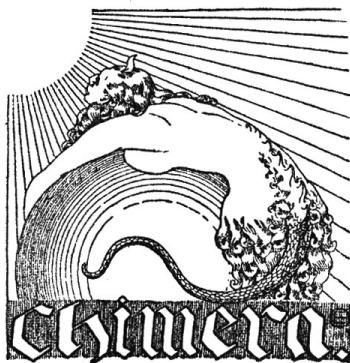


Poniższy artykuł poświęcony jest największemu i najbardziej znaczącemu czasopismu artystycznemu czasów Młodej Polski. Było ono bezkompromisową trybuną nowoczesnej sztuki najwyższych lotów. Prezentowało twórczość najlepszych młodych pisarzy, poetów, malarzy i grafików, przybliżało także wybitnych, a nieznanych dotychczas polskiemu czytelnikowi twórców zagranicznych. Odegrało ważną rolę w popularyzacji nowych prądów artystycznych, dyktując tym samym wyrafinowane wzorce estetyczne. Zarówno jego literacka zawartość, jak i niezwykle wyszukana szata graficzna sprawiały, że każdy numer sam w sobie stanowił oryginalne dzieło sztuki.

„Chimera” i jej znaczenie w kulturze Młodej Polski



W mitologii greckiej chimera była potworem o ciele lwa z głową kozy i wężem zamiast ogona. W kulturze nowożytnej stała się natomiast synonimem czegoś urojonego, nierealnego, dziwnego, ale także pięknego i groźnego jednocześnie. W racjonalnej i zdominowanej przez naukę drugiej połowie XIX w. wiele z powstających wówczas czasopism przekornie przybierało tytuły właśnie od nazw fantastycznych stworzeń, a także antycznych bogów i herosów. We Francji były to „Le Centaure”, „Minerva”, „Psyche” i „Chloé”, w Niemczech „Pan”, w Hiszpanii „Prometeo”, we Włoszech „Hermes”, w Rosji „Apołlon”, a na ziemiach polskich „Chimera”. Jednocześnie w obliczu zalewu świata przez produkcję maszynową wszystkie one już samym tytułem, a niekiedy i preferowanymi wzorcami estetycznymi nawiązywały do czasów prymatu piękna w codziennym życiu człowieka.

Jednakże samo powstanie tych pism miało także inny, o wiele głębszy wymiar. Rozwój przemysłu pociągnął bowiem za sobą zjawisko, które zaczynało warunkować ówczesną literaturę i sztuki piękne, tzn. kulturę masową. Jednym z jej wyznaczników, który rozwijał się już od pierwszej połowy XIX w., były narodziny prasy jako największego środka masowego przekazu. Dzięki niemu z jednej strony to czasopisma zaczynały kształtować ówczesne opinie i gusta szerokiego odbiorcy, z drugiej zaś drukowano w nich to, co ów odbiorca chciał tam znaleźć.



Gazeta jako towar musiała się sprzedawać, musiała zatem być atrakcyjna i spełniać oczekiwania swoich czytelników. Eliminowało to wszelkie treści awangardowe czy artystyczne, w większości były one bowiem niezrozumiałe dla przeciętnego odbiorcy. Dlatego też np. powodzenie literackie utworu w owym czasie zależało od przyjęcia go do druku w prasie. Zjawisko to z pewnym opóźnieniem dotarło również na ziemię polskie i rozwijało się żywiolowo od lat 60. XIX stulecia. Nieprzypadkowo wszystkie największe powieści pozytywizmu polskiego najpierw drukowane były w odcinkach w największych i najpopularniejszych krajowych czasopiśmiech, a dopiero później wydawano je w formie książkowej.



W latach 80. XIX w. na Zachodzie nastąpiło zjawisko narodzin „młodej” prasy artystycznej, która na przełomie stuleci istniała już w niemal całej Europie. Artyści modernistycznej generacji doskonale zdawali sobie sprawę z negatywnej strony oddziaływania kultury masowej. Jednocześnie doceniali zasięg i siłę nośną prasy, dlatego postanowili ten potencjał w odpowiedni sposób wykorzystać. Odrzucając ideę schlebiana gustom tłumów, która deprecjonowała sztukę, starali się podnieść artystyczny i estetyczny poziom społeczeństwa. Wszystkie ówczesne „rewolucje” estetyczne, czyli wystąpienia programowe młodej generacji twórców, łączyły się zatem z powstaniem nowego periodyku. I mimo iż jego żywot trwał zwykle bardzo krótko i zależał od zgromadzonych środków, na jego miejsce zwykle powstawały następne. W przeciwieństwie jednak do pism już istniejących, stawiały one wobec czytelnika o wiele większe wymagania, co zwykle ograniczało ich zasięg do elitarnego grona odbiorców.

Czasopisma te wyróżniały się równie wysoką dbałością o poziom literacki co artystyczny każdego z numerów. Czerpiąc z dorobku artystów angielskich, którzy odnowili sztukę graficzną, dokonano zrównania słowa i obrazu, tworząc z nich jedno dzieło sztuki. Dlatego pisma artystyczne tamtego czasu rzadziej przypominały gazety, a częściej almanachy, do których się powraca, aby kontemplować ich piękno.





W Polsce doskonałym przykładem takiej ewolucji było założone w 1897 r. przez Ludwika Szczepańskiego „Życie”, które po objęciu redaktorstwa przez Stanisława Przybyszewskiego w 1898 r. stało się trybuną nowej sztuki. Wówczas na łamach tego czasopisma opublikowany został jej słynny manifest *Confiteor* (1899), a tworzona przez Stanisława Wyspiańskiego szata graficzna w pełni realizowała zachodnioeuropejskie postulaty jedności słowa i obrazu. Jednak już w roku 1900. „Życie” upadło, było bowiem zbyt awangardowe dla krakowskiego odbiorcy, prowokując go często treściami wręcz uważanymi za gorszące (jak np. obrazy Wojciecha Weissa czy satanistyczne utwory i artykuły samego Przybyszewskiego). Odegrało ono jednak bardzo ważną rolę (także ze względu na wywołane skandale), przygotowało bowiem grunt do nadejścia w pełni wykształconego już europejskiego periodyku artystycznego, jakim była założona rok później przez Zenona Przesmyckiego-Miriama i do samego końca przez niego redagowana „Chimera”.



„Chimera”, wydawana w latach 1901–1907, już od chwili powstania reprezentowała poziom najwspanialszych i najgłośniejszych almanachów literackich w Europie. Była zdecydowanie elitarnym czasopismem – drukowano ją w ilości zaledwie 500 egzemplarzy, podczas gdy nakład popularnego „Tygodnika Ilustrowanego” dochodził do 25 tys. Dla Przesmyckiego liczył się przede wszystkim najwyższy poziom artystyczny pisma. Spędzał w drukarni długie godziny, przeglądając i osobiście dopieszczając

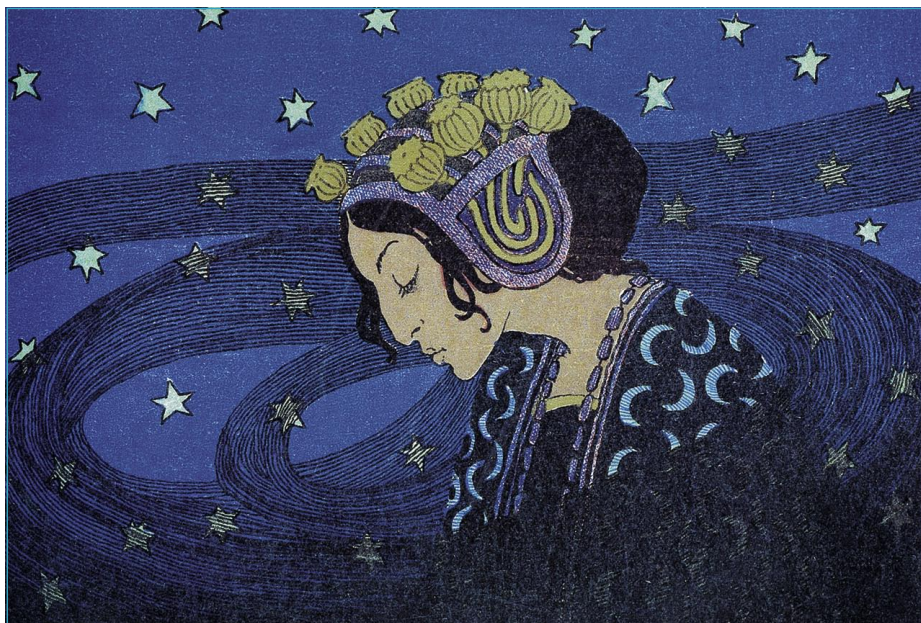
Zenon Przesmycki, pseud. **Miriam** (1861–1944) – krytyk, poeta i tłumacz, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu kultury Młodej Polski. Redagował m.in. warszawskie „Życie”, „Przegląd Filozoficzny”, ale swoje możliwości najpełniej realizował na łamach założonej przez siebie „Chimery”. Był znakomitym, bezkompromisowym krytykiem literatury i sztuki. Jego wyrafinowane poglądy miały istotny wpływ na orientację artystyczną i gusta epoki. Choć sam pisał wiersze, zasłynął przede wszystkim jako wybitny tłumacz poezji. Przybliżył polskiemu czytelnikowi twórczość takich poetów, jak Poe, Mallarmé, Rimbaud czy Verlaine. Jako jeden z pierwszych w Europie dostrzegł wysokie walory artystyczne twórczości mało znanego wówczas belgijskiego symbolisty Maurice’a Maeterlincka, późniejszego laureata literackiej Nagrody Nobla. W poświęconym mu artykule, który następnie publikowany był w wielu zachodnioeuropejskich pismach, Przesmycki przedstawił swoją koncepcję sztuki jako dziedziny metafizycznej, dzięki której artysta dociera do absolutu. Rozwinął także teorię symbolu, będącego jego zdaniem najdoskonalszym środkiem artystycznego wyrazu. Niezwykle ważnym wkładem Miriama w całość kultury narodowej było odkrycie i ocalenie twórczości Norwida, który po śmierci został całkowicie zapomniany. Część jego utworów opublikował najpierw na łamach „Chimery”, a potem wydawał w wielotomowym zbiorze. Po odzyskaniu niepodległości Przesmycki jako pierwszy piastował urząd ministra kultury i sztuki. Był także członkiem Polskiej Akademii Literatury oraz prezesem Polskiego Towarzystwa Ochrony Prawa Autorskiego.

każdy egzemplarz w najdrobniejszych szczegółach, aby do czytelnika trafiły numery perfekcyjnie wydane. W tej dbałości o jakość nie wahał się opóźnić wydawanie kolejnych numerów (wówczas była to rzadkość) i choć początkowo „Chimera” miała być miesięcznikiem, ukazywała się dość nieregularnie, a czasem nawet tylko raz w roku (np. w 1905 i 1907).



W założeniach programowych pisma Przesmycki prezentować chciał tylko najlepszą sztukę. Miała ona być przede wszystkim ponadczasowa i uniwersalna. Zgodnie z młodopolskim hasłem „sztuki dla sztuki”, nie mogła realizować żadnych pozaartystycznych celów (np. społecznych czy politycznych), bo wtedy przestawała już być sztuką. Nie powinna się też podobać wszystkim, bo oznaczałoby to, że jest sztuką popularną, sztuką dla mas, a to także zacierало w niej owe najwyższe wartości. W myśl tej zasady na łamach „Chimery” publikowane były utwory jedynie tych autorów, którzy nie ulegli pokusie tworzenia dla tłumów. Przesmycki nie różnicował tekstów ze względu na sławę, jaką cieszyli się ich twórcy; znaczenie miał wyłącznie artyzm samego dzieła. Znalazły się wśród nich utwory m.in. Kasprowicza, Staffa, Reymonta i Żeromskiego.

„Chimera” miała jednocześnie niezwykle wyszukaną formę plastyczną. Przesmycki skupił wokół pisma najwybitniejszych polskich grafików, takich jak Józef Mehoffer, Edward Okuń czy Jan Stanisławski, dzięki czemu grafika, która do tej pory pełniła jedynie funkcje użytkowe, podniesiona została do rangi sztuki. Artyści ci projektowali okładki, inicjały, winiety, przerywniki artystyczne i inne elementy dekoracji graficznych. Powstawały one specjalnie z myślą o poszczególnych fragmentach konkretnych utworów literackich, co pozwalało Miriamowi jeszcze pełniej realizować hasła jedności sztuk. Przykładem takiej harmonii słowa i obrazu może być numer specjalny „Chimery”, w którym Przesmycki opublikował utwory Cypriana Kamila Norwida oraz reprodukcje jego rysunków i grafik. Warto też wspomnieć o publikacji obszernego szkicu autorstwa Miriamy o drzeworycie japońskim. Nie tylko bowiem sam tekst zaopatrzony został w reprodukcje drzeworytów, ale zostały one wykonane na specjalnie w tym celu sprowadzonym papierze, na jakim odbijane były one w Japonii. Do treści utworów publikowanych w „Chimery” dobierany był również krój czcionek, a jeśli drukarze nie mieli modelu odpowiadającego wymaganiom estetycznym Przesmyckiego, nie wahał się on sprowadzać go nawet ze Stanów Zjednoczonych.



Okładka „Chimery”, proj. Edward Okuń


Konsekwentne odcięcie się „Chimery” od panującej ówczesnie mody nie oznaczało jednak zamknięcia się na nowe prądy i zjawiska. Na jej łamach znaleźć można było także fachowe omówienia nowych zjawisk jak np. sztuki plakatu, ekslibrisu czy nawet pocztówek artystycznych. Ich dopełnieniem były wystawy organizowane w prowadzonym obok redakcji salonie, podczas otwarcia których prelekcje wygłaszali zarówno sam Przesmycki, jak też np. Stanisław Przybyszewski.

Jednak prezentując sztukę najwyższą, warszawski almanach daleki był od jej popularyzowania. Kierował ją zatem tylko do tych, którzy byli w stanie ją docenić oraz z uwagi na wysoki poziom i kosztowność edycji... tych, którzy mogli sobie na nią pozwolić. Jeden jej numer wart był bowiem tyle, ile wynosiło kilkudniowe wynagrodzenie przeciętnego robotnika. „Chimera” jako jedyne i jak się wydaje ostatnie zjawisko, tak konsekwentnie sprzeciwiała się również pod tym względem kulturze masowej. Mimo iż od początku była pismem elitarnym zarówno pod względem treści, jak i samego nakładu, jej wpływ na kulturę polską początku XX w. był olbrzymi. Zamieszczenie w niej utworu lub rysunku oznaczało dla polskiego twórcy najwyższą nobilitację, dla zachodniego zaś zaliczenie do kręgu kulturowego tej części Europy. W ogólnym odbiorze to, co czytano i oglądano w „Chimery”, uważano za wyraz najlepszego smaku oraz doskonałego piękna i zwykle nie podejmowano z nią w tej kwestii jakiegokolwiek dyskusji.

Zenon Przesmycki, głosząc hasła sztuki ponadczasowej, „sztuki dla sztuki”, odciął się zatem zarówno od doraźnych mód, jak i rozgrywających się współcześnie



wydarzeń. Dla wielu był to główny zarzut, jaki przeciwko niemu wysuwano, określając samo pismo mianem „wieży z kości słoniowej”. Ukazująca się w latach 1901–1907 „Chimera” w żadnym z numerów nie zamieściła najmniejszej wzmianki o strajkach, wojnach czy rozgrywających się na ulicach Warszawy wypadkach rewolucji 1905 r. Nawet w najgorętszym okresie Przesmycki wolał w ogóle nie wydawać pisma niż złamać jego podstawowe zasady i zaangażować go w pozaartyistyczne zobowiązania, nawet jeśli miałyby to być choćby niewielkie relacje z zajęć. Dlatego w roku 1907, spełniwszy swoją rolę, „Chimera” została zamknięta, stając się z czasem punktem odniesienia wszystkich ukazujących się po niej periodyków artystycznych.

 Grzegorz Bąbiak

Winieta z „Chimery” na s. 45 – proj. Edward Okuń
Przerywniki graficzne – proj. Stanisław Turbia-Krzyształowicz