

# Krystyna Kłosińska

---

"La Jeune Pologne et les lettres européennes (1890-1910)", Jean Lajarrige, red. Danuta Knysz-Rudzka, Andrzej Z. Makowiecki, Warszawa 1991 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/1, 242-251

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Występuję tu, może z pewną przesadą, w obronie referencyjnych walorów dzieła Potockiego-podróznika, zmierzając do osłabienia raczej „antyreferencyjnych” upodobań czy kryteriów oceny, jakie dostrzegam w pracy Rosseta. Rozumiem sens owych kryteriów i – chyba słusznie – domyślam się ich zależności od postmodernistycznych upodobań premiujących przejawy kreatywności i autofikcji w formach narracyjnych. Mimo to chciałbym położyć nacisk na – bliską zresztą autorowi rozprawy – tezę mówiącą o hybrydycznym charakterze dzieła Potockiego, które łączy sprawność podania ogromu faktograficznego i anegdotycznego materiału ze złożonością narracji – operującej zarówno metodami odśladania iluzji, jak i jej kształtowania. Nie należy w mym przekonaniu lekceważyć ani owego materiału, ani momentów, kiedy fikcja będąca produktem iluzji nie podlega zakwestionowaniu.

Dość podobnie traktowałbym całą występującą u Rosseta sferę wypowiedzi na tematy metafizyczne czy moralne, tam zwłaszcza wyrazistą, gdzie pojawia się fantastyka, elementy powieści edukacyjnej lub bezpośredni dyskurs filozoficzno-historyczny. Można oczywiście dokonać redukcji tych wszystkich wypowiedzi i sprowadzić je do posługiwania się określonym językiem: masonerii, kabalistyki, sceptycznej ironii. Trudno jednak nie uwzględnić w dziele Potockiego składników dość serio traktowanej satyry na tradycyjne rozumienie „honoru” czy moralistyki kwestionującej nieuchronne powiązania satysfakcji miłosnych z zagrożeniem karą. Ogólnie mówiąc, trudno całkowicie wyciszyć właściwy pisarzowi libertynizm.

Zmierzając do końca, zaznaczyć tu wreszcie wypada, że zarówno słowa uznania dla autora, jak i uwagi polemiczne przyszło mi wypowiadać z przeświadczeniem, iż mam do czynienia nie z luźnym zbiorem tez naukowych, lecz z pracą opartą na pewnych raczej konsekwentnie przedstawianych założeniach. Dlatego właśnie mogłem – słusznie czy niesłusznie – próbować poddawania pewnych jej tez refleksji dyskusyjnej. Trudno przy tym ukrywać naturalne w sytuacji dyskutanta oczywiste poczucie pewnego zakłopotania i potrzeby poczynienia pewnych zastrzeżeń. Praca François Rosseta jest bowiem nie tylko zespołem pewnych twierdzeń i przeświadczeń naukowych, ale książką nader bogatą erudycyjnie i literacko świetnie napisaną. Pełną ujęć metaforyzujących i niewolną czasem od poetyckiego patosu. Obcując z książką tego typu i tego wymiaru, nie byłem czasem w stanie odnieść się do pewnych jej partii, wobec których czułem się niekompetentny. Ponadto literacka bujność książki skłaniała mnie niekiedy raczej do estetycznej kontemplacji niż do szkolarskich i suchych rozważań, które w obliczu tekstu tak sprawnego artystycznie (a artystyczność to często wieloznaczność) czynić mogą wrażenie pedantycznego natręctwa, a nierzadko obciążone bywają nieporozumieniem lub niezrozumieniem.

Kazimierz Bartoszyński

Jean Lajarrige, *LA JEUNE POLOGNE ET LES LETTRES EUROPÉENNES* (1890–1910). (Redacteurs: Danuta Knysz-Rudzka, Andrzej Z. Makowiecki). Warszawa 1991. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 552.

Obszerna ta synteza wyszła spod pióra nieżyjącego już profesora Uniwersytetu w Nancy jako teza doktorska obroniona na Sorbonie. Wydawcy – Danuta Knysz-Rudzka i Andrzej Z. Makowiecki – opuścili trzy wstępne rozdziały poświęcone literaturze schyłku wieku w Europie. Książka składa się z trzech części: jednej niewielkiej, *La Pologne de 1890*, stanowiącej wstęp historyczny, i dwu obszernych: *La Jeune Pologne se cherche (1890–1899)* oraz *La Jeune Pologne triomphe (1900–1910)*, dzielących się na sześć rozdziałów każda. Całość zamyka 10-stronicowa *Conclusion*.

Intencją autora jest wydobyć nie tyle „polskości” literatury Młodej Polski – uczynili to już wcześniej rodzimi historycy literatury – co jej „europejskości”. Przekładano dotąd, mówi Lajarrige, Młodą Polskę polską nad Młodą Polskę europejską, podczas kiedy cała oryginalność Młodej Polski polega na twórczym nawiązaniu do rodzimej tradycji i równoczesnym kontakcie z europejską współczesnością. Dla patrzącego z zewnątrz najbardziej fascynujące wydaje się współistnienie w Młodej Polsce dwóch modeli literackich: narodowego i europejskiego, które tworzą nierozdzielny całość. Inspiracja Francuza, łatwa do odczytania, wywodzi się z *Modernizmu polskiego* Kazimierza Wyki, a także z uwag Boya o współistnieniu dwóch literatur: „tatrzańskiej” i „szatańskiej”. Pomysł Boya autor odrzuca, widząc w nim tylko pewien rodzaj myślowego piruetu, który niczego nie wyjaśnia. Wskazuje na marginalia, „meteory” – tak bowiem sytuuje francuski badacz zarówno „sataniczny”, dekadentcki nurt literatury polskiej, jak i jej „odszczep” oczarowany siłą moralną chłopca i tężyzną górala. Boy akcentuje „rozszczepienie” tych dwóch modeli literatury, podczas kiedy Lajarrige’a absorbuje sposób ich „spojenia”. Zastanawia się mianowicie nad tym,

jak idee i formy, które powstają w Europie w różnym od polskiego kontekście społecznym, stwarzają się w Polsce z odrodzeniem uczucia narodowego, prowokując i gloryfikując to odrodzenie. „Jak mogła się – pyta – ustanowić i rozwijać w łonie Młodej Polski ta podwójna przynależność do modernizmu europejskiego, który chętnie określał się jako dekadenski, odczuwając siebie jako owoc przerostu cywilizacji i, z drugiej strony, do myśli narodowej, która dla odrodzenia podzielonej i zniewolonej ojczyzny będzie szukała wzorów w najbardziej odległych epokach jej dziejów oraz w najbardziej zapuszczonych jej prowincjach” (s. 7–8).

Zgodnie z tytułem książki literatura Młodej Polski ma w niej podwójną historię: jedną tworzą narodziny i ewolucja prądu w macierzystym kontekście, drugą związki z literaturą europejską. Wpływy jej pojmuję autor w sposób trojaki. Stara się odróżnić to wszystko, co w dziele pisarza stanowi mimowolną inspirację, zbieg okoliczności, od tego, co jest efektem świadomej imitacji, i od tego również, co tradycyjny temat przebiera w nowe, zapożyczone formy. Tak postawione zadanie pociąga za sobą drobiazgową rekonstrukcję lektur pisarzy, śledzenie ich w bibliotekach i podróżach, w kontaktach towarzyskich, wysuływanie ze spotkań w kawiarniach Krakowa i Paryża prawdopodobnych inspiracji, wnikliwe inwentaryzowanie otocza dostępnym im tekstów. Literaturę polską umieszcza Lajarrige pośród pokrewnych jej literatur Południa i Wschodu. Wspólnota sytuacji politycznej (walka o niepodległość bądź o poszerzenie autonomii politycznej), struktury ekonomicznej (agrokultura feudalna) takich państw, jak Węgry, Czechy, Austria, dają w efekcie podobne reakcje na idee i myśli „wyprodukowane” na Zachodzie. Cechuje je dystans wobec „zła wieku”. Przeważają postawy odrzucające absentyzm, estetyzującą wizję świata i rolę widza. Negację dekadenskich gestów wspiera zazwyczaj przekonanie, że życie intelektualne Zachodu zrodziło się z idei i refleksji, które miały odmienny kontekst społeczny i właśnie ze względu na ową odmienność nie mogą przynieść żadnej ważnej odpowiedzi na podstawowe pytania i niepokoje południowo-wschodniej Europy.

Stąd też wszystkie społeczności, które poszukują swojej tożsamości narodowej i są oparte na archaicznej strukturze społecznej, charakteryzuje, wedle autora, ta sama russoistyczna poza, która tworzy oboczny, choć nieopozycyjny wobec dekadentyzmu nurt myślowy i literacki. Jego bohaterem staje się „dobry dzikus”. Gloryfikacja człowieka prostego, związanego z ziemią, z naturą, zachowującego obyczajowość przodków i nieskażony język, jest powrotem do źródeł życia narodowego i życia samego na przekór importowanemu głosom wieszczącym śmierć cywilizacji. Tak więc: „dla Greka do starożytności sprzed zalewu bizantyńskiego, dla Polaków do legendarnych królów-kołodziejów z dynastii Piastów, dla Węgra do wolności rustykalnej sprzed Ottomanów i Habsburgów” (s. 18).

Otóż tego „narodowego” nurtu, pisze autor, „nie odnajdujemy nigdzie tam, gdzie jedność i niezależność narodu są zapewnione” (s. 19). Równie ważnym współczynnikami narodowego nurtu jest brak uprzemysłowienia kraju. Kult cywilizacji rolniczej nie pojawił się w Czechach zaawansowanych w przemianach industrialnych, choć walczących o niepodległość, a miał miejsce w Niemczech, w koncepcji *Heimatkunst*, która przyjęła się w najbardziej biednych i zacofanych regionach kraju.

Zrekonstruowany przez autora „dialog” kultury i literatury polskiej z jej zachodnimi „partnerkami” od X do XIX w. ma swoją datę graniczną: rozbiory. Wspólny rytm, wspólna hierarchia wartości, podobna tonacja, które sprawiały, że jeszcze pisarze Oświecenia zajmując się żywo przyszłością kraju byli jednocześnie postaciami literatury europejskiej, załamały się. Nie znaczy to, wedle autora, iż kultura polska wycofała się z europejskiego nurtu, ani też, że zamknęła się w kole własnych tematów. Od romantyzmu obserwuje się wyraźne upolitycznienie literatury polskiej. Obsesja utraconej ojczyzny na dalszy plan usuwa wątki, problemy, którymi żywi się literatura europejska początków i końca XIX wieku. Konrad i Kordian przypominają Olymphia i Jocelyna tylko poprzez kostiumy, maski, pejzaże duszy, hiperbolizację ekspresji, poczucie niepokoju i ekshibicjonistyczną potrzebę obwieszczenia światu swoich cierpień. Polskie „złoto wieku”, polskie piekło nabierze od czasów romantyzmu „swojskiego”, narodowego charakteru. Syndromy chorobowe będą w objawach podobne, ale etiologia będzie różnić bohaterów wolnego Zachodu i zniewolonego kraju nad Wisłą. Jeśli kultura polska adaptuje, twórczo wykorzystuje teorie literackie, idee społeczne i filozoficzne przybywające z Zachodu, to czyni to w sposób swoisty, przystosowując je na użytek problematyki narodowej. Autor nie pisze co prawda o instrumentalizacji, jednakże jego omówienia i przykłady pozwalają na użycie tej kategorii. Od romantyzmu zatem, idąc w ślad myślenia badacza ów wspólny nerw, który łączył literaturę polską i europejską, zostaje jeśli nie przecięty, to co najmniej uwrażliwiony na odmiennie bodźce. Autor w swych rozważaniach wskazuje na trwałość „tradycyjnie zaangażowanego charakteru literatury polskiej” (s. 21), która traktuje jako drugorzędne wszystko to, co bezpośrednio lub pośrednio nie prowadzi do osiągnięcia jedyne, samego w sobie wartościowego celu: odzyskania niepodległości.

Jeśli reformatorzy społeczeństw Zachodu odwołują się do argumentów Rozumu i Sprawiedliwości jako wartości autonomicznych, to w polskiej myśli społecznej mają one walor pragmatyczny: społeczeństwo bardziej sprawiedliwe, lud lepiej wykształcony, ekonomia bardziej produktywna są środkiem wiodącym do niepodległości. Instrumentalizacji podlega również literatura. Pozbawiona własnej autonomii, zadań i celów, staje się przekąźnikiem idei, tematów pochodzących spoza niej samej. „Prawie zawsze – mówi autor – dzieło literackie [w Polsce] jest działaniem”, podczas kiedy dla twórców europejskich „pisanie staje się synonimem wyrażania sztuki” (s. 21).

Autor z dużą dociekliwością tropi „oryginalia”, swoistości, którymi nasycona jest kultura polska, i jednocześnie z pełną rzetelnością naukową próbuje przedstawić bogatą ich eksplikację. Np. w interesujący sposób pokazuje, jak w społeczeństwie pozbawionym państwowości, a zatem przy braku naturalnych pól działania w administracji, polityce, ekonomii, życie intelektualne i wszystkie objawy życia społecznego skupiać się muszą wokół prasy i książki. Literatura w Polsce rodzi się zatem jako efekt działalności zastępczej, w wyniku stłumienia innych możliwości realizowania się jednostek.

Koniec wieku charakteryzuje się przemieszczaniem idei i ludzi. Poza granice kraju podróżują autorzy i ich dzieła. Atmosfera ożywionej w drugiej połowie XIX w. kulturowej wymiany zaraża również młodych Polaków. Wielkiej – politycznej – Emigracji okresu romantyzmu odpowiadają w ostatniej dekadzie wieku „małe emigracje” elit, emigracje czasowe – po wiedzę. Antoni Lange, Wacław Rolicz-Lieder, Antoni Potocki, również Władysław Reymont wyruszają z kraju z zamiarem studiowania. Efekty są różne.

Czy jednak młodzi powracający z zagranicy przynoszą z sobą idee nowej literatury? Przybyszewski stał się pisarzem awangardy niemieckiej, jednakże po powrocie do kraju „jedynym autorem z lat berlińskich, którego przekłada i publikuje chętnie, jest on sam” (s. 111). Co prawda, „wciąga Kraków w piekielny wir” (s. 110), ale niewiele wnosi tu z atmosfery berlińskich dysput literackich. Podobnie jest z Kasprowiczem. Inaczej niż Jan Józef Lipski (i wbrew oczywistości) twierdzi Lajarrige, że „to, czego nauczył się Kasprowicz w Niemczech, nie ma nic wspólnego z – najczęściej naturalistyczną – formą artystyczną, rozkwitającą wtedy w tym kraju” (s. 58). Reymont, kilkakrotnie podróżujący do Paryża, powraca do kraju z rękopisami *Ziemi obiecanej*, opowiadań, *Fermentów*. Być może był na spektaklu w Folies-Bergère, odwiedził muzea i wystawy. Na pewno jednak nie uczestniczył w życiu literackim i intelektualnym stolicy Francji. Nie przybył do Paryża jako do Mekki intelektualnej Europy, nie poszukiwał tam ani inspiracji, ani też nowych form literatury i sztuki.

Podobnie rzecz się ma z Wyspiańskim. Młody poeta-malarz, który opuścił Kraków, aby odkryć we Francji nową sztukę i współczesny dramat, poznaje głównie teatr klasyczny (tragédie Goethego i Szekspira), bo awangardowy jest dla niego za drogi, czyta Ibsena, bo jest w modzie, poszukuje w księgarniach Maeterlincka, poleconego w liście z Polski przez Rydla, lecz daleki jest od pasji poznawania nowoczesnych pomysłów malarskich, co oferują liczne wystawy (Van Gogh, Bonnard, nabiści, Renoir, Pissarro, Seurat). Zadowala się szlifowaniem rzemiosła u pompierów ze szkoły Colarossi. Nie ma w tym, mówi autor, braku ciekawości, ale raczej pewność siebie. Aby poznać technikę teatralną, bywa Wyspiański w Komedii Francuskiej, tak jednak, jak się bywa w muzeum. Stąd paradoksalny rezultat tych lat paryskich: Wyspiański „przywozi w swoich bagażach [...] przekłady tragedii klasycznych, zaczątki sztuk, które mają za temat nieszczęścia ojczyzny. Nie uczynił zatem nic innego, jak tylko wyniósł ze sobą swoją obsesję przeznaczenia narodu i zawiedzione nadzieje na jego odrodzenie” (s. 322).

Inaczej Zapolska: nie zrealizowała swoich marzeń i nie powtórzyła sukcesów Modrzejewskiej, nie została także nową Sarą Bernhard, jednakże po rozluźnieniu kontaktów z kolonią polską poznała bardzo dobrze środowiska artystyczne, co spowodowało, że – jak ocenia autor – stała się jednym z najbardziej wnikliwych, najbardziej inteligentnych krytyków sztuki współczesnej. Świadczą o tym jej omówienia twórczości grupy z Pont-Aven, L'Oeuvre i Les Nabis. „Fatalności polskiej emigracji” udało się uniknąć również dwóm poetom: Antoniemu Langemu, który jednakże współpracę z francuskim czasopiśmie „Le Décadent” znaczący wydrukowaniem jednego sonetu, i Wacławowi Roliczowi-Liederowi. Przypadek chciał, że poeta najlepiej wprowadzonym w środowiska młodej poezji francuskiej był właśnie Lieder – zignorowany w kraju. Zaprzyjaźniony ze Stefanem George, jako jedyny spośród Polaków bywalec wtorków u Mallarmégo, zna Mockela i Moréasa, podziwia Verlaine'a i wespół z Georgem tłumaczy jego poezję. „Jeśli poprzez Stefana George i Hugo von Hofmannsthal'a mógł czytać w »Blätter für die Kunst« to wszystko, co poezja niemiecka przedstawiała najlepszemu w epoce swych największych poszukiwań, to wyciągnął z tego korzyść bardzo skromną dla swojej własnej poezji” – dodaje jednak autor (s. 90).

Obrazki z paryskiego etapu biografii młodopolan poszerzają mapę polskiej literatury i życia literackiego Młodej Polski. Badacz akcentuje, że Młoda Polska posiada poza Krakowem, Warszawą, Lwowem jeszcze jedno ważne centrum: Paryż. Stąd też oprócz anegdotycznej, wspomnieniowej, psychologicznej aury socjolog życia literackiego prezentuje polskie instytucje, czasopisma, nazwiska krytyków, rekonstruuje plan spolonizowanych dzielnic, kawiarni i ulic. Wydaje się, że po książce Lajarrige'a historia Młodej Polski nie będzie mogła pominąć Młodej Polski na emigracji.

Zgodnie z tradycyjną już dzisiaj koncepcją Wilhelma Feldmana i Kazimierza Wyki literatura Młodej Polski ujęta została w dwóch fazach: wstępnej – „poszukującej siebie”, i dojrzałej – „triumfującej”.

W fazie wstępnej Lajarrige akcentuje te cechy, które „przedświt” Młodej Polski wyodrębniają spośród literatur europejskich, i naświetla z nowej perspektywy zagadnienia, które wymagają, jego zdaniem, ponownej refleksji i odmiennej niż dotąd interpretacji. Początkom nowej literatury w Polsce nie towarzyszą błyskotliwe polemiki i głośnie manifesty. Młoda Polska, w odróżnieniu od hałaśliwych batalii francuskich toczonych od r. 1866, od buntowniczych w tonie Niemiec, Belgii i Holandii, „zaczyna nieśmiało, poprzez dzieła prawie poufne” (s. 56). Nie ma ani polemistów redagujących manifesty, ani szefa szkoły, który sformułowałby doktrynę, ani czasopisma, które by ją wyrażało. Jeśli pozytywizm był programem bez literatury, to Młoda Polska, wedle Francuza, jest literaturą bez programu. Wśród wypowiedzi zwiastujących nową epokę (zbiór artykułów Przesmyckiego: *Profile poetów, Harmonie i dysonanse*, omówienie symbolizmu przez Langego w „Przeglądzie Tygodniowym”, *Forpocztę i Młoda Polska* Górskiego) nie znajduje autor takiej, która spełniałaby wymogi manifestu. W *Młodej Polsce* Artura Górskiego, uznawanej tradycyjnie za akt narodzin polskiego ruchu modernistycznego, „modernizmy europejskie pominięto milczeniem” (s. 106). Miriam, choć proklamuje w *Harmoniach i dysonansach* supremację „sztuki dla sztuki”, pozostaje ciągle wierny zasadom krytyki pozytywistycznej i nadal bardziej interesuje go znaczenie dzieła niż jego forma. Lektura *Profilów poetów francuskich* skłania Lajarrige'a do przeprowadzenia korekty obrazu Miriama, powszechnie uważanego za znawcę i propagatora poezji francuskiej. Miriam w r. 1888 znał epigonów nowego ruchu, ale nie znał jego inspiratorów. Obok nazwisk Verlaine'a i Mallarmégo brak jest Rimbauda. Ani *Les Poètes maudites*, ani *Illuminations* Rimbauda nie znalazły miejsca w jego artykułach: Miriam „cytuje nazwiska, ale wątpliwe, czy czytał dzieła” (s. 67). Również późniejsza o cztery lata wypowiedź o Maeterlincku świadczy o lepszym zorientowaniu krytyka w intencjach belgijskiego dramaturga niż w jego dziełach. Ten słynny esej oparł Miriam na znajomości *Serres chaudes* oraz *Księżniczki Maleine*. Później, mimo że poznał i przetłumaczył dalsze dramaty Belga, esej ów, użyty jako wstęp do przekładów, pozostawił bez zmian.

„Tradycja chce, aby od publikacji pierwszego numeru krakowskiego »Życia« 24 września 1897 datować początki Młodej Polski” (s. 98). Wedle francuskiego autora „Życie” nie było awangardą. Rolę inicjatorów nowych idei i form literackich odegrały pisma, których trwanie było krótkie, ale owocne: „Świat” Zygmunta Sarneckiego, „Ognisko”, „Krytyka” Jana Stena. Ocena „Życia” za redakcji Przybyszewskiego odbiega zarówno od chępliwości redaktora, jak i entuzjazmu Boya dla „inwazji Francji”. Literatura modernizmu niemieckiego, podobnie jak Skandynawii, przedstawia się w „Życiu” wyjątkowo ubogo. Od 1898 r. poza trzema tekstami Nietzschego i poematem prozą Alfreda Momberta na łamach czasopisma nie pojawia się żadne nazwisko pisarza z kręgu języka niemieckiego. Z listy tłumaczonych dzieł wynika, że prezentacja współczesnej literatury francuskiej nie była imponująca, a słowo „współczesna” należałoby brać w cudzysłów. Lajarrige przedstawia akcenty. Podkreśla, że prawdziwa zasługa „Życia” polegała na czym innym. Szata graficzna, winiety, typografia, reprodukcje wielkich malarzy: Muncha, Vigelanda, Ropsa, pozwalają umiejscowić „Życie” wśród najbardziej wysmakowanych wydawnictw modernistycznej Europy, a zatem w domenie sztuki.

Opisując „świt” Młodej Polski Lajarrige skupia się głównie na pisarstwie Żeromskiego i Reymonta.

Twórczość Żeromskiego próbuje usytuować poprzez liczne przybliżenia. Symbolistyczno-impresjonistyczne opisy kierują uwagę badacza ku Maeterlinckowi, drapieżność wizji świata przywołuje Żołą i jego naturalizm, psychologizm nasuwa nazwisko Bourgeta, ekspresjonistyczne fragmenty odnoszą do stylu Przybyszewskiego. Żeromski nie ma jednak predylekcji do imitowania. Lajarrige'a frapuje właśnie samoistość talentu i umysłowości autora *Ludzi bezdomnych*. Literatura rodzi się z wnikliwych obserwacji i osobistych doświadczeń pisarza. Twórczość Żeromskiego koncentruje się, według Lajarrige'a, na dwóch obsesyjnych tematach: nędzy i ojczyzny, które znajdują swoje miejsce w dwóch, zdawałoby się, opozycyjnych definicjach naturalizmu. Pierwszą,

autorstwa Zoli, ujmującą sztukę jako kawałek życia widziany przez temperament artysty, Żeromski koryguje: sztuka nie jest, według niego, ekspresją „ja” artysty, ale głosem narodu. Drugą, autorstwa Goncourtów, mówiącą, że „powieść jest historią tych, którzy nie należą do historii” (s. 171) – wypowiada poprzez bohaterów powieści: tych, którzy pochodzą z ludu, pomiędzy nie należących do historii, którym nie zdarza się nic, poza nieszczęściem. Lektura *Ludzi bezdomnych* nakazuje Lajarrige’owi wprowadzić nowy kontekst dla twórczości ich autora: „drogami zupełnie różnymi od tych, jakie obierał sobie czysto literacki bunt pierwszych poetów Młodej Polski, także i Żeromski dochodzi, około roku 1900, do tej samej, co u niektórych »dekadentów« z cyganerii krakowskiej, filozofii i tej samej koncepcji świata” (s. 174). W twórczości Żeromskiego pierwszych 10 lat badacz francuski wysoko ocenia *Szyzyfowe prace*, jako „dzieło polemiczne w formie wyznania”, w którym „forma powieściowa nie zdołała zamaskować autobiografizmu” (s. 166). Badacz dostrzega w tym utworze przezwyciężenie powieści z tezą (choć była pisana w tym duchu), jak i realizmu, dzięki transfigurującemu rzeczywistość stylowi.

Proza Reymonta ujmowana jest z kilku perspektyw. Lajarrige stara się ukazać jej wewnętrzną dynamikę, która przejawia się poprzez zmiany ról pisarskich, technik literackich, tematów. Jednocześnie tak kształtuje swoją wypowiedź, aby w „młodym” Reymencie odczytać pierwsze ślady Reymonta dojrzałego. Z tego punktu widzenia *Pielgrzymka do Jasnej Góry* jest nie tylko tekstem przełomowym w kształtowaniu się warsztatu pisarza: Reymont wyłania się jako skryształizowany pisarz modernistyczny, ale jest znaczącą zapowiedzią *Ziemi obiecanej* i *Chłopów*: Reymont objawia się jako malarz mistrzowski w ukazywaniu, „jak w tłumie indywidualów, niepodobnych i wyizolowanych, tworzy się dusza zbiorowa” (s. 204). Zbiorowość i jej zdolność do tego, aby doświadczać uczuć i manifestować swą wolę, przedstawiona w opowiadaniach *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, *Sprawiedliwie*, *Szczęśliwi*, zapowiada to, co najpełniej ukaże chłopska epopeja.

„Wszystko dzieje się tak – pisze Lajarrige – jak gdyby od pierwszych literackich szkiców Reymonta ujawniała się zarazem predylekcja do rzeczy i bytów natury i potrzeba transcendowania prostej reprodukcji rzeczywistości: jednym słowem, jak gdyby u naszego pisarza styl modernistyczny i epopeja chłopska rodziły się razem [...]” (s. 198–199).

Już u źródeł twórczości Reymonta Lajarrige poszukuje początków jego postawy antynaturalistycznej. Bogata egzemplifikacja i szczegółowa argumentacja potwierdza, ale też i pogłębia, polskie interpretacje zagadnienia (K. Wyka). Nie są powieściami naturalistycznymi ani *Komediantka*, ani *Fermenty*, choć pierwsza napisana jest i skonstruowana wedle recept naturalizmu najbardziej ortodoksyjnego. Swej paradoksalnej tezy broni Lajarrige przeprowadzając paralelę, między *Komediantką* a *Naną* Zoli. U Reymonta opisywane środowisko nie jest typowe, reprezentatywne, ale raczej przeciwnie – marginalne. Nie ma też nic wspólnego z naturalizmem modernistyczny antyurbanizm *Komediantki* oraz pozbawione „syntezy”, nieprawdopodobne nagromadzenie dewiacji w *Fermentach*.

Interpretacja *Ziemi obiecanej* wydaje się wyjątkowo oryginalnym ujęciem związków Reymonta z twórczością i doktryną Zoli. Tym razem paralela obejmuje *Ziemię obiecaną* i *Germinal*, przy założeniu, że powieść polskiego autora nie jest na pewno imitacją powieści Zoli. „Milczenie ekonomii” w *Ziemi obiecanej* oddala ją od naturalizmu, ale jednocześnie nadaje jej indywidualne piętno. Warte podkreślenia są, wskazywane przez Lajarrige’a, różnice postaw wobec współczesnej cywilizacji: Zola widzi w niej przyszłość społeczeństwa, dla Reymonta społeczeństwo idealne to społeczeństwo przeszłości. „Szczęście i prawda jest w tym typie społeczeństwa, które szybko wymiata ewolucja cywilizacji europejskiej” (s. 232). Reymontowska wizja świata jest zarażona nostalgią. Reymont to, wedle Lajarrige’a, „profeta przeszłości”. „Wydaje się – czytamy – że od kiedy pisze *Ziemię obiecaną*, powieść społeczną na temat prawie zolowski i stylem pozornie naturalistycznym, Reymont jest na antypodach powieści naturalistycznej. Takiej powieści, jak ją definiowały dzieła teoretyczne Zoli” (s. 230). Z dwóch aspektów naturalizmu: naukowego i epickiego, Reymonta interesuje ten drugi. „Artyzm”, który w poprzednich utworach służył opisowi wielkich spektakli natury lub drgnień duszy zbiorowej, w *Ziemi obiecanej* użyty został do opisu miasta.

Szczególną wagę poświęca Lajarrige teatrowi. Życiem teatralnym Krakowa, Warszawy, Lwowa do r. 1900 zajmuje się w dwóch obszernych rozdziałach. Badacz nie pozostaje wierny tonacji „hagiografów” Pawlikowskiego. Ze szczególną podejrzliwością traktuje oceny Boya: akcentowanie „europejskości” teatru Pawlikowskiego i jego chłonności na modernistyczne „nowinki”, zwłaszcza z Francji. Oddać prawdę o Pawlikowskim, to przyznać mu wszystkie zasługi w kształtowaniu nowoczesnego teatru w Polsce, sięgającego swoim oddziaływaniem w wiek XX, i „nie przypisywać mu tego, czego nie zrobił” (s. 267). Nie z Paryża, lecz z Wiednia przybywają do Krakowa dzieła modernizmu europejskiego i nowatorskie tendencje w sztuce teatralnej: Burg-

theater liczy się bardziej niż teatr Libre Antoine'a. Także Wiedeń i Berlin, a nie Paryż, kształtują swoisty amalgamat naturalistyczno-symbolistyczno-nastrojowy teatru Pawlikowskiego, będący odbiciem charakterystycznego dla literatury języka niemieckiego synchronicznego układu prądów naturalizmu i symbolizmu w odróżnieniu od diachronicznego ich występowania w literaturze francuskiej.

Z twórczości Wyspiańskiego do 1900 r. wydobywa badacz dwa dramaty: *Warszawiankę* i *Lelewela*. W *Warszawiance* podkreśla synkretizm technik, interpretuje ich zespolenie i autonomiczną celowość każdej z osobna. Najnowsza z technik dramatu modernistycznego, z ducha Maeterlincka, posłużyła Wyspiańskiemu do budowy „nastroju”. Inspiracja płynąca z dramatu romantycznego zaważyła na symbolicznej postaci Marii. Odczytywana w kontekście *Lilli Wenedy* Słowackiego, podobnie jak jej bohaterka uosabia przeznaczenie i historię narodu. Postać Chłopickiego zaś, przedstawiciela tych, którzy „nie chcą chcieć”, dekadenta, nadaje sztuce wymiar polityczny. Nie jest to jednak teatr idei – zaznacza Lajarrige – żadna dyskusja w nim się nie toczy.

Formy dramatu Maeterlinckowskiego stanowią krótkotrwałą przygodę w twórczości autora *Wesela*. Dramat atmosfery, statyczny, pozbawiony akcji okazał się, po doświadczeniach z wystawieniem *Warszawianki*, mało przydatny dla debaty idei. Lajarrige pisze: „Wyspiański odkrywa z biegiem lat swój własny model, model dramatu symbolistycznego w działaniu, bardziej irrealny niż Maeterlinckowski, lecz także bardziej obciążony znaczeniem dzięki nieustannemu wprowadzaniu świata idei w świat życia i historii” (s. 342). Cechuje go „oczarowanie śmiercią”, a swój praworzec posiada w *Odprawie posłów greckich*.

Po fazie „programowej” Młodej Polski następuje, w ujęciu autora książki, a zgodnie z podziałem Wyki, faza „syntez”. Sposób, w jaki Lajarrige traktuje obydwie te fazy, przypomina to, co o *Piśmiennictwie polskim ostatnich lat dwudziestu* Feldmana pisał Wyka: „wszystkie, nawet najbardziej sprzeczne i wykluczające się wzajemnie elementy Młodej Polski stanowiły twór harmonijny, od samych początków prądu w jakiś przedustawny sposób rozwijające się ku swoim szczytom”<sup>1</sup>. W książce Lajarrige'a manifestom fazy pierwszej odpowiadają syntezy fazy drugiej, „Życie” warszawskie i krakowskie przedstawia niedojrzałą wersję „Chimery”.

Spośród syntetycznych ujęć Młodej Polski francuski badacz najwyżej ceni *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu* Feldmana: książka ta pokazała Młodą Polskę jako całość już wykrystalizowaną, nadała literaturze końca wieku rodowód i tym samym podkreśliła ciągłość rozwoju kultury polskiej, wpisując ją w tradycję romantyzmu społecznego i walczącego. Ignacy Matuszewski w rozprawie *Słowacki i nowa sztuka*, chociaż podobnie wywodzi Młodą Polskę z tradycji romantycznych, to przecież „ignoruje wszystko to, co romantyzm polski miał głęboko narodowego i oryginalnego” (s. 367). Z dzieła Słowackiego nie wyczytuje kształtu modernizmu polskiego, lecz arbitralnie narzuca poecie związki z modernizmem europejskim. W efekcie zmierza do przekonania czytelnika, że „doktryna zawarta w całej twórczości modernizmu europejskiego jest już zawarta w załączku w dziele romantycznego »wieszacza«” (s. 368). Jeśli Lajarrige skłonny jest zaakceptować u Matuszewskiego rozdziały, które przedstawiają analizę środków artystycznych służących do kreowania nastrojowości w poezji Słowackiego, to sprzeciwia się porównaniom *Króla Ducha* i *Pierścienia Nibelungów*, Słowackiego z Böcklinem, prerafaelitami, Gustawem Moreau, „nadczołwiekiem” Nietzschego.

Lajarrige konsekwentnie myśląc o Paryżu jako czwartej stolicy Młodej Polski umieszcza wśród syntez epoki również artykuły Lorentowicza drukowane w „*Mercure de France*”. Polakom pokazał w nich Lorentowicz łączność pomiędzy literaturami zaborów, a Francuzom przedstawił Nową Polskę literacką.

Autor książki, wpisując swój „głos” pomiędzy historycznoliterackie syntezy, próbuje odpowiedzieć na pytanie, które dotyka charakteru relacji pomiędzy literaturą polską na progu XX w. a literaturami europejskimi. Pyta również, jakie były zagrożenia i jakie transformacje zapewnił „triumf” Młodej Polski. W „momencie kiedy Młoda Polska jest gotowa, aby dać swoje najlepsze dzieła, na kontynencie [modernistyczna] fala już się cofa. Pomiędzy Polską a Europą zachodnią przedział w pierwszych latach wieku jest prawie dwunastoletni” (s. 370). W krajach języka francuskiego już w 1891 r. Moréas zaprzeczył manifestowi symbolistycznemu z r. 1886 i ufundował „szkołę romańską”. Ankieta Hureta w 1891 r. obwieszcza zmierzch Zoli i grupy Medanu. Nasilają się ataki przeciw niezrozumiałości poezji Mallarmégo. Nowo powstałe szkoły w końcu wieku

<sup>1</sup> K. Wyka, *Programy, syntezy i polemiki literackie okresu*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 127. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 5.

definiują się jeśli nie przez opozycję, to co najmniej poprzez reakcję na symbolizm. Nazwiska Gide'a, Claudela, Valéry'ego wyznaczają, począwszy od r. 1890, już styl i problematykę literatury XX wieku. W Niemczech od 1902 r. obserwuje się nasilenie manifestów antymodernistycznych. Nowa Skandynawia około 1895 r. przeżyła się. Austria jest jedynym krajem języka niemieckiego, w którym symbolizm trwa nadal i gdzie do 1914 r. triumfuje secesja modernistyczna. Młoda Polska w tym kontekście „znajduje się zatem – konkluduje Lajarrige – wyizolowana w swoim triumfie i niejako »zdefazowana« w odniesieniu do wielkich literatur Zachodu” (s. 372). Sąsiadujące z Polską Czechy i Austria przedstawiają jednakże analogiczny układ prądów literackich. Wspólnoty tej nie należy traktować tylko jako świadectwa kulturowej jedności Austro-Węgier. Dowodzi ona także „pośredniczącej roli, jaką Wiedeń odgrywał w Europie centralnej w przekazie idei, które przysły z Zachodu” (s. 373).

Młoda Polska z r. 1900 „ujawniłaby się jako fenomen marginalny” (s. 373) literackiej Europy, gdyby nie odnowiła swojego programu i nie dokonała transformacji w sobie samej. Feldman wystudiował to cięcie i tę ewolucję z jasnością profety. Satanizm, dekadencje nastroje, „zło wieku” były reakcją na pozytywizm, realizm i racjonalizm. Ten czas poszukiwania tożsamości kończy się wraz z odnalezieniem podmiotowości „duszy”: nie tej egotycznej, wyizolowanej ze swego otoczenia, lecz „duszy” zbiorowej – narodu, ludzkości. A zatem, reasumuje autor, „po okresie naśladownictw i wpływów następuje u największych pisarzy Młodej Polski druga faza ich dzieła, w której zarzucając językowe ekscesy i bezinteresowne ćwiczenia stylu odkrywają w formie jak i w treści uspokojenie, mądrość i tradycję narodową” (s. 375). Estetyzm nie zaniknie. Przeciwnie, niektórzy pisarze pozostaną mu wierni, będzie miał nawet swoją głośną i prestiżową trybunę w „Chimerze” Przemyskiego, jednakże wielu spośród tych, którzy go niegdyś promowali, stanie się teraz jego przeciwnikami.

Przekonania autora ważą na ocenie poezji po 1900 roku. Tetmajer, który przemierza trakt od niewolniczego naśladownictwa poezji francuskiej do liryzmu osobistego, od dekadencznego alegoryzowania do epopei narodowej, „własną drogę odnajdzie – wedle Lajarrige'a – dopiero w wyobraźni ludowej opowiadań o Skalnym Podhalu” (s. 378). Kasprowicz porzuci lirykę osobistą, tematykę społeczną i inspiracje ludowe na rzecz problemów „duchowych”, metafizycznej eksplikacji świata, człowieka i wspólnego dla nich przeznaczenia. Warto podkreślić, że *Hymny* Kasprowicza są czytane przez Lajarrige'a jako „wariacje na temat absolutnego pesymizmu”, manifestacja dekadencznego wizerunku świata. „Wiara chrześcijańska łączy się tu z głuchą beznadziejnością człowieka współczesnego wobec widowiska wiecznego cierpienia świata” (s. 379).

Podobnie jak u Kasprowicza przebiega, według autora, ewolucja poezji Jerzego Żuławskiego. Tutaj także, wśród nowych zjawisk poetyckich po r. 1900, Lajarrige umieszcza Leopolda Staffa, którego dzieło ma być „bardziej dojrzałym wariantem modernistycznego wybuchu” (s. 387), wolnym od kultu dziwacznej osobowości artysty. Krótkie omówienie poetów takich, jak M. Szukiewicz, E. Słoński, T. Miciński, J. Ruffer i J. Jedlicz, zebranych pod hasłem: niepodatni na mody i szkoły, podsumowane zostaje oceną: „żadne wielkie dzieło nie rysuje się zatem, w tych pierwszych latach nowego wieku, pomiędzy nowymi adeptami modernistycznego symbolizmu” (s. 400). Wypadałoby się zgodzić z autorem, gdyby nie pojawiło się wśród wymienionych także nazwisko Tadeusza Micińskiego. Zaskakuje też całkowite pominięcie twórczości Bolesława Leśmiana, dla którego zabrakło nawet tyle miejsca, ile „dostało się” Marii Grossek-Koryckiej. Poezja kobiet, prócz wymienionej: Zofii Mańkowskiej-Trzeczczkowskiej, Kazimiery Zawistowskiej, Maryli Wolskiej, Marii Komornickiej, Bronisławy Ostrowskiej, została ujęta oddzielnie. Powodem narzuconej wspólnoty nie jest ani „płeć”, ani „kresowość”, zastrzega autor, lecz „zagęszczenie” cech modernistycznego symbolizmu, wyjątkowa skłonność do imitacji i uległość wobec inspiracji zewnętrznych. Ekstremalne wyrażenie słownika i ekspresywnego mówienia, „potrzeba »krzyku«, jak gdyby dla większości z nich dojście do ekspresji poetyckiej przedstawiało pewien rodzaj wyzwolenia” (s. 400), egzaltacja zmysłowością zbliżająca się niekiedy do histerycznej obsesji, persewerujące wątki nudy, kult dla wydelikaczonego lub chorobliwego piękna budują podstawę wspólnoty i podobieństwa.

Zaskakuje propozycja Lajarrige'a zestawiająca z Berentem i Irzykowskim Weysenhoffa jako przedstawiciela nowych form i tematów w prozie początków XX wieku. Nobilitowanie powieści autora *Żywota i myśli Zygmunta Podfilipskiego* może uzasadniać przeoczenie przez Francuza prozy „psychologicznej” z okolic 1891 roku. Trudno przystać na nowatorskie i prekursorskie cechy dyskursu Weysenhoffa, jeśli owa forma sprowadzać ma się głównie do „drobiazgowej prezentacji ewolucji psychicznej postaci” (s. 405). Nie przekonuje również lektura *Żywota [...]* w kontekście prozy Stendhala i Huysmansa.



*Fachowiec* odczytywany jest w kontekście powieści zolowskiej i antypozytywistycznej doktryny. *Próchna*, ujmowanego jako atak przeciw współczesnemu światu i jego materialistycznym występkom, a także przeciw dekadentom i ich brakowi adaptacji „nie do świata zewnętrznego, lecz do samego życia” (s. 407), nie wyróżnia, wedle Lajarrige’a spośród innych powieści o podobnym temacie ani przedstawiony tam obraz świata dekadentów, ani krytyczna refleksja nad doktryną sztuki dla sztuki, lecz analiza charakterów i wyjaśnienie literackiego i społecznego fenomenu, który dotychczas był przedmiotem egzaltacji albo potępienia. „*Próchno* nie jest więc, jak się mówiło, kamieniem grobowym modernizmu – pisze Lajarrige – lecz pierwszym ze względu na datę wyjaśnieniem tego fenomenu. Wyjaśnieniem zamaskowanym, albowiem powieść nie chce być ani moralizatorska, ani dydaktyczna” (s. 407). Jest także *Próchno* współczesną powieścią psychologiczną o formie niepodobnej do żadnego z wzorców, które prezentuje ówczesna proza psychologiczna w literaturze zachodniej.

Irzykowski to, według Lajarrige’a, taki przypadek, gdy człowiek wyjaśnia dzieło: ów „drobny biuralista ze Lwowa lub Krakowa” jest drobiazgowy, by nie powiedzieć – małostkowy. „Jego krytyka literacka przypomina jego powieść: ma demaskować przede wszystkim (nawet tam, gdzie jej nie ma) hipokryzję, kłamstwo i fałszywą wielkość” (s. 408). *Paluba* liczy się jednak w dziejach okresu, bo dowodzi, że „modernizm może również oznaczać naruszenie i bez wątpienia wzbogacenie technik literackich, które dotychczas Młoda Polska osiągała jedynie w słowniku i formach poetyckich” (s. 408). Lajarrige przyznaje, że „*Paluba* byłaby więc chronologicznie pierwszą spośród »antypowieści«, w które obfituje współczesność” (s. 408). Jej zasadą jest rozdwojenie pisarza na kreatora i sędziego własnych postaci.

Utwory Berenta, Irzykowskiego i Weyssenhoffa są, zdaniem badacza, reprezentatywne dla reszty produkcji powieściowej początku wieku, ocenianej w kontekście europejskim. „Próżno szukać w Polsce pierwszych lat XX wieku rozkwitu powieści takich, jak dzieła Bourgeta, Anatola France’a lub Barrèsa we Francji, d’Annunzia we Włoszech albo w krajach germańskich Schnitzlera, Baha czy wreszcie Thomasa Manna, a wkrótce i Wilde’a w Anglii, powieści poświęconych odmalowaniu ewolucji psychologicznej postaci lub społeczności, z nieukrywaną skłonnością do sytuacji skrajnych i grup społecznych w fazie schyłkowej” (s. 408). Czas, który upłynął od napisania książki francuskiego badacza, był okresem zdecydowanej rehabilitacji powieści młodopolskiej, dziś więc stwierdzenie takie uznamy bez wahania za krzywdzące. Jeśli nawet przyjąć przedwczesną datę końcową Młodej Polski (1910), zastosowaną przez autora, trudno pogodzić się z pominięciem *Oziminy* W. Berenta, powieści W. Sieroszewskiego, T. Micińskiego, S. Brzozowskiego, S. A. Muellera, Z. Nałkowskiej, J. Korczaka, opowiadań L. S. Licińskiego i A. Struga.

Najwięcej miejsca, podobnie jak w pierwszej części pracy, poświęca Lajarrige omówieniom twórczości trójki: Żeromski, Reymont, Wyspiański. Powieści Żeromskiego z dojrzałego okresu twórczości uwzględnione zostały w rozdziale pod zniemiennym tytułem: *Quand la Jeune Pologne se crée une doctrine sociale*. Tematy zrodzone z prawdziwych emocji ujęto bez przywoływania modernistycznej wyobraźni. Modernistyczna moda natomiast ujawnia się jako „destruktorka szczerości”, emocji i talentu pisarza. *Aryman mści się* jest – wedle Lajarrige’a – przykładem takiego nieudanego tekstu. Mimo zasadniczej tezy, że dla Żeromskiego „piękności stylu modernistycznego i symbolistycznego nie są naturalne” (s. 424), Lajarrige przyznaje, iż „kiedy autor ma coś do powiedzenia, coś, co mu leży na sercu, gdy mówi o swoim kraju i chwalebnych albo tragicznych kartach jego historii, rezultat jego systematycznego poszukiwania piękna formalnego może budzić podziw” (s. 416). Przykładu – przeciwnego *Arymanowi* – dostarcza *Duma o Hetmanie*, w której „sztuka pozwala zapomnieć o »artyzmie«” (s. 417).

Kwestia, czy Żeromski jest, czy nie jest modernistą, zajmuje sporo uwagi Lajarrige’a. Jeśli modernizm jest synonimem indywidualizmu, pogardliwie traktującego społeczeństwo i jego problemy, to oczywiście Żeromski nie jest modernistą. Jeśli modernizm jest kosmopolityczny, otwarty na wpływy obce, to nie jest nim także. „Jeśli modernizm europejski jest najpierw kwestią ekspresji i stylu – i w konsekwencji kwestią techniki literackiej, to Żeromski nie jest modernistą. Przeciwnie: za każdym razem, kiedy zmierza ku »artyzmowi« i usiłuje zaadoptować modny styl, ponosi klęskę. Te sztuczne piękności nie są dla niego naturalne. Siła i piękność ekspresji są u niego związane z wielkością idei, które wyraża, i z pasją, z jaką je wyraża” (s. 430). Jego modernizm to „pesymizm, który powstrzymuje przed rozpaczą współczucie dla bliźnich”, to „wizja metaforyczna powszechnego cierpienia” (s. 431).

Interesująco brzmią tezy badacza pomieszczone w rozdziale pt. *Quand la Jeune Pologne s'enracine. Le paysan symbole de la Nation. Chlopomanes et Zakopaniens*, które jednocześnie są odpowiedzią na pytanie postawione na wstępie pracy: jak narodowy nurt literatury polskiej

zespala się z modernizmem? Okazuje się, że pośredniczy w owym „zespoleniu” symbolizm. Symbolizm idzie w parze z populistycznymi tendencjami, w miarę jak poszukuje korzeni języka, jego czystości, tego kształtu, który nie został zamaskowany i obrosły fałszywymi znaczeniami.

Literackie „warianty” chłopomanii wprowadzone z literatury polskiej końca wieku rzutuje autor na tło literatur europejskich. Warta powtórzenia jest tutaj obserwacja dotycząca odmienności polskiej wersji chłopomanii od tej, która zrodziła się w literaturze niemieckiej: polskie przejawy „ludowości” ominęły niebezpieczny nacjonalizm *Heimatkunst*, który stał się integralną częścią doktryny artystycznej narodowego socjalizmu. Np. wariant Tetmajerowski cechuje „spojrzenie artysty, niekiedy myśliciela, nigdy człowieka politycznego, jeszcze mniej socjalisty” (s. 446). „Nie ma u Tetmajera śladu historycznego pojmowania roli chłopca jako wzoru, a zarazem żywotnej siły w ojczyźnie” (s. 446). Jego postaci z ludu należą do przeszłości irrealnej i idealistycznej. Jego chłopomania, stwierdza Lajarrige, pozostaje indywidualistyczna, być może filozoficzna i niewątpliwie artystyczna. Pisarstwo Orkana, który nigdy nie był chłopomanem, charakteryzuje dystans, ironia i humor człowieka, który się ludem nie wzrusza, nie idealizuje go i nie jest tym bardziej skłonny do tego, aby czynić z niego symbol narodu. Największą zaś powieść o chłopie polskim, autorstwa Reymonta, można traktować wręcz jako „antytezę marzeń politycznych”, „antytezę folkloru”. „Czytelnicy odkrywają ze zdziwieniem dzieło, które nie narzuca żadnej tezy, nie sugeruje żadnej interpretacji, »opowiadanie« w najpospolitszym znaczeniu wyrazu, w którym jedyne widoczne efekty służą stworzeniu »atmosfery« (słowo »nastrój« jest w modzie), atmosfery nie mającej nic wspólnego z uproszczoną gloryfikacją »polskiego chłopca« ani z używaniem go do celów politycznych” (s. 468–469). Nie ma też w powieści Reymonta prób jakiegokolwiek doktrynalnego, „teoretycznego” eksplikowania roli chłopca w życiu kraju. „Ale *implicite* każda linijka jego powieści sugeruje wyższość moralną rolników i ich wyższość jako ludzi” (s. 478). Chociaż tezy, że rolnik zachował nie naruszone cnoty dawnej rasy, nie została nigdzie wypowiedziana, czuje się ją — pisze Lajarrige — „pod formą pewnego rodzaju sentymentalnego russoizmu” (s. 478). Jeśli *Ziemia obiecana*, jak chce Lajarrige, była manifestem antyurbanizmu, to *Chłopi* ukazują wartości, które zachował rolnik, „bo nie zepsuła go oglupiająca cywilizacja miast ani nie otepiła mechaniczna praca robotników fabrycznych, bo nie poniżyło go, jak szlachtę, obcowanie ze zgubnymi ideami z Zagranicy” (s. 478).

W rozdziale pt. *Une nouvelle approche de la réalité polonaise: le vérisme épique des „Paysans” de Reymont* Lajarrige interpretuje tę powieść idąc w dużej mierze śladami Wyki. Unikając powtórzeń powszechnie znanych koncepcji, warto zwrócić uwagę na te elementy, które mają posmak nowości: życie bohaterów reguluje porządek natury, ale chłop Reymontowski, stwierdza badacz, „z naturą nie żyje”. Symbolika zadomowiona u poetów natury, kojarząca przebudzenie wiosny z narodzinami miłości, zimę ze śmiercią, jesień z agonią, w *Chłopach* nie występuje. W każdej części powieści symbole Reymonta rozwijają się na opak. Tak np. na wiosnę odnowienie natury kontrpunktuje agonია Boryny, rozrzuca on w malignie nie ziarno, lecz tylko garstki ziemi, rola bez mężczyzn nie będzie zasiana. Harmonia natury i aktywności ludzkiej zostaje przerwana. Ważniejszą niżli porządek natury funkcję spełnia w powieści Reymonta fatalizm — postawa wiejskiej wspólnoty wobec losu ludzkiego zakrawa w równym stopniu na podporządkowanie się zrządzonom Opatrzności co na dekadenski fatalizm...

Interpretacja dramatów Wyspiańskiego skupia się wokół dwóch tematów: przeznaczenia i historii. Spośród owych dramatów Lajarrige wybrał *Wesele* i *Wyzwolenie*. One też stanowią dla badacza główny punkt odniesienia, gdy próbuje odpowiedzieć na pytanie, na czym polegało nowatorstwo Wyspiańskiego zarówno jako twórcy dramatu symbolicznego, jak i przedstawiciela literatury Młodej Polski. Oryginalności Wyspiańskiego nie należy poszukiwać ani w nowej, stworzonej przez niego koncepcji symbolu, ani w szczególnym sfunkcjonalizowaniu tego symbolu w dramacie. Symbolizm Wyspiańskiego nie jest synonimem jakiejś tajemnicy ani tego, co nieprecyzyjne. Nowość polega na wykorzystaniu po raz pierwszy symboliki, aby wyrazić idee jasne; „to, co Wyspiański ma do powiedzenia w *Weselu*, jest jasnością całkowitą. Chodzi bardziej o myśl polityczną niż filozoficzną i, w konsekwencji, bardziej o działanie niż refleksję. O tę dziedzinę, w której od dawna nie było w zwyczaju mówić parabolami” (s. 513). Lajarrige podkreśla troskę Wyspiańskiego o stworzenie dramatu „perswazji”. W skuteczności i sile oddziaływania wypowiedzi autora *Wesela* upatruje jego największą oryginalność.

W Wyspiańskim dostrzega Lajarrige jednego z największych demistyfikatorów tamtych czasów, obnażającego zarówno iluzje dziedziczonego po poetach Wielkiej Emigracji, jak i iluzje swoich współczesnych. „Wyspiański kształtuje w *Wyzwoleniu* Konrada bez iluzji, który odrzuca tyranię poezji i, siedemdziesiąt lat po Konradzie z *Dziadów*, jest ucieleśnieniem antyromantyzmu

Młodej Polski” (s. 528). Antyromantyzm ten nawiązuje wprost do myśli pozytywistycznej, która uznając powstania narodowe za owoc romantyzmu politycznego, odrzuciła romantyzm walki i rozumiała, „że przyszłość ojczyzny nie rozgrywa się ani w Paryżu, ani w Rzymie, ani w Konstancjopolu, tylko w Warszawie, i nie na barykadach, lecz w fabrykach, które się tworzy, w kulturze, którą się rozwija, w masach robotniczych i chłopskich, które się edukuje” (s. 527).

Koncepcję Lajarrige'a o antyromantycznej linii rozwoju Młodej Polski, która jest dziedziczeniem pozytywizmu nie zaś romantyzmu, można uznać za milczącą polemikę z wersjami powszechnie znanymi i zadomowionymi w polskiej historii romantyzmu, poszukującymi źródeł Młodej Polski w literaturze romantycznej. Mówimy o polemice milczącej, w żadnym bowiem miejscu książki kategoria neoromantyzmu nie poddana została refleksji.

Antyromantyzm Wyspiańskiego i poetów Młodej Polski tworzy analogię z antyromantyzmem, który widzi Lajarrige w literaturze francuskiej. Tej mianowicie literaturze, która po klęsce iluzji lirycznych, wyrosłych z romantyzmu politycznego, zareagowała ucieczką od rzeczywistości, skupieniem się na indywidualum i próbą odnalezienia w cywilizacji antycznej lub średniowiecznej, w erach barbarzyńskich, tego piękna, które oddzieliłoby ją od brzydoty świata współczesnego. Antyromantyczny nurt poezji we Francji tworzyliby poeci od Leconte de Lisle'a do Rimbauda, od Baudelaire'a do Mallarmégo. „To u nich – wskazuje Lajarrige – po 1890 roku pierwsi poeci Młodej Polski będą poszukiwać modeli i mistrzów i będą pobierać lekcję wcale nie romantyzmu, ale właśnie antyromantyzmu” (s. 525).

Książka Lajarrige'a poprzez układ sylwetek pisarzy i poetów potwierdza koncepcję o antyromantycznym charakterze Młodej Polski. Tak się jednak dzieje, że ów układ jest starannie wypracowanym efektem wyboru, preferencji i pomysłu interpretacyjnego autora. Sądzić można, iż dlatego zabrakło w niej miejsca dla twórczości Micińskiego, że liryka młodopolska, umieszczona w centrum książki Wyki, tu potraktowana została tak pobieżnie i lekceważąco. Skromne miejsce *Pałuby* i *Próchna* znajduje inne swoje wyjaśnienie: należą one, wraz z poezjami Tetmajera, Rolicza-Liedera, pierwszymi dziełami polskimi Przybyszewskiego, dramatami Kisielewskiego, do „literatury buntu, który pragnie iść »pod prąd«, do literatury skrajnej, szybko zapomnianej” (s. 528).

Przeprowadzane w podobnym trybie redukcje i uproszczenia, bagatelizujące to wszystko, co nie przystaje do koncepcji autora, muszą budzić protest... w imię faktów. Podporządkowana założeniu o pozytywistycznym rodowodzie Młodej Polski synteza może stać się, jako całość, źródłem dezinformacji. Dodajmy, że do przytaczanej już listy pominiętych prozaików dopisać trzeba dramaturgów: Nowaczyńskiego, Rittnera, Perzyńskiego, Rostworowskiego, czy wreszcie najwybitniejszych krytyków okresu: Irzykowskiego i Brzozowskiego. Jak widać, pochopność uogólnień idzie u Lajarrige'a w parze z nader arbitralną selekcją materiału.

Książkę francuskiego polonisty czyta się więc z mieszanymi uczuciami. Obok rażących i po prostu irytujących zniekształceń czy przemilczeń są tu fragmenty pociągające swym entuzjazmem wobec dzieł, które, jako funkcjonujące w kanonie lektur obowiązkowych, są na ogół czytane bez podobnych emocji. Pewien urok ma także dla polskiego czytelnika śledzenie tego, jak dobrze sobie radzi Francuz z przekazywaniem niezbędnej dla adresatów książki wiedzy o polskich kontekstach historycznych i obyczajowych literatury, choć czasem znaleźć tu można także zupełnie zbędne szczegóły. Wspomnijmy wreszcie o obfitych cytatach w przekładzie filologicznym samego Lajarrige'a. Jak często bywa, zalety i wady książki mają to samo źródło – w swobodnym i efektownym, nie stroniącym od ocen, czasem ekstrawaganckim i podporządkowanym apriorycznym pomysłem sposobie prowadzenia wykładu.

Krystyna Kłosińska

Zofia Mocarska-Tycowa, WYBORY I KONIECZNOŚCI. POEZJA ASNYKA WOBEC GUSTÓW ESTETYCZNYCH I NAJWAŻNIEJSZYCH PYTAŃ SWOICH CZASÓW. Toruń 1990, ss. 192. Uniwersytet Mikołaja Kopernika. „Rozprawy”. (Recenzenci: Stanisław Frybes, Stefan Sawicki. Tłumaczenie streszczenia Edward Cichy).

Konserwatywnego krytyka i pisarza Teodora Jeske-Choińskiego oraz poetę Adama Asnyka, bohaterów dwóch rozpraw naukowych (doktorskiej i habilitacyjnej) Zofii Mocarskiej-Tycowej, łączy – mimo różnic w zakresie poglądów ideowych i poziomu artystycznego ich utworów – pewne podobieństwo ambiwalentnej, eklektycznej postawy wobec programu warszawskiego pozytywizmu. Autor krytycznej syntezy *Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej*, skądinąd