

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/3>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 23.06.2024 / (2) 4.07.2024

Data akceptacji: 6.07.2024



Grzegorz P. Bąbiak

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

U POCZĄTKÓW POLSKIEGO POEMATU PROZĄ.
O DWÓCH ZAPOMNIANYCH UTWORACH
NA ŁAMACH „CHIMERY” ZENONA PRZESMYCKIEGO

AU DÉBUT DU POÈME EN PROSE POLONAIS. À PROPOS
DE DEUX ŒUVRES OUBLIÉES DANS « CHIMERA » [CHIMÈRE]
DE ZENON PRZESMYCKI

THE ORIGINS OF THE POLISH PROSE POEM:
TWO FORGOTTEN POEMS PUBLISHED
IN ZENON PRZESMYCKI'S "CHIMERA"

(streszczenie)

Artykuł prezentuje dwa zapomniane poematy prozą. Ukazały się one na łamach najważniejszego pisma polskiego modernizmu, „Chimery”, pod redakcją Zenona Przesmyckiego-Miriama. Autor przesuwa granicę pojawienia się poematów prozą w twórczości poety Aleksandra Szczęsnego o kilka lat wcześniej niż funkcjonuje ona w literaturze przedmiotu. Badacz rozpoznaje utwory Marii Zawieyskiej jako napisane przez Laurę Pytlińską, córkę Marii Konopnickiej. Prezentuje też mało znany cykl Zdzisława Dębickiego, poety i krytyka, który związany był z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Artykuł uzupełnia i poszerza ustalenia monografii dotyczących poematów prozą i wskazuje, że na łamach „Chimery” gatunek ten był, w porównaniu z innymi pismami literackimi, bardzo często wykorzystywany.

Grzegorz P. Bąbiak – dr hab., prof. UW, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, <https://orcid.org/0000-0002-7105-6154>, e-mail: g.babiak@uw.edu.pl

SŁOWA KLUCZOWE

„Chimera”; Zenon Przesmycki-Miriam; Maria Zawieyska [Laura Konopnicka-Pytleńska]; Zdzisław Dębicki

(résumé)

Cet article présente deux poèmes en prose oubliés. Ils furent publiés dans les pages de la revue la plus importante du modernisme polonais, « Chimera », éditée par Zenon Przesmycki-Miriam. L'auteur repousse les limites de l'émergence des poèmes en prose dans l'œuvre du poète Aleksander Szczęsny à quelques années avant qu'ils ne fonctionnent dans la littérature spécialisée sur le sujet. Le chercheur identifie les œuvres de Maria Zawieyska comme étant celles de Laura Pytleńska, la fille de Maria Konopnicka. Il présente une série de poèmes peu connue de Zdzisław Dębicki, poète et critique associé à « Tygodnik Ilustrowany ». L'article complète et élargit les conclusions des monographies sur le poème en prose et indique que dans les pages de « Chimera », ce genre était très souvent employé en comparaison aux autres revues littéraires.

MOTS-CLÉS

« Chimera »; Zenon Przesmycki-Miriam; Maria Zawieyska [Laura Konopnicka-Pytleńska]; Zdzisław Dębicki

(abstract)

The article presents two forgotten prose poems, both published in the leading periodical of Polish modernism, “Chimera”, edited by Zenon Przesmycki-Miriam. It revises the chronology of prose poems in Aleksander Szczęsny’s oeuvre, pointing to their emergence several years earlier than recognized in existing scholarship. The study identifies works by Maria Zawieyska as being authored by Laura Pytleńska, the daughter of Maria Konopnicka. It also presents a little-known cycle by Zdzisław Dębicki, a poet and critic associated with “Tygodnik Ilustrowany”. The article complements and expands upon the findings of monographs on the prose poem and indicates that this genre featured in “Chimera” more often than in other literary magazines.

KEYWORDS

“Chimera”; Zenon Przesmycki-Miriam; Maria Zawieyska [Laura Konopnicka-Pytleńska]; Zdzisław Dębicki

U POCZĄTKÓW POLSKIEGO POEMATU PROZĄ. O DWÓCH ZAPOMNIANYCH UTWORACH NA ŁAMACH „CHIMERY” ZENONA PRZESMYCKIEGO

Prasa artystyczna europejskiego *fin de siècle'u* była poligonem wielu artystycznych i literackich przewartościowiań. To na jej łamach dokonywano estetycznych *confiteorów* (Sobieraj 2019) i to w niej odpierano ataki faktycznych oraz domniemyanych adwersarzy, określając własne postawy. Jednak ze względu na swój charakter wykraczała ona niejednokrotnie poza *revue de la littérature* rozposzechnione w Europie w XIX wieku. Wiele zakładanych na przełomie wieków tytułów oddalało się np. pod względem formy od gazety i zbliżało do kształtu przypominającego almanach artystyczny. Realizowały one tym samym wiele nowatorskich idei i przekraczały dotychczasowe wzorce. Wśród ich pierwszych postulatów znajdowało się hasło korespondencji sztuk, które stało się jednym z najważniejszych dla kultury przełomu wieków. Wyznacznikiem drugich były eksperymenty z formą, które poza szpaltami prasowymi nie mogłyby zaistnieć. Pierwsze wypływały z Baudelaire'owskiej wizji wyrażonej w słynnym *Correspondances*, przetłumaczonym przez Antoniego Langego jako *Oddźwięki*, drugie natomiast dawały się poznać za sprawą zamieszczanych tekstów odbiegających od tradycyjnych gatunków poetyckich. Wśród wielu europejskich almanachów literackich jako najważniejsze warto wymienić choćby niemieckiego „Pana” Ottona Bierbauma, angielskie „Yellow Book” Johna Lane’a, francuskie „La Revue blanche” braci Natansonów oraz przede wszystkim „Chimerę” Zenona Przesmyckiego-Miriama (Bąbiak 2002a: 37–45; Knysz-Tomaszewska, Bąbiak 2008: 397–416), która w swoim kształcie i zawartości czerpała z ich dorobku.

Warszawski almanach, który został powołany do życia w styczniu 1901 roku, zakorzeniony był w doświadczeniach jego wydawcy i redaktora naczelnego, zdobytych dzięki pobytowi w Paryżu w latach 90. XIX wieku. Mając w pamięci krótki, choć intensywny okres funkcjonowania krakowskiego „Życia” pod redakcją Stanisława Przybyszewskiego, przyjął on całkowicie odmienną strategię. Odciał bowiem funkcjonowanie pisma od reguł dochodowości, co w realiach kapitalistycznych było decyzją bezprecedensową. Pozwoliło to Przesmyckiemu, dzięki posiadanym środkom, na uzyskanie pełnej niezależności i stabilnej pozycji, co okazało się kluczowe w rozpisanej na lata „misji”, jaką stawiał sobie wobec kultury polskiej. Dzięki temu mógł on kształtować pismo na własnych zasadach, włącznie z ignorowaniem przestrzegania cykliczności i regularności ukazywania się kolejnych zeszytów. Mimo iż zdarzało się, że pismo nie wychodziło nawet przez kilka miesięcy, to gdy trafiło już do czytelników, każdy jego numer był przyjmowany

jako wydarzenie artystyczne, szeroko komentowane wśród zwolenników i przeciwników modernizmu nad Wisłą.

Fenomen tego almanachu stał się przedmiotem kilku rozpraw (m.in. Hendzel, Obrączka 1988; Bąbiak 2002b; Szczepańska 2008), dość zatem tylko wspomnieć, że już współcześni po roku funkcjonowania zaczęli go traktować jako jedną z najważniejszych trybun współczesnej literatury, a nawet ceniony głos opiniotwórczy. Co więcej, z recenzjami samego Miriama i innych członków redakcji, np. Marii Komornickiej, jeśli nawet polemizowano, to zwykle ze skutkiem łatwym do przewidzenia. Stąd też w miarę upływu czasu w takie spory wchodził jedynie przedstawiciele „starej” literatury, jak Teodor Jeske-Choiński (wyjątkiem potwierdzającym regułę był jedynie S. Brzozowski [Okulicz-Kozaryn 2022]). Dla współczesnych przyjęcie przez Przesmyckiego utworu i jego publikacja w „Chimerze” stawały się równoznaczne z uzyskaniem swego rodzaju artystycznej doskonałości.

Z piśmieniem współpracowali m.in. Wacław Berent, Jan Kasprowicz, Bolesław Leśmian, Tadeusz Miciński, Bronisława Ostrowska, Władysław St. Reymont, Leopold Staff, Stanisław Wyrzykowski, Kazimiera Zawistowska, Stefan Żeromski. W tłumaczeniach ukazały się m.in. utwory: Gabriela d’Annunzio, Giovanniego Pascoliego (A. Bronisławskiej), Charles’a Baudelaire’a (K. Zawistowskiej), Samuela Taylora Coleridge’a, Johna Keatsa i Williama Butlera Yeatsa (J. Kasprowicza), Hugona von Hofmannsthal’a (S. Wyrzykowskiego), Alfreda Momberta (K. Wroczyńskiego), Georges’a Rodenbacha (L. Kalenkiewiczowej), Johannesa Schlafa (S. Przybyszewskiego). Natomiast sam Miriam przełożył wiersze: Théodore’a de Banville’a, Otokara Březiny, Giosuè Carducciego, André Gide’a, Charles’a-Marie-René Leconte de Lisle’a, Maurice’a Maeterlincka, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a, Auguste’a de Villiers de l’Isle-Adama, Jaroslava Vrchlickiego oraz Juliusa Zeyera. Utworom tym towarzyszyły prace plastyczne artystów tej miary co Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki, Edward Okuń, Jan Stanisławski i Marian Wawrzeniecki oraz reprodukcje dzieł m.in. Aubreya Beardsleya, Fernanda Khnopffa, Hiroshige, Hokusai’a, Gustave’a Moreau, Féli-ciena Ropsa i innych. Wydaje się zatem, że „Chimera” – jak żadne inne pismo – predestynowana była do tego, aby prócz modernistycznych treści, prezentować także nowoczesne gatunki literackie. Ale, co istotne, przedstawiać je czytelnikom nie jako próby i eksperymenty, ale dojrzałe artystycznie dzieła. Czy rzeczywiście „Chimera” odegrała taką rolę? I jak wiele na jej łamach opublikowano poematów prozą polskich i zagranicznych twórców?

Podstaw metodologicznych do prezentacji głównego wątku niniejszego artykułu dostarcza wyczerpująca monografia Agnieszki Kluby z 2014 roku. Prezentuje ona wielostronny zarys problematyki związanej z poematami prozą *per se*

i odsyła do najnowszej literatury na ten temat. Dzięki wnikliwości tych dociekań można ograniczyć się do przedstawienia zaproponowanych przez nią definicji i konkluzji (Kłuba 2014: 9). Uzupełniają one rozprawę Krystyny Zabawy, która ukazała się 15 lat wcześniej i opierała się na nieco odmiennych założeniach (Zabawa 1999). Autorka skupiła się bowiem wyłącznie na literaturze okresu modernizmu, w przeciwieństwie do syntetycznego i o wiele szerszego spojrzenia Kluby, które objęło cały wiek XX. Jednak praca Zabawy jest o tyle cenna dla poruszanej tu problematyki, że znaleźć w niej można znacznie więcej odwołań do Miriama i jego pisma.

Poematy prozą, rekapitulując wspomniane ustalenia Kluby, są zatem hybrydyczną formą literacką, która powstała w wyniku kontestacji funkcjonującej od czasów romantyzmu genologii i proponowanego przez nią podziału na gatunki i rodzaje (Kłuba 2014: 113). Wśród cech wyróżniających to zagadnienie badaczka eksponuje przede wszystkim: 1) „ukształtowanie poszczególnych utworów w taki sposób, że sprawiają one wrażenie fragmentów mowy wewnętrznej [...]”, 2) wielogatunkowość utworów tworzących zwykle cykle i odwołujących się „do rozmaitych form wypowiedzi literackich (o zmiennej przewodzie różnych jakości rodzajowych – lirycznych, narracyjnych, dramatycznych) oraz do tzw. gatunków mowy” 3) „autorską świadomość tradycji francuskiego poematu prozą” (Kłuba 2014: 114).

Warto zauważyć, że choć Kluba generalnie zgadza się z ustaleniami swojej poprzedniczki, to z niektórymi jej wnioskami podejmuje polemikę. Przede wszystkim podkreśla, że za konstytutywną cechą poematów prozą można uznać:

[...] zwartość kompozycyjną, jednolitość, wyjątkową rolę odbiorcy, stającego się partnerem podmiotu wypowiadającego (podmiotu lirycznego, narratora), wielowarstwowość semantyczną, ostentacyjną „literackość”, układ graficzny, otwartość (podkreślaną często wielokropkiem), poetyckość (Kłuba 2014: 133).

Wszystkie te wyróżniki odnaleźć można w utworach publikowanych na łamach „Chimery”, choć sam almanach zajmuje w rozważaniach Kluby zastanawiająco mało miejsca. Dziwi to tym bardziej, że pismo Miriama może dostarczyć przykładów ilustrujących wszystkie jej spostrzeżenia wyrażane w odniesieniu do okresu, w którym krystalizował się ten gatunek. Zamiast tego pojawia się tylko odwołanie do studenckiego pisma „Strumień”, które ukazywało się w Warszawie przez cztery miesiące 1900 roku. To w jego numerach miały dominować „utwory pisane prozą poetycką” – co jest nie do końca precyzyjne (Bąbiak 2000). Brak „Chimery” staje się widoczny, tym bardziej że w książce odnaleźć można wiele nawiązań do samej postaci Zenona Przesmyckiego-Miriama. Almanach wzmiankowany jest np. w odniesieniu do poety Aleksandra Szczęsnego, który pozostawał

w jego kręgu (Kłuba 2014: 170). Kłuba wykazuje, że dopiero cykl *Szczęsnego Miasto* z 1913 roku (Szcześnie 1913: 11–12) był zmianą poetyckiej perspektywy i przyniósł pierwsze cztery poematy prozą. I tę konkluzję można w perspektywie warszawskiego pisma zweryfikować, bowiem ten zapomniany dziś poeta, który został odkryty i doceniony przez Miriama, pierwsze poematy prozą opublikował u niego już w 1907 roku. Opublikowany pod wspólnym tytułem *Liryki* cykl obejmował następujące utwory: *Pieśń bez słów*, *Szepty*, *Gwiazdom*, *Liryka*, *Opowiadanie* (Szcześnie 1907: 454–466). Szczególnie w tym ostatnim można odnaleźć wątki, które znalazły się pięć lat później we wspomnianym *Mieście*. Rozpoczęła go frazy:

Po pustych miastach — włóczą się globy słońc, w płomieni swoich złocie: — — —
śpij słodko, myśląc o włóczęgach światel. —
Bezwiedne kroki chodzą w ślad za tobą, gdy we śnie wodzisz dłonią po konturach
życia (Szcześnie 1907: 454–466).

Na marginesie warto w tym miejscu poczynić uwagę edytorską i wskazać, jak ważne jest przy opracowaniu krytycznym poematów prozą pozostawienie nie tylko oryginalnego układu graficznego, ale i znaków interpunkcyjnych, które z redaktorskiego punktu widzenia uznane zostałyby dziś za błędne i podlegające zmodernizowaniu. Użycie pauz zamiast współczesnych półpauz, ich zwielokrotnienie, kumulacja znaków (np. kropki i pauzy), a przede wszystkim rozpoczynanie wersów od wielokropków, ponadnormatywne względem liryki, może być kolejną cechą tego gatunku. Cechą, która powinna zostać bezwzględnie utrzymana we wszystkich współczesnych edycjach.

Podobnie jak przekonująca wydaje się teza, że „Chimera” uznawana była (i jest) za jedną z pierwszych reprezentatywnych antologii literatury modernistycznej w jej nurcie symbolistycznym, tak równie inspirujące byłoby jej rozwinięcie i wskazanie, że pismo to, jak żadne inne, prezentowało polskiemu czytelnikowi tak szerokie spektrum gatunkowe wiersza. Krystyna Zabawa, opierając się na aprobatywnych recenzjach poezji Kasprowicza i Komornickiej, konkludowała, że: „Od akceptacji wiersza wolnego niedaleko było już do zauważenia i przychylnego opisanie prozy poetyckiej” (Zabawa 1999: 18). Natomiast, jak dowodzi Agnieszka Kłuba, to w wyrażanej przez Miriama idei jedności sztuki tkwiły korzenie poematów prozą. Pośrednio zatem i ona wskazała na „Chimerę” jako macecznik tego gatunku.

Omówiony szerzej przez badaczkę efemeryczny „Strumień” można zatem uznać w tej perspektywie co najwyżej za sygnał, marginalny znak o niewielkiej sile oddziaływania. W tym świetle zweryfikować należałoby także jej stwierdzenie, że w epoce „określenie «poemat prozą» nie funkcjonowało w ówczesnym słowniku

metaliterackim”. Funkcjonowało już bowiem w 1904 roku, kiedy użyte zostało przez Zenona Przesmyckiego-Miriama, który pod tytułem *Poemaciki prozą* opublikował cykl zawierający tłumaczenia z Charles’a Baudelaire’a i z Rimbauda (Baudelaire 1904a: 114; 1904b: 114–116; Rimbaud 1904: 116–117); cykl ów zainspirowany został Baudelaire’owskim *Petits poèmes en prose* i pochodził ze słynnego dzieła *Spleen de Paris* [Paryski splin] (Baudelaire 1869).

Zatem odpowiedź na pytanie, czy można uznać „Chimerę” za kluczowe pismo, które wprowadzało poematy prozą do literatury polskiej jako nowy gatunek – jest zdecydowanie twierdząca. Wspólnym mianownikiem dla większości autorów, którzy wykorzystywali tę formę i znaleźli się w warszawskim piśmie było zakorzenienie w kulturze francuskiej. W tym świetle szczególnie mocno należy zaakcentować rolę przekładów i tekstów samego Miriama (np. o przywołanym już Rimbaudzie [Przesmycki 1901: 217–267]), które stanowiły inspirację dla ówczesnych polskich twórców (Zabawa 1999: 17, 51).

Jednak ze względu na ograniczone ramy niniejszego szkicu, a jednocześnie bogactwo materiału, chciałbym się skupić jedynie na kilku przykładach. Osobnej analizy wymagałyby bowiem np. zamieszczone w „Chimerze” teksty Jana Kasprowicza, oryginalne i tłumaczone – zwłaszcza w świetle jego normotwórczej roli względem całego zjawiska poematów prozą, na którą wskazał już Jan Józef Lipski w klasycznej rozprawie z 1975 roku (Lipski 1975)¹. Podobnie utwory Tadeusza Micińskiego, którego cykl *Z mroku gwiazd* (Miciński 1902: 51–69) wymyka się jednoznaczny klasyfikacjom, a jego przekłady, jak np. *Z pieruszego dywanu Dżelaleddina* (1905: 375–400, autor Mewlana Dżelaleddin Rumi) uniemożliwiają przyporządkowanie gatunkowe, ale sugerują powinowactwa z poematami prozą.

Spośród wielu utworów zatem, chciałbym wspomnieć o cyklach dwojga zapomnianych dziś autorów: Marii Zawieyskiej i Zdzisława Dębickiego. Choć są oni wzmiankowani przez Krystynę Zabawę, to w odniesieniu do poetki nie rozpoznaje ona, że jej nazwisko było pseudonimem literackim. Maria Zawieyska to w rzeczywistości Laura Konopnicka-Pytlńska (1870–1935), córka Marii Konopnickiej – literatka, której osobę, a tym bardziej twórczość przesłania dorobek słynnej matki. Jej biogramu próżno szukać w *Polskim Słowniku Biograficznym* i *Dawnych pisarzach polskich*. Krótka notka o niej znalazła się tylko w pierwszym tomie *Słownika biograficznego teatru polskiego*. Hasło odnotowuje, co zrozumiałe, przede wszystkim jej aktywność na deskach teatrów krajowych (*Laura Pytlńska* 1973: 576–577). W tym kontekście pisze o niej także w swoich wspomnieniach *Świat aktorski moich czasów* Adam Grzymała-Siedlecki

¹ Obok J.J. Lipskiego szeroko omawia tę normotwórczą rolę Kasprowicza także Agnieszka Kluba (2014: 41–49).

(Grzymała-Siedlecki 1973: 333). Natomiast osobny rozdział w książce *Ludzie i rzeczy* poświęciła tej postaci Helena Duninówna, ponieważ dzięki swojemu powinowactwu z mężem aktorki, Stanisławem Pytlińskim, mogła zanotować wiele interesujących i nieznanych szczegółów z jej życia (Duninówna 1968: 118–131)².

Zgodnie z zachowanymi informacjami, ta najmłodsza córka autorki *Roty* była osobą wszechstronnie uzdolnioną artystycznie. Najpierw próbowała swoich sił jako malarka i projektantka, a następnie, mimo oporów rodziny, po ukończeniu w 1902 roku Klasy Dramatycznej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym zaczęła występować na deskach teatralnych³. Do jej najgłośniejszych ról należały kreacje w repertuarze współczesnym, m.in. jako panny Julii w dramacie Strindberga⁴ oraz Aglaweny w poemacie dramatycznym Maeterlincka *Aglavaine et Sélysette* [*Aglawena i Selizeta*] (Maeterlinck 1896)⁵.

Jednak najistotniejsze szczegóły zarówno w kontekście jej prób literackich, jak i aktorstwa, można odnaleźć u znanego krytyka literackiego i teatralnego przełomu wieków, Jana Lorentowicza. Ten najlepiej zaznajomiony z kulisami życia artystycznego nadwiślańskiej bohemy dziennikarz i tłumacz napisał, że Pytlińska była jedną z lepszych interpretatorek twórczości Stanisława Przybyszewskiego. W jednej z recenzji notował, że „rozumie [ona] język duszy, zagłębia się chętnie w tajemnice serca. W *Ślubach* dała tego ponownie bardzo ciekawe dowody” (Lorentowicz 1929: 516). Przywołanie postaci głośnego na przełomie wieków pisarza jest tu kluczowe. Konopniczanka podobnie jak doskonale odtwarzała Przybyszewskiego, tak pozostawała również pod jego silnym wpływem literackim. Wskazują na to także organizatorzy wystawy otwartej w osiemdziesiątą rocznicę jej śmierci w rodzinnym Żarnowcu⁶. W tym bowiem kontekście,

² Podala ona m.in., że rozgłos Pytlińskiej przyniosła rola Racheli w przedstawieniu *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego, w którym partnerowała Ludwikowi Solskiemu. Ten głośny spektakl wystawiony został w 1913 roku na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.

³ Debiutowała 21 września 1905 roku w Teatrze Miejskim we Lwowie rolą Marii w *Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego, gdzie wystąpiła pod pseudonimem „Maria Zawieyska”, pod którym publikowała później także utwory literackie. W następnym roku przeniosła się do Warszawy i podjęła angaż w Teatrze Małym, gdzie pozostała do 1910 roku.

⁴ Krytycznie ocenił jej grę w tym spektaklu Wacław Rogowicz, w recenzji opublikowanej na łamach „Prawdy” pisząc, że „dała postać karykaturalnie jaskrawą” (Rogowicz 1910b: 12).

⁵ Ta rola spotkała się natomiast z entuzjastyczną oceną wspomnianego krytyka, który zanotował, że Pytlińska była w niej w swoim żywiole i doskonale oddała styl belgijskiego poety, „zarówno w charakterystyce, jak w dykcji, mimice i każdym niemal geście” (Rogowicz 1910a: 13).

⁶ Wystawa zorganizowana została w muzeum biograficznym Marii Konopnickiej i trwała od 21 listopada 2015 do 31 stycznia 2016 roku. Por. *Laura Konopnicka-Pytlińska... Domykając wątek biograficzny*, warto przypomnieć, że to Laura Konopnicka-Pytlińska opiekowała się synem pisarza z małżeństwa z Dagny Juel, Zenonem, po tragicznej śmierci jego matki w Tyflisie.

którego nie rozpoznała Zabawa, teksty Zawieyskiej stają się bardziej czytelne. Przybyszewski swoje poematy prozą publikował na łamach krakowskiego „Życia” w 1898 i 1899 roku (m.in. *Z cyklu Wigilii, Androgyne*). Cykl *Nad morzem* wyszedł osobno w 1901 roku, zaś w roku 1902 miłośnicy jego pisarstwa rozczytywali się w najgłośniejszym ze zbiorów – *Poezjach prozą* (Przybyszewski 1901; 1902). Utwory Zawieyskiej/Pytlińskiej zatytułowane *Fragmentsy* Miriam wydrukował w „Chimerze” w tym samym czasie, pod koniec 1901 roku (Zawieyska 1901: 460–471).

Zabawa poddała utwory Zawieyskiej następującej analizie:

Tu postać niszcząca bezwzględnie każdy przejaw życia, mająca wszelkie atrybuty śmierci okazuje się ostatecznie wiejską „idiotką”. Poetka przedstawia „ciemną postać” jako wyrafinowaną sadystkę, przyglądającą się z rozkoszą męce i agonii stworzeń. Jej niezemskie pochodzenie sygnalizuje dwukrotnie powtórzone, odnoszące się do określenia: „tryumf piekielny”, „piekielny skowyt”, a także opisany sposób jej poruszania się („Nie dotyka prawie ziemi”) oraz kilkakrotne aluzje do koszenia kosi („I jak kosa trawę – zmioła nagle kata i ofiarę”) (Zabawa 1999: 122–123).

Można dodać, że z dzisiejszego punktu widzenia pierwsza część tego cyklu nabiera dodatkowego wymiaru. Prócz przebrzmiałej już młodopolskiej manieri i języka („mdlejąca won”, „lubieżne wygięcie” etc.), może ona reprezentować swoistą ekoperspektywę. Ukazuje bowiem rzeczywistość z pozycji owadów oraz innych zwierząt oraz opisuje świat, który jest podporządkowany irracjonalnym i nieprzewidywalnym siłom natury. Natomiast druga część cyklu ukształtowana została jako monolog wewnętrzny i zapis rozterek (*nota bene* elementy te występują także w bardzo wielu tekstach Przybyszewskiego). Wspomniane fragmenty mogą stanowić jednocześnie doskonały przykład prozy symbolistycznej, w której dominują opisy prerafinowanych i przeestetyzowanych odczuć. Ostatnia część cyklu to swoisty hymn do Ciszy, w którym pobrzmiewają już elementy poetyki ekspresjonistycznej.

Bardziej znany na przełomie wieków i o wiele bardziej zasłużony dla literatury krajowej był drugi autor młodopolskiego poematu prozą, który znalazł się w „Chimerze”. Zdzisław Dębicki, poeta, krytyk i działacz kulturalny, studiował początkowo w Warszawie, a następnie we Lwowie, gdzie rozpoczął działalność polityczną w kręgu Narodowej Demokracji. To tam w drugiej połowie lat 90. XIX wieku zbliżył się m.in. do Jana Kasprówicza, pod którego wpływem wykrystalizował swój język literacki i artystyczny⁷. Jak zauważała Irmina

⁷ Po powrocie do stolicy Królestwa w pierwszej dekadzie XX wieku rozpoczął współpracę z prasą endecką: „Gazetą Polską”, „Kurierem Warszawskim” i „Biblioteką Warszawską”. W latach 1906–1914 był kierownikiem literackim „Biblioteki Dziel Wyborowych”, a od 1912 roku podjął

Śliwińska: „[...] jako poeta był lirykiem o wysokiej skali talentu, utwory jego są bardzo charakterystyczne dla ideologii, tęsknot i nastrojów współczesnego mu pokolenia” (Śliwińska 1939–1946: 142).

W piśmie Miriama wydrukował on cykl pt. *Oczy, Włosy, Usta* (Dębicki 1901: 303–308), który ozdobiły inicjały autorstwa malarza Tadeusza Noskowskiego (Dębicki 1901: 305), ilustratora Stanisława Krzyształowicza-Turbi (Dębicki 1901: 307) oraz słynnego Gustava Klimta (Dębicki 1901: 303). Te ostatnie przedrukowane zostały najprawdopodobniej z któregoś z pism austriackich. Podobnie jak większość innych tekstów, które zamieszczone zostały w tym numerze pisma, wiersze te, cechowała oszczędność zdobnictwa. Było to zgodne z naczelną zasadą, której hołdował Miriam, że utwory literackie miały się wyróżniać przede wszystkim swoimi walorami artystycznymi, a nie absorbować uwagę czytelnika dekoracją plastyczną. Ideę tę najpełniej realizowało francuskie pismo „La Revue blanche”, którego czytelnikiem Przesmycki był w Paryżu na przełomie wieków.

Dzięki temu omawiany cykl Dębickiego zwrócił na siebie uwagę, ale paradoksalnie w tym przypadku ta oryginalność stała się jego obciążeniem. Mimo iż wpisywał się on w paradygmat estetyczny „Chimery”, to odstawał od typowych wierszy tego autora. Ergo, nie był z nim później łączony i przez to popadł w całkowite zapomnienie. Zarówno bowiem wcześniejsza, jak i późniejsza poezja Dębickiego charakteryzowały się klasyczną budową, ale przede wszystkim tradycyjalistyczną tematyką z wątkami patriotycznymi i religijnymi.

Jedną z nielicznych badaczek, która wspominała o Dębickim i jego młodopolskich utworach była przywoływana już Krystyna Zabawa. Zakwalifikowała ona cykl *Oczy, Włosy, Usta* jako „miłosny poemat prozą”, w którym podmiot liryczny miał świadomość swojej niższości wobec adresata. Uczucie to wynikało bowiem z uwikłania w ziemskie pożądanie, od którego wolna była jego ukochana. Badaczka dodawała, że cały cykl miał kompozycję litanijną. W pierwszym z utworów: „Rozbudowane porównania zawierają w sobie obrazy piękna i harmonii natury oraz odnoszą się do łagodnych uczuć, marzeń, stanów duszy [...]”. W drugim, także zbudowanym na porównaniach, uwaga została skoncentrowana na opisie uczuć, jakie budzą włosy ukochanej. Użyte zaś w trzecim wykrzyknienie „O moja!” rozdzielało wersety, które Zabawa określiła jako pieśń ku czci kobiecych ust (Zabawa 1999: 108). Autorka zwróciła także uwagę na przewijające się i odmieniane we wszystkich formach gramatycznych czasowniki: „płomienieć”, „rozpalać”, „iskrzyć”, „żarzyć”, „tlić” i „niecić” (Zabawa 1999: 109). W wielu miejscach oba cykle, Dębickiego i Zawieyskiej poruszają te same wątki,

także stałą współpracę z największym i najbardziej opiniotwórczym w piśmie polskim: „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Ostatecznie objął stanowisko redaktora naczelnego tego pisma, które piastował w latach 1917–1929.

operują też tym samym słownictwem oraz nawiązują do Baudelaire'owskiego paradygmatu korespondencji sztuk. Dążą również do stworzenia całkowicie nowej formy, oryginalnego przekąźnika ekspresji artystycznej, czym wpisują się w cele, które Miriam wyznaczył w swoim piśmie.

Zaprezentowane przykłady dwóch zapomnianych poematów prozą, które ukazały się w „Chimerze”, traktować należy jako prolegomena do szerszych badań. Nie ulega wątpliwości, że charakter tego warszawskiego almanachu artystycznego, a przede wszystkim świadomość literacka jego redaktora predestynowały go do odegrania roli katalizatora przemian w literaturze polskiej. Można go określić jako swoistą forpocztę również pod względem prezentacji nowych gatunków poetyckich, z którymi Miriam – redaktor, ale i tłumacz – był gruntownie zapoznany. Przyswajając literaturze polskiej najwybitniejsze przykłady poematów prozą, inspirował rodzimych twórców, a następnie drukował ich utwory. Jednak w każdym przypadku priorytet stanowiła doskonałość formy. Od tej zasady nie było wyjątków i musieli się jej podporządkować wszyscy, i uznani, i debiutujący. Stąd też obok Kasprowicza, Leśmiana i Dębickiego znaleźli się Zawieyska, Szczęsny oraz wielu innych, zapomnianych już dziś twórców przełomu wieków. Ich poematy prozą, rozpoznane w badaniach Krystyny Zabawy i w niewielkiej części sygnalizowane przez Agnieszkę Klubę, pokazują, z jaką intensywnością polscy poeci odpowiedzieli na te inspiracje Przesmyckiego i „Chimery”. Odpowiedź zatem na postawione na wstępie pytanie, czy pismo to było pierwszym, które w takiej skali zaznajamiało polskiego czytelnika z poematami prozą na początku XX wieku – jest zdecydowanie twierdząca.

Natomiast sam Miriam z pełnym zrozumieniem mógłby podpisać się pod słowami, które w jednej z najważniejszych powieści przełomu wieków wyrażały odczucia głównego bohatera, diuka Jana. Dla niego poemat prozą stanowił kompozycję genialnego chemika podobną do receptury, która w swojej szczupłej objętości zawierała potencjał powieści: „Słowem poemat prozą był w oczach des Esseintes'a sokiem rzeczywistym, ekstraktem literatury, esencjalnym olejkiem sztuki” (Huysmans 1976: 253). Takim był niewątpliwie również dla Zenona Przesmyckiego i artystów jego almanachu.

AU DÉBUT DU POÈME EN PROSE POLONAIS. À PROPOS
DE DEUX ŒUVRES OUBLIÉES DANS « CHIMERA » [CHIMÈRE]
DE ZENON PRZESMYCKI

La presse artistique de la période fin-de-siècle en Europe fut un théâtre favorisant la formation de nombreuses réévaluations artistiques et littéraires. C'est dans les colonnes de l'époque que parurent maintes confessions esthétiques (Sobieraj 2019). Ce fut également dans ces pages que des attaques factuelles et alléguées entre certaines parties adverses furent contrées, contribuant ainsi à l'établissement de positions propres à chacun. Cependant, de par sa nature, la presse au tournant du siècle surpassa son rôle de *revue de littérature* répandue en Europe durant le XIX^e siècle. De nombreux périodiques fondés au début de ce siècle s'éloignèrent du modèle du journal classique pour se rapprocher d'une forme rappelant celle de l'almanach artistique. Parallèlement, ils permirent de concrétiser un grand nombre d'idées novatrices, surpassant les modèles précédemment établis. Parmi les premiers de ces postulats culturels, l'un des plus importants du tournant du siècle fut le concept de la correspondance des arts. Parmi les autres, les expériences formelles déterminantes qui, en dehors des colonnes de journaux, n'auraient pu exister. Les premiers découlaient de la vision de Baudelaire exprimée dans ses célèbres *Correspondances*, traduites par Antoni Lange sous le titre *Oddźwięki* [Retentissements], et les autres incluaient des textes s'écartant des formes poétiques traditionnelles. Dans la liste des nombreux almanachs littéraires européens évoqués, les plus marquants furent « Pan » de l'Allemand Otto Bierbaum, « Yellow Book » de l'Anglais John Lane, la « Revue Blanche » des frères Natanson, et surtout « Chimera » [Chimère] de Zenon Przesmycki-Miriam, qui par sa forme et son contenu, s'inspirait de l'héritage de ces prédécesseurs (Bąbiak 2002a : 37–45 ; Knysz-Tomaszewska, Bąbiak 2008 : 397–416).

Créé en janvier 1901, l'almanach varsovien fut fondé par son éditeur et rédacteur en chef, qui avait acquis son expérience lors d'un séjour à Paris dans les années 1890. Conscient de la courte bien qu'intensive période durant laquelle la revue « Życie » [La Vie] avait existé à Cracovie sous la direction de Stanisław Przybyszewski, Miriam adopta une stratégie tout à fait différente. En effet, il décida d'exclure du fonctionnement du journal toute question de rendement, une décision sans précédent dans les réalités capitalistes de l'époque. Cette résolution lui permit, grâce aux moyens dont il disposait, de jouir d'une totale indépendance et de stabiliser la situation du journal, ce qui s'avéra crucial pour la « mission » que Przesmycki s'était fixée envers la culture polonaise. Grâce à cela, il put façonner la revue à sa guise, notamment en ignorant la cyclicité et la régularité de publication des numéros. Bien qu'il soit arrivé que le magazine ne paraisse pas

pendant plusieurs mois, dès qu'il parvenait enfin aux lecteurs, chaque numéro était attendu comme un événement artistique et largement commenté par les partisans et les opposants du modernisme dans la capitale polonaise.

Le phénomène lié à l'almanach fit l'objet de plusieurs dissertations (Hendzel, Obrączka 1988 ; Bąbiak 2002b ; Szczepańska 2008), rappelons donc simplement qu'après un an d'existence, ses contemporains commencèrent à le considérer comme l'une des tribunes les plus importantes de la littérature polonaise de l'époque, et même importante formatrice d'opinion. Qui plus est, si les critiques de Miriam ou des autres membres du comité de rédaction, par exemple Maria Komornicka, faisaient l'objet de polémiques, elles aboutissaient généralement à des constats facilement prévisibles. De ce fait, au fil du temps, seuls les représentants de la « vieille » littérature, tels que Teodor Jeske-Choiński, se lançaient dans de telles polémiques (la seule exception confirmant cette règle fut S. Brzozowski) (Okulicz-Kozaryn 2022). Pour les écrivains du tournant de siècle, voir son œuvre acceptée par Przesmycki puis publiée équivalait à obtenir une sorte de sauf-conduit d'excellence artistique.

Parmi les personnalités qui collaborèrent avec le magazine, citons : Waclaw Berent, Jan Kasprowicz, Bolesław Leśmian, Tadeusz Miciński, Bronisława Ostrowska, Władysław St. Reymont, Leopold Staff, Stanisław Wyrzykowski, Kazimiera Zawistowska et Stefan Żeromski. Les textes publiés en traduction, quant à eux, étaient signés Gabriel d'Annunzio, Giovanni Pascoli (A. Bronisławska), Charles Baudelaire (K. Zawistowska), Samuel Taylor Coleridge, John Keats et William Butler Yeats (J. Kasprowicz), Hugo von Hofmannsthal (S. Wyrzykowski), Alfred Mombert (K. Wroczyński), Georges Rodenbach (L. Kalenkiewiczowa), Johannes Schlaf (S. Przybyszewski). Przesmycki lui-même traduisit les poèmes de Théodore de Banville, Otokar Březina, Giosuè Carducci, André Gide, Charles-Marie-René Leconte de Lisle, Maurice Maeterlinck, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Jaroslav Vrchlický et Julius Zeyer. Ces œuvres étaient accompagnées de créations plastiques d'artistes tels que Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki, Edward Okuń, Jan Stanisławski et Marian Wawrzeńczycki, ainsi que de reproductions des travaux d'Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff, Hiroshige, Hokusai, Gustave Moreau, Félicien Rops et bien d'autres encore. Il semblerait donc que, comme aucune autre revue, « Chimera » fût prédestinée, en plus de son contenu moderniste, à introduire des formes littéraires novatrices. Mais surtout de les présenter aux lecteurs non pas comme des ébauches et des expérimentations, mais comme des œuvres artistiquement mûres. « Chimera » a-t-elle vraiment joué un tel rôle ? Combien de poèmes en prose d'auteurs polonais et étrangers ont réellement été publiés dans les pages du magazine littéraire ?

La base méthodologique de la présente étude s'appuie sur la monographie d'Agnieszka Kluba publiée en 2014. La chercheuse y donne un aperçu exhaustif des problématiques relatives aux poèmes en prose *per se* et se réfère à la littérature récente sur le sujet. La perspicacité de ces recherches nous permet de nous limiter à la présentation des définitions et des conclusions que la chercheuse propose (Kluba 2014 : 9). Ces dernières complètent la thèse de Krystyna Zabawa, publiée quinze ans plus tôt et basée sur des hypothèses légèrement différentes. Zabawa s'est en effet concentrée exclusivement sur la littérature de la période moderniste, contrairement à la vision synthétique et beaucoup plus large de Kluba, qui couvre l'ensemble du XX^e siècle. Cependant, l'ouvrage de Zabawa revêt une importance particulière dans la perspective de la question qui nous occupe, puisqu'on y trouve de nombreuses références à Miriam et à ses écrits.

Les poèmes en prose, pour récapituler les conclusions susmentionnées de Kluba, constituent donc une forme littéraire hybride ayant émergé à la suite de la contestation de la génologie et de la division des genres opérées depuis le romantisme (Kluba 2014 : 113). Parmi les caractéristiques distinctives de cette problématique, la chercheuse expose surtout : 1) « la mise en forme des œuvres individuelles de telle sorte qu'elles donnent l'impression de fragments du discours intérieur [...] », 2) la multigénéricité des œuvres, qui forment généralement des cycles et se réfèrent « à une variété de formes d'expression littéraires (avec une prépondérance variable de différentes qualités génériques – lyriques, narratives, dramatiques) et à ce qu'on appelle les genres du discours », 3) « la conscience que l'auteur a de la tradition du poème en prose français » (Kluba 2014 : 114).

Il convient de noter que si Kluba est d'accord avec les propositions de sa prédécesseuse Krystyna Zabawa, elle engage une discussion avec certaines de ses conclusions. Avant tout, Kluba insiste sur ce que l'on peut considérer comme les caractéristiques essentielles du poème en prose :

[...] le contenu de la composition, l'homogénéité, le rôle unique du destinataire qui devient le partenaire du sujet qui s'exprime (le sujet lyrique, le narrateur), la polyvalence sémantique, la « littérarité » ostentatoire, la configuration graphique, l'ouverture (souvent accentuée par la suspension) et la poéticité (Kluba 2014 : 133).

Toutes ces distinctions se retrouvent dans les œuvres publiées dans « Chimera », bien que l'almanach en tant que tel occupe une place étonnamment restreinte dans les réflexions de Kluba. Cette observation est d'autant plus surprenante que les écrits de Miriam auraient pu servir d'arguments pour illustrer toutes ses constatations, valables jusqu'à l'époque de la cristallisation du genre. Or, dans la monographie, il n'y a qu'une référence à la revue étudiante « Strumień » [Flux], publiée pendant quatre mois en 1900 à Varsovie, et dans laquelle les « œuvres

en prose poétique » étaient censées prédominer – ce qui n’est pas tout à fait exact (Bąbiak 2000). L’absence de mention de la revue « Chimera » est d’autant plus notable que l’ouvrage compte de nombreuses références à la figure de Zenon Przesmycki-Miriam lui-même. L’almanach est mentionné, par exemple, lors de l’évocation du poète Aleksander Szczęsny, proche du milieu de la revue (Kluba 2014 : 170). Kluba indique que le cycle *Miasto* [La Ville] de Szczęsny, datant de 1913 (Szczęsny 1913 : 11–12), constitue un facteur du changement de perspective poétique et introduit les quatre premiers poèmes en prose polonais. Ce constat se vérifie dans la perspective de la revue varsoivienne, car ce poète, aujourd’hui oublié mais découvert et apprécié par Miriam, y avait déjà publié ses premiers poèmes en prose en 1907. Paru sous le titre commun de *Liryki*, le cycle comprend les œuvres suivantes : *Pieśń bez słów* [Chant sans paroles], *Szepty* [Chuchotements], *Gwiazdom* [Aux Étoiles], *Liryka* [Lyrique], *Opowiadanie* [Récit] (Szczęsny 1907 : 454–466). Dans ce dernier poème, on retrouve notamment les thèmes qui apparaîtront cinq ans plus tard dans le cycle *La Ville* mentionnée ci-dessus. Le texte commence de cette manière :

Après les villes vides — les globes des soleils errent, dans les flammes de leur
dorure : — — —
dors doucement, en pensant aux vagabonds des lumières. —
Des pas involontaires te poursuivent, quand en rêvant tu balades ta main
sur les contours de la vie. (Szczęsny 1907 : 454–466).

Par ailleurs, je me permets une légère digression éditoriale afin de souligner combien il est important, lors du processus d’édition critique de poèmes en prose, de garder non seulement la mise en page originale mais aussi les signes de ponctuation qui, d’un point de vue rédactionnel contemporain, seraient considérés comme erronés et susceptibles d’être modernisés. L’utilisation du tiret long au lieu du tiret moyen utilisé aujourd’hui, les répétitions des tirets, l’accumulation de signes tels que les points suivis de tirets, mais surtout les vers commençant par des points de suspension, plus fréquents que dans le poème lyrique, pourraient constituer une autre caractéristique de ce genres. Cette caractéristique devrait absolument être maintenue dans toutes les éditions contemporaines.

De même, tout comme la thèse selon laquelle « Chimera » était (et est toujours) considérée comme l’une des premières anthologies représentatives de la littérature moderniste, et surtout de son aspect symboliste, semble convaincante, il serait tout aussi inspirant de préciser que ce périodique, comme aucun autre, présenta au lecteur polonais un très large éventail de poèmes de genres différents. Krystyna Zabawa, en s’appuyant sur des critiques favorables à la poésie de Kasprowicz et de Komornicka, conclut que : « Après l’acceptation du vers libre,

la prose poétique n'a pas tardé à se faire remarquer et à être décrite de manière favorable » (Zabawa 1999 : 18). D'autre part, comme l'affirme Agnieszka Kluba, c'est dans l'idée de Miriam sur l'unité de l'art que se trouvent les racines des poèmes en prose. C'est donc indirectement qu'elle désigne « Chimera » comme la source de ce genre.

Dans cette perspective, l'éphémère revue « Strumięn » abordée plus en détail par la chercheuse, peut donc être considérée au mieux comme un signal, un signe marginal à impact limité. Ainsi, il faudrait également vérifier l'affirmation de celle-ci selon laquelle au tournant du siècle : « le terme "poème en prose" ne figurait pas dans le dictionnaire métalittéraire de l'époque ». En réalité, il fonctionnait déjà en 1904, lorsque Zenon Przesmycki-Miriam publia sous le titre *Poemaciki prozã* [Petits poèmes en prose] un cycle réunissant les traductions de Baudelaire et Rimbaud (Baudelaire 1904a : 114 ; 1904b : 114–116 ; Rimbaud 1904 : 116–117), inspiré de l'intitulé baudelairien *Petits poèmes en prose* du célèbre *Spleen de Paris* (Baudelaire 1869).

Dès lors, la réponse à la question de savoir si « Chimera » peut être considéré comme le périodique clé ayant introduit les poèmes en prose dans la littérature polonaise en tant que nouveau genre est sans aucun doute affirmative. Le dénominateur commun de la plupart des auteurs qui ont utilisé cette forme et qui se ont été publiés dans le périodique varsovien était leur enracinement dans la culture française. À cet égard, il convient de souligner le rôle des traductions et des textes de Miriam lui-même (par exemple au sujet de Rimbaud comme mentionné ci-dessus) (Przesmycki 1901 : 217–267), qui ont inspiré les auteurs polonais de l'époque (Zabawa 1999 : 17, 51).

Cependant, en raison du cadre limité de la présente esquisse ainsi que de la richesse du sujet, je voudrais me concentrer sur quelques exemples seulement. Les textes de Jan Kasproicz inclus dans la revue, par exemple, qu'ils soient originaux ou traduits, nécessiteraient d'être analysés séparément. En particulier à la lumière de leur rôle normatif vis-à-vis de l'ensemble du phénomène des poèmes en prose, déjà souligné par Jan Józef Lipski dans son traité devenu classique de 1975 (Lipski 1975)¹. Il en est de même des œuvres de Tadeusz Miciński, dont le cycle *Z mroku gwiazd* [De l'obscurité des étoiles] échappe à une classification univoque (Miciński 1902 : 51–69), et dont les traductions, telles que *Z pierwszego dywanu Dželaleddina* (1905 : 375–400), (en fr. *Du premier tapis de Celâleddin de Mevlânâ Celâleddin-i Rûmi*), rendent impossible leur attribution à un genre particulier, mais suggèrent des affinités avec les poèmes en prose.

¹ Agnieszka Kluba analyse en détail ce rôle normatif ainsi que ses interprétations successives. Voir Kluba 2014 : 41-49.

Parmi les nombreuses œuvres publiées dans « Chimera », je voudrais donc mentionner les cycles de deux auteurs oubliés aujourd'hui, ceux de Maria Zawieyska et de Zdzisław Dębicki. Bien qu'ils soient tous deux mentionnés par Krystyna Zabawa, celle-ci n'identifie pas le nom de la première poète comme étant un pseudonyme littéraire. Maria Zawieyska était en réalité Laura Konopnicka-Pytlńska (1870–1935), la fille de Maria Konopnicka. Une écrivaine dont la personne, et plus encore l'œuvre, furent éclipsées par celle de sa célèbre mère. Sa biographie ne figure ni dans *Polski Słownik Biograficzny* [Dictionnaire biographique polonais] ni dans *Dawni pisarze polscy* [Les écrivains polonais d'antan]. Seule une courte note à son sujet a été trouvée dans le premier volume de *Słownik biograficzny teatru polskiego* [Dictionnaire biographique du théâtre polonais]. L'entrée mentionne, ce qui est compréhensible, principalement son activité sur la scène des théâtres nationaux (Pytlńska 1973 : 576–577). La poète est mentionnée dans ce même contexte par Adam Grzymała-Siedlecki, entre autres, dans ses mémoires *Świat aktorski moich czasów* [Le monde des acteurs de mon époque] (Grzymała-Siedlecki 1973 : 333). En revanche, Helena Duninowna lui a consacré un chapitre entier dans son ouvrage *Ludzie i rzeczy* [Les gens et les choses], dans lequel elle a pu consigner de nombreux détails intéressants et méconnus de la vie de la poétesse grâce à ses liens avec le mari de l'actrice, Stanisław Pytlński (Duninowna 1968 : 118–131)².

Selon les informations qui nous sont parvenues, la fille cadette de l'autrice de *Rota* était une personne dotée de talents artistiques. Elle s'est d'abord essayée à la peinture et au dessin, puis, malgré les réticences de sa famille, après avoir obtenu son diplôme en art dramatique à la Société musicale de Varsovie (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne) en 1902, elle a commencé à se produire sur scène³. Certains de ses rôles les plus célèbres appartiennent au répertoire dramatique contemporain, puisqu'elle a notamment joué Mlle Julia dans le drame de Strindberg⁴

² Elle rapporte, entre autres, que Pytlńska est devenue célèbre grâce à son rôle de Rachel dans *Judas z Kariothu* [Judas de Kerioth] produit par Karol Hubert Rostworowski, dans lequel elle avait pour partenaire scénique Ludwik Solski. Cette célèbre représentation a eu lieu en 1913 au théâtre Juliusz Słowacki de Cracovie.

³ Ses débuts ont lieu le 21 septembre 1905 au théâtre municipal de Lviv dans le rôle de Maria dans *Warszawianka* [La Varsovienne] de Stanisław Wyspiański, où elle apparaît sous le pseudonyme « Maria Zawieyska », nom sous lequel elle publiera plus tard également ses œuvres littéraires. L'année suivante, elle s'installe à Varsovie et est engagée au Teatr Mały, où elle reste jusqu'en 1910.

⁴ Waclaw Rogowicz a fait une critique négative de sa prestation dans cette pièce dans le journal « Prawda », en écrivant qu'elle « a donné un caractère caricatural au personnage » (Rogowicz 1910b : 12).

et celui d'Aglavaine dans l'interprétation du poème dramatique de Maeterlinck *Aglavaine et Sélysette* (Maeterlinck 1896)⁵.

Cependant, les détails les plus pertinents dans le contexte de ses tentatives littéraires et de son activité d'actrice se trouvent dans les écrits du célèbre critique littéraire et théâtral du début du siècle, Jan Lorentowicz. Ce journaliste et traducteur, fin connaisseur des coulisses de la vie artistique de la bohème varsoivienne, a écrit que Pytlińska était l'une des meilleures interprètes de l'œuvre de Stanisław Przybyszewski. Il a noté dans l'une de ses critiques qu'« elle comprend le langage de l'âme, plonge volontiers dans les mystères du cœur. Dans *Śluby* [Les Mariages], elle le prouve d'une manière très intéressante » (Lorentowicz 1929 : 516). L'évocation de la figure de ce célèbre écrivain du début du siècle est ici cruciale. Si Konopnicka-Pytlińska a réussi à dépeindre Przybyszewski avec brio, elle en a également été fortement influencée du point de vue littéraire. C'est ce qu'indiquent également les organisateurs d'une exposition inaugurée à l'occasion du 80^e anniversaire de sa mort dans sa ville natale de Żarnowiec⁶. Dans ce contexte, que n'identifie pas Krystyna Zabawa, les textes de Zawieyska deviennent plus clairs. Przybyszewski publia ses poèmes en prose dans la revue cracovienne « *Życie* » entre 1898 et 1899 (notamment *Z Cyklu Wigilii* [Du cycle du réveillon] et *Androgynie*). Un autre cycle, *Nad morzem* [Au bord de la mer], parut séparément en 1901, et enfin en 1902, les amateurs de ses écrits lurent le plus célèbre de ses recueils, *Poezje prozą* [Poésies en prose] (Przybyszewski 1901 ; 1902). Les œuvres de Zawieyska-Pytlińska intitulées *Fragmenty* [Fragments] furent imprimées par Miriam dans « Chimera » en même temps, c'est-à-dire à la fin de l'année 1901 (Zawieyska 1901 : 460–471).

Zabawa a soumis les œuvres de Zawieyska à l'analyse suivante :

Ici, le personnage qui détruit impitoyablement toute manifestation de la vie et possède tous les attributs de la mort s'avère finalement être l'« idiot » du village. La poétesse présente cette « figure sombre » comme une sadique raffinée, qui observe avec délectation le tourment et l'agonie des créatures. L'origine surnaturelle de ce personnage est signalée par une double répétition des termes renvoyant à sa description : « le triomphe infernal » et « l'infernal hurlement », ainsi qu'à la manière dont la créature

⁵ Ce rôle, en revanche, a reçu une critique enthousiaste de la part de l'auteur mentionné ci-dessus, qui a noté que Pytlińska était dans son élément et rendait parfaitement le style du poète belge, « tant dans la caractérisation que dans la diction, la mimique et presque tous les gestes » (Rogowicz 1910a : 13).

⁶ Cette exposition a été organisée dans le musée du nom de sa mère Maria Konopnicka et s'est déroulée du 21 novembre 2015 au 31 janvier 2016. Voir *Laura Konopnicka-Pytlińska...* Pour clore le fil biographique, il convient de rappeler que c'est Laura Konopnicka-Pytlińska qui s'est occupée du fils de l'écrivain issu de son mariage avec Dagny Juell, Zenon, après la mort tragique de sa mère à Tbilissi.

se déplace (« Elle touche à peine le sol ») et aux nombreuses allusions de la tonte à la faux (« Et – passée telle la faux – elle emporta soudain le bourreau et la victime ») (Zabawa 1999 : 122–123).

On pourrait ajouter que, du point de vue actuel, la première partie de ce cycle acquiert une dimension supplémentaire. Outre le maniérisme et le langage typique du courant de la Jeune Pologne (« odeur évanescence », « courbure lubrique », etc.), cette série pourrait rendre compte d'une sorte de perspective écologique. En effet, le cycle montre la réalité du point de vue des insectes et des animaux, et décrit un monde soumis aux forces irrationnelles et imprévisibles de la nature. La seconde partie du cycle, en revanche, prend la forme d'un monologue intérieur et d'une transcription de dilemmes, et ces éléments sont également présents dans de très nombreux textes de Przybyszewski. Les fragments susmentionnés peuvent, par ailleurs, servir d'excellent exemple de prose symboliste, dans laquelle dominent les descriptions de sentiments raffinés et très esthétisés. La dernière partie est une sorte d'hymne au Silence, dans lequel on retrouve déjà certains éléments de la poétique expressionniste.

Plus connu au tournant du siècle, et bien plus distingué dans la littérature nationale, le second auteur de poèmes en prose de la période de la « Jeune Pologne » présenté dans « Chimera » fut Zdzisław Dębicki, poète, critique et activiste culturel. Il étudia d'abord à Varsovie, puis à Lviv, où il devint politiquement actif dans le cercle de Narodowa Demokracja (la Démocratie nationale). C'est là-bas, dans la seconde moitié des années 1890, qu'il se rapprocha entre autres de Jan Kasprówic, sous l'influence duquel se cristallisa son langage littéraire et artistique⁷. Comme le remarqua Irmina Śliwińska : « [...] en tant que poète, il était de grand talent ; ses œuvres sont très caractéristiques des idéologies, des aspirations et des humeurs de cette génération qui lui était contemporaine » (Śliwińska 1939–1946 : 142).

Dans la revue de Przesmycki-Miriam, il publia un cycle intitulé *Oczy, Włosy, Usta* [Yeux, Cheveux, Bouche] (Dębicki 1901 : 303–308), orné d'initiales réalisées par le peintre Tadeusz Noskowski (Dębicki 1901 : 305), par l'illustrateur Stanisław Krzyształowicz-Turbi (Dębicki 1901 : 307) et par le célèbre Gustav

⁷ Après son retour dans la capitale du Royaume au cours des années 1910, il a commencé à travailler avec la presse nationale-socialiste : « *Gazeta Polska* » [Gazette polonaise], « *Kurier Warszawski* » [Le Courrier de Varsovie] et « *Biblioteka Warszawska* » [La Bibliothèque de Varsovie]. Entre 1906 et 1914, il devient directeur littéraire de « *Biblioteka Dzieł Wyborowych* » [La Bibliothèque des œuvres choisies] et, à partir de 1912, il entame une coopération permanente avec le plus grand et le plus influent des périodiques polonais, « *Tygodnik Ilustrowany* » [L'Hebdomadaire illustré]. C'est ainsi qu'il devient rédacteur en chef de ce magazine dans les années 1917–1929.

Klimt (Dębicki 1901 : 303). Ces dernières furent très probablement réimprimées d'un périodique autrichien. Comme la plupart des autres textes parus dans ce numéro du périodique, ces initiales se caractérisent par une économie de l'ornementation. Ceci était conforme à la ligne éditoriale de Miriam, selon laquelle les œuvres littéraires devaient avant tout se distinguer par leurs qualités artistiques, et non distraire l'attention du lecteur par des décorations plastiques. C'est dans la revue française « La Revue blanche », dont Przesmycki était lecteur à Paris au début du siècle, que cette idée s'est le mieux concrétisée.

Grâce à cela, le cycle *Yeux, Cheveux, Bouche* de Dębicki suscita l'intérêt de ses contemporains, mais paradoxalement, dans son cas, cette originalité lui est devenue un fardeau. Bien qu'elle s'inscrive dans le paradigme esthétique de « Chimera », elle se démarquait des autres poèmes représentatifs de l'auteur. Par conséquent, le cycle ne lui fut, par la suite, pas attribué et tomba ainsi dans l'oubli le plus total. En effet, les poèmes antérieurs et postérieurs de Dębicki se caractérisent par une structure classique, mais surtout par des thèmes traditionalistes, patriotiques et religieux.

L'une des rares chercheuses à avoir mentionné Dębicki et ses œuvres datant de la période de la Jeune Pologne est Krystyna Zabawa, déjà évoquée ci-dessus. Elle a qualifié le cycle susmentionné de « poème d'amour en prose », dans lequel le sujet lyrique est conscient de son infériorité par rapport à son destinataire. Ce sentiment provient en réalité de son enchevêtrement avec le désir terrestre, dont sa bien-aimée est libérée. La chercheuse ajoute que l'ensemble du cycle est composé comme une litanie. Dans le premier poème, selon elle : « Les comparaisons développées contiennent des images de la beauté et de l'harmonie de la nature, et se réfèrent à des sentiments doux, des rêves, des états d'âme [...] ». Dans le deuxième, également construit à partir de comparaisons, l'accent est mis sur la description des sentiments suscités par les cheveux de la bien-aimée. Dans le troisième, l'exclamation « O moja! » [Ô mienne!] sépare les vers, que Krystyna Zabawa décrit comme un chant en l'honneur des lèvres d'une femme (Zabawa 1999 : 108). Zabawa a également attiré l'attention sur les verbes récurrents et infléchis dans toutes les formes grammaticales : « płomienieć » [flamber], « rozpałać » [allumer], « iskrzyć » [étinceller], « żarzyć » [rougeoyer], « tlić » [se consumer] et « niecić » [attiser] (Zabawa 1999 : 109). Les deux cycles analysés ci-dessus, de Dębicki et Zawieyska, traitent souvent des mêmes thèmes, utilisent le même vocabulaire et se réfèrent au paradigme baudelairien de la correspondance des arts. Ceux-ci aspirent également à créer une forme entièrement nouvelle, un moyen d'expression artistique original, ce qui correspond aux objectifs de Miriam et au cadre de sa revue littéraire.

Les exemples présentés de deux poèmes en prose oubliés et publiés dans « Chimera » doivent être considérés comme des prolégomènes à une recherche plus large. Il ne fait aucun doute que le caractère de cet almanach artistique varsovien, et surtout la conscience littéraire de son rédacteur, l'aient prédestiné à endosser le rôle de catalyseur du changement dans la littérature polonaise. Le périodique peut être décrit comme une sorte de précurseur, notamment en ce qui concerne l'introduction de nouveaux genres poétiques, que Miriam, éditeur mais aussi traducteur, connaissait parfaitement. Tout en familiarisant la littérature polonaise avec les exemples les plus remarquables de poèmes en prose, ce dernier réussit simultanément à inspirer des auteurs autochtones, dont il publia les œuvres par la suite. Cependant, dans tous les cas, la priorité était la perfection de la forme. Tous, qu'ils soient écrivains confirmés ou débutants, devaient se conformer à cette règle, qui ne souffrait aucune exception. Ainsi, à côté de Kasproicz, Leśmian et Dębicki, au début du siècle, il y avait également Zawieyska, Szczęsny et bien d'autres, aujourd'hui oubliés. Leurs poèmes en prose identifiés dans les recherches de Krystyna Zabawa et signalés dans une moindre mesure par Agnieszka Kluba, montrent l'intensité avec laquelle les poètes polonais ont réagi aux inspirations de Przesmycki et de sa « Chimera ». La réponse à la question initiale, à savoir si cette revue fut la première à familiariser le lecteur polonais avec les poèmes en prose à une telle échelle au début du vingtième siècle, est donc sans aucun doute affirmative.

Miriam, quant à lui, pourrait, avec une compréhension approfondie, souscrire aux mots de Jean des Esseintes, personnage principal de l'un des romans les plus importants du tournant du siècle, pour qui le poème en prose était semblable à la composition d'un brillant chimiste, à une recette qui contenait le potentiel d'un roman dans son mince volume : « En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art » (Huysmans 1922 : 260). Tel était aussi, sans aucun doute, le cas de Zenon Przesmycki et des artistes de son almanach.

Artykuł został przetłumaczony z języka polskiego na język francuski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowską.

Cet article a été traduit du polonais vers le français par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowska.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire Charles.** 1869. *Petits poèmes en prose*. [In:] *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. T. 4 : *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*. Paris : Michel Lévy Frères.
- Baudelaire Charles.** 1904a. *Cudzoziemiec*. [In:] *Poemaciki prozą*. Przeł. I.N. [Z. Przesmycki]. „Chimera”, t. 7, z. 19. S. 114.
- Baudelaire Charles.** 1904b. *Anywhere out of the world – Gdziebądź precz z tego świata*. [In:] *Poemaciki prozą*. Przeł. I.N. [Z. Przesmycki]. „Chimera”, t. 7, z. 19. S. 114–116.
- Bąbiak Grzegorz P.** 2000. *Bibliografia zawartości „Życia”, „Strumienia” i „Chimery”*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW.
- Bąbiak Grzegorz P.** 2002a. „Chimera” i periodyki niemieckiego modernizmu. [In:] *Polonistyczne spotkania. Tybinga*. Red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Jadwiga Zacharska. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW. S. 37–45.
- Bąbiak Grzegorz P.** 2002b. *Metropolia i zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW.
- Bytkowski Zygmunt.** 1901. *Prorok*. „Chimera”, t. 3, z. 9. S. 435–439.
- Dębicki Zdzisław.** 1901. *Oczy, Włosy, Usta*. „Chimera”, t. 2, z. 4–5. S. 303–308.
- Duninówna Helena.** 1968. *Ludzie i rzeczy*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Grzymała-Siedlecki Adam.** 1973. *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa: PIW.
- Hendzel Władysław, Obrączka Piotr.** 1988. *Z problemów czasopiśmiennictwa Młodej Polski (w kręgu „Życia”, „Krytyki” i „Chimery”)*. Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich.
- Huysmans Joris-Karl.** 1922. *À Rebours*. Paris : G. Crès.
- Huysmans Joris-Karl.** 1976. *Na wspan*. Przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik.
- Kłuba Agnieszka.** 2014. *Poemat prozą w Polsce*. Warszawa–Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, Bąbiak Grzegorz P.** 2008. *Le dialogue texte-image dans „La Chimère” (Varsovie 1901–1907)*. [In:] *L’Europe des revues (1880–1920). Estampes, photographies, illustrations*. Dir. Évanghélia Stead, Hélène Védrine. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne. P. 397–416.
- Laura Konopnicka-Pytlńska. Aktorka, mieszkanka Żarnowca* [online]. Protokół dostępu: <https://muzeumzarnowiec.pl/laura-konopnicka-pytlinska-aktorka-mieszkanka-zarnowca/> [27.09.2023].
- Laura Pytlńska.* 1973. [In:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Oprac. Jadwiga Czachowska, Zbigniew Ryszewski. Warszawa: PWN. S. 576–577.
- Lipski Jan Józef.** 1975. *Twórczość Jana Kasprzowicza w latach 1891–1906*. Warszawa: PIW.
- Lorentowicz Jan.** 1929. *Dwadzieścia lat teatru*. T. 1. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.

- Maeterlinck Maurice.** 1896. *Aglavaine et Sélysette*. Paris : Société du Mercure de France.
- Markowska Maria.** 1901. *Babie lato*. „Chimera”, t. 3, z. 9. S. 431–438.
- Miciński Tadeusz.** 1902. *W mroku gwiazd*. „Chimera”, t. 5, z. 13. S. 51–69.
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata.** 2022. *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Przesmycki Zenon Miriam.** 1901. *Jan Artur Rimbaud*. „Chimera”, t. 2, z. 4–5. S. 217–267.
- Przybyszewski Stanisław.** 1901. *Nad morzem*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Przybyszewski Stanisław.** 1902. *Poezje prozą*. Warszawa: Wydawnictwo J. Fiszer.
- Rimbaud Arthur.** 1904. *Po Potopie*. [In:] *Poemaciki prozą*. Przeł. I.N. [Z. Przesmycki]. „Chimera”, t. 7, z. 19. S. 116–117.
- Rogowicz Waclaw.** 1910a. *Teatr Mały (Wolna Scena): „Aglawena i Selizeta”, poemat dramatyczny M. Maeterlincka*. „Prawda”, nr 11. S. 13.
- Rogowicz Waclaw.** 1910b. *Teatr Mały (Wolna Scena): „Panna Julia”, dramat w 2 odsłonach A. Strindberga...* „Prawda”, nr 8. S. 12.
- Sobieraj Tomasz.** 2019. *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Szczyńska Anna.** 2008. „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Szczęśny Aleksander.** 1907. *Liryka*. „Chimera”, t. 10, z. 30. S. 454–466.
- Szczęśny Aleksander.** 1913. *Miasto*. „Prawda”, nr 50. S. 11–12.
- Szczęśny Aleksander.** 2000. *Poezje wybrane*. Oprac. Radosław Okulicz-Kozaryn, Maria Ignaszak. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Śliwińska Irminda.** 1939–1946. *Zdzisław Dębicki (1871–1931)*. [In:] *Polski Słownik Biograficzny*. T. 5. Red. Władysław Konopczyński. Kraków: Polska Akademia Umiejętności. S. 142.
- Z pierwszego dywanu Dżelaleddina*. 1905. Przeł. i tworzył Tadeusz Miciński. „Chimera”, t. 9, z. 27. S. 375–400.
- Zabawa Krystyna.** 1999. *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*. Kraków: Universitas.
- Zawieyska Maria.** [Laura Konopnicka-Pytlińska]. 1901. *Fragmentsy*. „Chimera”, t. 3, z. 9. S. 460–471.