

LUCJAN PUCHAŁSKI  
(Uniwersytet Wrocławski)

## WIEDEŃSKIE TROPY LWOWSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ W OKRESIE MODERNIZMU

**Termin „lwowska krytyka literacka”** wprowadzony został do dyskursu dotyczącego polskiego modernizmu dzięki dwóm publikacjom Katarzyny Sadkowskiej. W 2015 roku pod takim właśnie tytułem ukazała się jej rozprawa analizująca krytycznoliterackie dokonania lwowskich autorów<sup>1</sup> oraz przygotowana przez nią antologia prezentująca ich rozproszone teksty<sup>2</sup>. Publikacje te stanowią ważny wkład w proces poznawczego przyswajania literackiego i intelektualnego dziedzictwa Lwowa z przełomu XIX i XX wieku, miasta, które istotnie uczestniczyło w młodopolskim ruchu literackim i artystycznym, ale z wielu powodów długo nie było postrzegane jako ośrodek równorzędny wobec Krakowa czy Warszawy. We współczesnych badaniach można spotkać pogląd, że ówczesny Lwów był miastem niezwykle kreatywnym i interesującym, także ze względu na otwartość wobec nowych idei i koncepcji rodzących się wówczas w Europie. Już Artur Hutnikiewicz w tomie *Młoda Polska*, który ukazał się w 1997 roku w ramach PWN-owskiej „Wielkiej Historii Literatury Polskiej”, dystansował się od lokalizowania polskiego modernizmu wyłącznie „w murach Krakowa”, tak jak tego chciała stworzona przez Tadeusza Żeleńskiego „złota legenda”<sup>3</sup>. Taki punkt widzenia prezentowała zresztą wcześniej Irena Maciejewska, która omawiając wczesną twórczość Leopolda Staffa, mówiła o „lwowskim wariacie Młodej Polski.”<sup>4</sup> Dużo dalej poszedł w tym względzie Jacek Purchla. Jego zdaniem Lwów na przełomie XIX i XX wieku, wielokulturowa stolica austriackiej prowincji o nazwie Galicja i Lodomeria, stał

<sup>1</sup> Por. K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.

<sup>2</sup> Por. *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2015.

<sup>3</sup> Por. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 64–65.

<sup>4</sup> Por. I. Maciejewska, *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965, s. 191.

się „najbardziej nowoczesnym miastem na terytoriach Rzeczypospolitej”<sup>5</sup>, zostawiając daleko w tyle konserwatywny, klerykalny, narodowy, prowincjonalny Kraków. Purchla akcentował przy tym modernizacyjny wpływ, jakiego doświadczało miasto nad Pełtwią, ale także i cała Galicja, za sprawą ówczesnego Wiednia i cywilizacyjno-kulturowego kręgu „Cekanii”.

I rzeczywiście: na tym polsko-austriackim przecięciu wiele się działo. Wiemy, że Tadeusz Rittner pisał swoje dramaty po polsku i po niemiecku, wiemy, że w krakowskim „Życiu”, a potem w „Czasie” ukazywały się relacje z Wiednia, wiemy, że na lwowskich i krakowskich scenach wystawiano Schnitzlera i Bahra, grano też powodzeniem sztuki Nestroya i autorów reprezentujących tzw. wiedeńską komedię ludową, wiemy, że pisarzy austriackich tłumaczono na język polski. Istnieje na ten temat dość obszerna literatura przedmiotu, zarówno języku polskim, jak i niemieckim, ale można tu znaleźć różne opinie na temat skali i znaczenia tych relacji<sup>6</sup>. W publikacjach Piotra Obrączki jest często mowa o bardzo silnym oddziaływaniu pisarzy z kręgu Młodego Wiednia na polskie życie literackie, co dokumentuje stosunkowo duża ilość przekładów oraz tekstów publikowanych w ówczesnych polskich czasopiśmie literackich<sup>7</sup>. Jeśli jednak wziąć pod uwagę jakość tej recepcji, trudno nie zgodzić się z bardziej sceptyczną oceną autorów wydanego pod redakcją Stefana Simonka w 2006 roku tomu poświęconego obecności wiedeńskiego modernizmu w słowiańskich periodykach na przełomie XIX i XX wieku: Alois Woldan po przeanalizowaniu zawartości krakowskiego „Życia” doszedł do wniosku, że ta recepcja bardziej koncentrowała na autorach

<sup>5</sup> J. Purchla, *Kraków i Lwów wobec nowoczesności*, w: *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914)*. *Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Kraków 2011, s. 234.

<sup>6</sup> Por. m.in. *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999; K.A. Kuczyński, *Wielobarwność pogranicza. Polsko-austriackie stosunki literackie*, Wrocław 2001; Karlheinz Mack (Hg.), *Galizien um die Jahrhundertwende. Politische, soziale und kulturelle Verbindungen mit Österreich*, Wien 1990; *Austria – Polska. Z dziejów sąsiedztwa*, red. W. Leitsch, M. Wawrykowska, Warszawa–Wiedeń 1989. Ciekawe wnioski zawiera też nieopublikowana rozprawa doktorska Jerzego Adamika obroniona na Uniwersytecie Wrocławskim w 1988 r. pt. *Ferdinand Raimund i Johann Nepomuk Nestroy na scenach polskich w latach 1830–1939*.

<sup>7</sup> Por. P. Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopiśmie polskich końca XIX w. (1887–1900)*, Opole 1983, s. 132–146. Por. tegoż, *W kręgu Młodej Polski. Szkice i materiały*, Opole 1994, s. 77–97 (Recepcja Hugona Hofmannsthal w okresie Młodej Polski [1897–1914]); s. 98–113 (Z dziejów polskiej recepcji Artura Schnitzlera [1889–1914]).

ukazujących życie codzienne ówczesnego Wiednia (Arthur Schnitzler i Peter Altenberg) niż na pisarzach o bardziej wyrafinowanych aspiracjach estetycznych (Hugo von Hofmannsthal),<sup>8</sup> a Jolanta Krzysztoforska-Doschek stwierdziła brak znaczących oznak takiego wpływu na przykładzie wydawanej w Warszawie przez Zenona Przesmyckiego „Chimery”<sup>9</sup>. W swej rozprawie poświęconej w całości powinowactwom kulturowym między wiedeńską moderną a młodopolskim Krakowem Elżbieta Hurnik omawia szerokie spektrum tych relacji, ale jednocześnie ukazuje różnice między obydwoima ośrodkami i zwraca uwagę, że na płaszczyźnie konkretnych literackich i artystycznych dokonań obydwa te kulturowe kręgi zachowały swą specyfikę i daleko idącą odrębność<sup>10</sup>.

W tym kontekście przekonywającą wydaje się sformułowana przez Aloisa Woldana teza, że te wpływy nie były tak duże, jak można by sądzić na podstawie parametrów czysto geograficznych czy administracyjnych<sup>11</sup>. Polscy moderniści w Galicji interesowali się bardziej Fiedrichem Hebblem<sup>12</sup> niż Arthurem Schnitzlerem, bardziej Hauptmannem niż Hofmannsthalem, choć w wypadku tych dwóch niemieckich pisarzy nie bez znaczenia były ich austriackie koneksje: Hebbel mieszkał od 1846 roku (do 1863) w Wiedniu, a Hauptmann już w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych był z powodzeniem wystawiany na tamtejszych scenach. Na podstawie nawet pobieżnej lektury krakowskiego „Życia” łatwo stwierdzić, że w polu widzenia ówczesnej polskiej awangardy był Paryż, Londyn, Berlin, ale na pewno rzadziej leżący tuż za miedzą Wiedeń, w którym przecież działało się dużo więcej, niż rejestrował to w swych relacjach Ludwik Szczepański. Jeśli pisano o życiu umysłowym nad Dunajem, uciekano się zwykle do powtarzania stereotypowych formułek wskazujących na wypalenie się mieszczańskiej tradycji, rejestrując na długo przed Hermannem Brochem symptomy swoistej „radosnej apokalipsy”<sup>13</sup>. Mówiono o „smutnej zmysłowości”, o „jakiejś kobiecości, miękkości, nieoporno-

<sup>8</sup> Por. A. Woldan, *Życie*, w: *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*, hg. von S. Simonek, Bern 2006, s. 131-149.

<sup>9</sup> Por. J. Krzysztoforska-Doschek, *Chimera*, w: *Die Wiener Moderne in slawischen Periodika der Jahrhundertwende*, s. 151-160.

<sup>10</sup> Por. E. Hurnikowa, *W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych*, Częstochowa 2000, s. 51-91.

<sup>11</sup> Por. A. Woldan, *Studia galicyjskie*, przeł. J. Dąbrowski, J. Krzysztoforska-Doschek, Kraków 2019, s. 261-262.

<sup>12</sup> Por. K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbła w Polsce w latach 1890-1939*, Kraków 2007.

<sup>13</sup> Określenia tego użył Hermann Broch w pochodzącym z 1947/48 r. eseju pt. *Hofmannsthal und seine Zeit*. Po termin „apokalipsa” w związku z kulturą wiedeńskiego *fin de siècle*’u sięgnęła Ewa Kuryluk w tytule swej pracy *Wiedeńska apo-*

ści wobec życia”, o „pobłażliwości dla grzechów”, o „bezbronnej uśmiechniętej apatii”<sup>14</sup>.

Nie bez znaczenia dla takiej postawy polskich intelektualistów był fakt, że w ich oczach Austria wcale nie jawiła się jako kraj ekscytujących artystycznych poszukiwań. Wiedeń postrzegano często nie jako pulsującą twórczą energią metropolię, ale raczej jako centrum zaskorupiałej struktury politycznej i administracyjnej, będącej źródłem może nie represji, ale na pewno jakiegoś narodowego dyskomfortu. Mówiąc dziś już rzadko używanym językiem: wielu widziało w ówczesnej Austrii państwo zaborcze, które po roku 1867 zliberalizowało wprawdzie swoją politykę wewnętrzną, ale przecie cały czas ucieleśniało aparat obcej władzy, który nie mógł kojarzyć się ani z nowoczesnością, ani z postępem, tak jak zresztą przedstawił to Robert Musil w *Człowieku bez właściwości*. Wystarczy przeczytać żartobliwy wierszyk Wyspiańskiego zaczynający się od słów „Był u mnie ktoś, *direkt von Wien*”, aby zrozumieć gest dystansowania się wobec Wiednia, który autorowi *Wesela* kojarzył się z fałszywą nowoczesnością i fałszywym uniwersalizmem, u podstaw których leżał zabobon komercyjnego sukcesu i wiara w skuteczność pijarowskich zabiegów<sup>15</sup>. Poza tym należy też pamiętać, że na piarskich dokonaniach wiedeńskiego modernizmu cały czas kładł się cieniem filisterski konformizm *biedermeieru* i klimat frywolnych operetek Straussa. Związany ze środowiskiem warszawskim Cezary Jellenta w tekście *Cieplarnia bezducha*, opublikowanym w roku 1895 w pierwszym manifestie polskiego modernizmu *Forpocztu*, mówił o dużym wpływie Wiednia na ówczesną literaturę polską, ale jego zdaniem nie były to wcale impulsy zrodzone z ducha modernizmu, wręcz przeciwnie:

Literatura nasza wychowuje się pod wpływem Wiednia, gdzie każdy geniusz lub rewolucjonista, żeby nie płacić sperrgeldu, wsuwa się o godz. 10 wieczór pod pierzynę. Umysłowość nasza tak wiernie naśladuje naddunajskie wzory i tak się nadzwyczaj interesuje wszystkim, co w dziedzinie sztuki i literatury zachodzi w Wiedniu, że korespondencje stamtąd sprawiają złudzenie sprawozdań naszych, miejscowych, nawet w tych wypadkach, kiedy naprawdę pisane są w Wiedniu. A przecież nędzny

*kalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900* (Kraków 1974). Ciekawe jest jednak, że Broch odnosił ten termin głównie do lat 80. XIX w.

<sup>14</sup> Tak pisał o literaturze ówczesnego Wiednia Tadeusz Rittner. Por. A. Palej, *Interkulturelle Beziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp*, Wrocław 2004, s. 75.

<sup>15</sup> Por. S. Wyspiański, *Był u mnie ktoś*, w: tegoż, *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, Kraków 1910, s. 40–41.

to ideał i marna to inteligencja, w której ster trzyma księżna Metternich pospołu z gigerlami i fiakrami o lśniących pejsikach.<sup>16</sup>

W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się problemowi oddziaływania sporów i dyskusji wokół literatury toczonych w Wiedniu na przełomie XIX i XX wieku na kształt i rozumienie krytyki literackiej w ówczesnej Galicji, ograniczając pole poszukiwań do krytyki lwowskiej, ponieważ zakładam, że to oddziaływanie mogło być silniejsze w stolicy prowincji niż w konserwatywnym i bardziej hermetycznym Krakowie, gdzie orientowano się raczej na Zachód Europy, zwłaszcza że za sprawą Przybyszewskiego modernistyczne idee trafiły tam wprost z Berlina. Co ciekawe: wiedeński „prorok modernizmu” Hermann Bahr zanim zaczął występować w tej roli w Café Griensteidl, też praktykował w Berlinie, gdzie najpierw w latach 1884–1887 studiował ekonomię, a potem wiosną 1890 przyjechał ponownie po odbyciu służby wojskowej w Austrii i rocznym pobycie w Paryżu, co wydawało się wystarczającą legitymacją, aby w paryskim duchu reformować kulturę wilhelmińskich Niemiec. Ponieważ jednak wkrótce zorientował się, że trudno mu tam będzie odnieść sukces, przeniósł się do stolicy Austrii (sam pochodził z prowincjonalnego Linzu) i stał się duchowym mentorem i czołową postacią ruchu Młodego Wiednia.

Bahr próbował swoich sił także jako pisarz, ale bez większego powodzenia. Jego najważniejszym polem działania stała się krytyka literacka, która wywierała istotny wpływ na ówczesne życie literackie, zwłaszcza że mający dobre kontakty w Berlinie krytyk przez całe lata 90-te skutecznie wspierał kariery skupionych wokół niego młodych autorów. Hermann Bahr to sztandarowa postać ówczesnego wiedeńskiego życia literackiego, austriacki pierwowzór kawiarnianego literata, autor wielu programowych tekstów, które weszły do źródłowego kanonu wiedeńskiego modernizmu, twórca hasła *Nervenkunst*, niestrudzony propagator nowych idei i koncepcji, które sam wkrótce potem „przezwyćczał”, aby zrobić miejsce dla innych. Ciekawe, że w przywołanym już wcześniej wierszyku Wyspiańskiego mówiącym o próbach pozyskania go dla wiedeńskiego Burgtheater jako wzór do naśladowania pojawia się właśnie Bahr, zestawiony zresztą dość niefortunnie z Hermannem Sudermannem, niemieckim naturalistą prezentującym odmienne zapatrywania estetyczne:

Był u mnie ktoś, direkt von Wien,  
z Galicji jednak rodem,

<sup>16</sup> C. Jellenta, *Cieplarnia bezducha*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztty*, Lwów 1895, s. 155.

zachęcał, bym szedł śmieiej – hin  
utartym – szerszym chodem...

[...]

Das Thema andern sollen Sie  
w ogólnoludzkim pędzie,  
so was wie Sudermann, wie Bahr –  
by grane było wszędzie.<sup>17</sup>

Hermann Bahr publikował zbiory swoich krytyczno-literackich tekstów przez całe lata dziewięćdziesiąte, także i później, ale te późniejsze nie miały już takiego znaczenia. Najważniejsze z nich to: *Zur Kritik der Moderne* (1890), *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), *Studien zur Kritik der Moderne* (1894), *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne* (1897), *Bildung* (1900). Przez cały ten czas współpracował z wieloma redakcjami, jego teksty ukazywały się w najważniejszych ówczesnych czasopismach, pisał zresztą także o malarstwie, recenzował premiery w wiedeńskich teatrach, angażował się w aktualne spory i kontrowersje, zabierał głos na przykład w dyskusji po głośnym skandalu, który wybuchł po tym, kiedy profesura Uniwersytetu Wiedeńskiego odrzuciła projekt fresków Klimta mających ozdobić uczelnianą aulę. Był przy tym człowiekiem sukcesu. Stać go było na reprezentacyjną willę w ekskluzywnej dzielnicy Ober-St.-Veit wybudowaną w 1900 roku według projektu Josepha Marii Olbricha – architekta, który nieco wcześniej zaprojektował gmach Wiedeńskiej Secesji. Choć jego twórczość literacka nie jest dziś zauważana przez historyków literatury, są oni zgodni co do tego, że Bahr był jedną z najważniejszych postaci wiedeńskiego modernizmu: jako jego inicjator i pośrednik w procesie przyswajania idei rodzących się na Zachodzie Europy. To przeświadczenie legło u podstaw projektu opublikowania jego *Dzienników*, których pięciotomowa edycja pod redakcją Moritza Csáky'ego ukazała się w latach 1994–2003<sup>18</sup>.

\*

Kiedy germanista czyta ówczesną polską krytykę literacką, zwłaszcza tę powstającą w Galicji, ale także prace polonistów dotyczące tej krytyki, musi go uderzyć nieobecność Bahra w tym dyskursie. W studium Michała Głowińskiego *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej Hermann*

<sup>17</sup> S. Wyspiański, dz. cyt., s. 40.

<sup>18</sup> Por. H. Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, hg. von M. Csáky, Bd. 1–5, Wien–Köln–Weimar 1994–2003. Tak właśnie zostało zdefiniowane znaczenie Bahra we wstępie do pierwszego tomu.

Bahr nie pojawia się w ogóle w indeksie osobowym<sup>19</sup>. W pracy Katarzyny Sadkowskiej jest tylko kilkakrotnie wzmiankowany, podobnie zresztą jak zestawionym przez nią korpusie krytycznoliterackich tekstów źródłowych. Bahr jest także nieobecny w *Dzienniku* Karola Irzykowskiego. Powstaje zatem pytanie: Czy młodzi lwowscy krytycy literaccy nie znali matadora wiedeńskiej krytyki? Czy nie śledzili aktualnych sporów toczonych wówczas w Wiedniu? Czy może uznawali je za mało istotne dla własnych celów i dążeń? Prosta lektura ich tekstów każe na te pytania odpowiedzieć twierdząco. Kiedy jednak skonfrontujemy ich retoryczne i argumentacyjne strategie z krytyką uprawianą przez Bahra, odpowiedź nie będzie już tak jednoznaczna, nawet jeśli nasze rozważania będą miały punktowy charakter i raczej tylko zasygnalizują problem, niż go wyczerpująco omówią.

Pewne analogie można zauważyć już w samym rozumieniu uprawianego przez nich gatunku. Otóż Hermann Bahr stworzył pewien model krytyka omnipotenta – arcyważnego uczestnika życia literackiego, którego zadaniem nie było informowanie czytającej publiczności o literackich nowościach, ale współkreowanie tych nowości, a tym samym wpływanie na duchowy kształt współczesności i przyszłości. Sam był zresztą niedoszłym działaczem politycznym, we wczesnych listach pisanych do ojca rozważał możliwość kariery politycznej w rodzącym się wówczas w monarchii austro-węgierskiej ruchu socjaldemokratycznym. Literackiemu przywództwu miał służyć jego starannie pielęgnowany habitus duchowego mentora może nie całego pokolenia, ale zaczynających swe kariery młodych wiedeńskich pisarzy, nad którymi przewagę dawał mu nie tylko wiek, ale przede wszystkim jego wcześniejsze paryskie i europejskie doświadczenia. Był przy tym dokładnym przeciwieństwem subtelnego intelektualisty-dandysa czy dekadenta-suchotnika. Na wszystkich zachowanych portretach czy fotografiach z tego okresu nietrudno zauważyć, jak starał się podkreślać swą artystowską, a zarazem przywódczą i witalną osobowość. Swój program stworzenia nad Dunajem nowej literatury kształtował na wzór ruchu „burzy i naporu”,<sup>20</sup> a on sam wchodził w rolę niezłomnego Götza von Berlichingen, żelaznorękiego rycerza-rozbójnika, bohatera dramatu Goethego pod takim właśnie tytułem. Takim rycerzem nowej prawdy chciał być też młody Oskar Katzenellenbogen, zapowiadający w zakończe-

<sup>19</sup> Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1996, s. 399.

<sup>20</sup> Por. L. Puchalski, *Generationserfahrung in den frühen Essays und Tagebüchern von Hermann Bahr*, w: *Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen in der österreichischen Literatur*, hg. von J. Drynda, Frankfurt am Main 2012, s. 38–41.

niu swego *Wiedeńskiego odczytu o literaturze współczesnej* szturm do „zapełniających murów starszyny” dokonujący się pod sztandarem „wszechwładnej pani mej – sztuki”<sup>21</sup>. Już jego literacki pseudonim (Ostap Ortwin) był zresztą takim bitewnym zawołaniem. Katarzyna Sadkowska zwróciła uwagę, że imię Ostap to ukraiński wariant greckiego Eustacjusza, który oznacza „silny, zdrowy, dobrze zbudowany”, atrybuty, które raczej nie cechowały młodego Oskara. Ortwin pozwala się natomiast wyprowadzić ze starogermańskich korzeni niemieckiego i przetłumaczyć jako „przyjaciel włóczni”<sup>22</sup>.

Bahr uzasadniał swą walkę koniecznością nawiązania dialogu z literacką Europą. Tego samego argumentu używał Ortwin, kiedy w *Liście do młodzieży* z 1898 roku apelował o przewycięzenie „dusznej atmosfery lwowskich bruków” i otwarcie się na „zdobycze myśli ogólnoeuropejskiej”<sup>23</sup>. Mottem tego manifestu jest wprawdzie cytat z Nietzschego, który jest także cytowany w samym tekście, ale merytorycznie całość oddycha raczej duchem wiedeńskiej Café Griensteidl niż Nietzscheańskimi iluminacjami z Sils Maria. Podobnie jak Bahr w eseju *Die Moderne* Ortwin ogranicza się do postulatu odnowienia sztuki i świata. Ma się to dokonać tylko i wyłącznie za sprawą radośnie kroczącej młodości, która będąc z natury rzeczy powołaną do tworenia rzeczy nowych i wielkich, marnotrawi swój potencjał, wchodząc w utarte myślowe koleiny wcześniejszych pokoleń. W tym tekście nie ma ani filozoficznej substancji, ani intelektualnej odwagi Nietzschego, jest natomiast pusta retoryka przypominająca do złudzenia pozbawione często treści deklaracje Bahra, który też nie umiał czy też nie chciał formułować własnego programu i poprzestawał jedynie na profetycznych zapowiedziach nowej sztuki mającej samoistnie urodzić się z ducha młodości. Zapowiadając nadejście nowej epoki, która miała powstać pod sztandarem moderny, wiedeński krytyk pisał:

I szedłem przez piaszczyste niziny Północy. I wspinałem się ku wiecznym alpejskim lodom. I uciekłem z wielkiego miasta na śnieżne pirenejskie pustynie, i błąkałem się wzdłuż morskich wybrzeży, o które rozbijały się wzbierające fale. I wszędzie tylko lamenty i upadek. [...]

Przeszłość była wspaniała, często też miła. Zasłużyła doprawdy na uroczyste mowy pogrzebowe. Ale kiedy król zostaje złożony do grobu, niech żyje nowy król! Chcemy szeroko otworzyć okna, aby dotarło do nas słońce, kwitnące słońce młodego

<sup>21</sup> O. Katzenellenbogen [O. Ortwin], *Wiedeński odczyt o literaturze współczesnej z powodu „Forpoczt”*, w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914*, s. 40.

<sup>22</sup> Por. K. Sadkowska, dz. cyt., s. 152–154.

<sup>23</sup> O. Ortwin, *List do młodzieży*, w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914*, s. 42–43.



maja. Chcemy otworzyć wszystkie zmysły i nerwy, i nadśluchiwać, zachłannie nadśluchiwać. I z radością powitać i czcić światło, które wdziera się do pustych gmachów, aby tu panować.<sup>24</sup>

U Ortwina można natomiast przeczytać:

Po ciężkich dniach szarugi, niepogody i deszczów, monotonnie płynących pod łożnianym niebem, przytłaczającym umysł i serce, rozsunięły się łachmany chmur i nad głowami naszymi rozścielił się szafirowy błękit blasków i światła. To życie będzie się odradzać na nowo, to świat wiecznie odmładzający się, budzić się będzie ze snów, a ogromny dreszcz rodzenia iść będzie po drogiej ziemi naszej, miękcząc i roztwierając pąki na drzewach i kiełkujące ziarna pod rozmokłą skibą. W tych symbolicznych dniach wieczystej młodości i przemian, do Waszych młodych serc, sam młody, przemówić pragnę słów kilka.<sup>25</sup>

Bahr, mający już wówczas za sobą dzięki mecenatowi ojca pobyt w Paryżu i podróż po Hiszpanii, mógł przywoływać krajobrazy pogrążonej w cierpieniu Europy. Ortwin musiał ograniczyć się do refleksji opartych na zjawiskach meteorologicznych, ale obaj posługiwali się metaforą śmierci i odrodzenia, entuzjastowali się entuzjazmem młodości, głosili kult światła i uderzali w podobnie profetyczne tony. Obaj mieli w gruncie rzeczy niewiele do zaproponowania, poza gestem dystansowania się od tradycji, ale i ten gest nie był konsekwentny. Podczas kiedy Bahr często sięgał po przykłady pisarzy buntowników spod znaku „burzy i naporu”, Ortwin przywoływał w swoim wiedeńskim odczycie przykład Mochnackiego i za pomocą jego argumentów (czasami także słów) legitymizował swój spór z literaturą późnego XIX wieku<sup>26</sup>.

To, co odróżnia modernizm od wcześniejszych epok, to według duchowego mentora Młodego Wiednia świadomość zmienności procesów otaczającego nas świata, w którym każda prawda z czasem musi ustąpić miejsca nowej prawdzie<sup>27</sup>. Nie były to wówczas jakieś rewolucyjne rozpoznania, można w tym

<sup>24</sup> H. Bahr, *Die Moderne*, w: tegoż, *Die Überwindung des Naturalismus (Kritische Schriften in Einzelausgaben II)*, hg. von C. Pias), Weimar 2004, s. 11–13. Jeśli nie zaznaczone inaczej, wszystkie tłumaczenia moje – L.P.

<sup>25</sup> O. Ortwin, *List do młodzieży*, s. 41.

<sup>26</sup> Por. K. Sadkowska, dz. cyt., s. 24–27.

<sup>27</sup> Por. H. Bahr, *Zur Kritik der Kritik*, w: tegoż, *Zur Kritik der Moderne (Kritische Schriften in Einzelausgaben I)*, hg. von C. Pias), Weimar 2004, s. 268. Bahr pisał: „Jedna rzecz odróżnia modernę od całej przeszłości i nadaje jej szczególny charakter: naukowo ugruntowane przekonanie o wiecznym stawaniu się i niepowstrzymanym przemijaniu wszystkiego, przekonanie, że wszystko się ze wszystkim wiąże, tworząc niekończący się łańcuch wzajemnych zależności w morzu istnienia. To najbardziej spektakularne dokonanie współczesności i napawający

raczej widzieć polemiczną intencję wobec historyzmu epoki liberalnej, którego najbardziej spektakularnym pomnikiem stała się wiedeńska Ringstraße. We Lwowie nie było Ringstraße, nie było też bogatego liberalnego mieszczaństwa próbującego zatrzymać czas w imię karmiących się przeszłością ideałów gwarantujących zachowanie *status quo*, ale była niezwykle silna presja myślenia w kategoriach etosu narodowego, zwłaszcza że temu etosowi zagrażał z jednej strony żywioł niemiecki, a z drugiej rodzący się patriotyzm ukraiński. To, co Bahrowi kazało buntować się przeciw dyktatowi historyzmu, w wypadku polskich krytyków rodziło niechęć wobec zobowiązań narodowej tradycji czy też zrytualizowanych praktyk narodowej pamięci. Tadeusz Dąbrowski w pochodzącym z roku 1911 tekście *Wybaw nas, Panie, od przeszłości!* postulował, aby nie projektować współczesności na wzór narodowego paradygmatu budowanego poprzez „nawroty” do Mickiewicza czy Słowackiego: „Miejmy odwagę wreszcie wyzwolić się od przeszłości, pozwolić jej spocząć bezpiecznie tam, gdzie jej przeznaczono: w muzeum.”<sup>28</sup> Wcześniej mówił o tym Ortwin w swym *Wiedeńskim odczycie o literaturze współczesnej*<sup>29</sup>, potem pisał o tym także w *Liście do młodzieży*: „I tak z uroczystości na uroczystość, z rocznicy na rocznicę, drapujecie się w tandetną purpurę deklamacji i wchodzić w teatralne koturny, w międzyczasie włócząc się chorzy, jałowi, bez celu i bezmyślni, przygotowując nową enuncjację w imieniu młodzieży, [...] a upojeni tą retoryką od święta, zagłuszeni katzenjammerem pofestynowym, jesteście znudzeni, bez ognia i energii”<sup>30</sup>.

Stąd postulat wyjścia z narodowo-galicyjskiego zaścianka i otwarcia się na „myśli kulturalnej Europy”. W wypadku Irzykowskiego dystansowanie się od koturnowej retoryki „narodowych festynów” polegało też na intensywnym zmaganiu się z tradycją niemiecką, a w efekcie doprowadziło do tego, że całe fragmenty jego *Dziennika* napisane są w języku niemieckim.

Krytyka i działalność Hermanna Bahra budziły oczywiście nie tylko uznanie. Jesienią 1896 bezpardonowo zaatakował go Karl Kraus w eseju *Die demolirte Literatur*, którego cztery części ukazały się w wiedeńskim czasopi-

dumą efekt wytężonej pracy. Pierwszym wielkim przełomem było wykazanie, że ziemia się kręci; drugi polega na świadomości, że nie ma niczego poza nieustającym ruchem, odwiecznym nurtem czasu i nieskończonym rozwojem, w którym nic nie stoi w miejscu i żadna przeszłość nigdy nie stanie się terażniejszością”.

<sup>28</sup> T. Dąbrowski, *Wybaw nas, Panie, od przeszłości!*, w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914*, s. 310.

<sup>29</sup> Por. O. Katzenellenbogen [O. Ortwin], *Wiedeński odczyt o literaturze współczesnej z powodu „Forpoczt”*, s. 27.

<sup>30</sup> O. Ortwin, *List do młodzieży*, s. 42.

śmie „Wiener Rundschau” między listopadem 1896 i styczniem 1897. Kraus, który wiele lat później napisał głośny pacyfistyczny dramat pt. *Die letzten Tage der Menschheit*, należał wówczas do kręgu stałych bywalców w Café Griensteidl, dobrze znał Bahra i mechanizmy funkcjonowania tego środowiska. Tym większe echo wywołało jego wystąpienie, które także ze względu osobiste podteksty i zjadliwy język zyskało wręcz charakter skandalu. Zaledwie 22-letni autor zarzucił papieżowi wiedeńskiej krytyki ni mniej, ni więcej, tylko intelektualną miątkość kryjąca się za kawiarnianą legendą jego dokonań. Punktem wyjścia pamfletu była informacja o mającym niebawem nastąpić wyburzeniu budynku, w którym mieściła się Cafe Griensteidl, co zostało ironicznie odczytane jako próba zamachu na kwitnącą tam literaturę. Stąd tytuł całości: *Zdemolowana literatura*. Ale tak naprawdę prawdziwym literackim szkodnikiem jest w oczach Krausa sam Hermann Bahr, określony tu jako „pan z Linzu”, który pełni rolę literackiego zapiewająco sugerującego swoim uczniom coraz to nowe tony i melodie, ale tylko po to, aby pozostać w zgodzie z aktualnymi modami i osiągnąć komercyjny sukces. Stoi za tym brak własnego pomysłu na literaturę i swoisty estetyczny oportunizm, każący każdorazowo iść w zgodzie z duchem czasu i manipulować skupionymi wokół niego pisarzami. Stąd zamiast poświęcać się prawdziwej twórczości, kawiarniani literaci prześcigają się w pozach i teatralnych gestach, czerpiąc inspirację z wodewilowych przedstawień i codziennej prasy, a wiedzę z Meyerowskiego *Konversationslexikon*. Ich dekadenska postawa wcale nie wynika z własnych doświadczeń i przemyśleń, ale jest jedynie wydestylowanym z zagranicznych nowości i kawiarnianych trunków produktem, lokowanym zręcznie na literackim rynku próżności. Młody Wiedeń ma zadaniem Krausa niewiele wspólnego z europejskim modernizmem, stoi za nim wiedeński snobizm, któremu ulegają znudzeni i zmanierowani synowie bogatych mieszczańskich rodzin, stylizujący się zgodnie z forsowaną przez Bahra paryską modą na poetów smutku i rozpaczy. Jeśli taka jest jego sugestia, gotowi są dziś występować pod sztandarem naturalizmu, jutro ubierać się w szaty symbolizmu, pojutrze zaś być wyznawcami impresjonizmu, aby na początku przyszłego tygodnia tworzyć w jeszcze innej konwencji. Łączy ich afektowany stosunek do sztuki, w której szukają przede wszystkim przestrzeni do eksponowania swej pozycji i spełniania ekshibicjonistycznych zachcianek. W efekcie cały Młody Wiedeń pachnie blichtrzem, błagą i teatralną pozą, brak w nim artystycznej autentyczności i intelektualnej wiarygodności. Po proklamowaniu rewolty, która kopiowała ruch „burzy i naporu”, Bahr wchodzi zdaniem Krausa w buty dojrzałego Goethego: przybiera pozę weimarskiej wytworności i z wysokości klasyka udziela rad wpatrzonym w niego jak w obraz uczniom, powołując się na swe szerokie europejskie doświadc-

czenie. W gruncie rzeczy pozostaje jednak prowincjuszem z Linzu, nieznanym dobrze nawet języka niemieckiego, stąd jego teksty i teksty jego uczniów zdradzają poważne stylistyczne niedomagania<sup>31</sup>.

Ten frontalny atak na kawiarnianych dekadentów – Kraus nie używa nazwisk, ale bez trudu można rozpoznać, że obok Bahra przedmiotem krytyki są także Leopold von Andrian – Werburg, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler czy Felix Dörmann – odbił się szerokim echem w ówczesnej Austrii. Trudno przyjąć, że nie wiedzano o tym we Lwowie, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać, że dokładnie w tym czasie, kiedy ukazał się tekst Krausa, w Wiedniu przebywał Ostap Ortwin. Kiedy więc młoda lwowska krytyka literacka w poszukiwaniu własnego młodopolskiego tonu chciała zdystansować się od dekadentckiego Krakowa i jego modernistycznego spleenu, droga była już poniekąd przetarta. I rzeczywiście: czytając niektóre wystąpienia Ortwina, Womeli czy Irzykowskiego, nietrudno w nich zauważyć argumentacyjne i retoryczne analogie do pamfletu Krausa. Nie były one przypadkowe, wiedeński krytyk nie był w Galicji postacią nieznaną. Już w roku 1899 Stanisław Lack odnotował w „Życiu” powstanie utworzonego w tym samym roku przez Krausa czasopisma „Die Fackel”<sup>32</sup>, a założone we Lwowie w 1903 roku „Małpie Zwierciadło” w programowej deklaracji odwoływało się wprost do tego wiedeńskiego wzorca<sup>33</sup>. „Fackel” znaczy „pochodnia”; za tym tytułem stała jasna zapowiedź – chodziło o rozświetlanie mroków w kraju, „w którym słońce nigdy nie wschodzi”<sup>34</sup>. Pod takim oświeceniowym zawołaniem Kraus, który był redaktorem pisma, ale też autorem większości publikowanych tu tekstów, kontynuował wojnę, jaką wypowiedział całemu współczesnemu austriackiemu życiu literackiemu w *Die demolirte Literatur*.

Wyraźne ślady tego właśnie wystąpienia odnajdziemy w opublikowanych w pierwszym numerze „Małpiego zwierciadła” *Glosach do literatury* Ostapa Ortwina. Miały one podobnie prowokacyjno-pamfletowy charakter i były utrzymane w podobnie sarkastycznym tonie. Tak jak Kraus Ortwin napisał satyrę na współczesne życie literackie, znajdujące się – jak to określił – „w fazie tak zwanego modernizmu”. Używając niezwykle ciętego języka, autor wytoczył polemiczne armaty przeciw „subiektywnym indywidualistom” i „modernistycznym dekadentom”, przekonany, że „poezja musi być poetyczna”,

<sup>31</sup> Por. K. Kraus, *Die demolirte Literatur*, w: tegoż, *Frühe Schriften 1892–1900*, hg. von J.J. Braakenburg, 1 Bd., München 1979, s. 269–289.

<sup>32</sup> Por. S. Lack, „Przegląd przeglądów”, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, przedm., wybór tekstów, komentarz W. Głowala, Kraków 1979, s. 479–480.

<sup>33</sup> Por. K. Sadkowska, dz. cyt., s. 254.

<sup>34</sup> K. Kraus, *Vorwort zur „Fackel”*, w: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hg. von G. Wunberg, Stuttgart 1981, s. 115.

a sam poeta „prerafaelickim lunatykiem, połykaczem manny niebieskiej i spacerowiczem na corso mistycznych łąk i gwiazdzistych, mlecznych dróg”<sup>35</sup>. Przy okazji zaatakował także „niepoprawnych gazeciarskich nieuków i poliignorantów”, podchwytyjących bezkrytycznie nowinki przychodzące z zagranicy, a rolę fałszywego mentora, podobną do tej, jaką w Café Griensteidl odgrywał Hermann Bahr, przypisał „grand-belfrowi polskich kursów samokształcenia się w literaturze”, „Imci Panowi” Piotrowi Chmielowskiemu, „który się przypadkowo z dziwnie prześladowającym go pechem stale myli, ile razy o kwestii poezji »doby najnowszej« głos zabierze”, a „za nim *ad infinitum* odmawia pacierze cała czereda drobiu literackiego”<sup>36</sup>. W tej niezwykle ironicznej i napastliwej narracji pojawiają się te same argumenty, których używał Kraus, występując przeciw literackiemu środowisku skupionemu wokół „pana z Linzu”. Ortwin mówi o „kostiumowej mistyfikacji” modernistycznych poetyckich zaśpiewów, o ich „wyrachowanej ostentacji”, która zmierza do tego, aby znaleźć „pożądany zbyt i należyty pokup”<sup>37</sup>, mówi o małpowaniu zagranicznych wzorców i o „nałogowej gloryfikacji cudzoziemszczyzny”, mówi o „podrobionym szyldzie”<sup>38</sup> rodzimego modernizmu, za którym kryje się myślowa i artystyczna indolencja, mówi wreszcie o posługiwaniu się gotowymi i pustymi formułkami – Kraus piętnował taki język, używając terminu „Phrasentum”. W efekcie pod sztandarem indywidualizmu rodzą się dokonania, które pobawione są artystycznej autentyczności i oryginalności:

*Clou* bowiem i *pièce de résistance* całej tej komedii jest to, że utwory najradykałniejszych indywidualistów właśnie, którzy liryczne dzieje indywiduum opiewają z wyrażnymi aluzjami do indywidualizmu jako hasła, są do siebie podobnieśienkie jak dwie krople wody, z powodu identyczności tematu i obrobienia. I tak licznie rozrodzona familia indywidualistycznych modernistów zdemaskowała się jako grupa braci syjamskich.<sup>39</sup>

Po takiej diagnozie Ortwin deklарował – zupełnie tak jak Karl Kraus we wstępie do „Die Fackel” – bezpardonową walkę z patologiami szerzącymi się pod płaszczykiem modernizmu: „Ślubujemy sobie tępić na tym miejscu wszystko, co pachnie w modernizmie humbugiem, prozą, metodą: chytro, mudro, newylykim kosztem, »szparagowym« indywidualizmem bez indywidualności, naśladownictwem z drugiej ręki, jałową poetycznością, dekoracją i kulisami. Chcemy w ten sposób wietrzyć zakłamaną atmosferę literatury i krytyki, tej

<sup>35</sup> O. Ortwin, *Głosy do literatury, w: Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896-1914*, s. 63.

<sup>36</sup> Tamże, s. 64.

<sup>37</sup> Tamże, s. 64

<sup>38</sup> Tamże, s. 65.

<sup>39</sup> Tamże, s. 66-67.

ostatniej zwłaszcza, atmosferę, w której szerszym płucem na serio trudno żyć”<sup>40</sup>.

Więcej wyrozumiałości dla polskich modernistów okazywał Stanisław Womela. W pochodzącym z 1897 roku tekście *Nasz symbolizm i dekadentyzm* dostrzegł historyczne znaczenie tego ruchu, ale jednocześnie wskazywał na zmanierowanie poezji rodzącej się nie za sprawą talentu, a za sprawą doktryny, która wymyśliła „jakąś duszę poza mózgiem”<sup>41</sup> i każe poetom uciekać od „gwaru życia do samotności znużenia, aby tam pławić się w wizjach naturalnych i sztucznych”<sup>42</sup>. Podobnie jak później Ortwin, a wcześniej Karl Kraus, Womela atakował krytykę literacką, która na wiersze „urzędowych poetów dekadencckich własnego chowu”<sup>43</sup> reaguje albo świętym oburzeniem, albo bezrefleksyjnym zachwytem. Kraus mówił o dyktacie „pana z Linzu”, Womela używa terminu „urzędowy dekadentyzm”, którego najbardziej pospolitym produktem jest dla niego twórczość Ludwika Szczepańskiego, założyciela krakowskiego „Życia”. Jak wiadomo, Szczepański długo mieszkał w Wiedniu i studiował tam prawo. Pozostawał bez wątpienia pod silnym wpływem środowiska, któremu patronował Hermann Bahr, stąd nietrudno mu było zarzucić te same słabości, które wytykał kawiarnianym literatom Karl Kraus. Womela pisał:

Do pewnego mistrzostwa pod tym względem, do ideału *in minus* doszedł jeden z najmłodszych poetów pan Szczepański. W tomiku poezji zatytułowanym *Srebrne noce* dał nam dekadentyzm w swej najbrzydliwszej urzędowej formie. Wszystkie fajerwerki dekadencckie, wszystkie młdości, kontrasty i rozplływania doszły u niego do zenitu. Zrobiło się u niego to, do czego takie bezduszne wyzyskiwanie doktryny doprowadzić musiało. Słowa wywoływały słowa, a nowe słowa znowu słowa i tak dalej bez końca, jak w periodycznym ułamku.<sup>44</sup>

Jeśli z takiej perspektywy spojrzymy na relacje między wiedeńskim a polskim modernizmem, a zwłaszcza w jego lwowskim wydaniu, zauważymy zatem nie tyle inspirujące oddziaływanie jakichś idei czy estetycznych wzorców, co raczej pewne zapożyczenia w samym sposobie argumentacji, pozwalające lwowskim autorom krytycznie odnieść się do początków tego ruchu prowadzących do młodopolskiego Krakowa. Młoda lwowska krytyka po roku 1900 miała oczy szeroko otwarte na całą literacką Europę i w poszukiwaniu alternatywnych tropów wobec „przybyszewszczyzny” i jej dekadencckich fa-

<sup>40</sup> Tamże, s. 67.

<sup>41</sup> S. Womela, *Nasz symbolizm i dekadentyzm*, w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914*, s. 238.

<sup>42</sup> Tamże, s. 239.

<sup>43</sup> Tamże, s. 237.

<sup>44</sup> Tamże, s. 241.

jerwerków wykorzystywała inspiracje pochodzące także znan Dunaju, gdzie już drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych modernistyczna retoryka à la Hermann Bahr i związana z nim kawiarniana legenda zostały „zdemolowane” ostrym piórem Karla Krausa.



Lucjan Puchalski (University of Wrocław)  
ORCID: 0000-0002-3139-4925, e-mail: lucjan.puchalski@uwr.edu.pl

VIENNESE TRACES OF LVIV LITERARY CRITICISM IN THE  
PERIOD OF MODERNISM

ABSTRACT

In this article, the author looks at the problem of the impact of disputes and discussions about literature in Vienna at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries on the shape and understanding of literary criticism in Galicia at that time, limiting the field of research to Lviv criticism. He puts forward the hypothesis that this influence could have been stronger in the capital of the province than in the conservative and more hermetic Kraków, where the orientation was rather towards the West of Europe. After 1900, the young Lviv critics had their eyes wide open to the whole of literary Europe, and in their search for alternative clues to decadent attitudes, they used inspirations also from the Danube.

KEYWORDS

Lviv, literary criticism, Ostap Ortwin, Stanisław Womela,  
Hermann Bahr

