

# Mirosława Puchalska

---

## "Chimera" jako zwierzę pociągowe modernizmu polskiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (53), 89-112

---

1980

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.

*Mirosława Puchalska*

**„Chimera” jako zwierzę po-  
ciągowe modernizmu pol-  
skiego**

Kiedy Aleksander Wat, przy-  
szły wróg modernizmu, wchodził, jeszcze jako  
chłopczyk, pod stół z bardzo długą serwetą, aby  
dokonywać tam tajemnych inicjacji myślowych i ar-  
tystycznych — co czytał z rozpalonymi uszami?  
Wyznaje, że „Chimerę”.

Kiedy Stanisław Brzozowski postanowił przebić  
osinowym kołem modernistycznego upiora, wykre-  
ował go sobie z osoby redaktora „Chimery”, Mi-  
riama.

Gdy Tadeusz Miciński podjął w roku 1904 Miria-  
mową metaforę, zapowiadającą, że „Chimera” pra-  
gnie być świątynią współczesnej sztuki polskiej, tak  
oto charakteryzował religii tej liturgię:

„Z Przybyszewskim weszła *deia magia*, z Miriamem dru-  
idyczna powaga, z Wyspiańskim gniew, z Kasprowiczem  
psalm na organach, z Żeromskim głębia ofiary.

Czy było tak lat temu kilka?

Z Nowaczyńskim świst błyskawic, z Brzozowskim meta-  
fizyczna krytyka, z Micińskim (prawda, nie wypada mi  
mówić o sobie. Powiedzmy jednak:) wiedza o nieśmier-  
telności.

Czy to było lat temu kilka?”<sup>1</sup>.

Świątynia  
sztuki  
polskiej

<sup>1</sup> T. Miciński: O «Chimerę». Biblioteka Narodowa, rkps

Gnoza  
polskiego  
modernizmu

Powstaje właściwie pokusa, aby opisać „Chimerę” jako gnozę modernizmu polskiego. Jednakże na początek warto może podejść do sprawy skromniej, bardziej po gospodarsku.

W gruncie rzeczy na temat „Chimery” krążą obecnie dwa pytania: pierwsze dotyczy zborności bądź integralności reprezentowanego przez nią modernizmu, drugie odnosi się do kryteriów oceny dzieł, powstałych z jej inspiracji. Odpowiedzi można by spróbować, wykorzystując nową okazję, jaką stała się wystawa *W kręgu «Chimery»*. *Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, oglądana w warszawskim Muzeum Literatury<sup>2</sup>.

Dla porządku trzeba zaznaczyć, że pojęcie modernizmu użyte tu zostało nie w tym oczywiście znaczeniu (w jednym ze swych historycznych znaczeń), w jakim odrzucał je Przesmycki<sup>3</sup>, lecz że rozumie się tutaj przez nie prąd wielonurtowy, obejmujący główne kierunki nowej sztuki przełomu XIX i XX w. i trwający u nas (w różnych swych fazach) przez cały okres Młodej Polski<sup>4</sup>.

2873, k. 45—46. Fragment ten publikowany był już w „Pracach Polonistycznych” Vol. XXIV 1968, s. 252.

<sup>2</sup> Wystawa otwarta 25 września 1979 r., zamknięta 31 maja 1980 r. Scenariusz: Wojciech Chmurzyński i Mirosława Puchalska; opracowanie graficzne: Krzysztof Burnatowicz; wybór ilustracji muzycznej: Wiesław Juszcak. Tekst niniejszy jest referatem wygłoszonym na związanej z wystawą konferencji (24—25 stycznia 1980 r.), zorganizowanej przez Muzeum Literatury, Komitet Nauk o Sztuce PAN i Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Z natury rzeczy egzemplifikacja opiera się na materiałach wystawy, uprzywilejowując konfrontację literatury ze sztukami plastycznymi. Pierwsza wersja tekstu przedstawiona była w pracowni młodopolskiej IBL 15 listopada 1979 r.; uczestnicy dyskusji wnieśli do niego wiele cennych uzupełnień.

<sup>3</sup> Tredecim: *«Modernizm» i poszukiwacze arcydzieł*. „Chimera” t. VII 1904, s. 131—142.

<sup>4</sup> Rozumienie to najbliższe jest konstatacjom J. J. Lipskiego (*Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891—1906*. Warszawa 1975); por. H. Markiewicz: *Młoda Polska i «izmy»*

Twórczość „Chimery” sytuowana bywa na ogół między ekspresjonizmem z jednej strony, a symbolizmem z drugiej (czasem pada łączne określenie: secesja), przy pewnym współdziałaniu impresjonizmu i parnasizmu. Monografistka czasopisma Janina Łuczak-Wild<sup>5</sup> określa ponadto istotne według niej tendencje „Chimery” jako klasycyzujące. Badania dotychczasowe nie zawsze jednakowo ustosunkowują się do kłopotliwego statusu tej wielonurto-wości, dzieje się tak zresztą nie tylko z „Chimerą”, lecz i z innymi zjawiskami o charakterze modernistycznym. Padają słowa o biegunowo odmiennych znaczeniach: eklektyzm (tak właśnie Łuczak-Wild) i synkretyzm, niekiedy występuje „pośrednia” kategoria pluralizmu (czy formy otwartej). Do trudności tych przyczynia się natura samego przedmiotu, ale wynikają one również z dającego się ostatnio obserwować kryzysu dziedziny zwanej potocznie nurtologią. Terminy jej są wieloznaczne i nieostre, zastosowania ich — często niefrasobliwe. Nie wdając się w tę problematykę, która wymagałaby wstępnego skonstruowania (bądź wyboru) teorii prądu artystycznego i procesu historycznego w sztuce, można jedynie zawiesić „izmową” kwalifikację organu Miriama i zająć się na razie niektórymi jej przesłankami.

Ale przedtem wypada zwrócić uwagę na dwie komplikacje. Jedna to ta, że „Chimera” nie reprezentowała określonej grupy artystycznej (w znaczeniu socjologicznym), nawet „nieformalnej”; takie czasopisma i takie grupy zaczęły się w Polsce pojawiać dopiero po roku 1918. Była ona czasopismem szerszego kręgu, a to już — mimo wyraźnych predylekcji jej redaktora — zakłada pewien liberalizm, pew-

Problem  
wielonurto-  
wości

Liberalizm...

(1963). W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. I. Warszawa 1965, s. 7—51.

<sup>5</sup> J. Łuczak-Wild: *Die Zeitschrift «Chimera» und die Literatur des polnischen Modernismus*. Luzern und Frankfurt am Main 1969.

i poczucie  
jedności

ne luzy jeśli nie programu, to praktyk. Po drugie, „Chimera” usiłowała realizować zasadę *correspondance des arts*, wiadomo zaś, że kryteria przynależności do jakiegoś nurtu czy kierunku i dalej — problemy wielonurtowości wyglądają nieco odmiennie w każdej z dziedzin sztuki.

A jednak jakże silne było w tym kręgu poczucie jedności, widoczne zarówno w braku wewnętrznych polemik, jak i w ocenach formułowanych przez bliższych obserwatorów. „Doznajemy wrażenia, że te utwory pisał jeden człowiek” — zadziwia się Lorentowicz<sup>6</sup>. „Trzydzieści zeszytów «Chimery» — to trzydzieści pieśni jednego poematu” — woła Potocki<sup>7</sup>.

Dojrzały  
modernizm

Sięgnijmy do genezy zjawiska. Trzeba przypomnieć, że po roku 1900 zarysowało się w Polsce pewnego rodzaju zamówienie na ośrodek artystyczny, który by wielogłosowe dotychczas świadectwa świadomości modernistycznej zogniskował, poddał konfrontacji i ewentualnej polaryzacji. W tym czasie właśnie — jak wiemy od Wyki — modernizm nasz osiągnął swoją dojrzałość. Można dodać, że rozpoczęły się w nim nawet procesy autonomiczne, czasem odśrodkowe. Najwybitniejsze wczesne manifesty prądu, takie jak *Zur Psychologie des Individuums*, Miriama wstęp do Maeterlincka, *Forpoczty*, *Horla* Irzykowskiego, zostały mniej lub bardziej przyswojone, niekiedy zaczynały owocować utworami pewnej rangi, pojawiły się także arcydzieła wykraczające poza granice sformułowanych manifestów, np. *Wesele*. Jeśli więc zrodziła się potrzeba czegoś na kształt gnozy, to m.in. również w tym sensie, że chodziło o wyższy stopień wtajemniczenia, o sublimację określonej już wiedzy (w danym wypadku nie tyle wiedzy, co świadomości), zloka-

<sup>6</sup> J. Lorentowicz: «Chimera». W: *Młoda Polska*. T. I. Kraków 1908, s. 55.

<sup>7</sup> A. Potocki: *Polska literatura współczesna*. Cz. 2. Warszawa 1912, s. 300.

lizowanej w prapoczątkach, i że była to sytuacja, w której spełniać się już miało „doświadczenie bezpośrednie”, w istocie zmistyfikowane przez rytuał, język zaś wypracował mechanizmy spekulacji i odwołań do własnej symboliki, umożliwiając wysiłki stworzenia całości hermetycznej.

Dojrzałość prądu wyrażała się też w potrzebie autoafirmacji, inaczej mówiąc — potwierdzenia przeswiadczeń formułowanych w manifestach wstępnych, sprawdzania ich w rozmaitych kontekstach: tradycji artystycznej, którą się dysponuje, rozwoju kultury, przebiegu życia społecznego, próby historii. W przypadku modernizmu szczególnie istotna była optyka, jaką stwarzało wielkie nowoczesne miasto. Kraków — stolica Młodej Polski — takim miastem nie był. Prędzej już był nim Lwów, ale ten z przyczyn, które wypada tu pominąć, dopiero później włączył się w dialektykę prądu. A przeżycie wielkiej metropolii, utrwalone w pamięci bywalców Berlina czy Paryża, nie wystarczało do zweryfikowania podstaw światopoglądowych na rodzimym gruncie.

Inaczej przedstawiały się możliwości Warszawy, miasta, którego uprzemysłowienie i nowoczesny układ stosunków społecznych stwarzały bliższą modernizmowi koniunkturę artystyczną i umysłową. Jej postać w połowie lat dziewięćdziesiątych scharakteryzował Roman Zimand w książce *«Dekadentyzm» warszawski*; w następnym dziesięcioleciu koniunktura ta nie mogła nie wzrosnąć.

Wspomnijmy także o wybranych formach i warunkach funkcjonowania kultury w ówczesnej Warszawie. Brak polskiego uniwersytetu powodował, że myśl humanistyczna musiała być przerzucana na barki krytyków i publicystów, zwiększając siłą rzeczy ciężar intelektualny ich wypowiedzi na łamach prasy. Brak autentycznej cyganerii, prowadzącej właściwe sobie życie kawiarniane, wynosił z kolei artystyczne manifestacje postaw i poglądów

Możliwości  
Warszawy...

ponad anegdotę moralno-obyczajową i plotkę, które współkreowały środowisko krakowskie. Jeśli wybuchyły w Warszawie skandale, przygotowujące ferment artystyczny, to dotyczyły one samej sztuki, jak tragiczne memento Kurzawy czy gest Podkowińskiego.

Tak więc oferta Warszawy dla czegoś, co miało stać się „Chimerą”, nie była tylko przypadkową okolicznością biograficzną związaną z osobą Miriama. Przed pewną kłopotliwością warszawską, jaką tworzyły stosunki cenzuralne Kongresówki, w jakimś stopniu osłaniał głoszony przez Przesmyckiego uniwersalizm, zainteresowanie dla ujęć ogólnych i ponadhistorycznych. A swoiste barbarzyństwo kulturalne Warszawy, na które tak narzekali koneserzy — trywialność „Rozmaitości”, bezmyślność Doliny Szwajcarskiej, prząsność „Zachęty” czy nieprzystosowanie artystyczne czasopism, z ich postpozytywistycznym mentorstwem lub jeszcze starszym tradycjonalizmem — tym bardziej kusiły jako szansa przemodelowania tej kultury.

Szansę tę, co trzeba od razu powiedzieć, dostrzegał nie tylko Przesmycki. Widziała ją również, choć w innej hierarchii zadań, lewica, której jednak brakło środków na szerszą tego typu działalność i która znacznie pewniej czuła się na gruncie czysto ideologicznym. Widział także tę szansę i umiał ją wykorzystać Ignacy Matuszewski, gdy wszedł do redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”. Bo też właśnie w Warszawie społeczna sytuacja artysty bardziej wyraziście określała go wobec kultury panującej, niż to było w Galicji, gdzie bratał się on z filistrem, a wkrótce miał zapraszać mieszkańców Pałacu pod Baranami do „Zielonego Balonika”.

Jeśli Miriam umieścił swą świątynię sztuki tak centralnie, to jednocześnie zadbał (i to przygotowując rzecz przez dwa lata), ażeby jej kapłanów sprowadzić z najszerzej rozumianego obszaru kultury polskiej jako całości. Zapewnił sobie bowiem

i barba-  
rzyństwo  
kulturalne

Strategia  
Miriama

starannie dobranych współpracowników w Krakowie, Kijowie i Lwowie, nawiązał kontakty z paru malarzami osiadłymi za granicą. W pierwszym numerze dość ostentacyjnie pominął nazwiska warszawskie. Z punktu więc ustawił pismo na płaszczyźnie — jak powiedzielibyśmy dzisiaj — modelowej.

Nie ma tutaj potrzeby przypominania zasług „Chimery” jako periodyku nowego typu. Wiadomo, że była jednym z najlepiej redagowanych pism w Europie, wyróżniając się m.in. przemyślaną kompozycją każdego zeszytu i olśniewającą szatą zewnętrzną. Bardzo szybko stworzyła normę „poziomu”, którą nawet najwybitniejsi (np. Żeromski) uznawali za niedoścignioną. „Potężna elektryzacja”, jaka według słów Marii Komornickiej nastąpiła z chwilą pojawienia się „Chimery”, szczególnie głęboko przeniknęła środowisko plastyczne. Znajdowało się ono w nieco gorszej sytuacji niż pisarze, dysponujący w końcu alternatywami. Od upadku „Wędrowca” pozbawione było bodźców intelektualnych i świeżych formuł, rozjaśniających problematykę sztuki naówczas awangardowej. I oto malarze okazali się nie tylko potrzebni jako współtwórcy, od których wymagało się znajomości tekstów i idei, którym sugerowało się atrakcyjność nowych lub przypomnianych technik (grafika), i nie tylko docenieni przez wnikliwą działalność recenzyjną oraz organizacyjną (wystawy „Chimery”, jej kampania o szkolnictwo artystyczne). Przede wszystkim poczuli się oni uczestnikami jednej wielkiej sprawy, usensowniono ich rozproszone wysiłki, ukazano nadbudowę interpretacyjną ich odkryć szczegółowych. Toteż zdarzało się, że i ci, których nie można podejrzewać o świadome sojusznictwo z Miriamem, chcąc nie chcąc ulegali jego presji, że pojawiały się niespodziewane odpowiedniości między estetyką normatywną jego czasopisma a twórczością protagonistów sztuki ówczesnej, niezależnie i wcześniej

„Chimera”  
a malarze

Inspiracja...



i synteza

już uformowanych. Tak rozumiana inspiracja „Chimery” usprawiedliwia bardzo swobodny, szeroki dobór dzieł sztuki, zgromadzonych na wspomnianej wystawie w Muzeum Literatury.

„Chimera” była jedynym na gruncie modernizmu polskiego pismem, które dokonywało syntezy różnych mediów kultury, głównie artystycznych, śledząc podobne procesy w literaturze, plastyce, muzyce, urbanistyce, teatrze, i postulując wspólny program ich odnowy. Było to możliwe m.in. dlatego, że program ten zawierał hasła o znacznym stopniu ogólności. Ogarniały więc one różne dziedziny, a zarazem dopuszczały porozumienie między tendencjami, które dzisiaj skłonni jesteśmy przypisywać nurtom odmiennym.

Przesmycki, rasowy krytyk-prawodawca, odwołał się do swych wcześniej wypracowanych założeń. W kontekście „Chimery” ujawniają się jednak niewielkie przeakcentowania w tym zakresie. I tak Miriamowy uniwersalizm wystąpił teraz w funkcjach antypartykularnych, jakie nie były jeszcze obecne w warszawskim „Życiu”; dołączyły się takie konkrety, jak odcięcie się od ludowości podhalańskiej, a zwrot ku ogólnoludzkiej (czy, jak kto woli, kosmopolitycznej) skarbnicy folkloru, którą odkrywała działalność Porębowicza — wszystko to na tle refleksji teoretycznej nad *Promethidionem*. Nawet jednoznaczny polemikom ideologicznym, podejmowanym przez Jana Lemańskiego, tego Słonimskiego „Chimery”<sup>8</sup>, nadawał Miriam sakrę uniwersalistyczną, wskazując na pojemność wybranej przez poetę formuły bajki i paraboli.

Także inne hasło ogólne, mające jednoczyć współpracowników pisma, uległo pewnym przekształceniom w stosunku do swej postaci z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Rządziej mianowicie mó-

<sup>8</sup> Tak określił go Leon Rygier w paraleli między „Chimerą” a „Wiadomościami Literackimi” (*«Chimera» i «Skamander»*. „Kwadryga” 1930 z. 5).

wi teraz Miriam o Pięknie, częściej o artyzmie, oryginalności, talencie. Stawia więc na kryteria mniej autorytarne, mniej normatywne, chociaż zarazem jako recenzent, autor glos i ocen szczegółowych nie kryje osobistych upodobań do harmonii, stabilności, umiaru, a jako redaktor kwalifikujący materiał do druku chytrze nie prostuje rozpowszechnionych opinii o terrorystycznej niemal surowości swego sądu. Ale z drugiej strony w jego jakże ważnym eseju o Rimbaudzie natrętnie podchodzą mu pod pióro słowa „wizja” i „wizjonerstwo”, określające w tym wypadku nie kontrolowaną erupcję przeżyć, dekompozycję świata oraz silne nacechowanie emocjonalne. Kwestia ta może stanowić jeden z tropów, prowadzących do zagadki „Miriam a ekspresjonizm”, i znajduje wyraz również w twórczości innych chimeryków, w której to, co negatywne, rozbite, splekane i dramatycznie sprzeczne, układa się, z grubsza mówiąc, po stronie ekspresjonizmu, a to, co konstruktywne i spójne — po stronie symbolizmu.

Z okazji kolejnej kwestii — realizowania się indywidualności poprzez sztukę — Przesmycki z okresu „Chimery” szczególnie często podkreśla konieczność pozostawienia swobody wybitnemu twórcy. Właśnie w jej imię broni swego pisma przed zaszufładkowaniem do jakiegokolwiek „izmu” czy próbuje nadać sens ogólnie antymieszczkański hasłu „sztuka dla sztuki”, ongiś stanowiącemu sygnał postawy parnasistowskiej.

Można zauważyć na marginesie, że tego rodzaju założenia, apelujące do środowisk otwartych, zaczęły coraz częściej pojawiać się w polskim życiu artystycznym XX w. Z powodu podobnych enuncjacji Tadeusza Pawlikowskiego w 1906 r. w „Naszym Kraju” biadał już nad tym Irzykowski, rzecznik szkół i prądów<sup>9</sup>; wkrótce na przykładzie Skamandra miał on rzucić obelgę „talentyzmu”.

<sup>9</sup> K. Irzykowski: *Upadek pism literackich*. „Nowa Reforma” 1914 nr 299.

Kryteria mniej autorytarne

W imię swobody

Proletariat  
i metafizyka

Ale twórca „Chimery” żądał od jej autorów jeszcze jednego: by wypełniali oni metafizyczne posłannictwo sztuki. Postulat ten w pewnym stopniu zawężył liczbę zainteresowanych. Jednakowoż i on był dostatecznie pojemny, by obok samego Miriama, pełnego pokory wobec transcendencji, pomieścić np. Przybyszewskiego, rozumiejącego absolut podmiotowo<sup>10</sup>. Zresztą i tu okazały się rzeczy dość niespodziewane: dla wielu *outsiderów*, takich jak Maria Markowska, „poetka proletariatu”, „Chimera” stała się czymś w rodzaju spluwaczki metafizycznej — jeśli wolno sięgnąć do nieeleganckiego skojarzenia przy tak wytwornym sztafażu.

Poza tymi wskaźnikami integracji, jakie tkwiły u podstaw doktryny Przesmyckiego, bliskie są środowisku „Chimery” i inne, mniej już ogólnikowe kategorie, wspólne dla światopoglądu całej formacji, ale tutaj podane w szczególnie intensywnej kolorystyce — „ciemnej”, bynajmniej nie „bajecznie kolorowej”. Ich repertuar ciekawie zestawia drukowany w tym piśmie, a zapoznany dzisiaj poemat dramatyczny, czy raczej dialogowany esej Jana Rundbakena *Śladem Rosynanta*. Nie wchodząc w typologię, trzeba wymienić najważniejsze wątki tej problematyki.

Aksjomat  
epoki

Punktem wyjścia jest tu aksjomat nr 1 całej epoki — przekonanie o głębokim kryzysie kultury, o jej dekadencji. Na ścianie wystawy *W kręgu «Chimery»* wypisano owo „Mane — Tekel — Phares” ówczesnego artysty, sięgając do tekstu Komornickiej:

„Odbicie w «komórce» społecznej straszliwego stanu narodu — «Starzy» — zdruzgotani despotci. — «Młodzi» — rozpasani niewolnicy na swobodzie. — «Najmłodsi»... spędzone płody!

<sup>10</sup> Por. K. Rosner: *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*. W: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*. Warszawa 1972. Autorka wskazuje i na inne zbieżności w poglądach obu tak pozornie odmiennych przywódców naszej moderny.

Przerazający w swej piorunowej konsekwencji proces wynaturzenia spełnia się...”<sup>11</sup>.

Sztandarowy utwór „Chimery”, *Próchno*, ukazuje zasadnicze uwikłania buntu modernistycznego, decydujące o dramacie twórcy: przeciwstawne role kapłana i błazna, których wartości wzajemnie się znoszą. Zanik woli heroicznej uosobiony w metaforze „skamieniałego druida”. Sfilistrzenie Prometeusza. Kult artefaktu i rzemiosła, dewaluowanego przewagami rzeczywistości. Nieautentyczność formy wyrażaną przez symbole maski i marionetki.

Mitologia artysty przedstawiona przez Berenta i innych pisarzy posiada dokumentację z zakresu sztuki niejednokrotnie wzbogacającą widzenie problemu. Na omawianej wystawie jest to kilkadziesiąt eksponatów różnej rangi, by wymienić tylko Mehoffera *Pegaza uwięzionego w kwiatach*, Niesiołowskiego *Safonę* czy *Portret Raczyńskiego Wojtkiewicza*. W tym samym czasie wystawa *Polaków portret własny* pokazywała *Totenmesse* Weissa i *Hamleta polskiego* Malczewskiego. Dwa ważne komponenty musiały zostać pominięte: reprodukowany w „Chimerze”, a zaginiony obecnie *Muzyk* Dunikowskiego (czyli portret pianisty Friedmana) i znakomite *Filistry* Okunia, przechowywane w galerii lwowskiej.

Poprzez katalog ról artysty „Chimera” odczytywała społeczne sensy rozdarcia współczesnego świata. Jeszcze częściej zatrzymywała się nad jego sensem egzystencjalnym. Zwłaszcza Kasprowicz i Komornicka, także niekiedy Ostrowska i Lange ukazują dezintegrujące oddziaływanie agresywnych procesów życia i pytają o znaczenie śmierci wobec ciągłości losu. Na tym tle po nowemu brzmi dawne żądanie Miriama-monisty, by sztuka zbliżała się do tajemnicy jedności bytu.

Pojawia się eschatologia chrześcijańska, ale głównie

Katalog ról  
artysty

<sup>11</sup> M. Komornicka: *Z księgi mądrości tymczasowej*. „Chimera” t. VI 1904, s. 336.

w swym aspekcie negatywnym: mroczne strony bytu, satanizm. Kryzysową sytuację myśli, wywodzącą się z tej tradycji, ujawniają dyskusje Kasprowicza z Bogiem, ujawnia egzystencjalizm Komornickiej, która mówi o „więzieniu z odwróconych pleców”. Jeśli podnosi się potrzebę ofiary, to po to, by świadczyć o jej okrucieństwie: taka jest ofiara Izaaka, którą wspomina tłumaczony w „Chimerze” autor *Trwogi i drżenia*, taka jest kruczata dzieci w oczach również tłumaczonego Schwoba i urzeczonego nim Wojtkiewicza. Nurt franciszkański odgrywa mniejszą rolę. Górują postawy tragiczne i uczucie cierpienia. Gdy Niesiołowski rysuje swoją parafrazę *Fleurs du Mal* Baudelaire’a, przefiltrowaną przez Przybyszewskiego<sup>12</sup>, nie podpisuje: kwiat grzechu ani: kwiat zła, tylko: *Kwiat bólu*.

Witalizm  
i wieczny  
powrót

Pozytywną propozycją filozoficzną, jaka znalazła dość silną argumentację w sztuce omawianego kręgu, jest Nietzscheańska wersja witalizmu, a szczególnie to, co się z niej mieści w micie wiecznego powrotu. Ona uzasadnia też dalsze derywaty myślowe: idee kosmogoniczne, genezyjskie. Te ostatnie z aluzjami do sytuacji poety jako demiurga. Nieprzypadkowo właśnie *Genezis z Ducha* budzi zainteresowanie Porębowicza, Siedleckiego. Zdarza się, że przekazywana jest w poetyce „Chimery” całość takiego oglądu świata, np. w symbolice fali czy ziarna. Kiedy indziej dochodzą do głosu tylko pewne ujęcia kierunkowe w postaci motywów biologicznych, wizji ładu kosmicznego, faustyzmu.

Poprzez świat wartości przekazywana jest też refleksja dotycząca samego poznania. Literatura „Chimery”, zresztą głównie liryka, chętnie ukazuje emocje towarzyszące procesom poznawczym, zatrzymując się najczęściej na progu wiedzy o samych treściach poznawczych, do jakich podmiot poznający (w tym wypadku jego właściwą denotacją jest „du-

<sup>12</sup> „On, ona — dwa kwiaty na jednej lodydze” (*Requiem aeternam... (Totenmesse)*).

sza”) dotarł lub może nie dotarł. Kultywowanie tajemnicy staje się jak gdyby pokątną rozkoszą działalności epistemologicznej.

Pokątna  
rozkosz

Na gruncie twórczości nieliterackiej, niejęzykowej dają się obserwować podobne postawy. Malarz na przykład zaznacza obecność szyfru, ale często nie wskazuje możliwości jego rozszyfrowania. O Okuniu pisze się spokojnie, że wystawił on w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych

„symbol, jasno skomponowany, prosty, piękny i dobrze malowany. Podpisu nie potrzebuje, jak każdy zresztą symbol. Na widza działa, o ile widz znosi rzeczy w tym rodzaju. Poetom śnić się będzie w nocy, chorych ludzi będzie zachwycał pomysłem zatrutym i utrapionym, filistrów gniewał brakiem podpisu i ubrania na głównej figurze, malarzów zadowoli rysunkiem, a wszyscy zgodzą się na to, że to, co w nim malarz chciał powiedzieć, a że chciał, to pewna, to powiedział i zimnych barw zestawieniem, i ruchami figur, i tym wszystkim w ogóle, co miał do rozporządzenia jako malarz”<sup>13</sup>.

Muzyka zaś — zwłaszcza utwory Szymanowskiego, Karłowicza, Różyckiego, osnute na motywach poematów refleksyjnych Micińskiego, Kasprowicza, Zeyera — nadaje dramaturgię emocjonalną mękom poznawczym tekstu. Daje znać, że dzieje się oto coś metafizycznego, że się „draży głąb”, bo takie były — po Schopenhauerze — przeświadczenia o funkcji muzyki w estetycznym współzawodnictwie sztuk.

Poznawcze  
męki

Próby odgadnięcia natury świata podszyte są dramatem. Budowniczy nadgwiezdnych miast z utworów Micińskiego jest demiurgiem przeklętym. Tylko pozornie większą szansę ma dociekliwość młodzieńcza: to przypadek portretowanego przez Gustawa Gwozdeckiego chłopca; osiągnięte przez niego poznanie przeradza się w lęk apokaliptyczny. Nawet tam, gdzie młodość ma być tryumfująca, byt ukazuje

<sup>13</sup> W. Witwicki: «Sztuka» we Lwowie. „Krytyka” 1901 z. 3, s. 182—183.

Eskapistyczne  
gesty

swe demoniczne oblicze, jak to wynika np. z analizy *Wiosny i Maków* Weissa przez Wiesława Juszcza. W podobny sposób dałoby się prześledzić inne próby szukania wartości, rozpoznane już kiedyś przez Kazimierza Wykę: drogę do filozofii Wschodu czy hedonizm jako postawę wobec erotyki. I jedno, i drugie jest dla „Chimery” charakterystyczne. Warto natomiast może choć chwilę uwagi poświęcić tym gestom eskapistycznym, które wydają się dobrze ubezpieczone wielowiekową warstwą mitologii. Także i one wywołują wrażenie klęsk albo co najmniej poczucia niepewności.

„Ostatnie  
rezerwy”

Najbardziej bogato reprezentowane jest w tym zakresie zainteresowanie twórców „Chimery” dla polskich i słowiańskich mitów początku. W szkicu *Włazą w swoje korzenie* Irzykowski analizował kolejne mistyfikacje, dokonujące się ówczesznie wokół tego tematu. „Chimera” — jeśli wolno potraktować sumarycznie tak w końcu różne rzeczy, jak działalność Mariana Wawrzeńckiego i interpretacja tradycji Norwidowskiej, jak wiersze „archeologiczne” Staffa obok malarskich i urbanistycznych penetracji fenomenu katedry — „Chimera” zatem odrzuca myślenie historyczne, wtlacza natomiast w rekonstruowane rzekomo prądzieje własną problematykę. Już sama celebra traktowania przedmiotowych znaków kultury, owych posążków, urn, sarkofagów, sygnalizuje pytania raczej z porządku symbolicznego niż muzealnego, kolekcjonerskiego. Aura uczuciowa jest tu zawsze gorzka, pełna napięcia: ujawnia się oto „ostatnie rezerwy”. Nawet swoisty karnawał słowiański z poematu Maryli Wolskiej *Z ogni kupalnych* pojawia się tylko na prawach „bycia gdzie indziej”; optymizm ludyczny możliwy był w obrębie tego światopoglądu jedynie po ulokowaniu go w odległej pomroce dziejów. Osobowość i los bohatera nie mają twardej, faktycznej tożsamości; decyduje kapryśna legenda. Ona to zakrywa prawdę o Walgierzu Wdałym, o Warneńczyku z portretu Krzyża-

nowskiego, o rodzeństwie Oświęcimów z poematu symfonicznego Karłowicza. Są to postaci udreżone. Ekspresyjny pożar Tyńca to znamieny tutaj komentarz malarski Stanisławskiego, którego powściągliwość emocjonalną nieoczekiwanie udało się Żeromskiemu przełamać. Nie ma za to hamulców wspomniany Wawrzeniecki, gdy w scenerii średniowiecza umieszcza symbole i fabuły erotyczne, dając jak gdyby naiwną zapowiedź tego, co wkrótce wyrażać miał Jungowski czas archetypu. Tylko raz „Chimera” zdystansowała się wobec swego pseudohistoryzmu: kiedy na odkładce narysowanej przez M. Wisznickiego pojawili się rycerze w pajęczynie. I tylko z zewnątrz, choć z bliska, nazwano celnie modernistyczną karierę *Króla Duchy* — w „Chimerze” poświadczoną jego nieznanymi wariantami — gdy rzucona została przezwa „poszukiwacze polskich Nibelungów” (autorem jej był, jak łatwo zgadnąć, Nowaczyński).

Pseudo-  
historyzm

W trybie wzmianki da się tutaj jeszcze wskazać na dwa inne regiony poczynań eskapistycznych, których historia literatury trochę nie docenia, jak to uświadomiła na omawianej wystawie ich malarska dokumentacja. Po pierwsze, sfera baśni. Monografistom Leśmiana, Ostrowskiej — by na tych nazwiskach poprzestać — problem ten znany był z osobna, jak znane są też tragiczne implikacje baśniowego świata Wojtkiewicza. Jednakże spojrzenie sumujące musiałyby dostrzec w próbie baśni szczebel rozczarowania modernistycznego nie dający się ominąć przy konstrukcji prądu.

Drugim z tych ciekawych regionów jest Italia. Poczernie znacznie mniej jej u artystów „Chimery” niż np. na kartach jednego tomiku Tetmajera. Ale właśnie u nich uwidoczniła się kryzys parnasistowskiego ujęcia tej tematyki. Lemański jako autor *Muru* oraz innych wierszy z tomu *W kraju słońca*, Miciński — autor *Kolosseum* — jak gdyby rozkładają estetyzującą wizję pejzażu włoskiego utwierdzonej



Piękne  
mystyfikacje  
świadomości

w micie śródziemnomorskim, wytrącają podmiot poetycki z dobrego samopoczucia właściwego euforycznemu lub kontemplatywnemu podróżnikowi. Podobny niepokój pulsuje w studiach malarskich Italii — Pieńkowski, Stanisławski, Okuń...

Uprawiając więc różnego rodzaju piękne mistyfikacje świadomości pisarze z klanu Miriama nie wahają się wystawić piersi na spodziewane rany. Jest to postawa dość dwuznaczna i przenikliwie opisał ją Leśmian w drukowanym w „Chimerze” wierszu *Metafizyka*. Jednakże samowiedza nie stanowi widocznie dostatecznej ekspiacji w planie sprawiedliwości dziejowej, skoro opinia naszych czasów, utrwalona przez szkołę i przez obiegowe syntezy, pamięta „Chimerę” głównie z powodu chłosty, jaką wzięła ona od krytyki lewicowej i demokratyczno-radykalnej, a zwłaszcza od Brzozowskiego.

Ten znany ciąg polemik, wywołany prowokacją, jakiej dokonał Miriam w swoim artykule *Walka ze sztuką*, jest historycznie zrozumiały. Lewica prowadziła na przedpolu rewolucji ofensywę ideologiczną i kierowała pod adresem inteligencji konkretne postulaty polityczne. Ale gdy szerzej spojrzeć, jak to możemy dziś już uczynić, na podstawowe pytanie sporu — kim jest, kim powinien być odbiorca sztuki — akcenty rozkładają się nieco inaczej. Trzeba przede wszystkim przyznać rację tym komentatorom, którzy, jak Antoni Lange, kazali odróżniać sformułowane *explicite* przekonania ideologiczne Przesmyckiego od wymowy, jaką miała wyposażona w wiele odcieni praktyka kulturalna i artystyczna obecna w jego czasopiśmie<sup>14</sup>. „Doktryna p. Przesmyckiego idzie na prawo — pisał też Feldman — a jego intuicja poety na lewo”<sup>15</sup>.

Jednakże część doktryny Miriama daje się bronić. Przede wszystkim jego program sztuki stosowanej.

<sup>14</sup> A. Lange: «Chimera». „Wędrowiec” 1901 nr 47.

<sup>15</sup> *Nowe czasopisma*. «Chimera». „Krytyka” t. I 1901 z. 3, s. 200.

Cokolwiek powiedzieć by można dzisiaj o podziale na sztuki czyste i użytkowe oraz o wtórności Miriama w stosunku do Ruskina i Morrisa, program ten, aczkolwiek adresowany był do elity, w perspektywie idealnej służyć miał jak najszerszemu odbiorowi. Tak samo nakierowana była praktyczna działalność pisma w zakresie wystaw i ekspertyz (np. ocena pocztówek), nie mówiąc już o wielkiej sprawie estetyki druku. Feliks Jasiński był pozytywnym bohaterem Miriama nie tylko jako koneser i kolekcjoner, ale zwłaszcza jako działacz kulturalny propagujący sztukę z niezwykłą odwagą i samozaparciem.

Program  
sztuki  
stosowanej

Treści przeznaczone do upowszechnienia przez program popularyzatorski Przesmyckiego rozmijały się z doraźnymi potrzebami kulturalnymi ówczesnych mas; tę prawdę jego dyskutanci wypowiedzieli dość głośno. W zamyśle dalekosiężnym jednak — a ten tylko interesował uniwersalistów z „Chimery” — treści te powinny kiedyś i do mas trafić. Ale ani wizja kultury jako zespołu procesów długiego trwania, ani koncepcja sztuki jako medium przeżyć metafizycznych nie funkcjonowały w zasadzie w naszej publicystyce socjalistycznej tego czasu. Łatwo oczywiście mówić tak dziś, po trzech rewolucjach, gdy socjologia odbioru przeszła znamienne przeobrażenia. Ale tym bardziej trzeba przyznać Miriamowi jego porcję zasług dla późnego wnuka. Ten paradoks „Chimery” dostrzegł już zresztą Żeromski, gdy włączył ją w codzienną polską orkę społecznikowską<sup>16</sup>.

Ciekawe przy tym, że zrodzona z ducha powagnewskiego symbolizmu idea syntezy sztuk stała się w „Chimerze” dźwignią dalszych postulatów spo-

Idea syntezy  
sztuk

<sup>16</sup> S. Żeromski: *Literatura a życie polskie*. W: *Sen o szpadzie i sen o chlebie*. Zakopane 1916. Wychowanie społeczeństwa jako ważny aspekt estetyzmu Miriama wymienia M. Podraza-Kwiatkowska: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969, s. 135.

łecznie progresywnych. Chodzi o kulturę Warszawy i Mazowsza. Wykorzystując swój prestiż, odnosząc się do kolejnych dziedzin, takich jak urbanistyka, muzealnictwo, teatr, opera i filharmonia, produkcja wydawnicza, szkoły artystyczne i zawodowe, pismo Miriama naszkicowało w istocie ambitny i spójny projekt z zakresu polityki kulturalnej, nie nadający się, rzecz prosta, do realizacji na czysto komercyjnej płaszczyźnie.

I jeszcze jedna konstatacja obronna, możliwa do sformułowania dopiero w ostatnim czasie. Krytyka lewicowa lat dziewięćsetnych wyraźnie nie doceniła waloru diagnoz publicystów „Chimery” na temat zjawiska, które dziś nazywamy kulturą popularną, kulturą rozrywki. Diagnozom tym towarzyszyły znamienne obserwacje, dotyczące mechanizmów opinii publicznej w nowoczesnym społeczeństwie, obsługiwanym przez prasę wielkonakładową. Ostrze polemiczne „Chimery” zwracało się przeciw mentalności burżuazyjnej i filisterskiej; ale jej produkty opisywane były w ogólniejszych kategoriach zuniformizowania, zubożenia wyboru wartości, czynienia łatwostrawnej papki z nowinek fałszywej moderny. Chodziło więc o te cechy, które miały wkrótce groźnie utrwalić się w kulturze masowej XX w. Antonina Kłoskowska wskazywała w swoim czasie na dziewiętnastowieczną genealogię artykułów Miriama z 1901 r. Dziś jednak interesują nas one w kontekście całego dorobku „Chimery” i możemy spojrzeć na nie w oderwaniu od ich mniej czy bardziej konserwatywnej genezy — jako na przenikliwe ostrzeżenie pod adresem jutra.

W takim ujęciu innej wartości nabiera postawa generalna „Chimery” i jej otoczenia, dająca się określić jako klerkizm *avant la lettre*, jako obrona kultury autotelicznej, ściągającej uwagę na warsztat artysty, wyrabiającej — obok zamiłowań — także kryteria smaku, postulującej odbiór trudny. W podobnym kierunku szły starania Miriama, by oder-

Ocena  
kultury  
masowej

wać się od spetryfikowanego kanonu tradycji narodowej, zwłaszcza romantycznej (wybór Norwida i mistycznego Słowackiego na przekór stereotypowi wielkiej trójcy). Był to także system myślenia nad rolą twórcy kultury w dziejach. Przeciwwstawiając się producentowi towaru z rynku kultury, „Chimera” stawiała na wybitną osobowość twórczą<sup>17</sup>: to ona segmentuje przebieg procesów zachodzących w kulturze, ona też ma szczególne prawa. Z tego punktu widzenia charakterystyczny jest nie tylko znany artykuł Przesmyckiego *Los geniuszów*, ale także szkic Komornickiej o Oskarze Wildzie.

Swoisty  
klerkizm

Pamiętając o tych cennych dzisiaj motywacjach swoistego klerkizmu „Chimery”, nie można jednak pominąć faktu, że odczuwała ona zarazem głębokie rozdarcie wobec tej samej alternatywy, jaką Irzykowski nakreślił w swoich *Dwóch rewolucjach*. Dowodzi tego stosunek omawianego środowiska do wydarzeń 1905—1907 r. i do problemu pierwszej wojny.

Bezpośrednie przeżycie historii wstrząsnęło tymi ludźmi, jak i całą inteligencją polską. Wprawdzie w „Chimerze”, piśmie szczególnie powoli redagowanym i przez ostatnie trzy lata swego istnienia borykającym się z trudnościami materialno-organizacyjnymi, brak spontanicznej reakcji typu dziennikarskiego, ale w tej funkcji występuje zastępczo odezwa poetycka — hymn Wyspiańskiego *Veni Creator*. Nie należy też zapominać, że czołowe utwory, które dały naszej literaturze ekwiwalent artystyczny doświadczeń 1905 r., pochodzą spod pióra ludzi głęboko w sprawę „Chimery” zaangażowanych: *Książ Patiomkim*, *Róża*, *Ozimina*, *Pierwszy dzień stworzenia* Langego, Lemańskiego satyry z tomów *Noc i dzień* czy *Baśń o prawdzie*.

„Chimera”  
a rewolucja

Analogicznych świadectw malarskich z obrębu wą-

<sup>17</sup> Por. J. Prokop: *Artysta na rynku*. W: *Zywiol wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978.

sko rozumianego zespołu współpracowników Przemyskiego w zasadzie nie ma. Jeśli pominąć potężną kompozycję Ruszczyca *Nec mergitur* jako rzecz o ogólniejszej wymowie (alegoria wolności, wytrwania), rozpoczętą zresztą przed rokiem 1905, to pozostaje tylko jeden obraz, z galerii lwowskiej, pędzla Stanisława Dębickiego, przedstawiający scenę rewolucyjną z ulic fabrycznego miasta (Warszawy? Łodzi?), z grupą ludzką skomponowaną trochę w stylu Delacroix.

Ale przy szerszej zasadzie wyboru w sąsiedztwie wymienionych arcydzieł literackich mieszczą się obrazy Fabijańskiego, Wojtkiewicza oraz Malczewskiego *Rok 1905*.

Postawę wszystkich tych twórców wobec rewolucji przygotował ich stosunek do tematu urbanistycznego, a ten ma świetną malarską reprezentację. Miasto nowoczesne występuje u nich nie tyle w swych głównych funkcjach społeczno-obyczajowych i cywilizacyjnych (tymi fascynowali się impresjoniści poprzedniego dziesięciolecia), ile w perspektywie kultury i przeżycia estetycznego, powołującego odkrywcze środki. Przypomnijmy nokturny Pankiewicza, Kaufmana, agresywne weduty Weissa i Jabłczyńskiego. W literaturze kształtuje się wtedy cała niemal poetyka tego tematu; dość wskazać na intrygujący udział miasta w konstrukcji bohaterów *Próchna* czy na nie spotykany przedtem bliski dystans, z jakiego substancję miejską drażny liryka Aleksandra Szczęsnego.

Na dramat „Chimery” w obliczu historycznych zdarzeń szczególnie ostre światło rzuca Żeromskiego *Nokturn*. To właśnie wielki realista, od paru lat hipnotyzowany magicznym okiem Miriama, najbystrzej się otrząsa. *Nokturn* mówi wprost o wyborze między pięknem suwerennym a instrumentalnymi funkcjami sztuki. Ostateczne stanowisko pisarza nie budzi wątpliwości, ale argumentację artystyczną rozdzielił on po równi. Tylko że czasowy porządek

Miasto

wyznania, jakim ten utwór jest w istocie, doprowadza do konstruktywnego rozładowania napięć. Inaczej może być w dziele plastycznym, zwłaszcza takim, które stabilizuje narrację w jednym punkcie, jak na filmowej „stopklatce”.

Dylemat *Nokturnu* powtarza się bowiem w równie zagadkowym, co ekscytującym *Roku 1905* Malczewskiego. Niezależnie od tego, jak odczytamy role zalegoryzowanych tam zaborców (zaborczyń?), jak zrozumiemy przewrotność węża, który zakrada się do serca artysty bądź też (oznaczałoby to zupełnie co innego) jest przez niego karmiony, uderza popisowa dekoracyjność przedstawienia ikoniznego, sprzeczna jak gdyby z publicystyczną intencją. Antynomii tej odpowiada odwrócona antynomia plakatowości i niekomunikatywności. Artysta uwięziony jest w ornamentach, ale czyni z tego użytek malarski. Analogicznie można by traktować symbolikę ostatnich stron *Oziminy*. W porównaniu z *Próchnem* Berent jak gdyby zintensyfikował w niej szyfrowy i niemimetyczny sposób wypowiedzi. Analogia dałaby się rozwinąć, jeśli by zauważyć, że *Hamlet polski* ma się tak do *Roku 1905*, jak *Próchno* do *Oziminy*.

Pytanie o służebność ideologiczną twórcy, o jego stosunek do historii jeszcze wyraźniej zderzy się z hermetyzmem i niezależnością wizji malarskiej w również autoportretowym obrazie Okunia *My i wojna*. Chronologicznie biorąc, zamyka on epokę modernizmu, ale śmiało mógłby być reprodukowany w „Chimerze”. *Horror vacui* tła, szczelnie wypełnionego przez splecione jaszczury o tęczowych skrzydełkach, nie dopuszcza prezentystycznych aluzji. Tylko biało-czerwony bukiet w rękach pary artystów jest kluczem do wykładni niepodległościowej. Upersonifikowany demon wojny, który usiłuje zagrozić im drogę, mógłby równie dobrze symbolizować inne złowrogie potęgi. Bohaterowie neglżują go; idą zatopieni — w swej chimerze?

Uwięziony  
w ornamentach

Styl  
świato-  
poglądu  
„Chimery”

w swej prywatności? Są piękni, zgodni z rytmem ornamentu i czystością koloru.

„Tatuaże i inkrustacje nie pomogą” — przygryzał w roku 1905 Brzozowski: najpierw trzeba wzbogacać życie, potem nadawać mu imię<sup>18</sup>. Temu sądowi „Chimera” przeciwstawiała wiarę w siłę własnego stylu. Czym on był, rozumiany jako styl światopoglądu, jako kształt wizji świata?

Nie jest to pytanie, na które da się odpowiedzieć krótką formułą. Ale lojalność wobec przedmiotu nakazuje, by ono padło. Gdyby więc zdecydować się na wybór paru charakterystycznych znamion, trzeba byłoby powiedzieć przede wszystkim, że styl ten wiązał się z typem twórczości fantastycznej, kreacyjnej. Warunkiem przymierza między twórcami stało się pojęcie wyobraźni. Powstał nawet programowy obraz Siedleckiego *Wyobraźnia*, usiłujący (inna sprawa, czy szczęśliwie) zdialogizować dwie możliwości mowy fantastycznej: przedstawiającą i nieprzedstawiającą.

Figura  
metamorfozy

W fantastyce realizuje się tak bliska „Chimerze” zasada myślenia mitycznego. Na wystawie *W kręgu «Chimery»* zainscenizowano z materiałów tego pisma jego bestiariusz, oparte na starej topice zwierzęcej, rekrutowanej z tajemniczego uniwersum nocy, otchłani, emocji frenetycznych — utrzymanych to w tonie grozy, to czarnego humoru. Mito logiczną motywację ma też figura metamorfozy. Jest ona, jak wiadomo, procesem uaktywniającym sprzeczności. Pojawia się w tej poetyce i poprzez formy narracyjne, składniowe, i w semantycznym skrócie oksymoronu. Plastyka dążyła, by przedstawić ten proces w jego skutkach — to portrety stworów teriomorficznych. Takich jak sama chimera, oznaczająca w tym porządku nietożsamość, niegotowość, i jak eksponowana na straży owego be-

<sup>18</sup> S. Brzozowski: «*Same płaskie koncepty*». „Głos” 1905 nr 24.

stiarium *Zjawa* Pieńkowskiego, postać na pół zwierzęca, na pół kobieca, uchwycona jakby w trakcie materializacji. Ba, ale właśnie ludzka twarz chimery zakłóca harmonię jej formy, na tym polega niebezpieczna dynamika stylu, zmuszonego wychodzić poza swe granice, aby zapanować nad zagadkami bytu. Tak to w każdym razie widział Mallarmé<sup>19</sup>, a poeci „Chimery”, z Langem na czele, myśl jego parafrazowali.

Proceder pokrewny metamorfozie to fantastyczna realizacja metafory. I tu także dają się dostrzec dynamizujące napięcia: zachodzi zjawisko jakby oporu tworzywa przeciw prawom współdziałającej dziedziny sztuki. W utworach plastycznych pojawia się terror literackiego konceptu, w literackich (jak to ostatnio wnikliwie pokazał Marian Stala) dewizualizacja metafory. By trzymać się materiału wystawy, spójrzmy z tego punktu widzenia na autoportret podwójny Kaufmana, ten sam, który — zapisuje to Nałkowska — gromadził tłumy w warszawskiej „Zachęcie” 1900 r. Domaga się on konotacji metaforycznej, mniej więcej takiej: „ja — artysta dwoisty”. Ma ona uzasadnienia literackie i filozoficzne w motywie sobowtóra, a kontekst ówczesnych dyskusji wskazuje też na możliwość interpretacji etycznej (dwuznaczny etos twórcy). Kaufman umieszcza obie postaci w tej samej przestrzeni malarskiej, traktowanej niemimetycznie. Jest w tym pomysłe właściwy metaforze dowcip, umocniony dodatkowo skojarzeniem ze szkicownikiem — tym dziennikiem intymnym malarzy.

Przykład ten pokazuje sprawę i skądinąd ważną: dominację normy literackiej w obrębie modernistycznego *Gesamtkunstwerk*. Jest ona tu widoczna na poziomie języka, a nie tylko na poziomie tematów i bodźców światopoglądowych. Dominacja ta wiąże się genetycznie z górującym w kulturze XIX w.

Metaforyzacja

Dominacja  
normy  
literackiej

<sup>19</sup> S. Mallarmé: *La Musique et les Lettres* (1894). W: *Oeuvres complètes*. Paris 1945, s. 648.



typem kultury literackiej. W przypadku Kaufmana korzystna, nie zawsze jednak jest cenna. Takiego na przykład Biegasa słusznie ostrzegwał Przesmycki: „za dużo «literatury!»”<sup>20</sup>.

Propozycje szkoły „Chimery” natrafiały bowiem na niejednakową podatność form, wypracowanych przez rozwój poszczególnych sztuk, natrafiały też i na niejednakowe talenty. Toteż zdarzały się kiksy, drastyczne rozbieżności między gromkim zadęciem a tonem mizernym, między głębią dociekań a mętnością ekspresji. Mało kto doczekał się tyłu parodii, co „trzódka Miriamowa”. W dwudziestoleciu ona to głównie miała dorobioną gębę paseizmu. Ale trzeba pamiętać i o zjawiskach odwrotnych: dopiero wtedy ukazuje w pełni swą oryginalność genialny realizator programu „Chimery”, Leśmian, dopiero wtedy Peiper wyciąga z jej doktryny nieoczekiwane konsekwencje.

Zatem „Chimera” w nurcie żywych i autentycznych procesów sztuki współczesnej? Czy też w nurcie wielkiej tradycji, próbująca może podtrzymywać nie zrealizowane marzenia artystyczne polskiego romantyzmu?

Nieciągłość

Odpowiedź na te pytania nie jest możliwa, jeśli się bierze pod uwagę nieciągłość naszej kultury, w wielorakich swych sensach niedawno rozważaną przez Tomasza Burka. „Chimera” nosi w sobie znamiona wielkości, ale i zapowiedzi zmarnowanych wysiłków, zagłuszonych konfliktów, niedojrzałych pasji. I oni sami, starzy poeci, Staff, Ostrowska, Przesmycki — jak gdyby to wiedzieli. Mówili o sztuce jako o niespełnieniu, o śnie nieurodzonym, o Mallarméańskim „fenomenie przyszłości”, który z przeszłości się wynurza.

i niespełnienie

<sup>20</sup> Z. P.: *Salon Krywulta*, „Chimera” t. I 1901, s. 169.