

Elżbieta Hurnikowa

Związki poezji Młodej Polski z malarstwem

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 4, 57-74

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA HURNIKOWA

Związki poezji Młodej Polski z malarstwem

Problematyka wzajemnych związków dwóch tak odrębnych dziedzin sztuki jak malarstwo i literatura bywa na ogół podejmowana przy jednoczesnym formułowaniu różnego rodzaju zastrzeżeń, które dotyczą kwestii metodologicznej leżącej u podstaw takich poczynań. Zastrzeżeniami obwarowują się zarówno badacze literatury, jak i historycy sztuki. "Poezja jest nieprzetłumaczalna na język malarstwa, nic nie pomogą tu próby jakiegokolwiek jej plastycznej eksplikacji" – bo, jeśli poeta "dopuszczył grę ambiwalencji to nie w tym celu, by inny system znaków, mniej wdrony do tych gier, wybrał i zamknął w figurze plastycznej jedną tylko z licznych możliwości, które on usiłował zawrzeć w utworze". Podobnie czuje malarz, gdyż "malarstwo także odrzuca możliwość dokonania przekładu. Kompozycje form i kolorów nie odnoszą się tu do rzeczy ani fabuły" – pisze Alina Kowalczykowa w pracy *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, powołując się na słowa J. Lescure'a¹.

Historyk sztuki swoje rozważania na temat wspólnoty sztuki słowa ze sztukami wizualnymi rozpoczyna od wyrażenia wątpliwości:

"Zestawienie tych słów logicznie niewspółmiernych budzi niepokój. [...] Czy więc słowo i obraz są pojęciami jakkolwiek współmiernymi, sprowadzalnymi do czegoś wspólnego?"².

Ostateczny wniosek, jaki Jan Białostocki w pracy, której fragment został wyżej przytoczony, formułuje, wyznacza granice tej wspólnoty:

"I oto dotarliśmy do kategorii łączących sztukę słowa ze sztukami wizualnymi. Na poziomie motywów i tematów mogą przebiegać kontakty, ustanawiać się

¹A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego*, Wrocław 1980. s. 179.

²J. Białostocki, *Słowo i obraz* [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów 29 IX-1 X 1977*. Pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 7; zob. także głosy w dyskusji – Jacek Woźniakowski.

podobieństwa i zależności. Ale są to związki i podobieństwa nie pomiędzy słowem i hipotetycznym językiem wizualnym, lecz pomiędzy sztuką i literaturą. Sztukom wizualnym odpowiada nie język, lecz inny wtórny system modelujący – literatura. [...] Rozgrywa się w innych wymiarach ale na płaszczyźnie motywów, tematów, symboli może mieć i miewa związki ze sztukami wizualnymi"³.

W badaniach dotyczących zjawiska wzajemnej przekładalności twórców reprezentujących różne dyscypliny sztuki pojawia się bowiem nieuchronnie pytanie o narzędzia badawcze. Od rozważenia tego problemu wyszedł Tadeusz Makowiecki w znanym studium o Stanisławie Wyspiańskim, określając także niebezpieczeństwa "wynikające z różnorodności materiału badawczego i z różnorodności metod badania":

"Historia literatury wypracowała swoje, a historia sztuki – swoje sposoby badania; nasuwa się więc pytanie: czy można stale w jednej pracy zmieniać nie tylko pole badań, ale i narzędzia badawcze? Na zarzut ten można by odpowiedzieć, że historia sztuki w początkach swoich nieraz stosowała sposoby wypracowane przez filologię zwłaszcza w zakresie ustalania genezy utworu, historii motywu, strony ikonograficznej itp. A także, że w latach ostatnich znów historia literatury często zwracała się ku metodom zdobywanym przez historyków sztuki"⁴.

Wskazanie tego rodzaju zależności nie rozwiązuje jednak podstawowych trudności w identyfikowaniu elementów wspólnych i porównywalnych w różnych dziedzinach sztuki. Dlatego też najczęściej mamy do czynienia z sytuacją, że na teren badań literackich – jak pisze m.in. autorka pracy o związkach twórczości Dostojewskiego z malarstwem – adaptowane są nie tyle metody badawcze historii sztuki, ile terminologia stosowana w tej dyscyplinie: "koloryt", "oświetlenie", "malarstwo", "linia", "martwa natura", "pejzaż". Tego typu określenia mają swoją rację bytu – pisze B. Stempczyńska – nazywają bowiem – metaforycznie – "pewne elementy i jakości artystyczne dzieła literackiego. Abstrahuje się w nich jednak, generalnie rzecz biorąc, od różnicy w sposobie istnienia zjawisk przez nie oznaczonych w każdej ze sztuk, zapominając, że znajdują się one w innym systemie wzajemnych odniesień"⁵.

Niemniej właśnie ta tradycja identyfikacji obrazu malarskiego i literackiego – traktowanie obrazowości literackiej jako tożsamej z malarską – "inspiruje na ogół współczesne badania w zakresie związków między sztukami"⁶. Taką perspektywę badawczą narzuca zwłaszcza śledzenie owych związków na terenie litera-

³Ibid., s. 12-13.

⁴T. Makowiecki, *Poeta malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 23 i s. 9.

⁵B. Stempczyńska, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980, s. 9.

⁶Ibid., s. 9.

tury, w której czynnik wizualności odgrywa szczególną rolę. Tak jest w przypadku poezji Młodej Polski, dla której sztuki plastyczne są ważnym układem odniesienia. Decyduje o tym kilka względów.

Przede wszystkim – jak to ujął w pracy o Malczewskim Kazimierz Wyka – "na Młodą Polskę należy patrzeć (...) jako na określoną i szeroką formację naszej kultury. (...) Młodej Polsce towarzyszyły objawy, których nie spotykamy uprzednio w polskiej kulturze XIX wieku. Jedność dążenia artystycznego, podobieństwo stylu i podobieństwo w pojmowaniu generalnych zasad sztuki, te objawy sięgnęły daleko poza samą jedynie twórczość literacką. (...) Młoda Polska jako formacja kultury to Jan Kasprówic, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Xawery Dunikowski, Mieczysław Karłowicz, Edward Abramowski, Stanisław Brzozowski, Szymon Askenazy"⁷. W jednym szeregu występują tu nazwiska zarówno pisarzy i poetów młodopolskich, jak i twórców sztuk plastycznych, także filozofów i myślicieli tego okresu – twórców wypowiadających się w różnych językach.

Drugi ważny powód, dla którego związki literatury młodopolskiej z plastyką godne są uwagi, to (jak pisze Andrzej Z. Makowiecki) ranga malarstwa i rzeźby w przełomie modernistycznym, to fakt, iż przeniesienie punktu ciężkości w dziele sztuki z odtwarzanej rzeczywistości do psychiki podmiotu, subiektywizacja obrazu świata objawiły się prawie jednocześnie w dziedzinie sztuk plastycznych: "można nawet stwierdzić, że cyganeria malarska wyprzedziła swoimi manifestacjami obyczajowymi cyganerię literacką"⁸ (ów czynnik chronologiczny podkreślił Wyka, pisząc, iż "wstępna faza Młodej Polski była tworem pokolenia pisarskiego zrodzonego w dziesięcioleciu 1860-1870", a także "tworem pokolenia malarskiego, zrodzonego w dekadzie poprzedniej 1850-1860")⁹.

I sprawa trzecia – występowanie na gruncie zarówno plastyki, jak i literatury tych samych określeń prądów artystycznych, określeń dotyczących pewnego trybu postępowania artystycznego, który wynikał z faktu wyrastania literatury i plastyki na tym samym fundamencie filozoficznym i ze sposobów interpretacji stosunku człowiek – natura.

Chodzi zwłaszcza o takie terminy, jak: "impresjonizm", "symbolizm", "ekspresjonizm", a także stosowany z różnym powodzeniem termin rodem z plastyki – "secesja". Jakkolwiek Młoda Polska to epoka, w której wspólnota sztuk jest sprawą niekwestionowaną, to próba szczegółowego wyprowadzenia jakichkolwiek analogii ujawnia piętrzące się trudności metodologiczne.

⁷K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 15.

⁸A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1981, s. 106.

⁹K. Wyka, *op. cit.*, s. 16.

Co można bowiem uznać za podstawę owej wspólnoty? Na ile precyzyjnie da się zastosować którykolwiek z wyżej wymienionych terminów zarówno dla literatury, jak i plastyki? W pracach podejmujących tę problematykę podkreśla się tożsamość podstaw światopoglądowych, analogiczny sposób przeżywania rzeczywistości. Tak jest choćby w przypadku impresjonizmu, który – jak się powszechnie uważa – na grunt polski przeniesiony został przede wszystkim za sprawą malarzy związanych z impresjonizmem francuskim (Podkowiński, Pankiewicz). Impresjoniści, którzy stworzyli nową procedurę malarską dla oddania wrażeń optycznych – odbieranych w pełnym świetle słonecznym – podjęli swoje poszukiwania "w imię prawdy natury – ale prawdy czysto wzrokowej". Nie malowali tego, co wiadomo o przedmiocie przedstawianym, ale to, co widać w danym momencie, w takim, a nie innym momencie percepcji. Ich malarstwo charakteryzuje momentalność wizji, wierne uchwycenie sensualnych, optycznych wrażeń "światłno-barwnych".¹⁰

Za cechę charakterystyczną i zasadniczą impresjonizmu literackiego uważa się (Des Loges) m.in. zsubiektywizowanie sposobu przedstawienia rzeczywistości zewnętrznej, podchwytywanie przelotnych, nieuchwytnych stanów psychicznych, fragmentaryczność i luźność kompozycji. Kazimierz Wyka dowodził, iż w prozie impresjonizm sprowadzał się do zagadnień kompozycji dzieła, spraw opisu, natomiast w liryce polegał na skupieniu w jeden, uczuciowo jednolity, łańcuch szeregu spostrzeżeń, wrażeń, obserwacji; impresjonizm obywać się miał bez wewnętrznych kontrastów czy dysharmonii.¹¹

Analogie w zakresie zjawisk artystycznych objętych terminem "impresjonizm" można zatem wskazać na obszarze nie tyle środków, jakimi dysponują różne dziedziny sztuk, ile postawy wobec świata "(...) literatura pragnie po malarstwu unaocznic zmysłowo świat postrzegany, malarstwo po literacku nasycić treścią psychiczną podmiotu przeżywającego"¹².

Trudności, jakie napotyka badacz próbujący identyfikować obrazy literackie i malarskie określane jako impresjonistyczne, pomnaża jeszcze fakt, iż posługiwanie się tym terminem w odniesieniu do polskiej sztuki budzi kontrowersje. Wiesław Juszcak twierdzi wręcz, iż "recepja impresjonizmu francuskiego dawała u nas regularnie 'ekspresjonistyczne' efekty. Że oczyszczenie gamy barwnej i wykorzystanie kolorów świetlistych, intensywnych, będące okazją do

¹⁰M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 395-396.

¹¹M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze. Sprawozdanie z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, R. XLI, 1948, s. 44 oraz K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1977.

¹²A.Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 108.

wzmoczenia napięć powierzchni malarskiej, dostarczało automatycznie a wciąż jeszcze w imię pozornej wierności naturze – podstawowych środków mogących służyć jej brutalnej deformacji. [...] 'Impresjonizm polski' nie istniał, bo impresjonistyczna technika nie pokrywała się u nas z założeniami istotnymi tak zwanego kierunku we Francji: była narzędziem swobodnej ostentacji temperamentu, a nie podporządkowywaniem się prawdzie natury"¹³.

Juszczak formułuje te zastrzeżenia w oparciu o wnikliwą obserwację metamorfozy francuskich wzorów na gruncie polskim. Stwierdza, iż zastosowany np. przez Ludwika de Laveaux (*Zachód słońca nad morzem*) "podział plamy" i puentylizm, łączą się ze scenerią ponurą, z obrazem rozkładu, a te same środki na płótnach francuskich impresjonistów służą ewokacji nastrojów pogodnych. Podobnie jest w przypadku innych polskich impresjonistów: Pankiewicza, u którego wibracja światła ma charakter – jak pisze krytyk – przede wszystkim dramatyczny, Podkowińskiego, którego *Rozmowa* spokrewniona jest z płótnami późniejszych ekspresjonistów z kręgu "Die Brücke", Wyczółkowskiego – autora kompozycji kolorystycznie rozjątrzonych, zgrzytliwych, "wściekłych" bardziej niż obrazy "fowistów".¹⁴

Natomiast impresjonizm przeniesiony do literatury – jak pisał Kazimierz Wyka – "uczył zmysłowej radości świata, oszałamiał, kazał zapomnieć o zagadkach świata na widok jego zniewalającej, kuszącej powierzchni"¹⁵.

Owo istniejące zagmatwanie terminologiczne z pewnością nie ułatwia zadań badaczowi powinowactw między literaturą a sztuką, o ile rzecz jasna – zadania takie miałyby uwzględniać wszelkie subtelności i zastrzeżenia formułowane przez historyka sztuki. W praktyce badawczej impresjonizm poetycki na ogół traktowany bywa jako jedna z form ewokowania nastroju. Młodopolski krajobraz liryczny był nacechowany emocjonalnie, stanowił projekcję psychiki podmiotu przeżywającego (krajobraz rzeczywisty stawał się "krajobrazem duszy modernistycznej" – K. Wyka)¹⁶.

Przykładów impresjonistycznego widzenia świata dostarcza poezja Tetmajera, zwłaszcza takie wiersze jak *Anioł Pański* czy *Melodia mgieł nocnych*, w których zrealizowana została "impresjonistyczna zasada psychizacji krajobrazu". Został on zarysowany w pastelowych, niepewnych kolorach i rozproszonym świetle. Niektóre wiersze Tetmajera stanowią przykład impresjonistycznego rozmazania konturu, próbę oddania przelotnych, nie definiowanych wrażeń, uczuć i obrazów¹⁷.

¹³W. Juszczak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 161.

¹⁴Ibid., s. 163-165.

¹⁵K. Wyka, *op. cit.*, s. 219.

¹⁶Ibid., s. 235.

¹⁷A.Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 69-70.

Impresjonizm poetycki sprowadzany bywa niekiedy do sztuki kultywującej głównie formę zewnętrzną, do zabiegów dających wyniki raczej powierzchowne (zanurzanie wszystkiego "w mgłę nieświadomości" i "zatarzonych konturów"). Tak przedstawiał tę stronę sztuki poetyckiej modernizmu Mieczysław Jastrun: "Francuzi dawno już umieli wywoływać tego rodzaju nastroje. W pejzażach Corota ta mgła spowijająca drzewa jest autentyczna, później impresjoniści dokonywali cudów posługując się mglistym nieświadomościem (u nas piękne krajobrazy Wyspiańskiego z widokiem na kopiec Kościuszki we mgłę i śnieżycy, niektóre obrazy Wojtkiewicza). U poetów wyniki bywają różne, wtedy gdy nastrojowość, mglistość stają się obowiązującą dekoracją przy pozostawieniu w spoczynku głębszych warstw wiersza"¹⁸.

Pomijając już kwestie terminologiczne i sprawę wartościowania zjawisk artystycznych obejmowanych nazwą impresjonizm, przyznać trzeba, iż w obrębie tego kierunku powinowactwa między poezją a malarstwem trudno byłoby rozpatrywać na gruncie innym niż wspólnota postaw wobec świata. Płaszczyznę tę ustanawia, ze strony malarstwa – wierna rejestracja sensualnych wrażeń optycznych, obserwacja rzeczywistości wizualnej, ze strony poezji – wywoływanie wizji utrzymanych w jednolitej, delikatnej, rozproszonej tonacji barwnej, ledwo zarysowanych obrazów, posłużenie się techniką instrumentalizacji dźwiękowej, zacierającej kontury znaczeniowe¹⁹.

Innym terenem, na którym uwidoczniły się pokrewieństwa między poezją a sztukami plastycznymi, był symbolizm. I tutaj jednak wyłaniają się trudności przy próbach identyfikowania elementów wspólnych, choć – na tym właśnie obszarze wspólnota motywów i tematów, problemów filozoficznych, a nawet podobieństwo metod artystycznych mających wyrażać treści światopoglądowe i stany psychiczne trudne do jednoznacznego określenia²⁰ – wydają się oczywiste.

Badacze zarówno literatury jak i sztuki Młodej Polski, posługując się terminem "symbolizm", na ogół uściślają jego rozumienie; zwraca się też uwagę na historyczny charakter pojęcia. Precyzyjne ustalenie jego zakresu znaczeniowego oraz różnego rodzaju zastrzeżenia wydają się konieczne, ponieważ symbolizm bywał utożsamiany z symboliką, z obecnością w utworach obrazów i figur o pewnym stopniu umowności, obrazów będących upostaciowaniem różnorodnych

¹⁸M. Jastrun, Wstęp, [w:] *Poezja Młodej Polski*. Obj. J. Kamionkova, Wrocław 1967.

¹⁹Warto tu przypomnieć pracę Łapińskiego o związku poezji epoki następnej z malarstwem – pracę o poezji Przybosa, której aspekt wizualny autor łączy z tradycją Cezanne'owską. Wskazuje on m. in. na podobieństwa między ruchomymi głębiami Cezann'a i Przybosa: "[...] malarz ten łączy swą przestrzeń głównie za pomocą koloru, a poeta – za pomocą gramatyki". Zob. Z. Łapiński, "Ja piszę, ty malujesz", [w:] *Pogranicza i korespondencje... Op. cit.*, s. 208.

²⁰A.Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 109.

idei i stanów uczuciowych. Bywał także kojarzony z "literackością". Wystarczy przytoczyć symptomatyczne słowa Gustawa Moreau: "Za dużo wycierpiałem w moim życiu z powodu tej niesprawiedliwej opinii, że jestem zbyt literacki jak na malarza" – słowa, pod którymi – jak twierdzi Jadwiga Puciata-Pawłowska – i Malczewski mógłby się podpisać²¹.

Na zagmatwania związane z pojęciami "symbol" i "symbolizm" w interpretowaniu poezji Młodej Polski zwróciła uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska:

"Nigdy nie będzie dość tłumaczenia, że symbolizm oznaczał coś więcej niż posługiwanie się symbolem, że chodziło o kształtowanie się ideału poezji (literatury) takiej, do jakiej już dziś przywykliśmy, działającej zatem na zasadzie wielorakiej analogii. [...]"

Oczywiście, trzeba przyznać, że rozumienie poezji symbolicznej jako poezji posługującej się plastyczno-wizualnym symbolem ma swoje podstawy.

Symbolizm, istotnie, nie obył się bez inwazji symbolów²².

W dziedzinie malarstwa Młodej Polski nazwa "symbolizm" obejmuje również fakty artystyczne o ogromnej rozpiętości różnic i przeprowadzanie analogii z literaturą wymagałoby pewnych ustaleń. Precyzowanie pojęcia symbolizmu na obszarze sztuki wydaje się równie uzasadnione jak i na terenie literatury. Do dzieł symbolicznych zalicza się – jak pisze Juszcak – dzieła Malczewskiego, Podkowińskiego, Wojtkiewicza, Böcklina, Beardsleya, Muncha, Moreau, Gauguina i innych. W tym zestawieniu występują jednak obok siebie różne jakości: nowatorstwo plastyczne obok akademizmu, estetyzacja i brutalność, naiwność i wyrafinowanie. "Stąd wniosek – pisze krytyk – że termin 'symbolizm' może mieć głównie sens chronologiczny i powinno się mówić raczej o symbolizmie np. Moreau czy Gauguina niż obdarzać ich wspólnym mianem"²³.

W dziele malarskim, podobnie jak i w utworze literackim, mogą się pojawiać symbole, ale to nie ich obecność decyduje o charakterze symbolicznym tych dzieł. Termin ten – twierdzi krytyk – bardziej przystaje do tego, co jest w dziele elementem czysto plastycznym, nie dającą się opowiedzieć treścią przedstawienia. Do dzieł symbolicznych można zaliczyć pejzaże Stanisławskiego, są bowiem "czyste", niepodatne na interpretację alegoryczną (czysty, znaczy "wolny od narracji")²⁴.

Przyznać jednak trzeba, iż badaczy powinowactw między literaturą a sztuka-

²¹J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 133.

²²M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

²³W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 70.

²⁴W. Juszcak, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 121; Informacja nawiasowa pochodzi z pracy Juszcaka; *Młody Weiss*, s. 53.

mi plastycznymi kusi ta płaszczyzna wspólna obydwu dziedzin, na której występują te same motywy, tematy, obrazy. Maria Podraza-Kwiatkowska zwróciła uwagę na personifikacje, zbliżające literaturę Młodej Polski do malarstwa, na ożywianie Natury poprzez przyporządkowanie różnym jej środowiskom określonych postaci fantastycznych (rusalki, fauny), na charakterystyczne dla epoki toposy (np. topos wędrowca, tułacza), na symbole-mity, które były własnością literatury i malarstwa (Böcklin)²⁵. Kazimierz Wyka w swojej książce o Jacku Malczewskim – nazywanym, jak wiadomo, malarzem "literackim" – wyodrębnił cztery nurty, w jakich rozwijała się twórczość artysty: romantyzm, symbolizm, folklorizm, irredentyzm; są to natury, którym odpowiadają określone tendencje w literaturze epoki. Dążenia współbieżne z tymi, jakie występują w literaturze (poezji) to głównie upodobania artysty do ujmowania w kompozycje figuralne stanów psychicznych i pojęć ogólnych, jak: melancholia, rezygnacja, artystostwo, marazm. To także tematyka wiejska i krajobraz, który podobnie jak w twórczości poetyckiej nie ma charakteru mimetycznego. To wreszcie wspólna dla literatury i sztuki tematyka narodowa i nawiązania do romantyzmu – np. poprzez obrazy inspirowane poematem Słowackiego *Anhelli*²⁶.

Wspólnota plastyczno-literacka Młodej Polski najpełniej przejawiała się w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, który wypowiadał się w różnych dziedzinach artystycznych, tworzących całość jednorodną ze względu na podejmowaną tematykę i metodę twórczą. Przede wszystkim jednak – jak twierdzi autor studium o Wyspiańskim – obie dziedziny, literatura i plastyka, wyrastały równolegle "z gleby jednego typu przeżyć – z wizyjnego przeżywania przyrody otaczającej"²⁷.

Przyroda, obserwowana przez Wyspiańskiego wnikliwie na łąkach i skałach pod Bielanami, na Panieńskich Skałach nad Wisłą²⁸, stanowiła materiał dla malarstwa i literatury. Motywy kwiatowe studiowane wnikliwie w *Zielniku*, zastosowane w malarstwie dekoracyjnym, przesuwały się z prac ściśle malarskich w stronę utworów literackich. Pojawiały się zatem w polichromii w kościele Franciszkanów, pełniły rolę ozdobnych przerywników w zbiorze Rydla z 1988 r., ale też jednocześnie trafiły do języka wiersza skierowanego do Rydla, wiersza składającego się z porównań ze świata roślinnego, stanowiły elementy świata przedstawionego w *Legendzie*. Wspólnota plastyczno-literacka ujawniła się także w

²⁵M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 139 i passim.

²⁶K. Wyka, *Thanatos...*

²⁷T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 60.

²⁸Zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*. Oprac. L. Płoszowski i in., Kraków 1979, s. 365-366.

pełnej wierności wizji utrwalonej zarówno w słowie jak i w formach plastycznych. Można to dostrzec, porównując np. wizję sceniczną Polonii z jej wizerunkiem utrwalonym na kartonie będącym projektem witrażu: "W malarstwie główny wyraz postaci skupia poeta na białych ramionach Polonii, opadających w bezwładnej skardze; trzykrotnie pojawia się obraz ich w krótkiej wizji poetyckiej. Również parokrotnie powtarza się w słowach obraz omdlewającej głowy tak pełnej wyrazu na kartonie"²⁹. Akcenty malarskie odpowiadają zatem akcentowi w zapisie słownym.

Wizyjne – by użyć określenia T. Makowieckiego – przeżywanie przyrody przejawiało się także w fakcie, że Wyspiański do obydwu dziedzin twórczości wprowadzał postacie fantastyczne i stwory najbliższe świata natury: rusalki, wodniki o koźlich nogach, fantastyczno-leśne zjawy. Postacie fantastyczne pojawiły się w takich obrazach jak np. *Skarby Sezamu* i w znanych tylko z opisu, zapewne zaginionych obrazach *Królestwo baśni* i *Topielec*.

Świat ten wyraźnie spokrewniony jest ze światem baśniowym rusalek, wodników i topielców w *Legendzie* (cały II akt odbywa się na dnie Wisły)³⁰.

Repertuar postaci fantastycznych jest tym obszarem, na którym wspólnota sztuki w Młodej Polsce ujawnia się w sposób dobitny. Repertuar ów sprawia, że porównywalne stają się różne rodzaje wypowiedzi artystycznej. Można zatem porównywać nie tylko sposób posłużenia się postaciami fantastycznymi przez różnych malarzy, np. przez Malczewskiego i Böcklina, czy Malczewskiego i Stucka³¹, ale też funkcje takich postaci w malarstwie (i rzeźbie) oraz w utworach literackich. Autor studium o Wyspiańskim zestawia, np. cykl Malczewskiego *Zatruta studnia* z fragmentem *Wesela*:

"Zbroją świeci, zbroją łyska

[...]

Zakłęty u źródła stoi

i do mętów studni patrzy –

²⁹T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 52-53, 48.

³⁰Ibid., s. 58-59.

³¹Każdy z tych malarzy stworzył własną mitologię takich postaci. U Franza Stucka spotykamy "satyry zalotne i groźne, ociężałe, senne i leniwe, w walce lub odpoczynku [...], fauniki wesole [...] igrające na polanach leśnych". U Malczewskiego z kolei faun nie zawsze bywa uosobieniem radości życia i jego siły vitalnej; "bywa też często po ludzku bardzo biedny". Zob. J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 133.

K. Wyka pisał o indywidualnym przetworzeniu przez Malczewskiego postaci o rodowodzie folklorystyczno-mitologicznym. Stąd najciekawsze są u niego w tej serii: kreacja niedorosłego faunika (w przekazie mitologicznym jest on zawsze dorosły) i chłopca wiejskiego w jednej osobie – oraz dionizjsko-erotyczne wydanie Fauna. Zob. K. Wyka, *Thanatos...*, s. 42-46.

u źródła jakby zaklęty:
taki jakiś polski święty" (akt I, sc. 24)³²

Kazimierz Wyka porównywał z kolei malarstwo Malczewskiego – sposób przetworzenia przez artystę materiału folklorystycznego – "daleką jest mu naiwna mądrość ludowa i prosty optymizm. Na kanwie strukturalnej, nieróżnej od podobnej kanwy ludowej, poddaje on własne antymotywy [...] i własne przemyślenia filozoficzne" – z klechdami Leśmiana. Poeta postępował podobnie jak malarz z budulcem folklorystycznym i jego *Majki* oparte są na prawdziwie indywidualnym przetworzeniu materiału baśniowego³³.

W poezji młodopolskiej postaci fantastyczne były wtapiane w polski pejzaż, w scenerie rodzimą, w czym wyrażała się, z jednej strony, dążność do ożywienia natury, z drugiej – zgodne z duchem epoki zaadaptowanie tradycji kulturowej. Sposób przetworzenia materiału mitologicznego obrazuje wiersz Rolicza-Liedera, *Ja jestem satyr*

Ja jestem satyr, który łacińskimi
Drogami wędrując wrócił do Grecyi,
Bez postumentu siadł na leśnej ziemi
W łańcuchu z drobnych serduszek na szyi,
I kiedy cisza napływa na drzewa,
wśród leśnej woni po sarmacku śpiewa.

[...]

A gdy kęto mnie leśnymi drogami
Idą powoli z szarymi dzbankami
Smętne niewiasty i trzpiotne dziewczyny
Nad źródła, kędy srebrna woda płacze –
Krew moja kurzy się, jako kominy,
Gdy z pół wieczorni ściągają oracze.³⁴

Wprowadzenie postaci organiczno-fantastycznych – wodników, faunów, dziwożon, centaurów, sfinksów, pegazów – do literatury (warto też przypomnieć tytuły ówczesnych czasopism, jak "Chimera" i "Sfinks") było jednym z zabiegów formalnych poetyki symbolistycznej. Mieczysław Wallis upodobanie do obrazowania postaci fantastycznych uważa za czynnik łączący sztukę secesji ze sztuką fantastyczno-symboliczną końca XIX wieku; jako przykład podaje nazwiska Böcklina, Stucka, Malczewskiego, Mallarme'go (*L'apres midi d'un faune*)³⁵ – zestawia więc nazwiska twórców wypowiadających się w różnych dziedzinach.

³²T. Makowiecki, *op. cit.*, s. 145.

³³K. Wyka, *Thanatos...*, s. 23-27.

³⁴Cyt. wg wydania *Poezja Młodej Polski*, s. 171-172.

³⁵M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 184.

Wspólnota plastyczno-literacka Młodej Polski bodaj najdobitniej wyraziła się zatem w powtarzalności określonych elementów obrazowanych i w specjalnym sposobie posługiwania się nimi. Próbę przebadania konstant obrazowych występujących w literaturze okresu Młodej Polski podjęli autorzy książki *Młodopolski świat wyobraźni*, posługując się różnorodnymi metodami – od mitograficznych po stylistyczne³⁶. Pewne powtarzające się elementy świata przedstawionego w utworach literackich nasuwają badaczom porównania z plastyką; tak jest choćby w przypadku młodopolskiego pejzażu, zwłaszcza tej jego wersji, w której centralnym motywem są chmury. O funkcji tego rodzaju motywów w literaturze okresu pisze Mieczysław Jankowiak i zestawia je z dziełami plastycznymi, takimi jak cykl Stabrowskiego *Burza* (w którym "zainteresować może znakomity secesyjny rysunek chmur rozdzieranych przez ekspresyjne błyskawice"), dzieła Stanisławskiego – autora słynnych pejzaży nieba z obłokami, *Krucjata dziecięca* Wojtkiewicza, w której pochod dziecięcy ukazany jest pod niebem pełnym "dramatycznie skłębionych chmur", wrzście obraży Ruszczyca, który w pejzażu nieba doprowadził do doskonałości symboliczne tendencje³⁷.

To właśnie silnie wyeksponowany czynnik wizualności w poetyce modernistycznej powoduje, iż badania twórczości tego okresu dotyczą częstokroć świata wyobraźni, jak studia zawarte w wyżej wymienionych pracach, jak test o metaforyce świetlnej Bronisławy Ostrowskiej pióra Anny Wydryckiej³⁸, *Wyobraźnia akwanautyczna w poezji Młodej Polski* Anny Czabanowskiej³⁹ i inne.

Jako element "twórczej gry wyobraźni" (określenie K. Wyki) pojawiły się też w epoce Młodej Polski wspomniane wcześniej kwiaty – i to w takiej ilości, że zwłaszcza teksty poetyckie upodabniały się wręcz do podręcznika botaniki⁴⁰. Kwiaty – jak pisze autor pracy o polskim modernizmie – mogą być dwojako niezwykłe: "albo przez swoją gatunkową niezwykłość i rzadkość, albo przez swoją pospolitość tak wielką, że wydawała się niegodną poezji [...] Stąd modernizm jest poezją tuberozy, kamelii, mimozy, lotosu, orchidei, nenufarów, lian [...] tudzież krajowych wprawdzie, ale jakże rzadkich w poezji: tulipanów, jaśminu, lili, hiacyntu, krokusa, małwy, lawendy, storczyków, paproci – lub też po prostu poezją ostów, maków, powoju, dziewanny, podbiału [...]"⁴¹.

³⁶*Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

³⁷M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Ibid.*, s. 126-127.

³⁸A. Wydrycka, *Metaforyka świetlna Bronisławy Ostrowskiej*, "Ruch Literacki" 1986, nr 6, s. 475-486.

³⁹A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwanautyczna w poezji Młodej Polski*, "Pamiętnik Literacki" 1987, z. 3.

⁴⁰A.Z. Makowiecki, *op. cit.*, s. 68.

⁴¹K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I, s. 243.

W obrazowaniu za pośrednictwem kwiatów ścierają się różne tendencje artystyczne. Jedna z nich wykorzystuje utrwaloną przez tradycję konwencję mówienia o uczuciach za pomocą kwiatowej symboliki ("mowa kwiatów"), druga opiera się na budowaniu luźnych skojarzeń, na skłonności do kontrastów wrażeń, asocjacji⁴². Drugą z tych tendencji obrazuje wiersz Micińskiego *Emir Rzewuski*:

Hiacenty wystrzeliły nad grobem Jezusa:
 Maria z Magdali!
 Nepenthesy czarne nad grobem Jezusa:
 Mahomet – Ali!
 Róże się krwawią nad grobem Jezusa:
 Katarzyna z Sieny!
 Paprocie tajne nad grobem Jezusa:
 Z ksiąg Awiceny!
 Nenufary ciche nad grobem Jezusa:
 mniszki śnią mękę!⁴³

Ten przełamujący poetyckie stereotypy posługiwania się motywami florystycznymi sposób obrazowania jest szczególnie istotny dla zagadnień wspólnoty poetycko-plastycznej Młodej Polski. Oparcie konstrukcji świata poetyckiego na pozornie przypadkowym zestawieniu odległych skojarzeń i obrazów zaczerpniętych z różnych sfer rzeczywistości zbliża poetykę Micińskiego do tych technik artystycznych, które można objąć nazwą "ekspresjonizm".

Termin "ekspresjonizm" nie pojawił się wprawdzie w całej pełni w świadomości estetycznej epoki, w twórczości literackiej i plastycznej okresu pojawiły się jednak jego "objawy". Kazimierz Wyka za ekspresjonistyczne uważa takie dzieła, w których dochodzi do "rozdrażnienia i ujawnienia formy" – na skutek celowej dysharmonii, spiętrzenia wielu odmiennych sposobów artystycznych. Ekspresja formalna w utworach literackich osiągnięta bywała poprzez sprzeczność walorów estetycznych użytych w utworze, poprzez stosowanie zgrzytu, kontrastu⁴⁴. Elementów ekspresjonistycznych dopatrzeć się można – obok Micińskiego – w twórczości Kasprowicza, Przybyszewskiego czy Berenta.

Zjawisko narodzin ekspresjonizmu w sztuce Młodej Polski dostrzeżono u Dunikowskiego (w jego fazie symbolizmu) i u Wojtkiewicza⁴⁵, przede wszystkim jednak u Wyspiańskiego i Weissa. Pierwsze elementy ekspresjonistyczne, tj. operowanie ekspresyjną, "poruszoną" linią, upraszczanie realiów i ich przeina-

⁴²Róże lilie tuberozy. *Młodopolskie wiersze o kwiatach*. Wybór i wstęp J. Sikora, Szczecin 1988, s. 7-9.

⁴³Cyt. wg wyd.: *Poezja Młodej Polski*, op. cit., s. 274-276; zob. także komentarz, s. 274.

⁴⁴K. Wyka, *Młoda Polska*, t. II, s. 53-55.

⁴⁵T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław 1964, s. 73-80.

czanie na rzecz wyrazu (a więc oddalanie się od rzeczywistości) występują już w kartonie do *Polonii* z 1894 r. Ekspresyjną linią posłużył się też Wyspiański w studiach portretowych przyjaciół, gdzie ujawniała ona psychikę modela, w licznych pejzażach (np. *Planty w nocy*) i w witrażach. Jak twierdzi Helena Blum, najpotężniejszą ekspresją odznaczają się *Chochoty*⁴⁶.

Tendencje ekspresjonistyczne w twórczości Weissa ujawniają się w sposobie traktowania przez artystę rzeczywistości; jest ona tutaj "na oślep przeżywana" – nie poznawana, ma charakter "imaginacyjny" – nie obserwacyjny, "plenerowy" (pejzaż pojmować można jako dynamiczną projekcję psychicznego nastroju). Demonstrowanie zjawisk odbywa się za pomocą skrótu, syntezy. Ekspresjonistyczną formułę dzieł Weissa określają m.in. kompozycje kolorystyczne oparte na barwach rozjątrzonych, zgrzytliwie wściekłych (*Taniec*, *Promienny zachód słońca*), przywołujące na myśl dzieła Muncha, który doprowadzał do ostrej deformacji przyrody, zjawiska przyrody usiłując wyrazić kolorami⁴⁷. Za kompozycję zespalającą wielotorowe poszukiwania artystyczne Weissa uważa Juszcak *Maki*. Warto tu przytoczyć fragment wypowiedzi krytyka na temat dzieła, które jest jedną z najbardziej interesujących wizji przyrody w polskim malarstwie:

"Maki są jednym z najwspanialszych, bo najbardziej namiętnych, szalonych twórców polskiego modernistycznego malarstwa. Mają w sobie bujną zmysłowość poezji Tetmajera; erotyczną brutalność Malczewskiego – tyle że doprowadzoną do spazmu, odartą z mitologicznych przenośni; noszą w sobie zapowiedź zagadkowego i wywróconego na opak naturalizmu ballad Leśmiana. W tym obrazie ekspresjonizm próbuje podporządkować sobie symbolistyczne środki wyrazu – i wchłania je, przetwarza na swoją modłę, niszczy w końcu, zacierając prawie wszelki ich ślad, wzbogacony i nasycony nimi. Bez Maków panorama "nowej sztuki" polskiej wydaje się niepełna. W naszej wiedzy o naszym modernizmie brakowało tego jakby jednego elementu: gorącej, żarliwej, niepomowanej, chaotycznej jak sen i zarazem niemal namacalnie prawdziwej, niemal przyziemnej, malarskiej wizji przyrody"⁴⁸.

Ekspresjonizm – jak się powszechnie uważa – nie był stylem o wyrazistych, dających się wyodrębnić cechach. Deformacja rzeczywistości, operowanie kontrastami, odległymi skojarzeniami i asocjacjami to repertuar chwytów wykorzystywanych przez różne style zarówno w literaturze, jak i sztuce. W epoce Młodej

⁴⁶H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969, s. 20, 34-35.

⁴⁷Zob.: W. Juszcak, *Młody Weiss*, op. cit., rozdz. *Krajobrazy wymowne*, s. 159-190.

⁴⁸Ibid., s. 187-188.

Polski chwyt tego rodzaju służyły charakterystyce kondycji duchowej, postawy wobec świata; według Dobrowolskiego, w epoce Młodej Polski w zjawisku zwanym ekspresjonizmem wyraziły się tragizm i trwoga tego czasu.⁴⁹ W. Juszcak, porównując obraz *Totenmesse* Weissa z *Totenmesse* Przybyszewskiego (1893) stwierdził, iż obydwie dzieła można traktować jako rodzaj manifestu – w obydwu mamy do czynienia z wnikliwie opracowaną "neurozą fin-de-siecle'u"⁵⁰. Analogie między dziełami literackimi i malarskimi, określanymi jako ekspresjonistyczne, sięgają zatem treści światopoglądowych i postaw charakterystycznych dla epoki przełomu wieku. Warto jeszcze przypomnieć słowa Teresy Walas, iż to właśnie ekspresjonizm, organicznie związany z Młodą Polską, mieszczący się w jej strukturze – choć nie odpowiadał mu żaden *expressis verbis* wyłożony program – zrywał więź, jaka łączyła modernistyczne prądy ze starym układem o pozytywistycznej proveniencji (drugi ekspresjonizm, ten spod znaku "Zdroju" odznaczał się wyższym stopniem świadomości literackiej, ale posiadał charakter plagiatowy)⁵¹.

Do terminów, którymi usiłuje się objąć różnorodne zjawiska artystyczne w obrębie Młodej Polski, należy też "secesja". Granice zastosowania tej nazwy w odniesieniu do literatury wyznacza fakt, iż określa ona zespół cech wizualno-formalnych stanowiących dominantę w sztukach plastycznych (ok. 1880-1905 r.). Do tych cech należą: nobilitacja zdobnictwa, dekoratywność, kaligraficzna wiotka linia, płaska plama, asymetria, *amor vacui*, nowa kolorystyka, upodobanie do motywów florystycznych i ornamentalnego ich traktowania, gloryfikacja życia i procesów organicznych. Cechy te odnoszą się do rzemiosła plastycznego i trudno znaleźć ich odpowiedniki na poziomie tekstu literackiego.

Terminem tym usiłował określić styl artystyczny przełomu wieków Jerzy Zagórski jako "nie umotywowany ideologicznie (tzn. w świadomości twórców) sprzeciw artystyczny wobec mieszczańskiej akademickości i rutyniarstwa", który znalazł wyraz w formach wyrafinowanych, oryginalnych, osobliwych⁵².

Henryk Markiewicz wysunął propozycję wprowadzenia terminu "secesja" dla oznaczania utworów, w których zasadą budowy świata poetyckiego jest jego "irrealna, statyczna i harmonijna dekoracyjność", jak w znanym wierszu Stanisława Wyrzykowskiego *Trzy łodzie*. Termin ten – rodem z plastyki – uzupełniały zaanektowane także z dziedzin malarstwa nazwy "impresjonizm" i "ekspresjonizm"⁵³.

⁴⁹T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.

⁵⁰W. Juszcak, *Młody...*, op. cit., s. 42-53.

⁵¹T. Walas, *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski [w:] Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, Warszawa 1983, s. 29-30.

⁵²J. Zagórski, *Szkice*, Kraków 1958, s. 48.

⁵³H. Markiewicz, *Młoda Polska i "izmy"*, [w:] K. Wyka, *Młoda Polska*, t. II, s. 358-359.

Teresa Walas w pracy o dekadentyzmie w literaturze polskiej stosuje termin "secesyjny" w odniesieniu do wyobraźni lirycznej usidlonej tym, co sztuczne i ozdobne (wnikanie sztuczności do liryki przejawiało się w jubilersko-muzealnej konwencji poetyckiego obrazowania)⁵⁴.

Te propozycje nie wyczerpują jednak w pełni znaczeń, jakie niesie z sobą termin "secesja" (w jego historycznie ograniczonym ujęciu) i nie odnoszą się ściśle do zakresu zjawisk artystycznych objętych tą nazwą. Jak zauważył Kazimierz Wyka, dopiero w poezji następnej epoki można dostrzec taki stosunek do przyrody, i takie jej ujęcia, z jakimi mamy do czynienia w ornamencie i dekoracji Młodej Polski, u Wyspiańskiego choćby czy Mehoffera⁵⁵. Wyka nie używa terminu "secesja", ale pisze o zjawisku, które należało przecież do repertuaru nowych ujęć i środków tej sztuki. Chodzi o tzw. "makroskopię", czyli nadawanie drobnym elementom natury, zwłaszcza ze świata organicznego, wielkości nadnaturalnej, przedstawianie ich w wielokrotnym powiększeniu.

"Nieprzeczuwalna pełnia możliwości otwiera się przed okiem tego, kto zdołał dostrzec kształty rzeźbiarskie w naturze, kto nauczył się oglądać w powiększeniu mikroskopijnie drobną, zwięzłą siłę pąków, zaokrąglenia i żeberka nasion, uczynić z nich twory metrowej wielkości" – pisał Obrist w 1910 roku⁵⁶.

Mehoffer wprowadził na swój słynny obraz *Dziwny ogród* olbrzymią złotą ważkę, Wyspiańskiego obchodziło bliskie widzenie kwiatu, jego struktury i uzyskanych w ten sposób nowych walorów dekoracyjnych. Gdy przejrzy się bardzo bogaty repertuar florystyczny poezji Młodej Polski, to wprawdzie dostrzec można liczne funkcje symboliczne kwiatów, bogatą metaforykę roślinną, ale brak tego, co można by określić jako szczegółowy zapis, jako "słowne obnażanie wizualnej struktury kwiatów" (K. Wyka) – tak jak to w sferze plastyki czynił Wyspiański w *Zielniku*. Bliskie, precyzyjne widzenie kwiatu czy jakiegokolwiek innego elementu organicznego pojawia się dopiero u Leśmiana (np. w wierszu *Dwoje nas w ciszy polnego zakątka*) i u Pawlikowskiej np. w wierszu *Magnolia*:

Na liściu leży kwiat
drzemiący,
żółtawobiały, jak słoniowa kość.

W wierszu *Pajak* mamy do czynienia z dającym niezwykle walory estetyczne, mikroskopowym wprost widzeniem "Idei Pajaka":

Przypomni, że jest oliwkowa, że ma szczecinę na nodze
i odwłok jak tłuste serce, i gniazdo oczu mnogich –

⁵⁴T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków-Wrocław 1986, s. 231-233.

⁵⁵K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I, s. 301.

⁵⁶Cyt. za: M. Wallis, s. 151.

Sztuka secesyjna precyzyjne widzenie natury zawdzięcza wpływom sztuki japońskiej i chińskiej, zwłaszcza japońskich drzeworytów. Objawiły one artystom secesyjnym wizję rzeczywistości odmienną od tej, jaka panowała w plastyce europejskiej⁵⁷. Dekoratywność, operowanie płynną linią, wielkimi pustymi przestrzeniami, rezygnacja z modelowania za pomocą światłocienia, płaskość, kult drobiazgu, detalu, uciekanie od wielkich motywów w stronę obserwacji drobnego wycinka natury – to wszystko w sztuce japońskiej pociągało artystów secesyjnych. U Wyspiańskiego zaobserwować można szereg tych cech: operowanie lekką linią, wyraźnie skonturowane kształty, sposób kadrowania. Wyraźne wpływy japońskiej sztuki dostrzec można i u innych malarzy, np. u Ślewińskiego, u którego – jak pisze Dobrowolski – jeden z jego pejzaży tatrzańskich ze stożkową górą i małymi drzewkami przypomina bardziej akwarelę japońską i wulkan Fudzi w ujęciu Hokusaja niż motyw polski⁵⁸.

W literaturze Młodej Polski widoczne jest także oddziaływanie sztuki japońskiej. Jak wskazuje Podraza-Kwiatkowska, zaobserwować je można w przenikaniu realiów japońskich do świata przedstawionego utworów literackich, także w kształtowaniu pewnych postaw moralnych. Ale – co ciekawsze – nie sprostano w epoce Młodej Polski zadaniom znalezienia odpowiednika japońskiej uty, odznaczającej się kunsztowną formą dźwiękową i kondensacją. Przekłady Antoniego Langego i Remigiusza Kwiatkowskiego były nieudane, nie oddawały ani tonacji ani skrótowości uty. Jeśli malarstwo Młodej Polski zdołało zaadoptować formalne rozwiązania sztuki japońskiej, to w dziedzinie poezji trudno byłoby doszukać się tak wyraźnych pokrewieństw. Zadaniom tym sprostała dopiero twórczość Jarosława Iwaszkiewicza i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁵⁹.

Jest faktem bezspornym, iż formacja kulturowa Młodej Polski, jej literacko-plastyczna wspólnota, stanowi ważny układ odniesienia dla późniejszych zjawisk, które wyłoniły się z jej struktur i które znalazły kontynuację już poza ramami chronologicznymi Młodej Polski jak ekspresjonizm – by powołać się choćby na obraz *Złodzieje Weissa*, z około 1918 roku, spokrewniony już blisko z *Gabinetem doktora Caligari*⁶⁰. To także groteska, która wprawdzie wywodzi się – jako nazwa formy plastycznej – z odległych czasów, ale jej rozwój i rola szczególnie w różnych dziedzinach sztuki przypada na końcową fazę modernizmu (Włodzimierz Bolecki proponuje traktować sztukę modernizmu jako w całości groteskową, zespalającą wszystkie cechy grotesek – antycznych, średnio-

⁵⁷Ibid., s. 204-205.

⁵⁸M. Dobrowolska, *Sztuka...*, s. 179-180.

⁵⁹M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków-Wrocław 1985.

⁶⁰W. Juszcak, *Młody...*, s. 127.

wiecznych, renesansowych, barokowych... – przy zastrzeżeniu, że modernistyczną świadomość bardzo rzadko wyrażano za pomocą terminu groteska)⁶¹.

Młoda Polska stanowi układ odniesienia i w innym sensie. Epoka ta wyłoniła z siebie zjawiska, które szybko wzbudziły sprzeciw, jak choćby secesja, która stała się synonimem złego stylu i zdeformowanego gustu w różnych dziedzinach sztuki i życia. Niemniej i ten aspekt negatywny ma swoje znaczenie: "[...] nie da się pewnych zjawisk wyjaśnić w literaturze współczesnej, nie odwołując się do secesji" – pisze autor pracy o malarstwie w twórczości Wata⁶². Jerzy Zagórski z owego artystycznego sprzeciwu, w jakim wyraziła się secesja, wyprowadza późniejsze awangardy.

Symptomatyczna jest także wypowiedź Picassa określająca jego stosunek do minionej epoki: "[...] byliśmy wszyscy artystami moderne style. Było tyle obłądnych wygięć w wylotach metra oraz innych przejawów 'kluskowatego stylu', że przez reakcję ograniczałem się niemal wyłącznie do linii prostych. Mimo to miałem swój udział w modern style. Być przeciw ruchowi, to znaczy także brać w nim udział"⁶³.

Problematyka związków między poezją a malarstwem stanowi frapujący teren badań, ale wnosi ona bodaj więcej pytań o istotę związków pomiędzy różnymi dziedzinami artystycznymi niż konkretnych rozwiązań tego zagadnienia. Niniejszy szkic – opatrzony wprawdzie tytułem zobowiązującym do zajęcia określonego stanowiska i wyboru metody badań – jest w głównej mierze przeglądem niektórych opinii badawczych, a więc i próbą zdania sobie sprawy z kłopotów metodologicznych, jakich przysparzają penetracje różnych dziedzin sztuki. Szkic niniejszy stanowić ma przede wszystkim punkt wyjścia dla dalszych badań w dziedzinie powinowactw między poezją a malarstwem.

⁶¹W. Bolecki, *Z dziejów groteski*, "Pamiętnik Literacki" 1989, z. 1, s. 75-86. Zob. też: K. Kłosiński, *"Groteska" w świadomości artystycznej schyłku Młodej Polski*, "Ruch Literacki" 1985, nr 3.

⁶²M. Wojdyło, *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*, "Ruch Literacki" 1985, nr 2, s. 113.

⁶³Cyt. za: F. Gilot, C. Lake, *Życie z Picassem*, Kraków 1986, s. 58.

ELŻBIETA HURNIKOWA

Relations between Young Poland Poetry and painting

SUMMARY

The text is devoted to the issues of mutual relations between two distinct branches of art: the art of words and visual art – poetry and painting. The problem is presented on the grounds of poetical works of the Young Poland period, in which visuality was especially important. A community of arts was then manifested within such branches of art as: impressionism (understood as an attitude of an experiencing being towards the world), symbolism (broadly understood analogy and visual, artistic symbol), expressionism (construction of the world based on operating with contrasts and purposeful dissonance), and secession.

The text is, in the first place, a review of certain research attitudes concerning the abovementioned artistic currents and methodological difficulties connected with the problem of unity of art (questions about research tools and terminology used for that kind of research).