

Irena Sławińska

"Die Zeitschrift „Chimera” und die Literatur des Polnischen Modernismus", Jeanine Łuczak-Wild, Luzern u. Frankfurt a/Main 1969, Verlag C. J. Bucher, Slavica Helvetica, Band 1, ss. 208 + 5 wklejek ilustr. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 306-310

1970

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

dowi Wagnerowi i nie może być używane dowolnie, przenoszone na dzieła operowe współczesnych mu kompozytorów, tylko dlatego, że Płoszewski słusznie wskazał „podobieństwo pewnych sytuacji *Daniela z Magiem Masseneta*” (s. 77). W rozdziale o *Warszawiance* argumentację dotyczącą roli motywu śmierci wzbogacił krytyk uwagami o postaci generała Żymirskiego, zupełnie pomijając wcześniejsze źródło tego pomysłu, tj. wydanie *Dramatów o powstaniu listopadowym* w „Bibliotece Narodowej”, opracowane przez Jana Nowakowskiego. Nieprzekonywający jest przypis na s. 164, który sugeruje zależność motywu mewy w monologu Dziennikarza od *Mewy* Czechowa, a nie uwzględni tego, że Rimbaudowski motyw albatrosa był obiegowym symbolem epoki i miał rozliczne warianty.

Wypadnie więc stwierdzić na zakończenie, że jako monografia proponująca nowe ujęcie twórczości Wyspiańskiego — książka Natansona jest chybiona i nie spełnia swego założenia. Nie jest też konsekwentna w traktowaniu problemów określających postawę ideową artysty. Jej zawartość nie została dostatecznie wyselekcjonowana, a po selekcji należyte rozwinięta, co wiąże się także z nonszalanckim stosunkiem do poprzednich badaczy, pochopnym formułowaniem uogólnień i zbyt jaskrawym naginaniem materiału do tezy określającej rodzaj aktualności twórcy „teatru ogromnego”, z odcinaniem go od związków z szeroko pojętą tradycją literacką i kulturalną — na rzecz związków sięgających w przyszłość. Wreszcie kompozycja książki spowodowała, że wiele słusznych i ciekawych spostrzeżeń zostało zagubionych w pół drogi, nie dopowiedzianych i nie dopracowanych.

Trzeba chyba jeszcze zgłosić pretensję do wydawnictwa, które ofiarowując książkę poecie-malarzowi nie zadbało należyte o jej szatę graficzną, a szczególnie obwolotę, która niewiele chyba pomoże w jednaniu Wyspiańskiemu czytelników.

Ewa Miodońska-Brookes

Jeanine Łuczak-Wild, DIE ZEITSCHRIFT „CHIMERA” UND DIE LITERATUR DES POLNISCHEN MODERNISMUS. Luzern u. Frankfurt a/Main 1969. Verlag C. J. Bucher, ss. 208 + 5 wkł. ilustr. „Slavica Helvetica”. Band 1.

Monografia „Chimery”, podjęta przez szwajcarską slawistkę, już ze względu na sam temat powinna zwrócić uwagę czytelników „Pamiętnika Literackiego”. Horyzonty badawcze, zasięg obserwacji, zaplecze naukowe pracy sprawiają jednak, że książka J. Łuczakowej będzie odtąd obowiązywać wszystkich, którzy się do objętego jej widzeniem okresu zbliżą. Tezę tę uzasadni dalszy wywód.

Już powierzchowny ogląd pracy pozwala dostrzec jej bogate wyposażenie bibliograficzne (zrozumiałe w tych warunkach przeoczenia zasygnalizowane będą później). Brak bibliografii zawartości samego czasopisma tłumaczy się odwołaniem do E. Kurkowej *Przeglądu treści „Chimery”* (Lwów 1936). Dodany do pracy indeks nazwisk orientuje w rozpiętości zainteresowań autorki (i Miriama), ułatwia też dotarcie do wielu postaci okresu. Książka ta — jak widzimy — inauguruje nową serię wydawniczą: „Slavica Helvetica”, co zapowiada kontynuację tego rodzaju publikacji.

Założenia pracy określone są wstrzemięźliwie i skromnie: autorka pragnie „naszczycować”, „próbuję przedstawić” ciągłość kierunków literackich, „ich równoległość i wzajemne przenikanie się w typowo przejściowym okresie” (s. 10). „Übergangszeit” — to właśnie pierwsza dekada w. XX, lata ukazywania się „Chimery”.

Wprawdzie ta dekada skupia główną uwagę badawczą autorki, lecz w istocie zakres jej obserwacji jest znacznie szerszy: obejmuje i czas poprzedzający założenie „Chimery”, i „*Nachgeschichte*” pisma, jego życie pośmiertne (rozdz. *Legenda „Chimery”*) — wszystko w rozległych kontekstach literackich i ogólniejszych.

Autorka jest w pełni świadoma trudności terminologicznych związanych z mnogością nazw, jakich się używa dla tego okresu. Wylicza je zresztą i opatruje komentarzami. Spośród różnych propozycji terminologicznych wybiera jednak termin: modernizm, gdyż obejmuje on — już w intencji krytyków tego okresu — wielość tendencji artystycznych. Na początku wieku, właśnie w interesującej nas dekadzie, stwierdza autorka polaryzację zjawisk literackich, ciążenie ku dwóm opozycyjnym biegunom: jeden to wczesny ekspresjonizm („*Frühexpressionismus*”) o parantelach skandynawsko-niemiecko-austriackich, wywodzący się z naturalizmu, drugi to neoklasycyzm proveniencji francuskiej, rodem z parnasizmu. Łuczakowa zapowiada na wstępie, że w pracy swojej spróbuje sprawdzić dwie tezy polskich badaczy: tezę o wczesnoekspresjonistycznym charakterze wielu form polskiego modernizmu oraz tezę deprecjonującą wpływ francuskiego symbolizmu na literaturę polską tego przełomowego okresu.

Praca ma — w intencji autorki — uzupełniać polskie badania, zwłaszcza likwidować lukę, jaką stanowi brak monografii o „Chimerze”, pragnie też wyjść na spotkanie („*entgegenkommen*”) obcym studiom nad secesją („*Jugendstil*”) jako zjawiskiem ogólnoeuropejskim. Liczy na różnych odbiorców, zarówno polskich jak — chyba przede wszystkim — obcych (stąd daty i dane faktograficzne przy polskich pisarzach), w każdym razie i u jednych, i drugich zakłada dobrą orientację w epoce w zakresie zjawisk i kierunków artystycznych. Oczywiście ten podwójny adres książki wprowadza autorkę w kłopotliwą sytuację — na ogół jednak nie psuje percepcji.

Bardzo szczegółowy przegląd treści, dobrym obyczajem zachodnim umieszczony na początku książki, może już ogólnie wprowadzić w problematykę. Spośród siedmiu rozdziałów trzy znalazły się tu dzięki historycznym zamierzeniom autorki (1, 2, 7), cztery środkowe (3—6) prezentują właściwą zawartość „Chimery”.

Najpierw parę słów o diachronicznym przekroju: z trzech rozdziałów, które tu przynależą, poznajemy dzieje „Chimery” oraz jej „*Vor-*” i „*Nachgeschichte*”. Materiały do tych rozdziałów musiała badaczka zbierać po różnych bibliotekach europejskich. Opowieść o narodzinach pisma rozpoczyna się od warszawskiego „*Życia*” i ciągnie dalej szlakiem podróży zagranicznych Miriama, więc poprzez Paryż i Wiedeń. Biografia Miriama daje autorce sposobność do zwięzłej charakterystyki środowisk artystycznych w kilku stolicach moderny (Paryż, Wiedeń), oczywiście z pominięciem Berlina i Monachium, gdyż Miriam tam po prostu nie dotarł.

Jakkolwiek rozdział 2 (*Die Geschichte der „Chimera”*) zachowuje także historyczny aspekt — od prospektu do ostatnich zeszytów — otwierają się już tu ogromnie ambitne perspektywy badawcze: Łuczakowa zestawia „Chimerę” z kręgami różnych tradycji (pozytywizm warszawski, modernizm krakowski), przede wszystkim jednak — z tradycją europejskich czasopism literackich i artystycznych. Ten bardzo zwięzły paragraf (4 i 1/2 strony) operuje wielkim materiałem: autorka zdołała dotrzeć do kilkudziesięciu czasopism i potrafiła je krótko scharakteryzować, nawiązując stale do „Chimery”. Zestawienie z paryskimi „*petites revues*” prowadzi do wniosku, że żadna z nich (nawet „*Revue Blanche*”) nie realizuje ideału „*Gesamtkunstwerk*” w tym stopniu co „Chimera”. Pod względem jakości i funkcji

grafiki w piśmie — analogii szukać należy raczej w obszarze angielskim i niemieckim czy austriackim. Łuczakowa omawia tu takie pisma, jak „Blätter für die Kunst”, „Pan”, „Jugend”, „Die Insel”, „Ver Sacrum”. Szczególnie spokrewnia się „Chimera”, zdaniem autorki, z „Die Insel” (nawet format jest podobny) i „Ver Sacrum”. Nie zostały pominięte i najbardziej reprezentatywne pisma rosyjskie: „Мир искусства”, „Весы”, „Золотое руно”, „Аполлон”. Badaczka odnotowała zainteresowanie tych pism „Chimerą” — przy zupełnej obojętności Miriama na osiągnięcia rosyjskich artystów. Tłumaczy to jednak, słusznie, alergią Miriama i ówczesnego społeczeństwa polskiego na wszystko, co rosyjskie. Warto tu dorzucić, że tak ekstremistyczna alergja nie była przecież powszechna: Ruszczyk zanotował, że wolałby mieć „Мир искусства” w Polsce, zaś „Chimerę” w Rosji.

Rozdział, o którym mowa, nie mógłby oczywiście wyjść spod pióra nikogo z nas, krajowców, chyba że szczęśliwie okoliczności zapewniłyby nam długi i owocny pobyt za granicą. Wprawdzie Jerzy Kądziała w swoim opracowaniu „Chimery” czasopisma te wylicza, nieostrożna formuła jednak, którą je nakrywa („Wszystkie te czasopisma pozostawały pod wpływem Ruskina i Morrisa z jednej strony, a Nietzschego — z drugiej”¹), nie wskazuje przecież na osobisty z tymi pismami kontakt.

Ow rozdział o dziejach „Chimery” obfituje w interesujące szczegóły o polemikach prowadzonych dokoła pisma. Przy okazji informuje autorka o bohaterach tych bojów: Marchlewskim, Nałkowskim, Krzywickim, przede wszystkim zaś — o Brzozowskim. Mniej uwagi poświęca atakom „z prawa”, rozbieżność zaś opinii wyjaśnia eklektyzmem Miriama, jego ewolucją ideologiczną oraz niekonsekwencjami, które łatwo dostrzec. Postawy Miriama nie należy więc oceniać według *explicit*e wyrażonych formuł, ale raczej według realizacji jego ideałów artystycznych w piśmie. To ogólna dyrektywa, do której badaczka nieraz wraca.

Z pewnością ciekawa (zarówno dla nas, *indigènes*, jak i dla obcokrajowców) jest też *Legenda „Chimery”*, zamykająca tekst książki. Tu też najwięcej akcentów polemicznych: kierują się one przeciwko formułom używanym przez polskich marksistów — Stefana Żółkiewskiego, Ewę Korzeniewską, Jerzego Kądziałę i Adama Wallisa. Cytuje autorka te właśnie formuły, czerpiąc obficie zwłaszcza ze *Wstępu Żółkiewskiego do Pism Nałkowskiego* (1951) i z Wallisa (*Zadania sztuki i artyści według „Chimery” Miriama*, 1953). Najobszerniejszą dyskusję przeprowadza z Korzeniewską (s. 178—179), kwestionując jej pojmowanie dekadentyzmu i nazywanie Miriama dekadentem”).

Centralną partię książki wypełnia analiza zawartości pisma. To rozdziały: *Teoria sztuki i krytyka w „Chimerze”*, *Literatura polska w „Chimerze”*, *Literatura przekładowa*, *Grafika*.

Miriam-teoretyk sztuki ewoluuje — zdaniem autorki — od „syntetycznego symbolizmu” ku wyraźnie klasycyzującej estetyce. Tę właśnie estetykę wolno określić jako punkt dojścia: „*Przesmyckis Kunsttheorie ist eher dem nach der Jahrhundertwende als gesamteuropäisches Phaenomen zu beobachtenden Neoklassizismus zuzuordnen*” (s. 81). Tezę tę uzasadnia następnie wyliczenie klasycyzujących kryteriów, którymi operuje Miriam: ekonomia artystyczna, upodobanie do małych form, niechęć do powieści, odrzucenie „ostrych” wartości na rzecz dyskretnych i spokojnych. Przy okazji niezmiernie pouczające (i popisowe) odwołania do stylistyki Miriama, wiązania frazeologiczne z Mauclair'em i Mallarmé'm, analiza mo-

¹ *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 254.

tywów metaforyki Miriama (s. 79—82). Wszystko to doprowadza do stwierdzenia, że estetyka Miriama jest proweniencji francuskiej (*quod erat demonstrandum*). W podsumowaniu tego rozdziału filozoficzne stanowisko Miriama zostanie określone jako „monistyczny panpsychizm”, zaś estetyczne — jako klasycyzm.

Literatura polska w „Chimerze” dostaje przydział do poszczególnych kierunków — stąd tytuły podrozdziałów: *Modernizm i symbolizm* (s. 109—125), *Modernizm i wczesny ekspresjonizm* (s. 125—141), *Parnasizm i neoklasycyzm* (s. 141—149), *Realizm i naturalizm* (s. 149—152). Układ rozdziałów ma ilustrować dwie tezy autorki: o złożoności modernizmu i jego wielotorowości oraz o liberalizmie Miriama, o jego otwarciu na wszelką nową i autentyczną sztukę. Sam zabieg metodyczny wydaje się jednak ryzykowny i budzi zastrzeżenia. Poza tym wyłączenie niemal skoncentrowanie uwagi na literaturze współczesnej w „Chimerze” — narusza istotną hierarchię rzeczy, nie oddaje miejsca, jakie zajmuje Norwid w piśmie: jako teoretyk sztuki, jako poeta i patron ideowy. Norwid zostanie pobieżnie omówiony na s. 107—108, choć nazwisko to wraca na kartach książki znacznie częściej.

Żałować wypada, że literaturę przekładową w „Chimerze” referuje Łuczakowa tak ogólnie (s. 153—163) — referuje ją jednak w sposób przejrzysty i przemyślany, nie według kryteriów językowych ani narodowych, lecz według rodzajów wypowiedzi. I tak zostają kolejno omówione pisma estetyczne, filozoficzne, religijne, wreszcie poezja liryczna i dramaty, osobno zaś wkład Porębowicza w prezentację ludowej poezji romańskiej. W podsumowaniu przedstawia autorka również udział poszczególnych literatur w „Chimerze”: na pierwszym miejscu plasuje się zdecydowanie literatura francuska, następnie angielska, włoska i czeska.

Omówienie grafiki jest też bardzo zwięzłe (zaledwie 5 stron): mimo wszystko badaczka stara się każdego z plastyków współpracujących z pismem krótko scharakteryzować. Najobszerniej — Edwarda Okunia, którego określa jako „mitologicznego symbolistę”, dalej Mehoffera, Kryształowicza, Siedleckiego, Wawrzynieckiego i Stanisławskiego. Grafikę prezentują zresztą piękne reprodukcje z „Chimery”, dobrane tak, by pokazać okładki, inicjały, przerywniki, kompozycję stronicy.

Książka szwajcarskiej slawistki jest niewątpliwie niezmiernie cennym wkładem w naszą wiedzę o całej epoce, jak też wartościową informacją dla obcego czytelnika. Ujawnia wysokiej klasy europejskość „Chimery” i całej polskiej moderny; jako studium komparatystyczne przywołuje rozległe konteksty literackie; umieszcza „Chimerę” na tle nie tylko polskiej tradycji literackiej, lecz i obcego czasopiśmiennictwa; staje się bogatą monografią całego życia artystycznego na przełomie wieków; jest to równocześnie ważny rozdział z dziejów książki w Polsce.

Wiele dobrych słów można też powiedzieć o przygotowaniu naukowym Łuczakowej. Uderza nieprzeciętna sumiennosc, dociekliwość, benedyktyńska cierpliwość w dotarciu do źródeł i materiałów, drukowanych i rękopiśmiennych. Sądy autorki są zawsze wyważone i dobrze dokumentowane; nie brak jej też zmysłu krytycznego, który nieraz dochodzi wyraźnie do głosu, ani nawet polemicznych pazurków. Ostrożności badawczej towarzyszy śmiałość w stawianiu własnych tez i korygowaniu cudzych, w klasyfikacjach — i w terminologii.

Terminologia ta jest oczywiście kłopotliwa. Tego „oczywiście” nie zakwestionuje z pewnością nikt, kto bodaj spróbował zanurzyć się nieco głębiej między młodopolskie „-izmy”. Autorka wychodzi z tych trudności metodą eklektycznego przyjęcia różnych propozycji terminologicznych, polskich (głównie Juszcza) i obcych (np. „*Frühexpressionismus*”), oraz metodą cudzysłowu przy takich jeszcze nie-

zupełnie ustalonych terminach, jak symbolizm „syntetyczny” czy „mitologiczny”. Wydaje się jednak, że terminów tych używa zbyt hojnie, nawet w takich wypadkach, gdy można by je wyminąć.

Przedmiotem zachwytu recenzentki jest też niezwykła gęstość pracy: rezultaty gigantycznej kwerendy, wieloletnich studiów nad epoką, bogatą problematykę badawczą — potrafiła autorka przedstawić w książce, której tekst zasadniczy nie przekracza 200 stron!

Niniejsze omówienie wypadnie już kończyć, sygnalizując jeszcze tylko najkrócej pewne luki dostrzeżone w pracy. *Primo*: zbyt ogólnikowe skwitowanie obecności Norwida w „Chimerze” (już wspomniane); *secundo*: badaczka zlekceważyła bogate teatralia „Chimery” (w maszynopisie istnieje praca magisterska na ten temat, powstała na moim seminarium); *tertio*: w bibliografii brak pewnych pozycji, które chyba powinny się tam znaleźć, np. M. Wallisa *Secesja* (1967), gdzie zresztą powtórzone zostały ostre i symplicystyczne sądy A. Wallisa na temat „Chimery”, czy antologia *Mysł teatralna Młodej Polski* (1966). Przeoczenia te tłumaczy jednak dystans: Bazyleja — Polska.

Wolno oczekiwać, że inicjatywa naukowa autorki i wydawnicza C. J. Buchera wzbogacą serię „Slavica Helvetica” o nowe, równie cenne studia komparatystyczne.

Irena Sławińska

Stanisław Jaworski, U PODSTAW AWANGARDY. TADEUSZ PEIPER, PISARZ I TEORETYK. Kraków 1968. Wydawnictwo Literackie, ss. 302, 2 nrb. „Monografie Historycznoliterackie”.

Awangarda krakowska od dawna budzi zrozumiałe zainteresowanie krytyków i historyków literatury, a także teoretyków, co dostatecznie tłumaczy się rolą tego zjawiska w okresie międzywojennym i późniejszym jego oddziaływaniem, wciąż żywym i aktualnym, chociaż nieraz już pośrednim, poprzez parę ogniw ewolucyjnych. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż jeśli abstrahować od twórczości poetów z pokolenia startującego w okresie pierwszej wojny światowej i w latach powojennych, którzy wagą i poziomem artystycznym swej twórczości wnieśli i nadal wnoszą istotne osiągnięcia do obrazu naszej literatury — to okaże się, że oddziaływanie Awangardy było i szersze, i głębsze niż Skamandra, zarówno w drugiej połowie okresu międzywojennego (choć termin „II Awangarda” jest mylący) jak i po ostatniej wojnie, a później po roku 1956. Spadkobiercami plejady wybitnie utalentowanych poetów Skamandra byli prawie wyłącznie epigoni; na linii rozwojowej, która sięga Awangardy krakowskiej, znalazło się paru twórców nie tylko reprezentujących wysoką klasę talentu, lecz i zdolnych otwierać dalsze kolejne perspektywy.

Oczywiście, im dalej od punktu wyjścia, tym bardziej obraz zaciera się, a co więcej — tym mniej płodne stają się, ulegając dezaktualizacji, schematy okresu walki Awangardy ze Skamandrem. Tak istotne np. dla obecnego stanu poezji polskiej zjawisko jak liryka Grochowiaka — zupełnie „nie chce” dopasować się do tego rodzaju historycznych podziałów, podobnie Białoszewski, Herbert zostaliby nie-dopuszczalnie i bez sensu zubożeni, gdyby redukować ich oryginalny i ważki dorobek do problemu takiej czy innej kontynuacji, niemożliwej zresztą do jednoznacznego ustalenia nawet jako zagadnienie tradycji szczególnie dla nich żywej. Poczy-