).

Było to niespotykane wcześniej w tej skali otwarcie na impulsy płynące z wielu niedostrzeganych dotąd często literatur narodowych. Otwarcie to w szczególności wyrazisty sposób ujawniło pętające twórców polskich zobowiązania typu patriotyczno-narodowego. Konfrontacja z postawami pisarzy zagranicznych odnawiała bolesny bardzo dylemat: albo patriotyzm z czasem prowadzący w sztuce do zaściankowości, albo artystyczny uniwersalizm traktowany niekiedy jako zdrada narodowa, a dopiero w okresie *Młodej Polski* poddawany próbom rehabilitacji nie tyle jako sposób uwznioślenia człowieczeństwa i polskości (Poradecki 1979: 7, 9-10), ile ucieczka od problemów „doczesnych” w wieczną autonomię sztuki.

Odnowy szukano jeszcze w – mających również wymiar terapeutyczny, a przyjmowanych w Polsce z wielkim zainteresowaniem – nowych koncepcjach estetycznych i teoriach kultury (J. Ruskin, W. Morris), które czyniąc przedmiotem analizy stosunki w łonie kapitalistycznego społeczeństwa, próbowały na gruncie estetyki reformować zastaną rzeczywistość.

Cechą wspólną wszystkich stanowisk składających się na ruch *młodopolski* jest zbliżona analiza i odczucie rzeczywistości społecznej oraz stanu świadomości odziedziczonych po pozytywizmie. Powszechne jest przekonanie, że dotychczas obowiązująca wizja świata zaczęła się rozpadać z braku zasady czy też więzi pozwalającej na ujmowanie świata jako logicznej konstrukcji.

Z zadziwiającą przenikliwością przedstawiciele konserwatywnej reakcji antypozytywistycznej upatrywali zapowiedzi rewolucji socjalnej w „przejawach chorobliwie wybujałego indywidualizmu” (T. Jeske-Choiński).

Analizy Brzozowskiego i Krzywickiego były w zgodzie z tym przecuciem *Modernizmu*, wraz z nieodłącznym od niego rokiem 1905 (*Modernizmu* pojmowanego jako swoista logiczna i artystyczna konsekwencja *Młodej Polski*, znaczenie to będzie dalej uściślane). Pierwszy twierdził, że „wyosobienie” jednostki ze zbiorowości świadczy o rozpadzie dotychczasowego obrazu świata, a ów rozpad legł u narodzin nowych tendencji w sztuce; drugi genezę nowych kierunków upatrywał w atomizacji społeczeństwa.

I na zamierzone, i na uboczne efekty dominacji filozofii pozytywnej reakcją podobną w punkcie, w którym stwierdza się upadek kultury, dysharmonię rozwoju społecznego, sytuację rodzącą postawy katastroficzne i pesymistyczne. Wspólnymi siłami wyważa się drzwi dzielące od „nie-pozytywnego” poznania rzeczywistości. Owa wspólnota ograniczała się do swoistej „świadomości kolekcjonerskiej” (jak ujęła to Walas), której kilka przejawów ukażemy.

Konserwatyści upatrują przyczynę rozkładu społecznego w teorii etyki niez-

wisłej propagowanej przez pozytywizm; twierdzą, że lektura dzieł pozytywistycznych ułatwia zrozumienie i przejmowanie podstaw myśli socjalistycznej¹⁰, a jako terapię proponują powrót do starych zasad, nawołując arystokrację do wzięcia aktywnego udziału w życiu społecznym i politycznym (Weiss 1966: 48-58).

W Miriamowskim „Życiu” także dawano wyraz powszechnemu przekonaniu o kryzysie współczesnej cywilizacji i grożącej światu katastrofie. I chociaż nie werbalizowano efektów poszukiwań nowej idei spajającej budowę nowoczesnej cywilizacji, można wyróżnić próby – nawet jeśli nie w pełni uświadomione – formułowania tej zasady. Pozytywne propozycje „Życia” konkretyzują się w przyznawaniu idei piękna roli integrującej i zapobiegającej odśrodkowym tendencjom rozpadu kultury. Absolutyzacja idei piękna równa się przypisaniu sztuce jako takiej zadania syntezy i samouogólnienia, których zabrakło pozytywizmowi (Weiss 1966: 83-84).

Dążenie do absolutyzacji piękna pojawia się także u A. Langego jako komentatora Baudelaire’a. Jednak, w odróżnieniu od ujęcia piękna w programowym artykule „Życia”, ta idea piękna nie ma już mocy jednoczącej czy porządkującej świat i jest tylko ucieczką przed jego problemami oraz odwrotem od rzeczywistości. Co najwyżej stwarza świat sztuczny, którego ład zależy w pełni od artysty i w którym sztuka cieszy się pełnią autonomicznych praw. Można by powtórzyć za W. Feldmanem (1905-a: 14): „Jedno jest im wszystkim wspólne dążenie do Piękna. Gdy wszystkie wiary zbankrutowały, ta jedna jeszcze została”.

Poczucie kryzysu cywilizacyjnego mieli również przedstawiciele modernizmu katolickiego, a M. Zdziechowski widział ratunek zagrożonej kultury w religijnym odrodzeniu. Miałoby się ono dokonać przez „uszlachetnianie tłumów w dzisiejszej zdemokratyzowanej rzeczywistości” (M. de Vogüe), owo uszlachetnianie zaś uznawał Zdziechowski za zasadnicze zadanie sztuki.

Obawa przed katastrofą świata rozrywanego antagonizmami legła u podstaw ekspansji spirytyzmu i okultyzmu. Pragnienie zgłębiania celów i natury życia prowadziło do szukania syntezy, której brakowało rozbitemu chaotycznemu światu. „Spirytyści głoszą, według Langego, nie tylko równość i braterstwo ludzi (tu w grę wchodzi dążenie do syntezy zapobiegającej dezintegracji społecznej), ale zakładają jednocześnie »jedność powszechną całego bytu«, wierzą w rozwój nieustanny ku doskonałości” (Weiss 1966: 92). Lange w swoim artykule, skąd wywiedziono ten pogląd (Lange 1890), mówi nie tylko o spirytyzmie jako takim,

¹⁰ Podobnie zresztą jak L. Krzywicki (1958: 38), utrzymujący, że bardzo szybko ideologowie pracy stawali się socjalistami. Zapewne na podobnej zasadzie pozytywizm katalizował inne swoje likwidacje. Karol du Prel, omawiając światopogląd spirytystyczny, udowodnił, że do spirytyzmu doprowadziły go darwinizm i scjentyzm (Prel b.r.w.). Nawiązując przez pozorny scjentyzm lub w duchu materialistycznym do pozytywizmu kierunki te przyspieszyły zdecydowanie rozkład pozytywistycznego światopoglądu.

ale – co dla naszej pracy nie mniej ważne – także o nastawieniu krytyka wrażliwego i wyczulonego na takie właśnie przejawy.

Otóż wszystkie te próby oznaczające likwidację pozytywizmu, nawet przez jego kontynuację i wyciąganie konsekwentnych niekiedy *ad absurdum* wniosków, są czymś znacznie większym niż się z pozoru jawią. Stanowią one likwidację i zamknięcie XIX-wiecznej przestrzeni duchowej i związanych z nią problematów. Uwidacznia się to w całym szeregu określeń powszechnej negacji, które były pochodną dominacji postaw opozycyjnych – antimieszczański, antyklerykalny, antyutilitarystyczny, antytradycjonalistyczny, antyrealistyczny, antynaturalistyczny itd. Przedrostek „anty-” wydaje się zresztą charakterystyczny dla fazy *młodopolskiej*. Przełomowość i swoisty dramat twórców młodopolskich polegał na tym, że na sytuację nową jakościowo, także pod względem społecznym, ekonomicznym i kulturalnym, usiłowali znajdować odpowiedzi w charakterystycznym dla XIX stulecia arsenale rozwiązań (artystycznych i ideowych) bądź negowali to, co zastane. Niestety w planie dziejowym tylko w ten sposób definitywnie mogła się ukazać ograniczoność dotychczasowych schematów myślenia.

„Bunt kwiatu przeciwko korzeniom” – owo zacytowane stwierdzenie Brzozowskiego – odnosi się właśnie do reprezentantów tych wszystkich kierunków, których twórczość, będąc nieuchronną konsekwencją XIX-wiecznego myślenia, miała być zarazem jego zaprzeczeniem. Pomocne w tym było przenoszenie determinizmu przyrodniczego na dziedzinę społeczną czy egzystencjalną, przez co wyraźniej ukazywała się ograniczoność takiej scjentyistycznej metody. (Mimo woli kojarzy się to z ortodoksyjną interpretacją procesu historycznoliterackiego na podstawie sinusoidalno-cosinusoidalnych koncepcji rozwoju). Tak zresztą narodziła się ortodoksyjna wykładnia marksizmu, w której akcentowano nieuchronność faz rozwoju ekonomiczno-społecznego.

J. Maciejewski (1986: 217-218) komentując cytowaną wypowiedź Bachórza, pisze: „Na te same więc w gruncie rzeczy pytania stale odpowiadano, choć odpowiadano inaczej – uprzywilejowując jeden lub drugi człon alternatywy – co decydowało o kolorycie poszczególnych okresów XIX w. (dla których romantyzm i pozytywizm były tylko pewnymi skrajnymi postaciami wewnątrz tej samej kultury). Zmieniano odpowiedzi na stare pytania i w interesującym nas okresie, choć obok tego pojawiały się już i pytania nowe, nie znane XIX-wiecznej formacji, typowe dla nadciągającego stulecia. Na tym między innymi polegała specyfika omawianego przełomu. Był to bowiem przełom międzyformacyjny (czy raczej pierwszy etap takiego przełomu). Miał więc inny, głębszy charakter niż przemiany zachodzące między poszczególnymi okresami XIX-wiecznej formacji kulturowej. [...] Trwał proces kwestionowania całej problematyki dominującej w odchodzącym stuleciu oraz narodziny nowych nie znanych dotąd pytań i zagadnień z nowymi możliwościami alternatywnych odpowiedzi. Ten drugi proces rozłożony był na cały okres modernizmu i niewątpliwie bardziej widoczny był w drugiej jego połowie, w trakcie

tak zwanych »likwidacji« Młodej Polski [wyróżnienie – J.K.]. Jednak – choć mniej widoczny – obecny był i w czasie podważania pozytywizmu. Można by więc powiedzieć, że dalszym ciągiem interesującego nas tu przełomu antypozytywistycznego był przełom antymodernistyczny [wg wprowadzanej w naszej pracy terminologii »antymłodopolski« – J.K.], zaczynający się już w pierwszych latach XX w., gdy nie wygasły jeszcze ostatnie spory z pozytywizmem”. Maciejewski, podobnie jak Bachórz, choć odnosi te uwagi przede wszystkim do buntu antypozytywistycznego, zdaje się sugerować, iż należałoby tę analizę rozszerzyć na przełom XIX i XX w., przyjmując za datę graniczną rok 1900.

Gdyby tu wyrażoną myśl doprowadzić do wewnętrznej konsekwencji z punktu widzenia wyznaczanego przez recepcję obcego pisarza, oczom naszym ukazać się może owa dwudzielność *Młoda Polska – Modernizm*, przy czym termin *Modernizm* będziemy tu odnosić do tendencji, których dominację zauważamy w okresie 1900-1914/18. (Stosujemy pisownię kursywą, a w rzeczownikowym użyciu także dużą literą, w celu odróżnienia od użycia w dotychczas przydawanych znaczeniach i podkreślenia równoważności z terminem *Młoda Polska*).

Rdzenny morfem *modern*, od późnołacińskiego *modernus*, wyraża po pierwsze to, co aktualne, współczesne, modne. W takim znaczeniu używano tego terminu przez cały wiek XIX i choć różnorako definiowali go romantycy, naturaliści czy pokolenie powszechnie nazywane „modernistami” (Grabska 1971: 12, 16) zasadniczy sens pojęcia wyrażający się w przeciwstawieniu modnego-współczesnego staremu-odchodzącemu nie zmieniał się.

Po drugie rdzeń *modern* zawiera w sobie nie tylko odniesienie do tego, co „aktualne, współczesne, modne”, ale i rozszczepia się na „nowe, nowoczesne, nowożytnie”. Nie tylko więc znaczy „następujący, nastający po poprzednim” – w tym znaczeniu używamy tu przymiotnika w określeniu *Młoda Polska* – ale również: „świeżo powstały, od niedawna istniejący, inny niż dotychczas, dopiero co zrobiony”.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że odrzucamy jako niefunkcjonalną, uogólniającą koncepcję „modernizmu”, zgodnie z którą jest on pojęciem bardzo ogólnym, obejmującym wszystko, co jest „nowe” (Kridl 1945). Inne ujęcie również rozszerzające pole znaczeniowe określenia uznaje „modernizm” „za zjawisko nie jednorazowe, ale za charakterystyczną, powracającą cyklicznie prawidłowość artystycznego i nie tylko artystycznego rozwoju całej naszej śródziemnomorskiej cywilizacji” (Porębski 1967: 37).

Autor tych słów M. Porębski uzasadniał po kilku latach swoje rozszerzone spojrzenie na „modernizm”: „sam osobiście chętniej bym widział w modernizmie określenie pewnej szczególnej, być może powtarzalnej fazy artystycznej, czy nawet szerzej – historyczno-kulturalnego rozwoju, która przychodzi rzeczywiście po okresach pozytywistycznej trzeźwości i względnej stabilizacji, by poprzez nietscheańskie »przewartościowanie wszystkich wartości« torować drogę fazie formowania się nowych »klasycznych« porządków epoki, romantycznego ich kon-

testowania i wreszcie ponownego pozytywistycznego otrzeźwienia. Tak rozumiany modernizm stanowiłby fazę powszechnego życiodajnego zamieszania, w którym naturalizm przesila się z antynaturalizmem, poczucie dekadencji z przeczcuciem ukrytego kielkowania nowych pędów, kompleks własnej niedojrzałości i słabości z narastającą »wołą mocy«, »ekspresji« czy »formy«” (1975: 197).

Wydaje się, że na podobnej zasadzie funkcjonuje to pojęcie w historii i krytyce literatury serbskiej: najpierw jako okres historycznoliteracki, trwający od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia do wybuchu I wojny światowej, następnie przy oznaczaniu manifestacji artystycznych po 1920, wreszcie w omówieniach najnowszych tendencji w poezji serbskiej po 1950 roku (Czapikowa 1979: 71-73).

Niniejszą koncepcję *Modernizmu* opieramy na kategorii *nowoczesności*. Przyspieszenie cywilizacyjne, przemiany urbanistyczne i gospodarcze, wyczerpywanie się wewnętrznej dynamiki duchowej przestrzeni XIX wieku i jej możliwości tłumaczenia nowo rodzącej się rzeczywistości kulturowej i społecznej odzwierciedlały się w świadomości twórców omawianego okresu jako przeczcucie czy samowiedza przesilenia, końca dotychczasowych form sztuki i bytu oraz potrzeba przeciwstawienia się aksjomatom XIX-wiecznym. Ale odruchy buntu i odrzucenia pozytywistycznych uogólnień i akceptacji rzeczywistości nie spowodowały jeszcze faktycznego wyjścia z duchowego obszaru XIX wieku. One je tylko przygotowały, tworząc szeroką gamę sposobów wyrażania niepokoju i potrzeby zmian. Dopiero połączenie *młodopolskiego* radykalizmu w sztuce z radykalizmem społecznym i politycznym, różnego zresztą autoramentu, umożliwiło reformatorską działalność pierwszego pięciolecia XX wieku prowadzoną nie z pozycji akceptacji rzeczywistości lub przy założeniu odrzucenia takiej akceptacji, lecz w poczuciu konieczności przekształcania świata. Połączenie to stworzyło podstawy zrozumienia i ogarnięcia głębi przekształceń ostatnich dziesięcioleci ubiegłego wieku. Stanowiska *młodopolskie* uznawały sceptycyzm i pesymizm wobec filozoficznego dorobku pozytywizmu za wyższe, dojrzalsze stadium poznania (Walas 1986: 53-54). I takie było ono rzeczywiście, choć nie w skali bezwzględnej. Tej wierze negatywnej przeciwstawiał *Modernizm* wiarę i wiedzę (!) pozytywną, płynącą z usiłowań rozpoznawania prawidłowości funkcjonowania społeczeństwa w nowych warunkach, radykalnie zmienionych przez kapitalizm. O ile *Młoda Polska* jest w swym synkretyzmie dekonstruktorem myśli pozytywistycznej, a sama też porusza się w przestrzeni duchowej/światopoglądowej XIX wieku, o tyle *Modernizm*, wyrastający z tego synkretyzmu i tak do końca niewolny od niego, próbuje w twórczych emanacjach budować system twierdzeń przez analizę, ale innej już jakościowo rzeczywistości. To właśnie *Modernizm* analizuje przyczyny kryzysu ideologii pozytywistycznej, lecz też krytykuje mędrych pierwszych antypozytywistycznych reakcji i szczytuje w licznych syntezach słusznie określanymi jako *l i k w i d a c j e* Młodej Polski z pozycji modernistycznych. Likwidacje te były zarazem czymś znacznie poważniejszym – stanowiły pogrzebanie, odczuwanej jako duszącej, przestrzeni XIX-wiecznej

o wyczerpanych już możliwościach, a były otwarciem na przestrzeń XX-wieczną, o której powstawaniu świadczyły przemiany u schyłku ubiegłego stulecia.

* * *

Jak wcześniej zaznaczono, chodzi o przydanie granicy periodyzacyjnej między *Młodą Polską* a *Modernizmem* cechy minimalnej szerokości (zmiany szybkie) oraz potencjalnie dużej mocy (zmiany istotne). Wydaje się, że to *Modernizm* zainicjował nową/nowoczesną formację (nie jesteśmy przekonani o odpowiedniości terminu Awangardyzm na polskim gruncie (Ziomek 1986: 50-51)). Ale te same nowoczesne procesy polityczne i społeczno-gospodarcze, które wyniosły fałd *Modernizm*, stanęły na przeszkodzie pełniejszemu wyartykułowaniu tych zmian, ich rozwinięciu i dobitniejszemu zaznaczeniu w refleksji o kulturze. Otóż, paradoksalnie, procesy te (tj. sprzeczności między rozwojem a sposobami jego rozumienia w polityce, w dziedzinie kultury i nauce zaś instrumentami zadowalającego opisu tego rozwoju) doprowadziły do wybuchu I wojny światowej. W jej obliczu natomiast zaczęły odżywać resentymenty XIX-wiecznej proweniencji odpowiednio nasilone w sytuacji polskiej.

Jakością odróżniającą okres *Młodej Polski* od okresu *Modernizmu* byłby zatem stosunek do sytuacji kryzysu cywilizacyjnego. Już A. Lange – zastanawiając się w 1880 roku nad genezą nowego terminu określającego współczesne mu zjawiska kulturalne – twierdził, że mamy do czynienia z próbą syntezy pozornej, z usiłowaniami znalezienia wypadkowej dla ujawniających się aktualnie różnorodnych sprzecznych tendencji i dążeń (Weiss 1966: 118).

Rzeczywiście w owych latach trudno było zdobyć się na uogólnienia, do jakich roszczono pretensje. Większość nauk i sztuk zbierała dopiero pierwsze doświadczenia w nowej pod względem cywilizacyjnym sytuacji. *Młodopolska* synteza okazała się ułudą, a istotą okresu coraz wyraźniej stawała się wielość, artystyczny i światopoglądowy pluralizm jako skutek pogłębiającej się dezintegracji. Różnorodność sprzecznych postaw ideowych związana była z procesem wyobcowania i dezintegracji.

Nie rozstrzygnięte problemy końca XIX wieku (kwestie natury zarówno gospodarczej, jak i społecznej oraz kulturowej) próbował rozwikływać *Modernizm*. Reakcją na gwałtownie narastające, wymagające szybkiego rozwiązywania konflikty w przestrzeni modernistycznej nie było automatyczne niejako sięganie po sprawdzone wzory i znane odpowiedzi. Intuicyjnie odczuwana lub – co rzadziej – uświadamiana nieuchronność procesów społeczno-kulturowych skłaniała do przekonania, że tylko nowa sztuka, nowa literatura, nowa filozofia czy etyka, ekonomia lub polityka będą w stanie sprostać nowym wyzwaniom.

Oczywiście nie można zapominać o dynamicznym ujmowaniu problemu. „Wszystkie podstawowe przesłanki nowych postaw ideowych, zarys nowej koncepcji kultury, wykształciły się przed rokiem 1890. Po roku 1890 pojawia się sze-

reg publikacji będących już rezultatem, skutkiem zaaprobowania szeregu nowych tez światopoglądowych diskutowanych już w charakteryzowanym dziesięcioleciu [1880-1890 – J.K.]” (Weiss 1966: 115).

Podobnie powiedzieć można o przesłankach *Modernizmu*, iż wiążą się ściśle z doświadczeniami *Młodej Polski*, aczkolwiek uzewnętrzniły się zasadniczo po roku 1900. Wcześniej musiał przez jakiś czas trwać stan światopoglądowego „strzaskania”, gdy „całe pół wieku zachodnioeuropejskich nawarstwień, dotychczas trzymanych za tamą, jaką zbudowała literatura służby narodowej, zważyło się teraz na pierwszą boheme awangardy: Darwin i Schopenhauer, Nietzsche i Oscar Wilde, Baudelaire i Rimbaud, Ibsen i Strindberg, ze wszystkim, co te nazwiska symbolizują” (Miłosz 1982: 29).

Odrzucano to, co było, także w aspekcie wzorów i norm literackich, a nie odnaleziono jeszcze nowego. Jakże wymownie świadczy o owym stanie zarzut Brzozowskiego stawiany młodopolskim pisarzom, że przystępując do pisania, nie wiedzą, dokąd zaprowadzi ich pióro, i sądzą, że sam styl „wywiediot” (Miłosz 1982: 41).

To nie przypadek, że w tym właśnie miejscu powołujemy się na myśl Brzozowskiego. Ona właśnie – również przez swoją wyjątkowość w ówczesnym polskim krajobrazie umysłowym – jest jakby modelową i najbardziej świadomą nowego, emanacją *Modernizmu*. „Brzozowski prowadził kampanię nie przeciwko »pawim narodów jesteś i papuga«, czyli przeciwko płytkości i lekkomyślności, z jaką przyswajano obce wzory, nie usiłując wykryć organiczności wzrostu tych wzorów za granicą, ich cywilizacyjnego podglebia. W polskiej »modernie« widział przede wszystkim ferment nie przygotowanych i nie douczonych: prosto od mało wybrednej kuchni Sienkiewicza i Rodziewiczówny przeskakowali do najbardziej wyrafinowanych nowoczesnych smaków. Ale te »żaki zatrzymane w rozwoju«, tak łączące na filozoficzne i literackie nowalie, odznaczały się drażniącym Brzozowskiego lekceważeniem dla zachodniej Europy, skąd czerpały najczęściej to tylko, co było dostatecznie jaskrawe i modne, żeby przyciągnąć ich uwagę. Takie lekceważenie bywa zwykle maskaradą wobec samego siebie, jaką taką pociechą dla mieszkańców zacofanego gospodarzo i pozbawionego niepodległości kraju winogrona zachodnich osiągnięć technicznych i przemysłowych były za wysoko, należało więc orzekać, że są kwaśne” (Miłosz 1982: 27-28).

Wyjątkowość *Modernizmu* w całościowym planie dotychczasowej kultury polskiej zdaje się polegać właśnie na dążeniu do odmistyfikowania aspektu społecznego, a co za tym idzie także technicznego wymiaru cywilizacji (wliczając w to także pozytywistyczne mistyfikacje) (Prokop 1970: 53-54). Świadomość przyczyn kulturowego przesilenia przełomu XIX i XX stulecia w sposób oczywisty prowadziła do prób zastąpienia *l'art pour l'art* koncepcją *l'art social* (lub jak w przypadku Feldmanowskiej „Krytyki” *sztuki dla człowieka*). Chodziło o sztukę, która nie wpadając w wyjeżdżoną koleinę pozytywistycznej tendencji ani w niedorzeczności „artystowskich” realizacji twórczych, ujmowałaby w planie

społecznym problemy epoki, próbowałyby – świadoma niespotykanego wcześniej skomplikowania współczesnej jej rzeczywistości – zaangażować się w diagnozę stanów społecznych lub narodowych i odnajdywać rozwiązania. W ten sposób już na modłę XX-wieczną zostało „zmodernizowane” XIX-wieczne spojrzenie na społeczeństwo i jego kulturalną aktywność.

Zjawiska przełomu wieków rozpatrywać należy jako reakcje na agresywne, zabiorcze i urzeczowiające sztuki procesy kapitalistycznej uniwersalizacji i zgłaj-szachtowania. Wspólne – może na zasadzie przeżycia pokoleniowego – było przeżycie kulturalnych konsekwencji produkcji kapitalistycznej, procesów demokratyzacji, upowszechniania i wielkomięjskiego zuniwersalizowania rzeczy, wzruszeń, wyobrażeń, kategorii (Burek 1972: 92). Ale o ile podstawową myślą kulturalną *Młodej Polski*, niejako głównym problemem, z jakim się zmagala, było o d n o w i e n i e stosunku do sztuki przez dowartościowanie dzieła literackiego, o tyle dla *Modernizmu* to odnowienie, rzeczywiste w charakterze, odbywało się wskutek uspołecznienia literackiej wizji świata. „Inteligentny tłum” (R. Zimand), jaki się w owym okresie tworzył, zaczynał być postrzegany coraz częściej nie tylko jako przedmiot, ale i podmiot, sprawca przemian. *Modernizm* wskazywał na immanentne dla porządku mieszczańskiego procesy degradacji zarówno pozycji artysty, jak i jego dzieła włączonego w obieg towarowy na równi z wytworami przemysłowymi, a więc powtarzalnymi i odtwarzalnymi. Wskazywano na mieszcza-filistra, który dzieło sztuki sprowadza do salonowego bibelotu i czyni przedmiotem handlowych przetargów niegodnych sztuki.

Na jednolity front młodopolski i modernistyczny wskazywano już u progu okresu przełomu wieków np. w 1891 roku w procesie B. Wysłoucha. O współ-oskarżonym W. Feldmanie prokurator mówił „zdecydowany socjalista-dekadent”. Taka asocjacja, mimo pozornej paradoksalności, musiała mieć swoje podłoże. Pojawiała się bowiem także w odniesieniu do nowych kierunków w sztuce. Ich współtwórcami na Zachodzie byli również artyści związani z ruchem socjalistycznym (Morris, Crane). A zatem przeciwnicy tego ruchu już w samych secesyjnych winietach upatrywali zepsucia smaku i ukrytego „spisku socjalistycznego”. Malarz L. Benedyktowicz pisał (1905: 24 cyt. za Kozłowski 1986: 11): „Genesis secesyjnej oryginalności w malarstwie i rzeźbie bierze swój początek w ruchu rewolucyjnym, jaki owładnął Europą od Wschodu w postaci rosyjskiego nihilizmu, a w środku i na Zachodzie w otwartych dążeniach socjalnej demokracji, obok których czai się z ukrycia anarchia, uzbrojona w sztylet skrytobójcy”.

Ale nie tylko krytycznie i wrogo nastawieni obserwatorzy z zewnątrz formułowali takie oceny. W podobnym kontekście K. Wyka (1961: 287; 1987: 111) przywołuje wypowiedź z roku 1899 bezkompromisowego, zdawałoby się, krytyka dekadentyzmu, jakim był L. Krzywicki (1909; cyt. za Wyka 1987: 111): „Prawdopodobnie szturgnąłbym nieraz historyków w literaturze, ale na widok tego, jak arcykapłani zarozumiałości mieszczańskiej pastwią się nad tą gromadą schorzałą, nieraz zgłodniałą, a zawsze łaknącą jakiegoś ludzkiego słowa, instynk-

towo biorę stronę zdenerwowanych, nawet zwyrodniałych wielkości. [...] Ilekroć będę miał przed sobą napastników w rodzaju [...] mędrca, filistra lub podwawelskich arcykapłanów rzucających anatemy, zawsze stanę w jednym orszaku z napastowanymi. Mój rachunek z nimi jest rachunkiem odmiennym – tylko moim własnym”.

Cytat ten ukazuje przy tym także metodę „opozycji w opozycji”, którą – często zresztą ze szkodą dla swoich programów i popularności organów prasowych – lewicowcy prowadzili również w sferze politycznej. Tutaj, jak widać na przykładzie Krzywickiego, realizowali opozycję wobec, najogólniej mówiąc, zwrotu ku metafizycznym i irracjonalnym tendencjom w łonie buntu literackiego. Wspólnie jednak z przedstawicielami tych tendencji stali w opozycji wobec pozytywistycznej „zgody” i na rzeczywistość kształtowaną przez kapitał, i na polityczne *status quo*. Ta względna wspólnota była wyrazem zespalającej ich świadomości negatywnej oraz polemicznego stosunku do odziedziczonej tradycji. W zakresie świadomości pozytywnej, najwyraźniej wykrystalizowanej u lewicowców, ukazują się już głębokie różnice.

T. Weiss (1966: 87) podsumowując zapowiedzi antypozytywistycznego przełomu¹¹ pisze: „Ryzykując już teraz pewne uogólnienie, wypadnie stwierdzić, że ze względu na stosunek do współczesności, do zagadnienia kształtu i oblicza współczesnej kultury, okres modernizmu [w znaczeniu fazy wstępnej – J.K.] zademonstruje dwa zasadniczo odmienne stanowiska, przy wspólnym dla obu punkcie wyjścia. Troska, mająca swe źródło w obserwacji procesu postępującej dezintegracji społeczeństwa, jego kultury i postaw światopoglądowych, będzie pobudzała jednych do szukania możliwości zapobiegania katastrofie, inni zaś stanowiący na stanowisku, że katastrofa jest nieunikniona, stwierdzą, że wszelkie formy angażowania się nie mają sensu”.

Byłby to więc obraz *młodopolskiego* programu zerowego lub negatywnego (zapobieganie katastrofie). Oba rozwiązania mieszczą się w optyce dziewiętnastowiecznej. Artyści o nastawieniu *modernistycznym* natomiast nie traktują załamania się starego porządku jako katastrofy. Skłonni są raczej, jak to określimy w dalszej części wywodu dotyczącej roku 1905, traktować „przeżycie rewolucyjne” jako swego rodzaju *katharsis*, inicjujące proces powtórnego przemyślenia aktualnych zagadnień i jednocześnie zagadki ludzkiego losu. Trzeba więc odróżnić *decrecendo* stanowiska *młodopolskiego* – estetyzująco-katastroficznego od *crescenda* aktywistycznego stanowiska *modernistycznego*.

Egzemplifikacją spektakularną omawianego procesu przerastania *Młodej Polski* w *Modernizm* jest możliwość realizacji programu literackiego założonego przez „Krytykę” (jeszcze w orbicie wpływów narododemokratycznych). Mógł

¹¹ Choć ze względu na konotacje należałoby w naszym wypadku mówić raczej o „przesileniu” antypozytywistycznym, „przełom” zaś rezerwować dla zmiany *Młoda Polska – Modernizm*, jako że ten drugi termin wyraża bardziej zasadniczą jakościowo zmianę.

on zostać zrealizowany dopiero po kilku latach. Prospekt na rok 1896 wysuwał jako podstawowy punkt programu literackiego wspieranie twórczości młodopolskiej. „W literaturze młodopolskiej w tym czasie niewiele mogła »Krytyka« znaleźć utworów zgodnych z jej linią ideową: zamiast entuzjazmu dla krakowskiej moderny zjawilo się więc rozczarowanie i krytyka funkcji społecznej modernistycznego dekadentyzmu. [...] Dalszy rozwój literatury Młodej Polski ułatwił realizację zapowiedzianego w 1896 r. programu literackiego »Krytyki«. Wznowiona po dwuletniej przerwie w kwietniu 1899 r., mogła już »Krytyka« skonkretyzować swoje miejsce i rolę w nowej literaturze, mogła w niej znaleźć wartości, które aprobowała i które chciała popierać i rozwijać. Mając teraz do wyboru modernistyczno-dekadentcki wariant Młodej Polski oraz wariant zaangażowany patriotycznie i społecznie – »Krytyka« Feldmanowska wypowiedziała się zdecydowanie po stronie drugiej. W dokonany już rozszczepieniu pokolenia stała się organem przybocznym Młodej Polski społeczno-patriotycznej” (Lichodziejewska 1968: 261)¹².

Natomiast na gruncie dotychczasowych tendencji polskiego literaturoznawstwa owo przerastanie *Młodej Polski* w *Modernizm* daje się słabiej zauważyć i jest trudniejsze do wykazania. Ewolucyjne i kumulatywne rozumienie procesów literackich nie odegrało istotniejszej roli w polskiej nauce o literaturze. Przełom epok (choć krzyżuje się z pojęciem okresu czy prądu) jest przyjętym, ale też specyficznym elementem periodyzacji, gdyż powtarza się schemat przełomu, w którym walka „starego” z „nowym” jako istota sporu o tyle tylko stanowić może przedmiot zainteresowania, o ile z efektami tego sporu związane jest wprowadzenie nowych lub choćby przełożenie akcentów wśród uprawianych rodzajów i gatunków literackich (np. „stara” i „młoda” prasa, powstanie powieści tendencyjnej). Za przełom traktuje się tylko te przesilenia, z którymi wiąże się przewyciężenie poetyki okresu poprzedniego. W przypadku proponowanej tu cezurzy chodzi też o te zmiany w literaturze i myśleniu o literaturze, które mogły prowadzić do znalezienia dla literatury innego, nowego miejsca w całości kształcie kultury danego okresu.

* * *

Wspomniana zasadnicza dwudzielność motywacji ideowych w obrębie postaw artystycznych przełomu stulecia istniała w ramach innej dwudzielności. Dostrzegł ją K. Wyka (1961: 287), „patrzac z oddalenia całego już stulecia od dat narodzin owej generacji, z oddalenia sześćdziesięciu lat od jego szczytu”. Podzielił on pisarzy należących do generacji aktywnych twórczo w latach 1890-1914 na dwie wyraźnie odmienne grupy. „Odmienne nie tylko na podstawie ankiety personal-

¹² Wydaje się, że pogładowi zbliżonemu dał wyraz K. Czachowski (1934: 332), nazywając „Krytykę” dalszym ciągiem „Życia” wydawanego przez Górskiego i Przybyszewskiego.

nej i metryki, ale głównie na podstawie innego stosunku do pierwotnych założeń Młodej Polski [...]” (Wyka 1961: 287).

Formacja, która uczestniczyła i współtworzyła wstępny programowy etap, to pisarze urodzeni zasadniczo w dziesięcioleciu 1860-1870, jak: A. Górski, J. Kasproicz, A. Lange, J. Lemański, Z. Przesmycki, S. Przybyszewski, K. Tetmajer, S. Wyspiański.

Drugą formację stanowią urodzeni w dziesięcioleciu 1870-1880: W. Berent, T. Boy-Żeleński, S. Brzozowski, K. Irzykowski, T. Miciński, A. Nowaczyński, W. Orkan i in. Nie uczestniczyli oni w początkowym etapie kształtowania się *Młodej Polski*, a wchodząc do literatury i przyjmując konsekwencje buntu artystycznego lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jako fakt zastany, okazali się krytyczni wobec dorobku formacji starszej.

W odróżnieniu od pierwszej grupy, która zaznaczyła swoje wejście zasadniczo do 1895 roku, grupa druga weszła na arenę w ostatnim pięcioleciu XIX wieku. Ma to swoje istotne reperkusje również w wyborach artystycznych. Otóż etap pierwszy – agresywny do 1895, dominujący do 1900, a zatem w pełni należący jeszcze do ubiegłego stulecia – charakteryzowała dominanta poetycka¹³, a to w celu wyraźnego zaakcentowania własnej obecności i odmienności od preferujących formy prozatorskie tendencji pozytywistycznych¹⁴. Potem jako kolejne ogniwo pojawiła się grupa druga, wśród której przeważali prozaicy¹⁵. Ci nie odczuwali tak gwałtownej potrzeby odcinania się od ideologii pozytywizmu, a ponadto wykorzystywali dokonania europejskiego i rodzimego naturalizmu, który odrzucając pozytywistyczną tendencję i analizując coraz bardziej różnicujący się obszar społeczny, przechwycił prozatorskie pozycje pozytywistyczne¹⁶.

W jakimś stopniu zaważyło to na podejściu wielu badaczy literatury tego okresu, patrzyli oni bowiem na jej rozwój przez pryzmat przede wszystkim poezji. Rzecz jasna związane jest to z preferowaniem chronologicznie pierwszej fazy przełomu wieków, choć nie tylko. K. Wyka (1948: 40) dość wcześnie zwrócił uwagę na pewną jednostronność naszego spojrzenia na literaturę ojczystą. „Ponieważ w dziedzinie poezji, tej, która najbardziej waży w polskiej świadomości kulturalnej, od czasu romantyzmu wiedzie się żywotny, nie historykom literatury, ale każdemu dostępny wątek artystyczny i ideowy, żyjemy w złudzeniu, ja-

¹³ *Poezje* (1889) Kasproicza; *Pogrzeb Shelleya* (1890) Langego; w 1891 – pierwsza seria *Poezji* Tetmajera, przekład *Kwiatów zla* Baudelaire’a pióra Langego itd.

¹⁴ A. Belcikowski (1888; Weiss 1966: 81) upatrywał przyczyny upadku poezji w okresie pozytywizmu, m.in. w filozofii tego okresu, ograniczającej pole działania ducha ludzkiego, oraz w fakcie, że materializm wraz z teorią Darwina odebrały człowiekowi odrębne stanowisko w świecie istot żywych.

¹⁵ W. Sieroszewskiego *Na kresach lasów* (1894); S. Żeromskiego *Opowiadania* (1895); W. Reymonta *Pielgrzymka do Jasnej Góry*; *Szyfowe prace* S. Żeromskiego i *Nowele* W. Orkana – w 1898.

¹⁶ W swoich artykułach w „Krytyce” J. Sten (1899: 490) oceniając i prognozując zjawiska literackie, wysuwał na plan pierwszy prozę.

koby w ogóle pierwiastki romantyczne i irracjonalne posiadały przewagę w literaturze polskiej. Naprawdę złudzenie. Literatura polska była zawsze bardzo praktyczna”.

I współcześni wyrażali podobne poglądy: „Pośród form, w jakich dusza ludzka w XIX wieku szukała dla siebie wyrazu, najulubieńszą i najzwyczajniejszą była forma powieści. Żadna może inna w ruchu literackim stulecia nie odegrała czynniejszej roli, żadna nie przeżyła tylu ewolucji, ani osiągnęła takiego stopnia udoskonalenia. I dziś, kiedy wytworne tomiki poezji budzą dreszcz rozkoszy tylko u »nadludzi«, [...] dziś jeszcze powieść bez obawy liczyć może na gościnne przyjęcie u najbogatszych i najuboższych, najuczestniejszych i prostaczków. [...] powieść żyje, wpływ jej może nawet rośnie. Tę żywotność zawdzięcza forma właśnie swej giętkości, podatności na zmiany i kierunki. Nie stała się ona służebnicą chwilowych upodobań, nie uległa zbyt silnemu skrępowaniu reguł i przepisów: jest wciąż dość elastyczną, aby wsączyć w siebie nowe pragnienia i nowe idee [...]” (Mazanowski 1902: 1, 2).

Nie trzeba dodawać, że ów podział formacji na rodzaje literackie jest tylko uproszczeniem, mającym za zadanie dobitniej jeszcze ukazać ewolucję w łonie postaw i preferencji na przełomie wieków.

Czerpiąc z krytycznego dorobku naturalizmu oraz z właściwości formy powieściowej czy prozatorskiej, tradycyjnie już podejmującej polemikę z rzeczywistością, formacja druga nastawiona była krytycznie także do samych tendencji, które ją wydały. Realizowała ona (nie będąc tożsamą z lewicowcami) hasło „opozycji w opozycji” i to z jej łona wyszły najpoważniejsze prace krytyczne i likwidatorskie. Ona wydała *modernistyczną* satyrę (Weiss 1976) atakującą obie strony jednocześnie – i mieszczańskiego filistra, i dekadentki „mieczyk kawiarniany” (A. Nowaczyński). Także ataki na Miriama były w istocie atakami na sposób dokonywania krytyki „kapitalizmu i kultury burżuazyjnej z pozycji przezwyższych, feudalno-romantycznych czy patrycjuszowskich, a nie z pozycji demokratyczno-radykalnych” (Burek 1972: 96-97).

Wreszcie u Brzozowskiego w jedną całość powiązane są krytyka determinizmu przyrodniczego pozytywistycznej i naturalistycznej proweniencji z krytyką powszechnego wówczas, sposobu rozumienia marksizmu jako teorii automatycznego postępu dziejowego, gdzie determinizm przyrodniczy zastąpiono determinizmem ekonomicznym. Oba prądy myśli materialistycznej Brzozowski osądzał ostro, upatrując w nich nurty generujące postawy bierności i przystosowania, unicestwiającej twórczość ludzką. Przykłady swoistej dwudzielności krytycznej drugiej formacji pokolenia przełomu wieków można by mnożyć.

Względna stronniczość koncepcji pokoleniowej w kształcie dostosowanym tu do przedstawianej hipotezy polega na jednoznacznym preferowaniu młodości. Trudno jednak z tego robić zarzut, gdyż z młodością łączą się i słusznie kojarzone bywają entuzjazm, zapał, energia i łatwość snucia planów przekształcania świata. Tym łatwiej przychodziło formacji modernistycznej krytycznie odnosić

się do dorobku poprzedników, tym łatwiej też było im formułować wizje nowego świata.

Istotnym uzupełnieniem wywodu pokoleniowego mogą być wnioski nasuwające się po lekturze zestawień statystycznych i ich analiz dokonanych przez E. Polanowskiego (1987: 39-46). Przedmiotem badań uczynił on zbiorowość 415 pisarzy (360 mężczyzn, 55 kobiet), którzy zadebiutowali w latach 1850-1899, a więc przedstawiciele dwóch epok: pozytywizmu i przełomu wieków. Twórcy ci urodzeni między 1790 a 1878 rokiem poddani zostali kilku interesującym zestawieniom statystycznym. Otóż najwięcej zgonów przypadło na lata 1892-1898, co może świadczyć o swoistej zmianie warty między zasadniczym trzonem formacji XIX-wiecznej (choć jeszcze nie całej pozytywistycznej) a *młodopolskiej* i *modernistycznej*. Jednocześnie najwięcej debiutów w ciągu jednego roku przypadło na 1899 – aż 16. Także w rozbiciu na pięciolecie dominują lata dziewięćdziesiąte XIX wieku: 1895-1899 – 53 debiuty, na okres zaś 1890-1895 – 50 debiutów. Nawet bez dodatkowego wzmocnienia w postaci danych z pierwszych lat XX wieku, które – jak można domniemywać – potwierdziłyby ten trend wzrostu liczby debiutów, dane te są znamienne i mogą świadczyć na rzecz koncepcji akcentującej wejście na literacką arenę nowej grupy pisarzy właśnie u schyłku XIX i na początku XX wieku. I tak powstały dwie formacje przełomu stulecia, a zarazem jakby dwa modele kultury. Pierwszy, wieńczący wiek XIX, model *młodopolski*, ukształtowany w ogniu polemiki z pozytywizmem, powstały pod wpływem europejskich nurtów odnowicielskich i działań artystycznych wspólnych dla różnych literatur narodowych oraz drugi, *modernistyczny*, w odmienny jakościowo sposób porywający się na nowe XX-wieczne problemy. Ten drugi model anektował *młodopolski* dorobek na specyficzne potrzeby literatury tego narodu, który nie tylko pozbawiony był niezależnego bytu państwowego i krępowany przez zaborców w swobodnym rozwoju życia kulturalnego, ale również dość wyraźnie zaniedbywany w gospodarczym rozwoju i rozdzierany dysharmonią rozwoju społecznego oraz sprzecznościami interesów ekonomicznych grup i klas. Pierwszy, kładąc konieczne podwaliny antypozytywistycznej reakcji i oponując wobec tendencji realistycznych, nie był w stanie zdominować i zdeterminować całości postaw ideowych i artystycznych okresu przełomu wieków. Drugi, odwołując się w różny, bo i polemiczny sposób, do romantycznego modelu twórczości zaangażowanej, oddawał się we władanie idei nadrzędnej. Stąd też wybór określonych nazw i przydanie im konkretnych znaczeń:

Młoda Polska – zespół tendencji programotwórczych, zainicjowanych przez tę formację pokolenia, której znaczna część przyszła na świat w latach sześćdziesiątych, a także realizacje i postawy twórcze czerpiące inspirację głównie z ogólnoeuropejskich przemian światopoglądowych, inspirację konieczną do przeciwstawienia się pozytywizmowi, stąd przeciwstawiana „starej” *Młoda Polska*;

Modernizm – zespół tendencji wybiórczo anektujących i dorobek literatury europejskiej tego okresu, i dorobek formacji poprzedniej oraz przystosowujących

je intensywniej tak do warunków i tradycji polskich, jak i do właściwości coraz bardziej komplikującego i różnicującego się środowiska człowieka, zespół tendencji prezentowanych zasadniczo przez grupę twórców, którzy przyszli na świat w latach 1870-1880, także realizacje twórcze z reguły przydające literaturze funkcję aktywizującą.

* * *

W dotychczasowej analizie zabrakło roku 1905, który miał istotny wpływ zarówno na konkretyzację *Modernizmu*, jak i na losy przekładów Multatulego. Rok ten za datę przełomową uznawali tacy krytycy i badacze okresu, jak: S. Brzozowski (1910), I. Fik (1939), L. Fryde (1966), K. Wyka (1951) czy T. Burek (1972). Ten ostatni, wykorzystując dorobek poprzedników i własne analizy, polemizuje z tymi historykami literatury, którzy dziś jeszcze uważają, że progiem szeroko rozumianej współczesności była I wojna światowa i że na niej ostatecznie załamał się wiek XIX. Burek pisze o roku 1905 jako dacie inspirującej kierunki przyszłe w sposób intensywniejszy niż rok 1918¹⁷. Zmienia on jednak konwencjonalną optykę ujmowania przemian umysłowych na początku XX wieku jedynie ze względu na okres międzywojenny i współczesność. Rozpatrując wewnętrzne napięcia w obrębie literatury i kultury przełomu wieków, pozwolimy sobie rozszerzyć zakres rewindykacji, by podkreślić wagę roku 1905 również dla poprzedzającej go fazy *młodopolskiej* i dla rozwijającej się fazy *modernistycznej*, i dla następującego potem etapu schyłkowego. Bo o ile słuszne jest, by początków międzywojnia czy w ogóle współczesnej kultury szukać w pobliżu roku 1905 – ujmując szerzej, powiedzielibyśmy w *Modernizmie* – o tyle uznając całą doniosłość tej, w podwójnym znaczeniu, rewolucyjnej daty, należy koniec epoki *modernistycznego* przełomu wyznaczyć na lata 1914-1918.

Likwidatorski charakter roku 1905 w odniesieniu przesilenia wieku XIX i *Młodej Polski* wynika ze zintensyfikowanego przez wydarzenia rewolucyjne procesu przyspieszonej polaryzacji poglądów wszystkich ideotwórczych grup ówczesnego społeczeństwa polskiego. To zaś doprowadziło do definitywnego rozpadu pozornej, ogólnej jedności literackiej okresu 1890-1914/18.

Postawa, kryjąca się za pozą cyganerii, mogła być jeszcze 15 lat wcześniej artystycznie, a nawet społecznie, umotywowana¹⁸. Około 1905 roku służyła już tylko zatarciu faktycznego stanu rzeczy, zaciemnianiu świadomości i niedostrzeganiu

¹⁷ Istniały też koncepcje przesuwające tę datę jeszcze bardziej wstecz, np. Kott (1948) uznał rok 1890 za datę ostatecznego załamania XIX-wiecznego porządku (por. Wyka 1961: 288).

¹⁸ „W pozornie spektakularnych tylko demonstracjach pokolenia »końca wieku« dostrzec można genialne przeczucie kryzysu, który miał wstrząsnąć światem; przeczucie to jednak było nader często wyartykułowywane nie w języku kategorii społecznych, lecz raczej w zastępczych pseudonimach wziętych z pola semantycznego indywidualistycznych przeżyć i nastrojów (co poniekąd uzasadnia nazwę »dekadentyzm« jako oboczną dla epoki)” (Ziomek 1986: 48).

niu coraz bardziej skomplikowanych i wyzywających problemów, jakie przed sztuką postawił rozwój społeczny i polityczny (Burek 1972: 92)¹⁹.

Ale to nie zewnętrzne atrybuty epigonizmu *młodopolskiego* wyznaczają schyłkową fazę okresu przełomu wieków. Są nimi raczej – wynikające z wewnętrznych, genetycznie niejako zaprogramowanych ograniczeń – immanentne prawidłowości procesu historycznoliterackiego. Nie darmo mówi się, że styl *młodopolski* przeżył się szybko, jak żaden inny, i że gwałtownie wyczerpano jego, frazeologiczne na przykład, możliwości: jego uczuciowość przeraża dziś trywialnością bardziej niż starsze jej wzorce. Wydaje się, że gwałtowne procesy kulturalne, ekonomiczne i społeczne przyspieszyły nadejście fazy naśladownictwa. Szybko wypalił się żar *młodopolskiego* buntu, tak jak zwykle bywa z buntami „przeciw”. Jego efektywna siła sprawcza osłabła, uwiadł styl, a czas błyskawicznie obnażył formalne i ideowe słabe strony. „Faza ta bardzo szybko, bo już podczas I wojny światowej, zaczęła nabierać właściwości muzealnych, niby samolot Bleriota, a zły styl wielosłownia lirycznego i śmiesznego dla następców patosu stał się przysłowiowy. Jednakże przegrana stylistyczna tej ekipy, wyrzekającej się w pisarstwie dyscypliny XIX stulecia i pozbawionej nowych rygorów, była »honorable«, jeśli zważyć na nagłość kryzysu” (Miłosz 1982: 29).

Podobnie szybkiemu zbanalizowaniu ulegały także modne kierunki w sztukach plastycznych. „Do szybkiego rozprzestrzenienia się secesji przyczyniła się również coraz żywsza wymiana kulturalna między różnymi krajami [odpowiednik przekładów w dziedzinie literatury! – J.K.]. Sprzyjały jej: długotrwały pokój, wzrastająca łatwość podróżowania, wzmożone kontakty osobiste między artystami, liczne wystawy międzynarodowe i publikacje. [...] Do szerokiego rozpowszechnienia i często również zbanalizowania form i motywów secesji przyczyniły się następnie liczne, pojawiające się na przełomie XIX i XX wieku wydawnictwa, przeważnie w formie tek z luźnymi kartami (dla łatwiejszego posługiwania się nimi), z wzorami ornamentów, detali architektonicznych, dzieł zdobnictwa w stylu secesyjnym” (Wallis 1984: 22-24).

Wreszcie w ścisłym związku ze zużyciem się stylistyki *młodopolskiej* pozostaje wprowadzenie prototypów masowej rozrywki kulturalnej i masowa produkcja dzieł kultury „niskiej”. Tu jedynie sygnalizujemy problem szerzej omówiony w dalszej części niniejszej monografii przy okazji wyróżniania prototypów modelu literatury ludycznej.

Wszystkie wspomniane procesy przyspieszyły wydarzenia rewolucji 1905-1907, w których wyniku przewartościowaniu ulegały hierarchie społecznie i artystycznie aktualizowanych priorytetów.

¹⁹ W tym kontekście można ujmować i poniekąd rozumieć niechęć części polskich socjalistów do podnoszenia sprawy niepodległości. Wobec podstawowej dla znacznej części Polaków sprawy bytu narodowego, jak słusznie podejrzewali, uległyby w sposób automatyczny zatarciu tak niedawno odkryte i uzasadniane przez nich podziały klasowe, różnice i antagonizmy społeczne.

„Aktywna świadomość szła od roku 1905 już nie młodopolskimi drogami, rok 1905 nauczył ją, że społeczeństwo nowoczesne jest pełne bezładu, rozdarte, poruszone klasowymi antagonizmami i że w związku z tą jego złożoną naturą (ale złożoną dialektycznie, nie mechanicznie) pojednanie nowej sztuki ze społecznym ideałem, eksperymentu i rewolucji literackiej z rewolucją społeczno-polityczną staje się jednym z najbardziej zawiłych i najtrudniejszych do rozwiązania problemów kulturalnych” (Burek 1972: 94).

Z przełomowości międzyformacyjnej *Modernizmu* stosunkowo dobrze zdawały sobie sprawę lewicujące, w różny zresztą sposób, siły moderny, które częściowo tylko sparaliżowane zostały frustracją po rozgromieniu rewolucji. W swojej zasadniczej masie zostały one w dziele likwidowania spuścizny XIX-wiecznej i pozostałości „szatańskiej” *Młodej Polski* ożywione doświadczeniem potencjalnej możliwości rewolucji socjalnej²⁰.

„Minał więc czas niezaangażowania, czas *désinterressement* wobec spraw zbiorowości. Dzięki rewolucji kwestia społeczna stanęła w centrum zainteresowania tak jak i związana z tym kwestia narodowa. Wypadki 1905 r. pokazały, że w kraju wyrosła nowa potęga społeczna – proletariatus. Powstaje świadomość przełomowości chwili, świadomość otwierania się nowych perspektyw na przyszłość. Zarysowują się więc rozmaite wizje tej przyszłości, rozmaite propozycje nadania jej kształtu” (Prokop 1970: 6).

W ich formułowaniu mają też udział i ci *moderniści* spod narodowego znaku, którzy patrzyli na wzburzenie społeczne lat 1905-1907, widząc w nim szansę poruszenia mas aż do wybicia się na niepodległość. Wieloznaczne było bowiem w owych latach pojęcie „rewolucji”. Mogło kryć w sobie powstanie typu insurrekcyjnego, ruchy partyzanckie, zryw narodowowyzwoleńczy, terrorystyczną ruchawkę anarchistyczną, wspartą strajkami masową walkę proletariatus miejskiego. Z reguły jednak w najgłębszym i – jak się wydaje – nieredukowalnym pokładzie znaczeniowym chodziło zawsze o swoiste przeżycie rewolucyjne jako inicjację procesu o charakterze uniwersalnym, który by zmuszał do wtórnego przemyślenia zagadnień losu człowieka (Burek 1971: 148). Trudno zatem bez zastrzeżeń zgodzić się z Burkiem, gdy twierdzi, iż: „W tym psychicznym i moralnym labiryncie lat zdławionej rewolucji literatura i myśl polska gubią swoje najno-

²⁰ „Reakcje na klęskę są różnorodne. [...] Pierwszą z nich nazwę reakcją konstruktywną. Jest to reakcja pozytywna, nie blokująca dalszych czynów sprawczych. W tym wypadku klęska nie obniża motywacji, ale ją raczej wzmacnia. Po chwilowym szoku człowiek zwiększa nakłady energii i czasu. Świadomość przegranej podwyższa, a w każdym razie nie obniża, prawdopodobieństwa sukcesu. Historia wskazuje, że rewolucjoniści, reformatorzy i ludzie czynu na ogół nie zginęli karku po pierwszych niepowodzeniach. Przeciwnie, często ze zdwojoną energią angażowali się do dalszych programów. Klęska miała moc oczyszczającą, zwiększającą upór i hart ducha. Takie zachowanie staje się szczególnie charakterystyczne w działaniach przełomowych. Reakcja konstruktywna przejawia się nie tylko w sferze pragmatyczno-poznawczej. Po doznaniu klęski ludzie zmieniają programy działania i udoskonalają strategie” (Kozielecki 1986: 15).

wocześniejsze wątki” (Burek 1972: 103). Bo przecież to nie rewolucja, czy nawet jej zdławienie, zainicjowały zagubienie owych wątków. To raczej procesy prowadzące do wybuchu I wojny światowej, jej ostateczny rezultat, zmieniły kontekst, w jakim formowała się świadomość kulturalna. Szans na przełom polityczny w 1905 roku w zasadzie nie było, natomiast *modernistyczne* wrzenie przed- i porewolucyjne rzeczywiście włączyło myśl polską w nowoczesną problematykę epoki i postawiło ją wobec licznych zagadnień całkowicie nowych dla niej, bo nowoczesnych. (*Vide casus* Brzozowskiego (Burek 1972: 87)). Bezlitosny, jak go określa Burek, odpliw rewolucji pozostawił po sobie ważne doświadczenie rewolucji. Ono właśnie wprowadzając w wiek XX, usuwało jednocześnie ostatecznie „upióry” XIX stulecia. (Choć faktem niezaprzeczalnym jest, że wojna światowa i odzyskanie niepodległości, paradoksalnie, nie stwarzały sytuacji dogodnych do kontynuowania wątków *modernistycznych*).

W ten sposób kształtowała się nowa wrażliwość estetyczna otwarta na logikę społecznych wydarzeń. *Modernizm* bowiem, jako kulturowa emanacja tej okółrewolucyjnej epoki, upatrywał w zdarzeniach lat 1905-1907 nie tylko sam szkielec polityczny, ale ponowienie i udratyzowanie – w całkowicie współczesny sposób – problemów filozoficznych i moralnych, jakie stały przed człowiekiem nowoczesnym. „Krótko mówiąc, rok 1905 jak gwałtownie zdarta kurtyna odsłania zaawansowane procesy rozpadania się starego i tworzenia się nowego układu sił w społeczeństwie polskim” (Kalabiński, Tych 1969: 174).

* * *

Dotychczasowe ujęcia literatury okresu przełomu wieków jakby zamykały się w hierarchicznych systematyzacjach ówczesnej produkcji literackiej. W każdym razie wielu badaczy wyznaje zasadę przydawania priorytetu tzw. literaturze „wysokiej”, a niekiedy po prostu tej, która w ich czasie za taką jest uważana²¹. Przypisywanie cechy przełomowości *Modernizmowi* i wprowadzającej do niego *Młodej Polsce* zmusza do historycznego ujęcia związków między różnymi rodzajami aktywności literackiej a różnymi rodzajami aktywności kulturalnych i społecznych. Określenie miejsca literatury w strukturze całości danej kultury dokonane w odniesieniu do okresu międzywojennego przez S. Żółkiewskiego (1979: 121-198) może być częściowo wskazaniem tak w sferze sposobu myślenia o literaturze, jak i hipotez oraz wniosków. Wyróżnione przez niego modele literatury były – naszym zdaniem – funkcjonalne już na przełomie XIX i XX wieku.

²¹ Nieliczne i w zasadzie ograniczające się do problemów czytelnictwa są doświadczenia badawcze odwracające obraz literatury wykreowany przez jej historyków i ukazujące *universum* podawane literaturą skanonizowaną – „Warstwy kulturalne uważają swoje perypetie w nabywaniu kultury, swoje przejścia ideologiczne, stany duszy za właściwy rdzeń dziejów” (S. Brzozowski) – (por. Byczkowska 1981; Kostecki 1978; 1978-a; Kostecki 1986; także postulaty badawcze Markiewicza (1986)).

W przestrzeni dziewiętnastowiecznej kultury, do której należała jeszcze *Młoda Polska*, twórczość literacka bliższa była działalności religijnej. Nowa przestrzeń otwierana przez *Modernizm* wiązała ją natomiast bardziej z aktywnością nakierowaną na „tu i teraz”. Stawiamy więc tezę, że okres *Młodej Polski* od okresu *Modernizmu* odgraniczają zintensyfikowane procesy prowadzące do zmiany miejsca literatury w strukturze ówczesnej kultury polskiej.

Właściwie sam S. Żółkiewski nie wyklucza takiego przetransponowania wyróżnianych przez siebie modeli oraz odpowiadających im postaw twórczych i typów czytelniczych na przełom XIX i XX stulecia. Wylicza bowiem wiele wyznaczników swoistych dla kultury społeczeństw przemysłowych naszego wieku i stwierdza, że nasilanie się tych zjawisk można dostrzec już u schyłku ubiegłego stulecia. Idąc za tym wskazaniem, pozwalamy sobie już przełomowi wieków przypisać ogromną rolę w ideologicznym i politycznym zróżnicowaniu pośrednictwa między pisarzem a czytelnikiem, tak w zakresie wydawnictw, jak i przede wszystkim czasopism, wreszcie twórczych decyzji literackich i, co nie mniej ważne, wyborów translatorskich. Napięcia ideologiczne i polityczne charakterystyczne dla współczesności mają, jak się wydaje, swoje korzenie w procesach zainicjowanych na przełomie wieków.

Podobnie nie sposób odmówić ważności tym podstawowym dla nowego stulecia faktom kulturowym, które wskazują wyraźnie na przewyższanie starej struktury kulturowej epoki. Człowiek będący aktywnym uczestnikiem kultury schyłku XIX i początku XX wieku zaczynał inaczej przeżywać stosunki przestrzenne, żył już w innym krajobrazie, a zasadniczym przemianom ulegał rytm jego zachowań w czasie. Zmiany te grupują się wokół trzech osi powszechnych zachowań kulturowych. Są to po pierwsze oś przestrzenna, wyznaczana przez zmiany demograficzne i geograficzne werbalizowane w powiedzeniu, że świat się zmniejszył, po drugie oś czasowa – przemiany tutaj zgrupowane są związane z przyspieszaniem tempa życia i przyspieszaniem przepływu informacji – po trzecie wreszcie oś stosunku do natury, na której opisać można powiększanie się środowiska kulturowego człowieka kosztem jego środowiska naturalnego (Żółkiewski 1979: 128-129).

Posługując się zatem używanymi przez S. Żółkiewskiego terminami „typ” i „styl” danej kultury²², możemy zaryzykować twierdzenie, że zjawiska typowe dla rozwoju kultury współczesnej (opisywane na wspomnianych osiach) oddziaływały na zmianę typu kultury naszego wieku już w pierwszych jego latach, nie zaś dopiero w latach dwudziestych – niewątpliwie okresie znacznego zintensy-

²² „Typ kultury określa jej instytucjonalne wyposażenie, to, które decyduje o organizacji przestrzeni, o sposobach dysponowania czasem i komunikowania się oraz przechowywania informacji w czasie, wreszcie o środkach i metodach opanowywania natury. [...] Stylem kultury nazywamy jej ustrukturyzowanie, wyrażone w hierarchicznym uporządkowaniu wartości, powiązaniu znaczących zachowań kulturowych we współzależne i w różny sposób podporządkowane systemy. Styl określa wybór celów danej kultury” (Żółkiewski 1979: 130-131).

fikowania tych zmian. Właśnie te przemiany typu kultury zachwiały wyznacznikami XIX-wiecznej struktury stylu naszej kultury. Stąd wniosek, że nowe społeczne tendencje strukturyzujące kulturę (przypisywane przez Żółkiewskiego XX stuleciu, a egzemplifikowane na przykładzie Polski wczesnych lat międzywojennych) pojawiły się wraz z *Modernizmem*.

Wśród trzech zasadniczych społecznych tendencji strukturyzujących kulturę jako autoteliczną, upolitycznioną i konsumpcyjną, dwie ostatnie są w zajmującej nas epoce nowe. Dotychczasowe badania historycznoliterackie w swojej podstawowej masie podejmowały głównie problemy charakterystyczne dla tendencji pierwszej i zajmowały się utworami realizującymi przede wszystkim wzorzec literackiego kanonu oraz artystycznych reguł typowy dla *Młodej Polski*.

Na przyczyny tego stanu rzeczy wskazywaliśmy już wcześniej. Warto tu jeszcze nadmienić, iż znikają pozory dobrego rozpoznania okresu przełomu wieków. To, co wydawało się istotą ówczesnej kultury literackiej, jej znamiona estetyczne (profetyzm, parnasizm), okazują się tylko jednym z nurtów. Następnie najszybciej dowartościowane zostały autolikwidacje krytyczne, wreszcie satyryczne, później poczęto ukazywać tendencje religijne i heroiczne. Dynamiczne ujmowanie ówczesnej kultury musi doprowadzić do pełnego przedstawienia nurtu kultury powszechnej czy popularnej, powstałej nie tylko przez zwulgaryzowanie cech „wysokiej” kultury literackiej (konsumpcja), lecz także dzięki nurtowi świadomie tworzonemu przez zawłaszczanie jej wyznaczników na potrzeby współkształtowania określonej wizji przyszłości (upolitycznienie). Ukazanie, że właśnie tłumacze mogli dokonać w tej mierze najszybszego rekonesansu, jest poniekąd celem niniejszej pracy.

Pozostałe dwie tendencje modernizujące kulturę są rzeczywiście jakby mniej widoczne w opracowaniach i należy mieć nadzieję, że analiza zjawisk typowych dla kultury masowej drugiej połowy XX wieku skieruje uwagę na wytwory pierwszej jej fazy²³. Jako postulat badawczy można wskazać na nie zawsze doceniane obszary literatury, która proponując – i mniej lub bardziej konsekwentnie realizując – tendencje strukturyzujące kulturę bądź jako upolitycznioną, bądź jako konsumpcyjną, stanowi nieodłączny element konstytutywny specyficznej atmosfery artystycznej i umysłowej epoki²⁴.

²³ Symptomatyczne na przykład wydaje się słabsze uwzględnianie czynników warunkujących rozwój drugiego członu czasowego przełomu XIX i XX wieku. „Więcej uwagi zostanie poświęcone czynnikom wywołującym genezę *Młodej Polski* aniżeli jej rozpad i wewnętrzne likwidacje. Wydarzenia społeczno-historyczne między rokiem 1905 a 1914 zostaną słabiej uwzględnione, ponieważ stanowią one genezę czy przynajmniej akompaniament tematyczny dopiero dla literatury lat 1919-1939 [...]” (Wyka 1987: 17).

²⁴ W odniesieniu do modelu sztuki upolitycznionej i zaangażowanej wspaniale uzupełnia te dotkliwe braki praca J. Kozłowskiego (1986). Także M. Wallis (1984) wskazywał na metody rozpoznawania form i motywów secesji należące do arsenału środków modelu kultury konsumpcyjnej. Literaturę konsumpcyjną zajął się J. Kolbuszewski (1987).

Zajmijmy się najpierw społeczną tendencją dążącą do ukształtowania kultury autotelicznej, gdyż nowatorskość, czy też odmienność, dwóch pozostałych stanie się na tym tle wyraźniejsza.

Tendencja wyodrębniająca autonomiczne dziedziny kultury o własnych kanonach i regułach jest charakterystyczna dla *Młodej Polski*. Rozwija się ona tylko w obszarze zastanego już dorobku kultury uczonej i elitarnej i charakteryzuje się rozwojem nastawienia technologicznego w literaturze (nie tyle „po co?”, ile „jak?”). Postuluje się więc swoiste autonomiczne kryteria wartości i ocen w każdej wyodrębnionej i upominającej się o swoją niezależność dziedzinie kultury, a hasłem dominującym jest „czystość”, np. „czysta” poezja (por. też „naga” dusza itp.).

Tendencji tej odpowiada model literatury kanonicznej nastawionej na realizację kanonu reguł kulturowych, w przypadku techniki literackiej: kanonu reguł pisarskich. W takim ujęciu nawet awangardy artystyczne odnosząc się krytycznie do tradycji, broniły w istocie autonomiczności decyzji pisarskich i doniosłości nieprzekraczalnych granic porządków artystycznych. Dzieje się tak, gdyż programy antytradycji są wprawdzie odwróceniem tradycji, ale pozostają wewnątrz horyzontu konwencji. Antytradycję rozumieć bowiem można tylko przez odniesienie do tradycji. Tak więc podstawowy wyróżnik tej tendencji, tj. realizacja kanonu i charakteryzujący zachowania stosunek do norm, zostają zachowane przy całym wyrafinowaniu awangardowej odmianki modelu literatury kanonicznej.

Z tego modelu wywodzi się tradycja literata-artysty jako członka ponadklasowego trybunału moralnego, tak żywa w polskiej literaturze (por. Dmitruk 1980: 126-127, 203-205; Głowała 1970: 89-107). *Młoda Polska*, stanowiąc uniwersalno-indywidualistyczny i elitarny porządek literacki, kontynuowała ten wzorzec i wywiodła go z XIX-wiecznej tradycji, umacniając twórców w ich rolach pisarzy-ekspertów. Nowożytna kultura polska, tradycyjnie strukturyzowana jako kultura wysokiego prestiżu wszelkich tradycji (w tym tradycji buntów przeciwko tradycjom!), ceniła pisarza za znawstwo duszy ludzkiej. Kodującemu typowo polskie motywy pisarzowi-ekspertowi odpowiadał, wpisany w dzieło, czytelnik-ekspert, obznajomiony z odpowiadającymi „polskiej normie” tematami, motywami, symbolami. (Może tu, przynajmniej częściowo, kryje się wyjaśnienie pewnej hermetyczności naszej kultury).

Względna zachowawczość tendencji strukturyzującej kulturę autoteliczną polega na tym, że walka o nowy styl kultury rozgrywa się niejako wewnątrz zastanej struktury kultury jako całości. Poszukiwanie nowego stylu polega na odrzuceniu się określonych tradycji i potwierdzaniu ich lub zaprzeczaniu nim. Natomiast nie występuje dążenie do zmian miejsca poszczególnych postaci aktywności kulturalnej w strukturze kultury. W odniesieniu do literatury ani typ wyspecjalizowanego pisarza-eksperta, ani odpowiadający mu odbiorca literatury kanonicznej, również zdominowany przez wzór specjalisty i fachowca, nie stymulują zmiany miejsca literatury w strukturze całości kultury. W obu przypadkach de-

cydujące są autonomiczne kryteria doniosłości i trafności przedstawionych kanonów i komunikowania ich treści.

Dekodujemy w modelu kanonicznym informacje o kulturze, jej wartościach i porządkach, w sumie o tym wszystkim, co już zostało przyswojone i zaadaptowane. Model ten nie przynosi informacji o tym, co dopiero ma być przyswojone, uczłowieczone, opanowane na nowo, o tym, co można by nazwać światem w opozycji do tradycji kulturowej (Żółkiewski 1979: 182). O przyszłości kulturowej tego, co dopiero powinno być opanowane, mówi właśnie literatura zaangażowana, jaka wyłania się z tendencji strukturyzującej kulturę jako kulturę społeczną i upolitycznioną.

Tendencja kształtowania struktury kultury uspołecznionej i upolitycznionej wyłoniła się w efekcie masowych emancypacyjnych ruchów społecznych i zawodowych, ich politycznej praktyki i formułowanych ideologii. W odróżnieniu od tendencji strukturyzującej kulturę autoteliczną objawiała się ona kilkoma istotnymi, jakościowo odmiennymi, wyznacznikami. Dominowały w jej obszarze kryteria polityczne, jej uczestnicy zakładali konieczność i wręcz nieuchronność przemiany typu kultury, charakterystyczne dla niej procesy przebiegały pod presją nowej historycznie sytuacji powstawania masowych ruchów społecznych, a następnie ich przerastania w ruchy rewolucyjne i wreszcie, jako tendencja do innej całościowo strukturyzacji kultury, odznaczała się ona krańcowo radykalną i jednokierunkową instrumentalizacją różnych zakresów kultury.

W obliczu wręcz uniwersalnego zasięgu kryteriów politycznych, w tej świadomości upolitycznionej kulturze, zaczyna dominować model literatury zaangażowanej i zmienia się pozycja literatury jako takiej w całości struktury kultury. Historycznym *novum* nie jest tu znany literaturze od dawna „engagement”, ale typ uniwersalnego powiązania w określone hierarchie wielu heterogenicznych systemów zachowań kulturowych (względnie literackich) z działaniami typu publicznego.

Wyróżnikiem tej tendencji staje się model literacki prefigurujący przyszłość, w którym motywacje finalne szczególnie charakteryzują zachowania. Kształtuje się wzór roli społecznej pisarza-działacza, przejmującego wiele rygorów rządzących zachowaniami działacza społecznego. Nie należy tego jednak rozumieć wąsko jako związku twórcy z określonym ośrodkiem zawodowej dyspozycji politycznej, jako rolę pisarza-na-usługach, lecz jako związek pisarza z emancypacyjnym ruchem społecznym. Postawa pisarza-działacza, daleka od realizowanego tradycyjnego kanonu, zwrócona była ku problemowi skuteczności oddziaływania, a to już stwarzało nieco innych typ strategii decyzji w sferze techniki literackiej niż w przypadku pisarza-eksperta. Pisarz, który w swojej twórczości pełni funkcję działacza, podporządkowuje swoje decyzje pisarskie nie kanonicznym kryteriom warsztatowym, ale uzależnia je od kryteriów skuteczności osiągania celów w sferze pozaliterackiej poprzez literaturę. Twórczość literacka jest sposobem komunikowania, dostępnych może i na innej drodze, treści ideowych. Kod artystycz-

ny podnosi walory, by tak rzec, reklamowo-propagandowe, natomiast dzieło przez swoisty charakter obrazowy, uzupełniający, a zarazem przeciwstawny pojęciowemu, osiąga pełnię niedostępną dyskursywnym formułom (Żółkiewski 1979).

Postawa działacza stwarzała bodźce do szukania nowych, społecznie odmiennych adresów czytelniczych. Bodźców takich bez motywów pozaliterackich nie było. Jednak rozumienie utworów realizujących model literatury zaangażowanej wymaga od czytelnika uczestnictwa w kulturze upolitycznionej. Ważna jest tu pewna suma doświadczeń i przeżyć z przebiegu ówczesnych ruchów społecznych.

Miarą nowatorstwa tej tendencji strukturyzującej kulturę, takiego modelu literatury, wreszcie nowej roli pisarza²⁵ było przesunięcie pozycji zajmowanej przez literaturę w strukturze całości kultury. Proces ten zainicjował bardzo wyraźnie okres *Modernizmu*. Ale nie ulega wątpliwości, że awangardowe schematy rewidowania tradycji, choć należały do modelu literatury kanonicznej, torowały drogę literaturze zaangażowanej.

Następną tendencją strukturyzującą kulturę jest ta, o której rozwoju zadecydowało przede wszystkim pojawienie się nowej grupy odbiorców, a zarazem zagadnienie zagospodarowania wolnego czasu mieszkańców centrów przemysłowych. Tam bowiem na skutek zawodowej specjalizacji oraz powstawania warstwy mieszczańskiej problem pojawił się jako pierwszy. Procesy profesjonalizacji i specjalizacji, typowe dla cywilizacji przemysłowej, nie ominęły też kultury literackiej i doprowadziły do ukształtowania w okresie *Modernizmu* prototypu modelu literatury ludycznej i odpowiadającej jej roli społecznego technika literackiego. Mógł nim być literat tworzący utwór oryginalny, mógł nim być też tłumacz podejmujący się przyswajania literatury obcej jako działalności zarobkowej. W obu przypadkach dominował wzorzec dostawcy towaru rozrywkowego przeznaczonego dla odbiorcy, który był typowym tworem miejskiego stylu życia. Na przełomie wieków dążenie do wyrównania poziomu artystycznego i kulturalnej integracji Europy zainicjowało proces ujednoczenia literatury. W jego wyniku model literatury (kultury) tzw. „wysokiej” bardzo szybko zaadaptowany został przez modele literatury (kultury) „niskiej”. Dążność do europeizacji paradoksalnie przyczyniła się do unifikacji wzorców literackich i obowiązujących konwencji, a co za tym idzie – ich rozpowszechnienia. (Wspomnieliśmy już

²⁵ Rzecz jasna określona rola pisarza jest elementem kultury, a nie faktem biografii, toteż pisarze w swoich zachowaniach literackich odgrywali różne role, łącząc je niekiedy w niepowtarzalny sposób. Rola, jaką świadomie wykreował i przyjął – wraz ze znaczącym pseudonimem – Multatuli, zaskakująco zbieżna jest z zarysowaną tu rolą pisarza nastawionego na czyn. Wystarczy przytoczyć ogarniającą go pasję, gdy chwalono go za powieść *Maks Havelaar*, dostrzegając w niej tylko dzieło literackie, akcentując nowatorskość technik pisarskich i warsztatu, a poza dyskusją pozostawiając ideowe i polityczne przesłanie utworu. Multatuli nigdy nie traktował siebie jako pisarza i długo żywił ambicje działacza budzącego sumienia. Wreszcie wszystko, co wypowiadał – klasycznym przykładem mogą tu być *Idee* – wypowiadał z pozycji i przyjętej zasady dominacji kryteriów zaangażowania. Także całe jego życie, uczuciowe i rodzinne, podporządkowane było tym kryteriom.

o szybkim przeżyciu się np. stylistyki młodopolskiej). Tę społeczną tendencję strukturyzującą kulturę jako kulturę konsumpcyjną charakteryzuje homogenizacja różnorodnych wartości, modelem zaś wyróżniającym jest model wypełniania wolnego czasu. Na przełomie wieków tendencja ta uwidacznia się zarówno w powstawaniu wielu inicjatyw, np. biblioteki i wypożyczalnie, jak też w sferze wydawniczej (uruchamianie serii wydawniczych: Biblioteka Groszowa, Najcelniejszych Utworów itd.). Mając ten wywód na względzie, pozwalamy sobie zaryzykować tezę, że okres *Młodej Polski* to lata dominacji i preferowania modelu literatury kanonicznej. W okresie *Modernizmu* coraz mocniej dochodzi do głosu „modernizująca” zastany układ tendencja preferowania modelu literatury zaangażowanej. Jako uzupełnienie pojawia się też prototyp modelu literatury ludycznej, której zadaniem podstawowym jest wypełnianie wolnego czasu i rozrywka.

Częściową zbieżność z przedstawioną tu propozycją modelowego uporządkowania tendencji kulturowych – a w ich obszarze również literackich – w okresie przełomu wieków wykazuje propozycja K. Wyki (1963). Akcentując niejednołitość pokolenia *Młodej Polski*, wyróżnia on dwa odmienne typy pisarzy i wzorce twórczości. Jeden to wzór sztuki poddanej nakazom, jakie wynikają z trwania narodu w stanie politycznej zależności i państwowego niebytu; twórczość przedstawia tu zaangażowanie ideowe swoiście polskie. Drugi zaś to wzór odrzucający nakaz ideowy i zobowiązania typu patriotycznego oraz inspirację preferującą dany wzór etyczny. Akcentuje on swobodę literatury, jej samostanowienie w zakresie problematyki oraz zadań i podległość jedynie dyktatom artystycznym.

Wyka mając na względzie kontekst europejski literatury polskiej podkreślał, że ów drugi wzór jest pochodną normalnej sytuacji historycznej narodów, których pisarze nie są zmuszeni do pełnienia zadań narzuconych przez historię, jak w przypadku Polski. Jest to wzór zgodny z powszechną ogólnoeuropejską wspólnotą literacką przełomu stuleci, przy czym właśnie tendencji tej przypisuje autor chronologiczne pierwszeństwo: „Te dwa wielkie wzory walczyły ze sobą w okresie *Młodej Polski*. Innymi słowy: model literatury wolnej od obciążeń porozbiorowych realizował się pierwiej, zanim nastąpił zwrot historyczny” (Wyka 1963: 90).

Zbieżność, na jaką tu wskazujemy, jest ograniczona i wynika z faktu, iż Wyka ujmuje owe zjawiska w literaturze w kategorii walki dwóch wzorów dotyczących zaangażowania literatury w rzeczywistość. Podział jego, dokonany zresztą w innym celu, nie miał za zadanie wykazania tendencji do zmiany miejsca literatury w strukturze całości kultury²⁶. Ale choć podział ten nie jest aż tak zasa-

²⁶ W swoim artykule Wyka, dążąc do wskazania tego, co z literatury przełomu wieków zgodne jest z dorobkiem europejskim, nawiązuje do wspomnianego podziału, wzbogaca go i uzupełnia. Nie unikając historycznoliterackiego wartościowania, jakby przypisywał większe znaczenie tendencjom po 1900 roku, gdyż pisze: „Młoda Polska uchodziła za epokę poetycką; z perspektywy trwalszym się okazuje jej dorobek dramatyczno-komediowy” (Wyka 1963: 94); porównaj też w niniejszej pracy fragmenty dotyczące „rodzajowego” podziału okresu oraz uwagi o przeżywaniu i używaniu się młodopolskiej stylistyki poetyckiej.

dniczy i sięgający w głąb całokształtu zjawisk kulturowych, niemniej jednak wskazuje na zasadniczą dychotomię wzorców literackich, wydobywając dwudzielność postaw ideowych, jako taki więc również zdaje się wspierać postawioną wyżej tezę.

* * *

Biorąc pod uwagę przytoczone wywody, moglibyśmy spróbować zawrzeć naszą hipotezę w następującym wzorze:

$$a + ab + abc + (abc)d + e...$$

gdzie: *a* – romantyzm, *b* – pozytywizm, *c* – *Młoda Polska*, *d* – *Modernizm*, *e* – międzywojnie.

W ujęciu tym *a* dominuje w całym przedziale XIX-wiecznym i determinując go, znamionuje duchową przestrzeń stulecia ukształtowaną przez „pokolenie Mickiewiczowskie”. Dlatego *a* pojawia się i przy *b* (pozytywizm), i przy *c* (*Młoda Polska*). Przestrzeń XX-wieczną otwiera *Modernizm* – *d*. Ujęta przy nim w nawiasie kompilacja *abc* stanowiła zasadniczy przedmiot niniejszego wywodu. Otóż odmienność *Modernizmu* skrywa się, naszym zdaniem, w jego niewątpliwych, lecz dialektycznych związkach z ubiegłym stuleciem, związkach wynikających w sposób naturalny z prób przewartościowania dorobku dotychczasowej kultury i odcięcia się od znacznej części jej spuścizny. Ale dominującą kumulację XIX-wieczną *a + ab + abc* zaczęła zastępować renowacja *(abc)d* (Ziomek 1986: 48-49). Potraktowanie przez T. Burka 1905 roku tylko jako punktu styczności świadomości kulturowej czy literackiej z nowoczesnością odgraniczało jedynie okres przełomu, dalej pojmowanego jako odróżnienie połączenia *c* i *d* od dominant międzywojnia *e*. Wydaje się, że szczególny związek *d* i *e* (*Modernizmu* i międzywojnia) powoduje uogólnienie zewnętrznej opozycji *e* (międzywojnia) do *a* i *b* (romantyzmu i pozytywizmu) także do *d* (*Modernizmu*)²⁷. Stąd próby nazywania całego okresu 1890-1914/18 *Młodą Polską* czy wręcz neoromantyzmem. Ambiwalentny, ale generalnie przewyciężający stosunek *d* do *a*, *b* oraz *c* stanowi o odrębności *Modernizmu*. (Swoista kumulacja *abc* oraz dominacja *d* na początku nowego wieku wpłynęły na taki, a nie inny przebieg oraz na określoną charakterystykę recepcji Multatulego, a jak należy przypuszczać – także innych pisarzy obcych).

²⁷ „Wielu historyków literatur europejskich notuje ciekawe zjawisko skracania epok w miarę zbliżania się do współczesności. Zjawisko to można by wytłumaczyć rzeczywistym przyśpieszeniem systemów komunikacyjnych, które powoduje, że programy, rozumiane jako poetyki sformułowane oraz jako poetyki immanentne, zaczynają się na siebie nakładać w taki sposób, iż rozróżnianie początku, szczytu i końca trafia na nieprzewidywalne trudności. Ale skoro tak, skoro wiek rewolucji przemysłowych zmienił nie naszą optykę, lecz rytm przemian, to podział typu dychotomicznego i naprzemiennego traci sens” (Ziomek 1986: 30; por. Starnawski 1987: 196-197).

Modernizm byłby więc zwrócony swym wektorem ku rozpoczynającemu się dwudziestemu stuleciu. Wynikał z dokonywanych współcześnie analiz stanu kultury i całokształtu życia, stanu, który współzależał od wytworzonych przez kapitalistyczny podział pracy warunków społeczno-ekonomicznych. *Młoda Polska* reagowała na tak ukształtowaną rzeczywistość mieszczańskiego społeczeństwa w znacznym stopniu emocjonalnie. Reakcję tę wzbogacał *Modernizm* nie tylko socjologicznymi czy psychologicznymi analizami, ale również analizami artystycznymi, które w realizacyjnych założeniach przydawały literaturze w całości kultury nowego stulecia całkiem inną rolę i odrębne miejsce. *Młoda Polska* rejestruje zakłócenia w życiu społecznym i indywidualnej psychice na płaszczyźnie poetyckiego uniwersalizmu. *Modernizm* (z różnych zresztą pozycji ideowych, wśród których lewicujące są najlepszym przykładem ilustracyjnym) dodaje zaangażowanie całkiem nowoczesnego typu oraz uniwersalizm naukowy i to nie w duchu odrzuconego scjentyzmu pozytywistycznego, ale w duchu antycypowanych przemian XX-wiecznych, a także ze względu na komplikującą się coraz bardziej strukturę stosunków międzyludzkich.

Oczywiście krystalizacja *Modernizmu* nie znosiła automatycznie modelu *młodopolskiego*, stanowiła bowiem jego przewyciężenie w sferze świadomości. (Podobnie jak sformułowanie założeń *Młodej Polski* nie zlikwidowało ideału pozytywistycznego). Zewnętrzne i wewnętrzne oddziaływania, krótki dystans czasowy i inne czynniki powodowały, że modyfikacje porządków *młodopolskiego* i *modernistycznego* mogły zbiegać się tak dalece, iż samo zajęcie stanowiska w jednym z nich niekoniecznie równało się opowiedzeniu się przeciw drugiemu (Walas 1986: 122-123). Stąd być może osławiony synkretyzm epoki, na jaki wskazywaliśmy w pierwszym podrozdziale niniejszego rozdziału. Wspominamy tu go raz jeszcze już nie w kontekście wypowiedzi tych historyków literatury, którzy artykułowali przeczcucie zasadniczej dwudzielności okresu przełomu wieków, lecz w kontekście wypowiedzi K. Irzykowskiego (1913: 5): „Tkwiły w *Młodej Polsce* możliwości różnych rozwojów, lecz utonęły w piasku lub popelniły samobójstwo. Bo cały ten ruch był czymś pożyczonym, nie zrozumianym – byliśmy za ubodzy na własną rewolucję literacką. Nawet jej wodza duchowego musieliśmy sprowadzić z Niemiec”.

Wśród tych innych możliwości rozwoju – które zaznaczyły się głównie dzięki postulatowi europeizacji literatury, wspólnemu wielu literaturom narodowym – była też tendencja klasycyzująca. Narastała ona w miarę zbliżania się 1914 roku i była pod wieloma względami opozycyjna względem tendencji *modernizujących* zastaną *młodopolską* sytuację. Między *modernizującymi* a klasycyzującymi tendencjami występuje jednak pewna zasadnicza zbieżność. Otóż tendencja klasycyzująca była podobnie zaprzeczeniem przestrzeni XIX-wiecznej jako takiej, gdyż jej pojawienie się świadczy o odrzucaniu formacji romantycznej (o germańskiej proweniencji) i świadomym wyborze tradycji łacińsko-środiemnomorskiej, romańskiej, racjonalistycznej. Ta wymiana nawiązywała do dawniejszych,

przedrozbiorowych, faz rozwoju literatury i kultury polskiej (Wyka 1963: 56; Prokop 1970: 90-91; Bobrownicka 1973: 18).

Skoro mowa o różnych możliwościach rozwoju ówczesnej odnowy literackiej, o nakładaniu się różnych porządków (*młodopolskiego* i *modernistycznego*), to za element dodatkowy można uznać tendencję, by początków ekspresjonizmu dopatrywać się już na przełomie wieków (Hutnikiewicz 1976: 76; Głowiński 1969: 281; Lipski 1973: LIII; Podraza-Kwiatkowska 1985: 8-9; por. też Wyka 1987-a: 16, 18-19). Zresztą dotyczy to nie tylko literatury polskiej, ale także np. słoweńskiej (Darasz 1979: 101-103)²⁸. Tendencja ta zdaje się potwierdzać ową nowość wyróżnionego przez nas *Modernizmu*. (Znamienne jest, że żaden z badaczy nie używa w tym kontekście nazwy „Młoda Polska”, a z reguły „modernizm”).

Jak widać, zaproponowany podział jest odmienny od dotychczasowych. I chociaż recepcja jednego tylko pisarza obcego niesie ze sobą możliwość pewnego zawężenia interpretacyjnego, wydaje się, że wprowadzone nazewnictwo i podział znaczeń mogą być przydatne także do analiz innych zjawisk artystycznych okresu lub ułatwić wydobycie nowych. Świadomość pewnego zdeterminowania założeń i punktów wyjścia przez określoną, z góry zadaną jakość i ilość materiału recepcyjnego – *vide* motto rozdziału – nie musi jednak działać ograniczająco²⁹. Analiza okresu przełomu wieków, poprowadzona ze względu na jeden wybrany jego moment, może ukazać nieco inaczej całą strukturę okresu, wzajemne powiązania, ich hierarchie, miejsca przesileni itd. (Jaworski 1985: 12). Dostrzeżenie oraz próbę zwerbalizowania zasadniczej odmienności *młodopolskiego* i *modernistycznego* pojmowania i przedstawiania świata umożliwia nam nieustannie zwiększający się interwał czasowy, wyniki najnowszych badań oraz w sposób szczególny – niezbędny dystans, jaki przy całym zaangażowaniu cechuje (bo z natury przedmiotu badań i badającego podmiotu cechować musi) neofilologa germanistę i niderlandystę zarazem, gdy patrzy on przez pryzmat recepcji zagranicznego pisarza na polską literaturę i kulturę przełomu stuleci. Zaangażowaniu – dodajmy – nie tylko badawczym, ale w emocji zgodnym z powszechnym zainteresowaniem literaturą analizowanego dwudziestopięciolecia³⁰.

²⁸ Także Z. Darasz (1982) wskazuje na nieprzydatność schematu fazowego w opisie procesu historycznoliterackiego rozumianego jako przeplatanie się dwu przeciwstawnych tendencji.

²⁹ „Otwartość, nieokreśloność, wielostronność rozwiązań, obserwowana w ramach niedomkniętej struktury, jaką stanowi współczesność, powoduje deformację obrazu tego, co działo się w sztuce i myśli artystycznej przełomu wieków. Stąd szczególna rola badacza narzędzi, z jakimi przystępujemy do obserwacji modernizmu. One zadecydują czy epoka przedstawi się nam jako zespół odrębnych faktów, czy jako strukturalna jedność. Każdorazowo okaże się, że punkty dojścia są projektowane przez założenia” (Stala 1976: 7).

³⁰ „Badania przeprowadzone [przez Instytut Książki i Czytelnictwa Biblioteki Narodowej – J.K.] w 1979 roku wykazały, że 49% czytelników skupia swoje zainteresowania na literaturze II połowy XIX i przełomu XIX/XX w.” (Kapuścik, Podgórski 1983: 37).

Tak wiele miejsca poświęcamy temu zagadnieniu, ponieważ ma ono swój wymiar aksjologiczny. „Periodyzowanie jest pewnym sposobem rozumienia historii literatury, ponieważ wszelkie dzielenie i łączenie tworząc konfigurację orzeka zarówno o wartościach, jak i o siłach napędowych procesu historycznego [...]. Nie ma jednej periodyzacji, tej najszlachetniejszej, ponieważ jest ona pojmowaniem. Spór o dzielenie i łączenie materiału historycznego zawsze jest sporem o wartości – rozumiane dwojako: jako wartości rozwojowe i jako wartości zaktualizowane” (Ziomek 1986: 23).