

Wydaje się, że prasa literacko-artystyczna była tym zjawiskiem epoki, które najpełniej realizowało jedną z głównych jej idei, tzn. *correspondance des arts*. Zarówno na zachodzie Europy, jak i z opóźnieniem również na ziemiach polskich liczba powstających almanachów poświadczała, jak dużą rolę odgrywały one w przemianach estetycznych i kulturalnych. Z jednej strony stanowiły bowiem manifest skupionych wokół nich artystów, z drugiej zaś – niekiedy ich „burzycielski” charakter oznaczał punkt zwrotny w przemianach, jakie dokonywały się w danym kraju. Ponadto, łącząc słowo i obraz (w różnych proporcjach), w praktyce realizowały wspomniany postulat syntezy sztuk, ale jednocześnie były narzędziem do odnowy jeszcze jednej gałęzi sztuki – grafiki („czarnej sztuki”). Spisy zawartości tych pism, zarówno literackie, jak i artystyczne, do dziś pozostają listami nazwisk najwybitniejszych artystów epoki. Bez cienia wątpliwości można je zatem uznać za swego rodzaju współczesne antologie artystyczne europejskiego fin de siècle'u.

Wystarczy wymienić tylko najważniejsze almanachy, aby przekonać się o polifoniczności kierunków, które reprezentowały, oraz o ich bogactwie artystycznym. Wśród tych pierwszoplanowych dość wspomnieć o: „La Revue Blanche” (Paryż 1891), „Van Nu en Straks” (Bruksela i Antwerpia 1892), „The Studio” (Londyn 1893), „The Yellow Book” (Londyn 1894), „The Chap Book” (Chicago 1894), „Pan” (Berlin 1895), „Jugend” (Monachium 1896), „Simplicissimus” (Monachium 1896), „L'Art et Decoration” (Paryż 1896), „Volné Směry” (Praga 1897), „Deutsche Kunst und Decoration” (Darmstadt 1897), „Ver Sacrum” (Wiedeń 1898), „Życie” (Kraków 1898), „Mir Iskusstwa” (St. Petersburg 1899), „Joventut” (Barcelona 1900), „Chimera” (Warszawa 1901), „Apołlon” (St. Petersburg 1909). Szczupłe ramy niniejszego szkicu powodują, że autor musi ograniczyć się do omówienia jedynie kilku almanachów, podczas gdy na niepełnej jeszcze liście pism, wydawanych w latach 1890–1914, znalazło się około 200 tytułów.

Przede wszystkim na początku należy wspomnieć o tych periodykach, które można by łączyć z dorobkiem angielskiej rewolucji estetycznej lat 70. i 80. XIX wieku i ruchem Arts and Crafts. Tschudi Madsen, w pomnikowej już dziś pracy, jednoznacznie wskazał na prekursorską rolę w tej dziedzinie pisma „The Hobby Horse”, którego pierwszy numer ukazał się na Wyspach Brytyjskich w 1884 roku i którego twórcy jako pierwsi świadomie podjęli problematykę odnowy typografii i ilustracji książkowej¹. To ono dzięki połączeniu wpływów prerafaelitów, estetyzmu spod znaku Johna Ruskina i fascynacji japonizmem wyzwoliło grafikę spod supremacji tekstu.

Drugim pismem, które można uznać za typowe dla epoki i które stało się wzorem dla wielu podobnych periodyków na całym świecie, był najświetniejszy magazyn modernistyczny propagujący *art nouveau*, w tym również sztuki graficzne tego kierunku. Wprawdzie w magazynie „The Studio”, bo o nim mowa, nie zamieszczano poezji i prozy, ale dzięki drukowanym na jego łamach rozprawom o najnowszych tendencjach w sztuce około 1900 roku i jej twórcach pismo to stymulowało jej rozwój w nie mniejszym stopniu niż pisma artystyczne. Każdy numer, w którym można było znaleźć artykuły z różnych dziedzin sztuk pięknych, przynosił nowe rozwiązania graficzne (okładki, winiety, inicjały), jak również doskonałej jakości reprodukcje, sporządzone z wykorzystaniem najnowocześniejszych technik. „The Studio” stało się dla artystów całej niemal Europy podręcznikiem, pomocnym przy komponowaniu własnych dzieł, a dla dziennikarzy i redaktorów kompetentnym źródłem informacji o współczesnych tendencjach i nurtach². Jako jedno z pierwszych pism prezentowało np. sztukę Aubreya Beardsleya, którego talent niedługo później rozwinął się na łamach „The Yellow

¹ S. T. Madsen, *Art nouveau*, Warszawa 1977, s. 84.

² J. Wiercińska napisała, że wręcz wzornikiem ornamentów i przerywników, podając w polskim wymiarze przykład „Tygodnika Ilustrowanego”. Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 53.

Book” i „The Savoy”. Na ziemiach polskich odbiciem angielskiej „Pracowni” było powstałe dopiero trzy dekady później czasopismo „Rzeczy Piękne” – organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, prezentujący polski „Przemysł, Rzemiosło, Sztukę”, oraz późniejszy periodyk „Sztuki Piękne” – organ Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu.

Angielskie pismo „The Yellow Book” stało się zjawiskiem całkowicie nowym na Wyspach, promieniującym następnie na kontynent. Zarówno ekstrawagancka okładka, której kolor przywołał na myśl zakazane teksty, jak i wewnętrzny układ, zrywający z mediewalną tradycją w duchu Morrisa, były szokiem dla publiczności. Miesięcznik Johna Lane’a opierał się, obok wolności artystycznego obrazowania, także na nieskrępowanej konwencji swobodzie wyboru utworów literackich. Potwierdza to analiza jego zawartości, trudno bowiem znaleźć w nim dzieła znanych ludzi pióra poprzednich pokoleń.

Ponadto w piśmie tym utwory oryginalne sąsiadowały z analizującymi je, fachowymi rozbiorami krytycznymi, odbiegającymi od poziomu ówczesnej krytyki. Sprawiało to, że był to periodyk teoretycznoliteracki i swoisty rewers „The Studio”, w którym reprodukcjom dzieł malarskich czy graficznych towarzyszyły omówienia oraz oceny. Dlatego trudno zgodzić się z opinią Gabrielle Fahr-Becker, która popularności „The Yellow Book” szukała w publikowanych w periodyku „sprośnych rysunkach”. Te bowiem trudno było w nim znaleźć, nawet po ustąpieniu Beardsleya i obniżeniu poziomu pisma. Sensacyjność tę sugerowałyby natomiast słowa wypowiedziane przez eseistę i współpracownika angielskiego pisma – Maxa Beerbohma: „Przez jedną noc cały Londyn stał się żółty”.

Drugim angielskim pismem, na które warto zwrócić uwagę, był periodyk „The Savoy”. Założony w 1896 roku przez Leonarda Smithersa, jako konkurencja wobec wcześniej omawianego pisma, w całości został oddany pod artystyczne kierownictwo zwolnionego rok wcześniej z „The Yellow Book” Beardsleya i redaktorstwo Artura Symonsa³. Posmaku skandalu w tym wypadku dodawał fakt, że odejście naczelnego grafika z „The Yellow” wiązało się z aresztowaniem i procesem Oskara Wilde’a, który – jak donosiła ówczesna prasa – został zatrzymany z almanachem w ręku⁴. Ponadto wydawca „The Savoy” był znany jako dystrybutor niecenzuralnej literatury erotycznej,

pornograficznych rycin i rysunków⁵. Nie przeszkodziło to jednak piśmie w odegraniu istotnej roli w życiu literacko-artystycznym Londynu⁶.

W przeciwieństwie do „The Yellow Book”, w piśmie „The Savoy” publikowano znacznie więcej szkiców i rozpraw poświęconych czołowym myślicielom i twórcom współczesnej literatury i sztuki, nie tylko rodzimej, ale także obcej. Wydaje się też, że właśnie to pismo, bardziej otwarte na inspiracje płynące z kontynentu i wpływy pism belgijskich, francuskich czy włoskich, można zaliczyć do pierwszego szeregu modernistycznych almanachów Europy.

Mimo wspólnych korzeni sięgających „The Hobby Horse” i dziedzictwa odkryć angielskiego ruchu Arts and Crafts, almanach literacko-artystyczny przybrał najpełniejszą formę i najróżnorodniejszą postać po drugiej stronie kanału La Manche. Jak napisał Madsen, dopiero nad Loarą doszło do połączenia treści i ilustracji, które razem stworzyły obrazowy symbol, podczas gdy ilustratorstwo angielskie nadal w tradycyjny sposób komponowało stronicę, rozwijając jedynie elegancję linii z nieodzowną dla epoki zmysłowością⁷. We Francji tę samą linię znamionowała o wiele dalsza, nieomal abstrakcyjna swoboda, cięższy rysunek, a także luźniejszy układ stron, na których częściej można było odnaleźć wątki symbolistyczne. Ponadto periodyki francuskie w większym stopniu niż ich angielskie odpowiedniki były otwarte na twórczość artystów obcych, na co wskazywały m.in. obszerniejsze i merytorycznie doskonalsze

⁵ Ibidem, s. 34.

⁶ W nocy wydawniczej, zamieszczonej na pierwszej stronie sygnałnego zeszytu, Symons zdawał się polemizować z piśmie Lane’a. Pisał: „Mamy nadzieję, że »The Savoy« będzie periodykiem wyłącznie literackiego i artystycznego rodzaju. Jego celem będzie prezentowanie literatury w szkicach, a sztuki w formie ilustracji, którego osiągnięcie chcemy, aby polegało na najlepszej współpracy i rozumnej wierze, że dobrzy pisarze i artyści będą chcieli zobaczyć swoje prace w równie dobrym towarzystwie. Odbiorca, który patrzy na nowy periodyk tylko z czystej ciekawości albo z chęci poznania mało znanych artystów, musi się rozczarować. Nie cofamy się przed adorowaniem tych, którzy zasługują na uwielbienie [...]. Wszystkiego, czego wymagamy od naszych współpracowników, to dobra praca, i dobra praca jest we wszystkim, co ofiarujemy z całkowitą pewnością. Nie mamy bowiem formuły i nie pragniemy sztucznej jedności formy i materii [...]. Nie jesteśmy ani Realistami, ani Romanzykami, ani Dekadentami. Dla nas cała sztuka jest dobra, kiedy jest dobrą sztuką. Mamy nadzieję odwoływać się do wypróbowanego smaku [publiczności], aby nie być, w przypominaniu się jej oryginalnymi w imię samej oryginalności albo zuchwałymi dla poklasku, albo nieśmiałymi dla wygody. Nie zamierzamy wydawać wierszy, które nie mają związku z poezją, prozą, której oczywisty sens nie znajduje oparcia w otaczającej rzeczywistości, żadnych krytyk, które są bezpodstawne. Chcielibyśmy powiedzieć więcej, ale cieszymy się, że nie powiedzieliśmy za mało”. Zob. A. Symons, *Editorial note*, „The Savoy” 1896, no. 1, s. 1 (tłum. G. P. Bąbiak).

⁷ S. T. Madsen, op. cit., s. 100–102.

³ Dewizą pisma umieszczoną na karcie tytułowej było prowokujące przysłowie: *Ne Jupiter quidem omnibus placet* („Nawet Jupiter nie wszystkim się podoba”).

⁴ E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy*, Kraków 1976, s. 33.

działy *Revues*, które zawierały wyczerpujące przeglądy współczesnych dzieł literatury europejskiej i analizy jej najważniejszych problemów.

Na dwóch przeciwległych krańcach stały pisma „La Plume” oraz „Mercure de France”. Pierwsze z nich zostało założone w 1890 roku przez Léona Deschamps (m.in. monograficzne numery poświęcone A. Musze, B. Biegasowi). Przeważały w nim wątki komercyjne nad awangardowymi. „La Plume”, dalekie od całościowej kompozycji warszawskiego pisma, bliższe było formule, jaką reprezentował krakowski „Świat” i którą później przyjęło wydawane także w tym mieście „Życie”. Zarówno w tym ostatnim periodyku, jak i u Deschamps szata graficzna nie była aż tak silnie związana z tekstem, a powtarzająca się winieta miała raczej charakter użytkowy niż dekoracyjny.

Z kolei pismo „Mercure de France” zostało powołane do życia, jak pisał Remy de Gourmont: „[...] z końcem 1889 roku przez grupę młodych ludzi bez koneksji, bez rozgłosu [i] bez pieniędzy”⁸. Merkantylnemu stosunkowi do literatury przeciwstawiło ono wysoki poziom wydawnictwa i konsekwencję głoszonych haseł, upatrując w tym szansę swego przetrwania w warunkach intensyfikacji ruchu wydawniczego „młodej prasy”. Od schyłku lat 80. XIX wieku następował bowiem stały wzrost liczby czasopism artystycznych i literackich we Francji, a ich naturalna wewnętrzna selekcja zyskiwała na intensywności.

Chociaż „Mercure de France” było bezapelacyjnie jednym z najważniejszych opiniotwórczych pism francuskich, nie można go jednak określić mianem najwybitniejszego pisma artystycznego przelotu wieków. Palmę pierwszeństwa należy bowiem przyznać założonemu w 1889 roku przez Paula Leclercq almanachowi „La Revue Blanche”. W 1891 roku został on przeniesiony do Paryża. Wówczas zaczął go wydawać Aleksander Natanson, przybyły z Polski jeden z synów bankierskiej rodziny.

Idea artystyczna pisma wywodziła się ze sformułowanej przez Stéphane’a Mallarmégo koncepcji białej karty stanowiącej wyzwanie dla poety. Puste przestrzenie odgrywały w nim pierwszoplanową rolę i miały wręcz fundamentalne znaczenie dla opracowania typograficznego utworów literackich, podczas gdy nie przywiązywano do nich takiej wagi w „Mercure”. Georges Bernier w monografii „Białego Przeglądu” napisał, że uwagę zwracała w nim już biała okładka w formacie in octavo, na której tytuł umieszczano prostym i eleganckim krojem

⁸ R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, Paris 1963, cyt. za: P. Kerbellec, *Introduction*, [w:] „Mercure de France”. *Antologie 1890–1940*, éd. Établie par Phillipe G. Kerbellec et Alban Censier, Paris 1998, s. IV.

czcionki⁹. Warto dodać, że nie tylko okładka, ale również winieta pisma i strony z utworami poetyckimi charakteryzowały się przejrzystością i dopracowaniem druku. Jako uzupełnienie można przytoczyć głosę Gabrielle Fahr-Becker, która zauważyła, omawiając ten periodyk, że biel będąca sumą wszystkich barw oddawała otwartą przestrzeń pisma dla wszystkich opinii i nurtów¹⁰. Początkowo, w 1891 roku, wielkością i kształtem pismo Natansonów upodabniało się do „Merkurusa”. Dopiero wraz z tomem 6 nowej serii, wydanym jeszcze w tym samym roku, został powiększony format pisma i coraz częściej zaczęły się pojawiać grafiki najwybitniejszych twórców epoki, a niektóre swoje tomy twórcy pisma anonsowali specjalnymi plakatami autorstwa Pierre’a Bonnarda (1894) czy Henriego de Toulouse-Lautreca (1895)¹¹.

To francuskie pisma, w o wiele większym stopniu niż angielskie, skupiały wokół siebie najwybitniejsze siły artystyczne swojego kraju, nie tylko w bezpośrednim składzie redakcji, ale w o wiele szerszym niż w „Mercure de France” gronie zdeklarowanych współpracowników, co najdobitniej poświadczała ich lista umieszczana każdorazowo na odwrocie okładki¹². To znad Sekwany zjawisko almanachu artystycznego rozpowszechniło się na wschód Europy i przez ziemie niemieckie dotarło nad Wisłę. Spośród wielu pism wychodzących nad Sprewą pierwszoplanową rolę odgrywał bez wątpienia założony w 1895 roku przez Juliusa Meiera-Graefego i współpracującego z „Mercure” Ottona Juliusa Bierbauma berliński „Pan”. Do kręgu związanych z nim artystów należeli m.in. Ola Hansson, Arne Garborg, August Strindberg, Edvard Munch, Axel Gallén-Kállala, Dagny Juel i Stanisław Przybyszewski. „Pan” stawiał sobie za cel: „[...] sprawowanie wszechstronnej pieczy nad sztuką w ujęciu orga-

⁹ G. Bernier, „La Revue Blanche”, *ses amis, ses artistes*, Paris 1991, s. 13.

¹⁰ G. Fahr-Becker, *Secesja*, Warszawa 2007, s. 102.

¹¹ P. Bonnard, „La Revue Blanche” (1894), mylnie wzięte za okładkę pisma, np. przez A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 88.

¹² Obok redaktora Feliksa Fénéona byli na niej: odpowiedzialni za dział recenzji – Lucien Muhlfeld, Léon Bloy, André Gide i czasowo Alfred Jarry; krytyki muzycznej – Claude Debussy; sportu – Léon Blum i Tristan Bernard; krytyki teatralnej – Roman Coolus, Alfred Jarry, Pierre Veber. „La Revue Blanche” 1891, nouvelle série, t. 1, układ oryginalny. Natomiast związki z piśmie poświadczali licznymi publikacjami utworów: Marcel Proust, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, Charles-Louis Philippe, Saint-Pol-Roux, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, Charles Péguy, Remy de Gourmont, Oscar Wilde, Lew Tołstoj, Henryk Ibsen czy August Strindberg. Wśród jego grafików byli zaś: Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, Félix Vallotton, Maurice Denis, Józef Rippl-Rónai, Odilon Redon, K. X. Roussel, Henri-Gabriel Ibels, Paul Ranson, Paul Sérusier i Paul Signac. Sporadycznie swoje prace zamieszczali również Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Edvard Munch czy Pablo Picasso.

nicznym, obejmującym całą sferę artystycznego piękna i upatrującym prawdziwe życie artystyczne tylko w niepodważalnej koegzystencji wszystkich artystów¹³. Punktem łączącym wszystkich będzie odtąd zasada – przejęta z periodyków angielskich i rozwinięta na kontynencie – syntezy sztuk i wspólnego wysiłku pisarzy, poetów, grafików i malarzy w celu wykreowania ostatecznego kształtu pisma.

„Pan” w przeciwieństwie do pism francuskich, rozwijając stylistykę i idee angielskiego *Aesthetic Movement*, zrównoważył dwa żywioły, które hegemonizowały do tej pory niektóre pisma zarówno na Wyspach Brytyjskich, jak i we Francji. W harmonijny sposób udało się jego redaktorom ustalić granice między słowem a obrazem i utrzymać tę równowagę do końca istnienia tytułu. Jak napisała cytowana już Fahr-Becker, pismo to stało się kosmosem, a raczej mikrokosmosem, całej międzynarodowej sztuki przełomu wieków, heterogenicznym, ale wspaniałym, o wysokim poziomie artystycznym i literackim¹⁴.

Pismo skupiło najwybitniejszych grafików swoich czasów, którzy nie tyle je ilustrowali, ile tworzyli wespół z literatami¹⁵. Przywiązując tak szczególną wagę do strony plastycznej, twórcy periodyku z dbałością podchodzili do reprodukcji zamieszczanych na jego łamach dzieł sztuki. Perfekcyjna niemal doskonałość wszystkich elementów „Pana” była prawozorem synestezji i sztuki, jaki osiągnęła np. „Chimera” już w momencie swego powstania. Choć kunsztowność wydawnictwa pociągała za sobą kosztowność, redaktorzy pisma pracowali nad nim z całą konsekwencją, bez jakichkolwiek ustępstw na rzecz komercji bądź zapewnienia zysku. O ile 1000 egzemplarzy „Pana” odpowiadało 600 egzemplarzom „Chimery”, o tyle luksusowemu wydaniu „Pana” w cenie 160 marek – wydanie „Chimery” „[...] na robionym [...] grubym papierze żeberkowym” za 75 marek w prenumeracie rocznej (30 rubli)¹⁶. I mimo że berlińskie pismo upadło tuż przed narodzinami „Chimery”, Zenon Przesmycki z całą świadomością ryzyka przyjętych wzorów i przy nieporównywalnie mniejszych środkach niż te, którymi dysponowała „Spółka Pan” wydająca pismo, zdecydował się na zastosowanie analogicznej formuły i w konsekwencji na ograniczenie kręgu odbiorców do jeszcze węższego grona elit intelektualnych i artystycznych.

¹³ Cyt. za: G. Fahr-Becker, op. cit., s. 260.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Do najgłośniejszych „graficznych” nazwisk „Pana” należeli: Arnold Böcklin, Max Klinger, Max Liebermann czy Félicien Rops.

¹⁶ Koszty zwykłych numerów wynosiły odpowiednio 75 marek oraz 27 marek i 33 korony (9 rubli), podczas gdy cena innych tytułów w zaborze rosyjskim nie przekraczała rubla, czyli około 50 koron.

Innym niemieckojęzycznym pismem, choć wydawanym nie pod berłem cesarza Wilhelma, ale pod protekcją miłośniczego Franciszka Józefa, było „Ver Sacrum”. Miało ono na celu przewartościowanie zastanej sztuki, co poświadczał już tytuł periodyku – „Święta Wiosna”, zaczerpnięty z wiersza Ludwiga Uhlanda: „Skoro już wiecie co jest Bogu miłe,/ Idźcie, gotujcie się posłuszni bez słów!/ Nowego świata jesteście zasiewem/ To święta wiosna, której chce Bóg”¹⁷. Samo przewartościowanie nie miało jednak w sobie nic z obrazoburczej rewolty, a polegało raczej na przywróceniu sztuce należnego jej miejsca. Doskonale oddają to słowa Hermanna Baha z pierwszego numeru czasopisma, które w niezmienionej formie mogłyby się znaleźć w zeszyte „Chimery”: „W Monachium czy w Paryżu zadaniem secesji było postawienie »nowej« sztuki obok sztuki »dawnej« [...] u nas jest inaczej. Nie walczymy z tradycją, bo jej w ogóle nie mamy. Nie toczy się więc walka między dawną sztuką a nową [...], lecz bój o sztukę jako taką”¹⁸. Podobnie jak w przypadku polskich almanachów, opóźnione narodziny wiedeńskiego pisma sytuowały je w pozycji młodszego rodzeństwa w rodzinie europejskich periodyków poświęconych sztuce na przełomie wieków. Jak jednak zauważyła Janina Wiercińska w krótkiej charakterystyce, z kart „Ver Sacrum” emanowała specyficzna lekkość i wytworna elegancja wypływająca ze stylistyki wiedeńskiej secesji, jakiej nie udało się uzyskać Niemcom w „Panie”, oraz zespolenie słowa i obrazu, którego nie osiągnęli Francuzi w „La Revue Blanche”¹⁹.

Pismo „Ver Sacrum” charakteryzował pomniejszony kwadratowy format i rozmieszczenie w tekście stylowych ornamentów i rysunków Mosera i Hoffmana, a także troska o całościową kompozycję każdego numeru. Jednak wiedeńskie pismo powstało i funkcjonowało przede wszystkim jako organ stowarzyszenia artystów Secesji Wiedeńskiej, dla których nie było ono spoiwem grupy, ale jeszcze jednym środkiem służącym zmanifestowaniu swojej artystycznej aktywności. Pismo, mimo swojego wysokiego poziomu, pozostawało na uboczu zasadniczej działalności grupy, czyli eksponowaniu własnych dzieł na kolejnych specjalnie organizowanych wystawach. To dzięki nim w głównej mierze, a dzięki pismu w dalszej kolejności, Secesja Wiedeńska otworzyła się na modernizm europejski, eksponując w swojej siedzibie m.in. kartony Puvis de Chavannes’a do pa-

¹⁷ L. Uhland, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Stuttgart 1892, za: G. Fahr-Becker, op. cit., s. 339.

¹⁸ H. Bahr, *Secession*, „Ver Sacrum” 1898, Nr. 1, cyt. za: E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 128.

¹⁹ J. Wiercińska, op. cit., s. 66.

ryskiego Panteonu, *Victoria Hugo* Rodina, litografie Whistlera, sztocy Klintera i Ropsa czy obrazy Böcklina. Wśród tworzonej kolekcji sztuki współczesnej znalazła się czołówka francuskich impresjonistów i postimpresjonistów z van Goghem, Cézanne'em, Gauguinem, Toulouse-Lautrekiem oraz nabistów z Vuillardem, Denisem i Bonnardem.

Ewa Kuryluk w zbiorze szkiców o kulturze schyłku imperium Habsburgów napisała, że Secesja Wiedeńska wypowiedziała walkę austriackiemu prowincjonalizmowi, a włączając rodzimych artystów w obieg sztuki europejskiej, spełniła rolę edukacyjną dla następnych pokoleń²⁰. Wydaje się, że była to cecha, która zbliżała wiele pism środkowoeuropejskich na przełomie wieków. *Last but not least* można jeszcze wymienić: monachijski „Die Intel”, założony z inicjatywy Alfreda Waltera von Heymela i Rudolfa Aleksandra Schrödera w 1899 roku i redagowany przez związanego z „Panem”, a także z francuskim „Mercure de France” Ottona-Juliusa Bierbauma, jak również pisma komercyjne: „Jugend” czy „Simplicissimus”, ze względu na rolę artystyczną, jaką odegrały w upowszechnieniu secesji.

Polskie pisma artystyczno-literackie przełomu wieków mogą stanowić temat osobnego artykułu, zresztą zagadnienie to doczekało się już bogatej literatury przedmiotu. Przyjmuje się, że najważniejszą rolę odegrało „Życie” krakowskie z okresu redakcji Stanisława Przybyszewskiego i kierownictwa artystycznego Stanisława Wyspiańskiego oraz warszawska „Chimera” Zenona Przesmyckiego Miriama.

Oba pisma zarówno na płaszczyźnie estetycznej, jak i literackiej więcej dzieliło, aniżeli łączyło, choć ich redaktorzy pozostawali (do czasu) w bardzo ścisłych kontaktach artystycznych. Jedną z kluczowych różnic był inny charakter obu pism. „Życie” przez trzy lata swego funkcjonowania cechowało się niejednorodnością. „Chimera” natomiast w czasie swej siedmioletniej egzystencji była pismem jednolitym, nieodbiegającym od przyjętych na początku założeń, kierowanym i wydawanym przez jedną osobę. Przyczyna tego zjawiska tkwiła w dwu diametralnie różnych koncepcjach pisma artystycznego prezentowanych przez „Życie” Przybyszewskiego i „Chimerę” Przesmyckiego. „Życie” było czasopismem – tygodnikiem, potem dwutygodnikiem i wreszcie miesięcznikiem ukazującym się regularnie, w ostatnim tylko okresie jego cykl wydawniczy zaburzyło kilka konfiskat ze względów cenzuralnych. „Chimera” zaś była pismem bliższym almanachowi artystycznemu, które od po-

czątku swego istnienia przejawiało daleko posuniętą swobodę w częstotliwości ukazywania się i miało w sobie więcej z książki niż z gazety. „Życie” i „Chimera” to zatem dwie odmienne odpowiedzi na zachodzące przemiany cywilizacyjne związane z narodzinami kultury masowej i jej produktami²¹. Przesmycki od momentu powstania pisma przeciwstawiał się tym zmianom, tworząc wydawnictwo elitarnie i kosztowne, skierowane do nielicznego grona znawców²².

W „Chimerze” grafika nigdy nie stanowiła ilustracji tekstów, którym towarzyszyła. Była nierozdzielna i równorzędną częścią jednolitej kompozycji całego numeru i podobnie jak literatura zawierała ów ponadczasowy pierwiastek, którego wymagał Miriam od dzieła sztuki. Pisała o tym Anna Gradowska w odniesieniu do prac Edwarda Okunia, jednego z filarów artystycznych pisma, ale myśl tę można odnieść do całej szaty graficznej „Chimery”. Gradowska zauważyła ponadto, że metafory przedstawione na rysunkach Okunia nie biegły niewolniczo za tekstami, lecz próbowały je interpretować²³. Było to zatem odejście od codzienności, ale nie od rzeczywistości. Autorzy publikujący na łamach „Chimery” zabierali bowiem głos w najważniejszych wówczas kwestiach dotyczących sztuki, wśród których na czoło wysuwały się zagadnienia kultury masowej i idei socjalistycznych.

O ile „Życie” przyjęło rolę tarana, dążącego wszelkimi środkami, nawet skandalem, do zmiany zastanej sztuki polskiej, o tyle redaktorzy „Chimery”, prezentując sztukę najwyższą, chcieli dokonać takich zmian samą obecnością czasopisma wśród artystów. Było ono raczej zwieńczeniem procesu, który osiągnął pod jego postacią europejski poziom i dzięki temu mógł oddziaływać zarówno na współczesnych, jak i potomnych. Pomysłodawcy periodyku podjęli próbę nadrobienia zaległości kulturalnych na ziemiach polskich w dobie modernizmu, lecz „Chimera” wpisywała się w zjawiska krajowe. Wywoływała spory swoją nowoczesnością, podczas gdy wobec Zachodu była coraz bardziej postnowoczesna. Niemniej jednak, postawiwszy sobie za cel kreację i adorację piękna, nie miała w sobie nic z konformizmu, wypisując na sztandarze hasła pełnej niezależności od jakichkolwiek szkół, kierunków czy mód. „Chimera”

²¹ Problem ten sytuuje w poprzedniej epoce m.in. J. Tomkowski w pracy *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.

²² Czcionkę do druku „Chimery”, jak podaje wiele opracowań, Miriam sprowadzał ze Stanów Zjednoczonych; wykorzystywał również specjalny japoński papier do reprodukcji dzieł sztuki. Stąd brały się opóźnienia i wysoka cena 2–3 rubli, czyli równowartość trzech książek. „Życie” kosztowało zaledwie 25 ct.

²³ A. Gradowska, *Nurt symboliczno-fantastyczny we wczesnej fazie twórczości Edwarda Okunia*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 214.

²⁰ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 129.

pojawiła się zatem jako dzieło już skończone, ukształtowane od pierwszego numeru, bez okresu, w którym krystalizowałaby się ostatecznie jej forma, jak było to np. w krakowskim „Życiu”. Odeszła zaś, nie obniżwszy w niczym swego poziomu, po siedmiu latach egzystencji. Sygnalizując jedynie te zagadnienia, odsyłam do monografii „Chimery” i cennej publikacji o szacie graficznej polskich pism przetomu wieków²⁴.

Na zakończenie warto wspomnieć o dwóch periodykach rosyjskich, na których kształt wpłynęło pismo Zenona Przesmyckiego Miriama. Powstały one w podobnych warunkach artystycznych, tzn. miały skupiać młode pokolenie twórców w walce o „nową sztukę”, doprowadzić do panestetyzacji otoczenia i podjąć próbę wyrobienia w społeczeństwie innego stosunku do sztuki współczesnej, ale ze względu na swoją elitarność, wewnętrzne spory i niestabilność finansową funkcjonowały dość krótko. Te, które przetrwały dłużej, jak zauważyła Grażyna Bobilewicz, miały odegrać istotną rolę w wewnętrznej historii rosyjskiego modernizmu²⁵. Kontynuując myśl badaczki i określając kolejne paralele, warto zauważyć, że nadrzędną wobec wszystkich było stworzenie środowisk twórczych ściśle związanych z periodykami. Z reguły pisma te istniały dopóty, dopóki istniały tworzące je konfraternie artystów, a wewnętrzne spory z reguły oznaczały kres samych tytułów.

Wiele tych podobieństw sygnalizował w swoim szkicu Roman Zimand, szczególnie między „Mirem Iskusstwa” a „Chimerą”, zwracając jednocześnie uwagę na równie silne rozbieżności między tymi pismami²⁶. Te ostatnie jego zdaniem są widoczne już na płaszczyźnie założeń programowych, zaprezentowanych przez Siergieja Diagilewa w artykule *Słoźnyje woprosy*, w którym mimo wystąpienia przeciwko utylitaryzmowi sztuki, zdaje się on sympatyzować z Tołstojowskimi teoriami z rozprawy *Czto takoje iskusstwo?*²⁷.

Pierwszym pismem, które podobnie jak „Chimera” w Warszawie czy wcześniejsze pisma na zachodzie Europy odegrało

fundamentalną rolę w przeobrażeniach artystyczno-estetycznych modernizmu rosyjskiego, był periodyk „Mir Iskusstwa”. Na przełomie stuleci przesunął on jednak punkt ciężkości pod presją grupy symbolistów Dmitrija Mierieżkowskiego – w stronę dominacji treści nad formą. Doprowadziło to do rozbitcia pisma w 1903 roku i opuszczenia go przez literatów, a tym samym do zwiększenia pierwiastka ikonicznego na jego łamach oraz dominacji zagadnień związanych ze sztuką kosztem strony poetyckiej. Z kolei nowe pismo utworzone przez symbolistów – „Nowyj put”, niemal całkowicie rezygnowało z plastyki, a żywioł estetyczny podporządkowało założeniom religijno-moralnym, wyrażającym treści Towarzystwa Religijno-Filozoficznego (założonego w 1901 roku).

Drogą wytyczoną przez „Mir” podążyły również inne pisma nawiązujące do jego tradycji i czerpiące z pozostawionego dorobku. Było wśród nich „Zołotoje Runo” wydawane przez Nikołaja Riabuszyńskiego i skupiające symbolistów z kręgu Aleksandra Błoka, główny organ nurtu – „Wiesy”, pod redakcją Walerija Briusowa, i klasycyzujący już „Apołton”. Każde z tych pism znamionował elitaryzm oraz symbolistyczne zaplecze, a wszystkie łączył – tak jak na Zachodzie – podobny kres egzystencji. Kres, który był przede wszystkim pochodną umasowienia kultury i nieprzystawalności prezentowanych formuł do tempa zachodzących zmian. Z jednej strony, skrajny elitaryzm, także w wymiarze duchowym, stawał się u schyłku pierwszej dekady XX wieku nie do zniesienia wobec wyrażania się nowej sztuki w modę i jej trywializacji. Z drugiej strony, nerwowość czasów w przededniu wielkiej wojny pełniej zaczynał wyrażać drażniący ekspresjonizm niż „uduchowiony” symbolizm.

Rewolucja estetyczna zapoczątkowana w drugiej połowie XIX stulecia w Anglii i wyzbycie się ilustracji z jej służebnego charakteru, po przedostaniu się na kontynent rozpoczęła, właśnie na łamach prasy artystycznej, swój triumfalny pochód przez całą Europę. Poczynając od „The Yellow Book”, w którym zaczynał Aubrey Beardsley, i „The Savoy”, poprzez pisma: „La Revue Blanche”, „La Plume”, berliński „Pan” i wiedeńskie „Ver Sacrum” oraz „Moderni Revue”, „Życie” i „Chimera”, a kończąc na periodykach rosyjskich – „Wiesy” czy „Mir Iskusstwa”.

Wspólny dla większości pism pozostawał zatem kanon autorów, którzy w swoich dziełach poruszali problemy dotyczące samookreślenia się, zadawali pytania o istotę bytu każdego „ja” oraz przedstawiali sposoby ucieczki wobec nieuchronnie zbliżającego się końca cywilizacji. Dlatego w jednych pismach przejawiało się to w wysublimowanym estetyzmie, w innych zaś – w wątkach anarchistycznych lub przynajmniej w non-

²⁴ G. P. Bąbiak, *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Zenona Przesmyckiego*, Warszawa 2002; A. Szczepańska, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2009; K. Kulpińska, *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005.

²⁵ G. Bobilewicz, *Kultura, sztuka i życie towarzyskie*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 26.

²⁶ R. Zimand, „Apołton” „Chimerę” ścigający, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 138–159. O wiele szerszym studium pozostaje praca Krzysztofa Cieślaka, która pomimo nierównego rozłożenia akcentów daje możliwość szczegółowej analizy rosyjskiego czasopiśmiennictwa modernistycznego. K. Cieślak, „Mir Iskusstwa” na tle programów estetycznych modernizmu rosyjskiego, Szczecin 1986.

²⁷ S. Diagilew, *Słoźnyje woprosy*, „Mir Iskusstwa” 1898/99, № 1–2.

konformistycznych wystąpieniach przeciwko mieszczańskiej moralności.

Zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie Europy pisma te były jedynymi środkami przekazu artystycznych treści, za pośrednictwem których „młoda” sztuka atakowała państwowe akademizmy, detronizowała dotychczasowe kanony i niekiedy, w bojowej formie, torowała sobie drogę do uznania i społecznej akceptacji. Jednak już w chwili swego powstania almanachy te musiały także zająć stanowisko wobec zjawiska masowości, które wyznaczało wówczas charakter wszystkich ukazujących się tytułów. I albo z całą świadomością odrzucały je *en bloc*, upadając w miarę wyczerpywania się zasobów finansowych, albo przyjmowały jego elementy, starając się wykorzystać je do własnych celów. Z reguły podobne kompromisy kończyły się jednak szybką dezintegracją pisma i wchłonięciem go przez rządzący się prawami popytu i podaży skomercjalizowany rynek prasowy. Dlatego znakomita większość pism przyjmowała postawę oportunistyczną, która decydowała o intensywności podejmowanych inicjatyw i o ich efemeryczności. Niejako trzecim rozwiązaniem, gwarantującym byt i charakterystycznym dla znaczniejszych periodyków, było przedłużenie ich działalności w postaci spółek wydawniczych, które realizowały zawarte w pismach literackie credo. Ich powstanie prawie zawsze zależało od poziomu wykształcenia społeczeństwa, w którym działały, i jego zapotrzebowania zarówno na same pisma, jak i podejmowane przez ich twórców dodatkowe formy aktyw-

ności (wydawanie dzieł literackich w artystycznym opracowaniu, reprodukcje dzieł sztuki czy tek graficznych). Pokrewne tej drodze, choć stojące na jej przeciwległym krańcu, były pisma założone przez stowarzyszenia artystyczne i odwzorowujące ich działalność. Jednak i te z reguły ginęły wraz z kresem artystycznych konfraterni.

Mimo różnic programowych i estetycznych wspólnym mianownikiem wszystkich pism pozostawało dążenie do osiągnięcia wysokiego poziomu artystycznego oraz realizacja hasła wypisanego nad wejściem do gmachu Secesji Wiedeńskiej: „Kaźdej epoce jej sztuka, sztuce wolność”.

Literary and artistic anthologies of the European fin de siècle

(summary)

Fin de siècle literary and artistic magazines seem to be a perfect embodiment of the ideal of *correspondance des arts*. They were harbingers of cultural changes and an important tool for renewal of the art of printmaking. Aesthetic revolution inaugurated in Britain in the 2nd half of the 19th century influenced artistic magazine on the continent which, although subscribing to very different credos, both in their programs and aesthetic ideals, shared the same aspiration to highest artistic quality.