

Grzeszczuk-Brendel, Hanna

Malarska natura Młodej Polski

Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 17, 5-38

2001

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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MALARSKA NATURA MŁODEJ POLSKI

Pragnienie wolności narodowej nakłada się (...) na chęć swobody wewnętrznej indywiduum, rozwiązanie zagadki bytu narodu – na odkrywanie tajemnicy istnienia, autokreacja narodu – na autokreację indywidualną¹. Ten cytat, dotyczący problematyki *Nietoty* Tadeusza Micińskiego, można zastosować do scharakteryzowania kultury całej Młodej Polski, coraz wyraźniej w latach 1890-1914 ujawniającej sprzeczności mijającego stulecia. Ta przełomowość, *modernizm występujący przeciw samemu sobie*, stanowiące *największy paradoks fin-de-siècle'u²*, wyraża się również w stosunku epoki do natury.

W artykule zajmę się tymi przedstawieniami pejzażowymi w malarstwie Młodej Polski, w których postaci ludzkie i pejzaż wchodzi w dopełniające się relacje, rozszerzające możliwości interpretacyjne obrazu, dając zarazem szansę na inne widzenie niektórych problemów Młodej Polski.

Bogactwo i popularność motywów krajobrazowych daje się w Polsce ująć we względnie ścisłe ramy czasowe. Wyznacza je z jednej strony twórczość malarzy w drugiej połowie XIX wieku, na przykład Józefa Szermentowskiego, Wojciecha Gersona, Władysława Maleckiego, a także braci Gierymskich. Z drugiej strony jest to odrzucenie paradygmatu natury w poetyce awangardy po 1. wojnie światowej. W twórczości malarzy Młodej Polski krajobraz należy do najczęściej podejmowanych tematów o wyjątkowym bogactwie znaczeń. Omówione zostaną wybrane obrazy Maksymiliana Gierymskiego, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Witolda Wojtkiewicza, Wojciecha Weissa i Władysława Wankiego. Biorąc pod uwagę, że przełom XIX/XX wieku jest także czasem wzmożonej refleksji nad zadaniami sztuki i powinnościami artysty, interesujące jest prześledzenie wątku pejzażowego również jako przekazu światopoglądu artystycznego.

Jak twierdził Schiller, *nasze uczucie dla natury porównywalne (...) z wrażliwością chorego dla zdrowia³*, dochodzi do głosu w momentach przełomowych dla kultury, jest symptomem kryzysu dotychczasowych przesłańek i wyłaniania się nowych. Kultura przełomu XIX/XX wieku jest naznaczona tęsknotą do natury i lękiem przed jej siłami, wymykającymi się kontroli człowieka. W postrzeganiu natury kumuluje się wiele wątków dziejwnastawicznych, począwszy od romantycznego rozpoznania alienacji

świata kultury od świata przyrody przez ideę postępu do darwinowskiej teorii ewolucji i walki o byt, a także teorii Freuda wskazującej na represyjność systemu kultury wobec naturalnych popędów człowieka.

W Polsce problematykę natury komplikują dodatkowo związki z historią, zmieniając refleksje na temat miejsca człowieka w świecie. Są one spadkiem po zapoczątkowanym w romantyzmie myśleniu o sztuce, wobec utraty państwowości powołanej do zachowania odrębności narodowej. Mesjanizm Mickiewicza i system genezyjski Słowackiego prorokowały przyszłe odrodzenie Polski, okupione cierpieniami walczącego o swą wolność narodu. Jednocześnie wiązało się to z odmienną interpretacją głównych problemów romantyzmu, będących podstawą całej kultury europejskiej XIX wieku. O ile romantyzm europejski *próbował zbliżyć psyche europejską do całego istnienia, rozwijającego się w czasie, znieść wyobcowanie z natury, leczyć z tej wielkiej samotności, na jaką skazał się człowiek Zachodu*⁴, to polski romantyzm umieścił psyche indywidualną w duszy narodu.

Z pewnym „opóźnieniem” wobec poezji wieszczów ideę romantycznego posłannictwa realizowali w swej twórczości Jan Matejko i Artur Grotger. Romantyczny akademizm Matejki i alegoryczna teatralność Grotgera były już przy tym reakcją na doświadczenia pozytywizmu i klęskę kolejnego powstania styczniowego w 1863 roku. Dla kultury polskiej XIX wieku ważne są różnice w przeżywaniu klęski obydwu powstań – listopadowego i styczniowego. O ile reakcją na klęskę 1831 roku był mesjanizm jako negacja klęski, to po upadku powstania styczniowego przyjęcie idei pozytywizmu usprawiedliwiała działanie na rzecz interesów narodowych w ramach istniejącego porządku⁵. Pozytywizm polski wydaje się wyrastać głównie z rezygnacji i samoograniczenia, co razem z dziedzictwem niektórych tradycji romantycznych zmieniało wymowę idei pozytywizmu europejskiego. W bardzo charakterystyczny sposób polska idea pracy organicznej łączy się z etyką obowiązku i poświęcenia⁶, podczas gdy pozytywizm europejski opierał się na afirmacji świata, entuzjazmie i optymizmie, wynikających z wiary w sprawcze i poznawcze zdolności człowieka⁷.

To „złe sumienie polskiego” pozytywizmu wyrażało się również w przyjętym po romantyzmie przeniesieniu toposu potężnej i opiekuńczej Matki-Ziemi w topos uciemnionej Matki-Polski. Wiązało się to bezpośrednio z odbiorem natury, która rozwinęła się w polskim romantyzmie, wpisującym część relacji człowiek – natura w relację Polak – Polska. Ustawiało to inaczej wewnętrzne dyspozycje człowieka, odbierało tę charakterystyczną

dla pozytywizmu wiarę w związaną z industrializmem ideę postępu, czyniącą z człowieka władcę, zmieniającego oblicze przyrody według własnych pragnień.

Powściągliwość pozytywizmu w Polsce, zgoda na tu i teraz wynikały z prób tworzenia normalności, zabronionej w romantyzmie dla zniewolonego i podzielonego kraju. Dlatego w polskim pozytywizmie *natura wydaje się rodzajem twardego niewzruszonego fundamentu, po którym można stąpać bezpiecznie*⁸. Przekonanie, że *świat natury zawiera w sobie wieczność, opartą na powracającym rytmie procesów życia*⁹ zawierało w sobie opartą na cykliczności natury nadzieję na zmartwychwstanie polityczne Polski.

Rzutowanie uczuć patriotycznych na otaczającą przyrodę realizowała i literatura, i malarstwo, a *polski pejzaż ukazywał ojczyznę Polskę. Był pejzażem ideologicznym*¹⁰, który otrzymał rangę symbolu, zastępującego *ideę utraconego państwa*¹¹.

W twórczości Maksymiliana Gierymskiego następuje bardzo ważne przeniesienie akcentów w ujawnianiu pejzażu i postaw patriotycznych. Uczestnicząc w powstaniu 1863 roku, Gierymski wprowadził traktowanie wydarzenia historycznego jako osobistego wspomnienia. Obrazy Gierymskiego, w których sceny powstańcze rozgrywają się w otoczeniu krajobrazu, emanują zaskakującą ciszą, są efektem połączenia pamięci zdarzeń, pamięci

Maksymilian Gierymski, *Pikieta powstańców z 1863 roku*, ok. 1873
Muzeum Narodowe w Warszawie



natury i świadomego kształtowania procesu twórczego. Zabieg tworzenia napięcia między wewnętrzną kompozycją obrazu a pozornie przypadkowo zaobserwowaną, „zwyczajnie” prawdziwą sceną wydaje się odpowiednim sposobem dyskretnego przekazywania nastroju. Dotyczy on jednocześnie kilku sytuacji – postawy powstańców, zaangażowania artysty i współczucia rodzimej przyrody. Przygnębiająca rozległość przestrzeni z dalekim lasem na horyzoncie w *Pochodzie ułanów*, odkryta pusta przestrzeń w *Pikiocie powstańczej* są adekwatne do nastroju umieszczonych na obrazie postaci – *bezustanne pochody oddziałów ludzi zmęczonych i konie zabiedzone, twarze więcej smutne niż wesole, życie niepewne i nędzne wśród natury biednej, dni szarych, lasów przetrzebionych, na błocie, na śniegu, na zimnie, na mrozie*¹². W obydwu kompozycjach, równo dzielących przestrzeń między niebo a ziemię, w oddaleniu ku linii horyzontu pierwszego planu można odczytać rozszerzenie akcji poza konkretną scenę. Gierymski buduje nie tylko perspektywę zbieżną, ale tworzy z niej sytuację psychiczną, ewokację wspomnienia. Perspektywa linearna staje się perspektywą mentalną. *Każdy malowany w perspektywie pejzaż czy fotografia uczy widzieć czas „przeptywający” przez przestrzeń. Odległy widok (...) może być naszym spojrzeniem za siebie, na niknącą w oddali drogę, którą dopiero co przeszliśmy*¹³. Przywołane tu działanie perspektywy powoduje, że powstańcze obrazy Gierymskiego są wspomnieniem, reminiscencją. Wysiłek wywoływania z pamięci realnego krajobrazu zdarzeń jest poświadczony sięgnięciem do przygaszonego koloru i światła zmierzchu, do nastroju, kiedy wyciszenie świata zewnętrznego ożywia przeżycie wewnętrzne, jest wyzwoleniem wspomnienia i „pamięci artystycznej”, friedrichowskim „otwarcie oka wewnętrznego”. To światło, które buduje atmosferę i strukturę na przykład *Pikiety powstańców*, jest światłem skośnym, padającym z boku, pozbawionym jaskrawości, dzięki czemu wydobywa najdelikatniejsze niuanse, składniki kolorów tworzących muzycznie harmonijną gamę barwną. W obrazach Maksymiliana Gierymskiego panuje *światlistość stłumiona, blask rozproszony wyraźnego już zmierzchu albo sennego jeszcze poranka, kolorystyka szarego powietrza perłowego z „Króla-Ducha*”¹⁴. Być może takie właśnie użycie światła powoduje, że mimo wręcz symetrycznego podziału obrazu linią horyzontu, to, co dzieje się w partii ziemi, w dolnej części obrazu podlega zabiegowi oddalenia. Płaszczyzna nieba ciąży siłą jednolitego, przygaszonego blasku, nadając obrazom wymiar wspomnienia wykraczający poza realność. Osiągnięte światłem usytuowanie akcji poza chwilą obecną jest kumulowane odsunięciem

w głąb pierwszego planu, brakiem akcji w tej strefie. Gierymski idzie jakby śladem estetyki osiemnastowiecznej, która zalecała kierować wzrok widza *na odległą scenę, na której umysł mógłby znaleźć odpoczynek i odnajdywać osobiste znaczenie przeszłości, przyszłości czy też wieczności*¹⁵. Wrażenie to pogłębione jest przez częste ukazywanie postaci od tyłu, zdążających w głąb obrazu, odchodzących od widza. Tutaj również linia horyzontu odgrywa istotną rolę, bowiem na ogół postaci nie przekraczają jej, mieszczą się w dolnej strefie, jakby zamknięte pod linią nieba. W *Pikiocie powstańców z 1863 roku* zwrócenie dwóch postaci tyłem do widza umożliwia przekazanie niepokoju powstańców widzom oglądającym obraz. *Dzięki połączeniu punktów widzenia postaci przedstawionej i odbiorcy (...) następuje jakby włączenie widza w obręb świata przedstawionego*¹⁶. W tym obrazie Gierymski wręcz narzuca uczestnictwo w obrazie, bowiem ukazany od tyłu jeździec odwraca głowę w stronę widza. Odkryta płaszczyzna pola wystawia bohaterów obrazu na wzrok obserwatora, jednocześnie potęgując zagrożenie ze strony wroga. Razem z rozszerzeniem linii horyzontu, która przez swą rozciągłość zaciera punkt zbiegu, punkt dojścia, wzmacnia to wrażenie drogi do nikąd. Te zabiegi kompozycyjne powodują, że przestrzeń konstruowana jest podporządkowana przestrzeni psychicznej, wyrażając nastrój malarza i nastrój przedstawionych postaci, łącząc je „na jednej strunie” pejzażu.

Przybliżanie przeżyć jest bowiem celem obrazów Maksymiliana Gierymskiego. Wyciszenie kompozycji, uwolnienie od presji narracyjności, budowanie nastroju ujawniają inne podejście do formy malarskiej, pozwalającej na wprowadzenie prywatności przekazu historii. Osobista tonacja malarstwa Maksymiliana Gierymskiego jest zarazem refleksją o pamięci oraz o możliwościach i sposobach jej przywoływania i adekwatnego odtwarzania plastycznego.

Znaczenie przeszłości wiąże się nie tylko ze świadomością historyczności obrazowanych zdarzeń, ale jest określone nostalgią, ciągłą obecnością przeszłości w chwili terażniejszej. W ten sposób nie tylko temat, ale forma obrazów stają się deklaracją historiozoficzną. Światło „oprószające” przedstawioną scenę¹⁷, rozległe płachty ziemi wywodzące się z reminiscencji, stają się ostatecznie deklaracją usensownienia osobistych przeżyć kłęski powstania przez nawiązanie do romantycznego polskiego mesjanizmu. Smutek krajobrazów, zagubienie idących w nich powstańców są wpisaniem zawartej w obrazach atmosfery kłęski w wyższy porządek losu narodu. Pamięć cierpienia jest etapem procesu „przeanielenia” duszy polskiej

na drodze do niepodległości. Źródłem nadziei jest w obrazach właśnie szare, puste nad ziemią niebo, z którego sączy się na całość kompozycji światło zmierzchu lub poranka, celowe w swej nieokreśloności. Podobieństwo tych dwóch pór dnia tworzy cykl mesjanistycznej zapowiedzi zmartwychwstania – od „zmierzchu” powstania styczniowego do „świtu” niepodległości. Konstrukcja i światło obrazu wydają się zawierać przedstawione sceny wymiarowi Opatrzności, czyniąc niespodziewanie z artysty pośrednika, rzecznika wyższej sprawiedliwości. Zawieszane w obrazach poczucie klęski czy cierpienia biedaków w małym miasteczku – z innego cyklu artysty – urastają do rangi cichej ofiary z wiarą w przyszłą sprawiedliwość i zadośćuczynienie. W tej ofierze uczestniczy również natura, przygnieciona ciężarem nieba, z którego jednak emanuje rozproszona jasność.

Cichość Gierymskiego wynika ze zwierzeń. Powstanie styczniowe jest faktem z jego biografii, co w tym wypadku miało znaczenie dla realizacji artystycznej. Dla swojej pamięci Gierymski próbował znaleźć taki sposób wyrazu, który własność przeżyć i świadomość znaczenia powstania ogarnie w jednej całości, nie eksponując przy tym artysty jako głównego bohatera. Gierymski wybierał więc to, co wspólne – tło akcji, pejzaż będący świadkiem własnego życia i świadkiem historii. Wydobyć z pamięci tła i uczynienie go głównym składnikiem obrazu było zabiegiem budującym nastrój i wewnętrzne przesłanie obrazów Gierymskiego, tworzącym wyciszenie i znaczenie jego sztuki. Zapamiętany pejzaż *zapisuje każdy ślad i dlatego należy raczej do sfery wieczności niż czasu*¹⁸, przenosząc do tej sfery także dziejącą się w krajobrazie historię, widziane z oddali, anonimowe sylwetki ludzi i koni. Odkrywany stopniowo wysiłek kompozycyjny obrazu staje się wysiłkiem wrywania z pamięci i porządkowania umykających elementów.

Pokazywanie historii jako osobistego doświadczenia, przetworzonego przez świadomość artystyczną, wiązało się w Młodej Polsce z wprowadzaniem odziedziczonych przez epokę problemów w nowe konteksty kulturowe. Historia stawała się tradycją, podobnie jak umiłowanie ziemi ojczystej odwołując się nie do faktów i anegdoty, lecz do uczuć. Świadomość narodowa, stworzona przez romantyzm, została niemal bezrefleksyjnie wbudowana w przekazywany kolejnym pokoleniom obraz świata. Romantyczne istnienie człowieka w zgodności ze wszechświatem, „korespondencja” duszy ludzkiej z duszą przyrody objęły w Polsce także dążenie do zachowania duszy narodu, dopełniającej harmonię świata. Tę tradycję patriotyczną Jacek Malczewski uczynił jednym z głównych tematów swojej twór-

czości, w samych obrazach prowadząc dyskusję na temat powinności sztuki i artysty. Dzieje się tak przede wszystkim w obrazach programowych – w *Błędnym kole* i *Melancholii*, ale przewija się w wielu innych dziełach. Obydwa obrazy są próbą określenia struktury tradycji, próbą rozpoznania tworzących ją elementów i ich wzajemnych relacji. Motyw bezsilności artysty, który nie stał się wieszczem, lecz jedynie przywoływaczem widm może być jednym z wyjaśnień zasady gry, poza prezentowanej przez artystę w autoportretach, ale obejmującej także inne przedstawienia artysty. Tworzony przez niego typ to mocarne, krzepkie, monumentalne i materialne postaci, bardzo konkretne i dotykalne, rzeźbiarskie. Z tego zestawu haptycznych określeń wymyka się ich oddziaływanie wizualno-psychiczne, które decyduje o symbolicznej nieuchwytności obrazów Malczewskiego. Chimery, rusałki, fauny pochodzą spoza rzeczywistości, wywodzą się z literatury, są inspirowane przekazem kulturowym, przywoływane z wyobraźni artysty. Ten inny świat postaci Malczewskiego podkreśla wspomnieniowe

Jacek Malczewski, *Autoportret z piśnianką*, 1909
Muzeum Narodowe w Poznaniu



użycie pejzażu, bardzo często z dzieciństwa w Gardzienicach i Wielgiem. Ważnym znaczeniowo zabiegiem kompozycyjnym jest przestrzenne rozdzielanie postaci i pejzażowego tła. W *Mojej pieśni* (1904), *Zmartwychwstaniu/Nieśmiertelności* (1900), w niektórych autoportretach (*Autoportret z hiacyntem*, 1902, *Grosz czynszowy*, 1908) przez pola wędrują Tobiasze, rusalki i chimery, ale postacie ludzkie wypełniające pierwszy plan są rozdzielone od wydarzeń dziejących się w pejzażowym tle przez brak etapów pośrednich czy pośredniczących. Cykl *Zatruta studnia*, *Autoportret z piśanką* eksponują postaci na tle rozległego krajobrazu, gdy na przykład w *Thanosie* z około 1911 roku zwrócone ku sobie postacie artysty i anioła śmierci tylko w niewielkim prześwicie odsłaniają bramę otwartą na podwórze rodzinnego domu. Anioł z pogodną twarzą o rysach Marii Balowej przykładą rękę do wpatrzonych w niego oczu artysty. Wypełniające pierwszy plan postaci są zagłębione w obecność towarzyszących im chimer i śmierci, a zarazem wsłuchane w siebie. Są obce widzowi, mimo że w autoportretach Malczewski często kieruje wręcz uporczywy wzrok w kierunku widza. Jak w portretach włoskiego renesansu między wielkimi postaciami Polonii lub prezentowanych osób oraz zmniejszoną w swej rozciągłości naturą pojawia się pustka, izolująca obydwie strefy, jakby inny rodzaj powietrza. Ta odmienność kompozycyjna podkreśla, mimo biologicznej witalności postaci, dystans przestrzenny, który wyprowadza człowieka z natury. To jest również mentalna rozdzielność, która umożliwia człowiekowi obserwację i interpretację natury, zaś świadectwem jego kulturowej aktywności są chimery zamieszkujące pejzaż. Istniejąc w nim, są upostaciowaniem pytań egzystencjalnych, stawianych przez artystę w obliczu natury¹⁹.

Kompozycyjna odmienność istnienia jest szczególnie zastanawiająca w przypadku kobiecych postaci Malczewskiego. Zgodnie z długą tradycją ikonograficzną, ożywioną i reinterpretowaną w okresie modernizmu, kobieta personifikowała naturę. Ten biologiczny związek kobiety i przyrody jest też bardzo silnie odczuwany w twórczości Malczewskiego. Jego silne, sensualne kobiety pyszną się swoją urodą, przy zatrutej studni młode dziewczyny o jeszcze nie w pełni wyrosniętych ciałach kuszą zmysłową nieświadomością. Pewna maskulinizacja kształtów kobiecych nie odbiera im kuszącego erotycznego wdzięku. Być może pozwala za to oswoić te ciała z perspektywy męskiej inności, rozszerzyć linię zbieżności między odmiennymi egzystencjami. Artysta przedstawiał w swoich obrazach zmysłową potęgę kobiety, mocno wspartej na ziemi, pewnej swego istnienia. Te postaci są w takim właśnie kształcie kuszeniem mężczyzny, personifikują nie

tylko naturę, ale również to, co stanowi elementarne wartości kultury – sztukę, tworzenie. Ich bujna fizyczność ukonkretnia pokusy i nadaje im nieodpartą moc. Kobiecość wciela pozytywne dążenia, wielkie tęsknoty, czego potwierdzeniem są w sztuce Malczewskiego nie tylko chimery-muzy, ale także upostaciowania *Polonii*. Żywotność i bujna witalność jest tą właściwością kobiecości, która przekracza skończoność śmierci, a z jej nieuchronności czyni kuszącą obietnicę przekroczenia skończoności świata, rozwiązania egzystencjalnych tajemnic. Kobięca biologiczność *Thanatosa* staje się zapowiedzią pełnego, prawdziwego życia. Postaci kobiece w obliczu natury i śmierci sprowadzają związki człowieka z naturą do zjawisk nieuchronnych, bliskich, a jednocześnie zagadkowych i niepokojących.

W kontekście zarówno młodopolskich, jak i europejskich kreacji, szczególnie literackich, konieczne jest również określenie relacji między kobietą – naturą – mężczyzną. W obrazach Malczewskiego mężczyźni towarzyszą kobiecie zafascynowani jej wcieleniami, jak w *Chwili tworzenia – Harpia we śnie* lub *Mojej pieśni* czy cyklu *Zatrutych studni*. Jednocześnie istnieją w dziwnym partnerstwie, jako pełni podziwu, zagłębieni w siebie obserwatorzy inności świata, który jest również częścią nich samych. Podążają za kobiecością, widząc w niej za każdym razem to, do czego tęsknią i co

Jacek Malczewski, *Pokusa Fortuny*, 1904
Muzeum Narodowe w Poznaniu

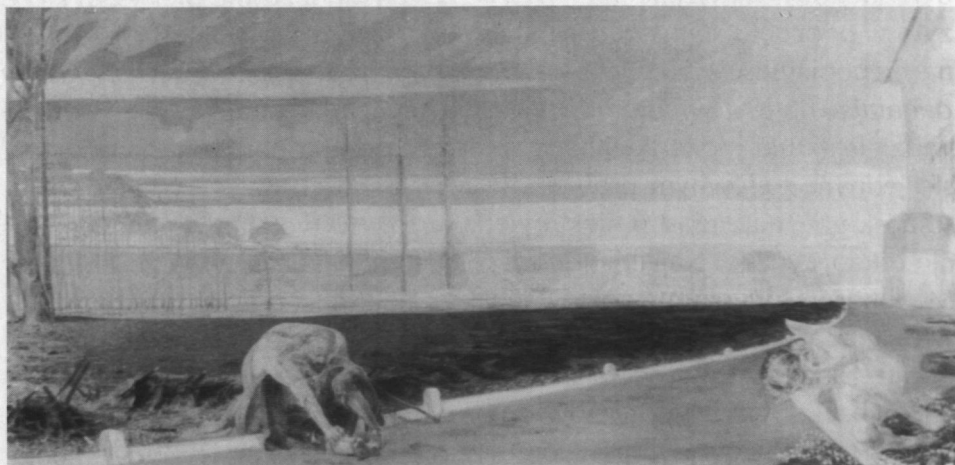


budzi egzystencjalny niepokój. W generalnie mizoginicznym myśleniu epoki takie związki między kobietą a mężczyzną zasługują na uwagę. Siła kobiety nie umniejsza mężczyzny – jakby biologiczna naturalność odślaniała obce męskiemu odbiorowi światy i wzbogacała je o niejasne bogactwo. Inność wyraźna na kilku płaszczyznach w obrazach Malczewskiego, nieprzystawalność postaci, przestrzeni, przebrań i kolorów jest śladem chwytania zagadkowości istnienia. Najwyraźniej ujawnia się ona człowiekowi w obliczu natury, która przez pamięć dziecięcej bliskości jest przyjazna wyalienowanemu z niej człowiekowi, pozwala tropić i rozpoznawać ślady powinowactwa w sobie i otaczającej inności. Nie budzi to obaw przed „zwierzęcością” człowieka, lecz umacnia go we własnym wszechświecie jak mitycznego Anteusza, który w kontakcie z ziemią był niezwyknięty. Źródłem tej siły jest u Malczewskiego nie tyle sama natura, co jej istnienie wobec człowieka. Krajobrazy Malczewskiego prezentują specyficzny rodzaj natury – kultywowanej, obłaskawionej śladami ludzkiej działalności. Od osadzonych w pejzażu chałup i dworskiego ogrodu przez uprawione pola do dróg prowadzących przez łagodne wzniesienia. Właśnie łagodność natury, zarówno w pejzażach zyskujących pewną samodzielność, jak i stanowiących jedynie fragment tła w obrazach zdominowanych przez postaci ludzkie, jest sposobem istnienia pejzażu w twórczości Malczewskiego. Taki krajobraz, będący swego rodzaju osobistą własnością artysty, wprowadza prywatność, perspektywę od siebie jako zasadniczą cechę malarstwa Malczewskiego. Bowiem niezależnie od tego, czy głównym tematem obrazu jest sam artysta, Polonia lub Thanatos, to i tak wywodzą się one z fascynacji światem wyobraźni. Ta prywatność, własność przedstawięń powoduje, że Polonie Malczewskiego są nie tylko personifikacją losów Polaków, ale także indywidualną, psychiczną wizją artysty. Przez to też Malczewski nie może sięgnąć do roli wieszczki, narodowego profety – jego obrazy nie tworzą wizji uniwersalnej, lecz są prywatnym rozmyśleniem o ogólnych sprawach, dyskusją z przekazaną tradycją. Polonia nie jest Polską w ogóle, lecz przeżyta w fascynacji lekturą Słowackiego, wzmocnioną zapewne przekazem rodzinnym. Szlachetna godność i wielkość cierpienia Polonii w obrazach Malczewskiego dotyczy przeszłości. Przed wszystkim przeszłości romantycznej, ujawnionej w poezji wieszczów, zobrazowanej i przełożonej przez Malczewskiego. Lecz twórczość Malczewskiego nie wykrystalizowuje jednej trwałej wizji Polski, proponuje raczej ciągłą dyskusję dotyczącą odrodzenia, wyzwolenia Polski. Zwycięstwo Polski może być opatrzone znakiem zapytania – lecz nie dlatego, że poda-

wane w wątpliwość, ale dlatego, że w pewnym sensie jest „niekonieczne”. Bowiern Polska istnieje i pozostaje królową, niezależnie od tego, jak zmieniły się jej insygnia, jak bardzo korona jest obręczą.

Przez związek z krajobrazem dzieciństwa również inne wątki Malczewskiego stają się przede wszystkim prywatną sprawą artysty. Dlatego też wyobrażenia Malczewskiego są tak bardzo konkretne i dotykające, bo wywiezione, stworzone z ducha i ciała artysty. I dlatego ich związek z pejzażem sytuuje się na płaszczyźnie oczywistości. Istoty fantastyczne wpisane są w porządek natury – często bardziej niż człowiek, główny bohater obrazu. Fauny, chimery, rusalki obecne w pejzażu zyskują niezaprzeczalność, jednoznaczność dzięki charakterowi pejzażu, w który są włączone. Oswaja on te dziwne stwory i uznaje je za swoje. Powtarza się niesłychanie często idealna pora roku, taka sama dzięki słonecznemu ciepłu i jasności – niezależnie od tego, czy liście są jeszcze zamknięte w pąkach (*Krajobraz z Tobiaszem*, 1904) czy zboże żółci się na polach (*Zatruta studnia*, *Chimera*, 1905) lub przy miedzy ciągną się bruzdy zoranej ziemi (*Święta Agnieszka*, 1920-1921). Współistnienie, równoczesność pór roku wcielona jest na przykład we fragmencie tryptyku *Pejzaż z jarzębiną* (1909-1910). Delikatna świeża zieleń gaju po prawej stronie, podkreślona srebrzystością wierzb i brzoź towarzyszy drzewom dojrzałej, czerwonej jarzębiny. Roślinne połączenie wiosny i jesieni zjednoczone jest ciepłym blaskiem łagodnego słońca, a także uproszczeniem i uogólnieniem formy malarskiej. Ten syntetyczny krajobraz, skomponowany z realnych obserwacji przyrody, przez swój

Jacek Malczewski, *Powrót* (z cyklu *Moje życie*), 1914
Muzeum Narodowe w Poznaniu



– jak się często u Malczewskiego okazuje – nieprawdziwy realizm, uprawdopodobnia również zdecydowanie fantastyczne istoty. I one są bowiem całkowicie realne, jeżeli są zjawami, to zjawami prawdziwymi. Ich urealnienie, konkretność nadaje im też inną wartość, ponieważ stają się nie tylko wytworem wyobraźni artysty, lecz – egzystując w naturalnym świecie, zaakceptowane w obrazie przez świat rzeczywisty – stają się elementem powszechności, zyskują uniwersalność i prawo istnienia. Ten motyw specyficznej wędrówki od prywatności do uniwersalności powtarza się we wszystkich cyklach tematycznych artysty. Człowiek Malczewskiego istniejący w całości świata, a jednocześnie z niego wychylony w stronę wyłącznie ludzkiej części istnienia, dąży do ogarnięcia tajemnic natury, kultury, psychiki, tworzenia. Przestrzeń rozdzielająca człowieka i pejzaż jest być może tym obszarem, w którym skupiają się najbardziej niepokojące tajemnice, sygnały dźwięków i obrazów, w które wsłuchuje się ich zawsze skupiony bohater.

Obrazy Malczewskiego są próbą określenia struktury tradycji, wyjścia poza jej jednowątkową interpretację, są próbą rozpoznania tworzących ją elementów i ich wzajemnych relacji. W twórczości artysty zostają one postawione w stan ciągłej dyskusji, składają się na synkretyczną i osobistą wizję kultury, nawiązującej zarówno do lokalnego, określonego przez zabory dziedzictwa kulturowego, jak i włączają go w obręb uniwersalnej i ciągle witalnej tradycji europejskiej, zakorzenionej w antyku i folklorze.

Problem konfrontacji odmiennych tradycji stał się udziałem artystów Młodej Polski w znacznym stopniu dzięki wyjazdom na zagraniczne uczelnie. Było to pierwsze pokolenie, które w tak szerokim zakresie zdobyło fachowe wykształcenie artystyczne, a jednocześnie pierwsze, które żyło w poczuciu *status quo* sytuacji politycznej i społecznej. Oczekiwana niepodległość wydawała się coraz bardziej *odległa i stale jak gdyby oddalająca się*²⁰. Świadomość bezsilności sztuki, utrata wiary w to, że w dziele sztuki może tkwić siła sprawcza zdolna poruszyć naród, stała się jednym z głównym problemem w twórczości Malczewskiego i Wyspiańskiego, natomiast u niektórych artystów wywołała wyraźne tendencje eskapistyczne. Najsilniej jest to może widoczne w twórczości Józefa Mehoffera, którą można traktować jako najbardziej prywatną wypowiedź w dziejach polskiego malarstwa XIX-wiecznego. Jest ono skupione na domu, rodzinie, kręgu codziennych i najbliższych spraw. Obok drobnych kominków i portretów żony we wnętrzu części prywatności Mehoffera jest również przydomowy ogród, leżący na granicy między

światem człowieka i wszechświatem.

W sztuce Józefa Mehoffera wątek prywatności ujawnia się szczególnie wyraźnie właśnie w obrazach, które nie są typowymi pejzażami, ale natura odgrywa w nich niesłychanie istotną rolę. Osobisty ton tych wypowiedzi malarskich wiąże się z prezentacją wizji natury kontrolowanej, przetwarzanej przez człowieka, przyjaznej mu i bliskiej. *Dziwny ogród* (1903) otwiera się na rozkwit przyrody w pełni lata, a wizja słonecznego obrazu towarzyszyła Mehofferowi już wcześniej²¹. Słoneczna bujność ogrodu budzi optymizm i wyzwala najbardziej pozytywne emocje. Sam ogród jest erup-

Józef Mehoffer, *Dziwny ogród*, 1903
Muzeum Narodowe w Warszawie



cją natury, szaleństwem płodności z uginającymi się od owoców drzewami, zagęszczonym dywanem traw i ciągnącymi się wzdłuż alei girlandami splecionych kwiatów. Zmultiplikowane akcentowanie nadmiaru bogactwa natury wydobywa także wewnętrzne, żywiołowe „szaleństwo” człowieka obecnego w ogrodzie. Powracająca z ogrodu żona artysty, ubrana w elegancką suknię o intensywnym odcieniu niebieskości, jest osobą, która dopełniła bogactwo natury, zwieńczając girlandami drzewa. Ten dodatkowy ornament jest dziełem rąk ludzkich, a zadowolony, pełen wewnętrznej satysfakcji uśmiech kobiety może wyrażać wyzwalające spełnienie, włączenie się w naturę. Nagi synek artysty, uginający się pod ciężarem malw jest najwyraźniej pomocnikiem kobiety, towarzyszącym jej w dekorowaniu ogrodu, przez swą naturalną nagość wprowadzającym akcent zmysłowości, sensualnej wrażliwości w odbiorze świata. Nagość zostaje podkreślona przez skupienie w obrębie ciała dziecka gorącego blasku słońca, kojarzącego się z intensywnością lata. Ta pora skłania do optymizmu, swobody, radości czerpanej z najprostszego uświadomienia żywotności natury i bogactwa życia.

Zwielokrotnione powtarzanie wątku obfitości, bujnego rozkwitu wywołuje efekt intrygującego nadmiaru, tworzy nasyconą atmosferę obrazu. Dopełnianie przez człowieka bogactwa przyrody jest bowiem odwróceniem powszechnej zasady korzystania z darów natury, akcentuje bezinteresowność działania wynikającą z wewnętrznego, spontanicznego impulsu.

W swojej intensywności i ostentacji natura przekracza tutaj mit Arkadii, zbyt wąty i niedojrzały do udźwignięcia ciężaru takiej płodności. Jest to wyraźnie ogród miłości i wiecznej szczęśliwości, ale raczej miłości małżeńskiej i macierzyńskiej, a więc miłości pewnej, spełnionej, dojrzałej. Macierzyństwo jako dopełnienie miłości małżeńskiej tłumaczyłoby też postać piastunki z tyłu, ukazanej za żoną artysty w gwałtownym skrócie zmniejszającym jej skalę i znaczenie wobec innych postaci. Z motywem macierzyństwa łączyłby się zabieg dodawania do obfitości natury własnego daru, własnego bogactwa.²² Wówczas też wyraźniej obraz włącza się w leśmianowskie skojarzenia – ogrodu ucieleśnionych pożądań, sadu utożsamianego z ciałem kobiety.²³

Mehoffer przedstawia wspólną dla kobiety i natury witalność, zdolność do tworzenia, dawania życia, interpretując je tutaj jako zjawisko wręcz euforyczne. Ale sportretowana w ogrodzie żona jest bardziej damą niż kobietą, jej zmysłowość ukazana jest aluzyjnie, przeniesiona do ogrodu, ujawnia się bez odsłaniania ciała. Suknia kobiety jest zasłoną dla oczu widza

i wprowadza do obrazu element dyskrecji, podkreślającej prywatność. Potwierdza ją zagadkowy kształt złotej wążki, jakby przyklejonej do obrazu, nie stanowiącej integralnej części kompozycji przez różnicę skali, graficzność, konturowość i płaskość złotego koloru. Mehoffer zawarł w tym obrazie skojarzenia czytelne dla najbliższych, własną „mitologię” rodzinną, z której przenika do odbiorcy nastroj szczęścia, spełnienia i urodzaju, spotęgowany dodatkowo wyjątkowo dużym formatem dzieła. Ta prywatność znaczeń może zawierać się również w niespójności perspektywicznej postaci umieszczonych w obrazie. Ich wielkość jest określona przez hierarchię, znaczenie wywodzące się spoza obrazu, co ponownie odsyła do rodzinnych relacji artysty.

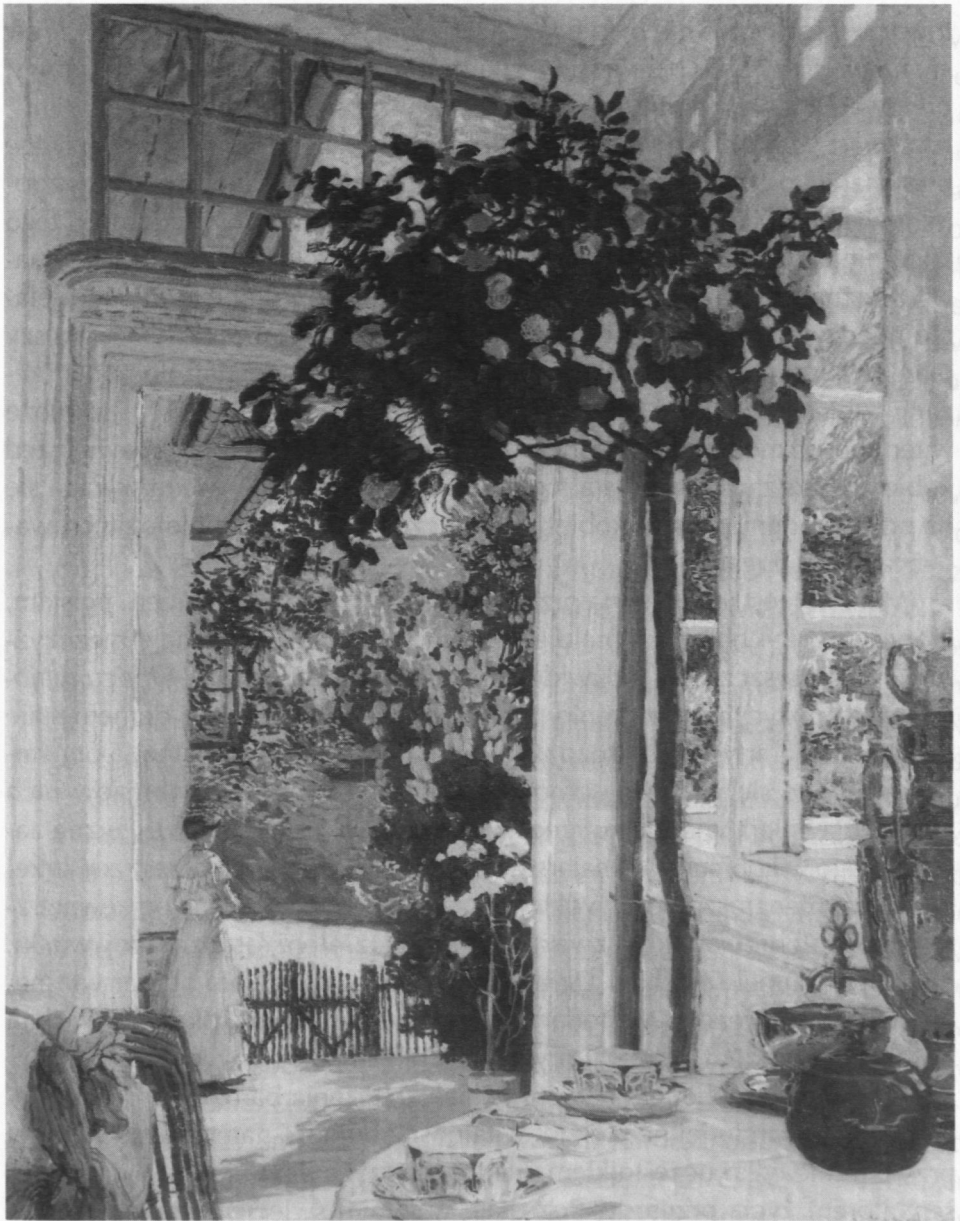
Dostępność tych prywatnych znaczeń jest możliwa dzięki uniwersalnym, zakorzenionym w kulturze europejskiej znaczeniom kompozycji ogrodowych. Bowiem nie wyjaśniają ich w pełni nawet słowa samego artysty, tłumaczącego wążkę – najbardziej zagadkowy element obrazu – jako symbol słońca, a słoneczny ogród jako obraz radości natury²⁴: (...) w ogrodach należało nie tylko zasadzić wielkie ilości kwiatów, ale i zawieszać na gałęziach drzew wianki i różne przedmioty jako wspomnienie przeżyć ściśle osobistych. Jacques Delille w interpretacji *Wojejkowa* pisze: „Wszędzie girlandy, kwiaty – znak, że tutaj wszędzie świątynia Flory lub Amora będzie”. W poemacie Delille’a „Ogrody” nie ma detali nierealnych. Wiemy stąd, że wiszące na drzewach wianki istniały w rzeczywistości jako przypomnienie o tym, że ktoś inny w tym miejscu snuł swoje osobiste rozmyślenia²⁵.

Zawarta w obrazie intensywność prywatnych przeżyć podważa religijne skojarzenia i widzenie piastunki jako symbolu polskości.²⁶ Zaprzecza temu sensualność obrazu przyrody, akcentowanie bujności natury, arbitralne przypisanie wążce symboliki solarnej i jej nietypowa, jubilerska ciężkość. Różnica skali między postaciami żony i dziecka w porównaniu do piastunki oddala ją jako osobę towarzyszącą, której barwność wtapia się w kolorystykę słonecznego ogrodu. Decydująca jest jednak kompozycja obrazu, z drobiazgowo potraktowanym pierwszym planem, w sposobie malowania kojarzącym się ze sposobem malowania prerafaelitów. Pierwszy plan tworzy rodzaj ramy obrazu, przez którą widoczny jest głęboki tunel ogrodowej alei, malowanej swobodnymi, szerokimi plamami światła i cienia. Ta odmienność sposobów malowania może wskazywać na świadomość istnienia dwóch rodzajów natury – tej swobodnej, niezależnej od człowieka oraz wpisanej przez niego w porządek kultury, oswojonej i kształtowanej ręką ogrodnika. Wyjaśniałoby to również charakter prezentacji żony artysty, będącej gościem w ogrodzie. D. H. Lawrence w *Kochan-*

ku lady Chatterley każe gajowemu powiedzieć do Konstancji: *Jesteś myłady, znacznie bardziej panią niż kobietą... I nic na to nie poradzisz. Nie jesteś prostą kobietą i nigdy nią nie będziesz*²⁷. Tak jak ogród, który nie jest prostą naturą.

Motyw ogrodu został powtórzony przez Mehoffera w *Słońcu majowym* (1907), tym razem z włączeniem w jego obręb fragmentu domu – werandy z otwartymi oknami, będącej sferą i domową, i należącą do ogrodu. Przenikanie wnętrza i zewnątrz zaakcentowane jest również przez wystawienie stołu nakrytego do herbaty oraz wstawienie na werandę kwitnącego drzewka azalii. W ten sposób ogród, będący z zasady naturą oswojoną, staje się przedłużeniem domu, enklawą prywatności. Charakterystyczne dla ogrodu istnienie na granicy kultury i natury jest tu wyraźnie zaznaczone, wysunięte na pierwszy plan. Innego rodzaju granicę określa postać zwróconej tyłem kobiety w sukni o złocistości wprowadzającej blask słońca. Stworzony przez ustawienie postaci nastroj oczekiwania, wyglądnienie za furtkę ogrodu przywołuje motyw powrotu do domu. Ta czytelna sytuacja wzmacnia scenerię intymności i bezpieczeństwa z jednoczesnym otwarciem na świat, istniejący poza domem. Ale określa ona też odmienną przynależność tych światów. Idylla kwitnącego ogrodu, obserwowanego z progu domu staje się wcieleniem Arkadii, a przy tym terytorium zdominowanym obecnością kobiety, jej światem, przedłużeniem mieszkania. Za furtką ukrywa się świat oczekiwanego mężczyzny, na którego czeka stół nakryty do podwieczorku i druga filiżanka. Powrót do domu staje się również powrotem do ogrodu miłości, w którym intymna bliskość kochającej pary tworzy szczęśliwe małżeństwo. Odnalezienie Arkadii codzienności jest efektem znalezienia głębszego sensu w bezpośrednio odczuwanych wartościach, związanych w najbliższych i przyjaznych zjawiskach domu, natury, prostego życia²⁸.

W tym przedstawieniu kobiecego oczekiwania zawiera się jeszcze jeden motyw. Rozciągający się za furtką świat mężczyzny jest, podobnie jak przydomowy ogród, światem codziennym, wypełnionym zwykłymi zajęciami. Jest to bardzo ważne w kontekście dziewiętnastowiecznej sztuki polskiej, która wykształciła topos pożegnania – uzbrojony rycerz wyprawiany do walki w obronie niepodległości ojczyzny. Zapłakana kobieta otoczona gromadą dzieci zostaje sama ze świadomością, że jej samotność może oznaczać wdowieństwo, emigracyjną lub zesłańczą rozłąkę. Ten topos, najbardziej sugestywnie wprowadzony do polskiej wyobraźni w powstańczych cyklach Grottgera, negował codzienność, poświęcał wyższym wartościom powszedniość i prawo do indywidualnego szczęścia.



Józef Mehoffer, *Altana (Słońce majowe)*, 1907
Muzeum Narodowe w Warszawie

Ale w tym miejscu warto sobie uświadomić, co oznaczała Wielka Emigracja. Kraj opuścili przede wszystkim najwaleczniejsi mężczyźni, zostawiając samotne, pracujące kobiety – pilnujące domu, utrzymujące gospodarstwa, wychowujące dzieci. Jak pisze Żmichowska, w *kótkach*

towarzyskich wcale nie było widać, żeby który z panów gotował się „krew swoją na placu boju przelewać”, żeby zdolnym był „mądrze pisać ustawy, pilnować ich wykonania, kraje podbijać, wznosić, bronić i rządzić nimi”, natomiast „co krok spotykało się próżniaka, nieuka, dandysa, na którego utrzymanie rodzina musiała pracować”²⁹. Przy tym w kulturze polskiej, zdominowanej w XIX wieku przez mit Wielkiej Emigracji³⁰, świadomość tego faktu nie została wyartykułowana, nie pojawia się kobiecy „wóz Drzymały”. Można sądzić, że samodzielność i niezależność kobiet zmieniła relacje międzyludzkie w życiu codziennym – odsunęła mężczyzn na dalszy plan. W tym można by szukać niestety silnej tendencji do maternalizacji kobiety w polskiej kulturze, trwałość wzorca Matki-Polki³¹. Być może w ten sposób można też wyjaśnić mizoginizm kultury polskiej i obawę przed kobiecym porządkiem świata, co na przełomie XIX i XX wieku wyraża się na przykład demonizacją kobiety, w obliczu jej bliskości z biologią prowadzącą aż do pogardy.

Mehoffer jest jedynym na przełomie XIX i XX wieku malarzem polskim, który w swoich obrazach maluje szczęście rodzinne, przyznaje mężczyźnie prawo do szczęścia indywidualnego, do prywatności. W *Słońcu majowym* kompozycyjnie tworzenie granicy pomiędzy światem i domem staje się deklaracją artysty, aby rozdzielić sferę publiczną i prywatną, a prywatność okazuje się wartością płodną artystycznie. Tematyka obrazów i ich nastroj ujawniają w dodatku rzecz absolutnie wyjątkową – mężczyznę zakochanego w kobiecie. W malarstwie Mehoffera tworzy się przestrzeń strzegąca swej nienaruszalności, w której szczęście jest izolowane od zewnętrznych problemów, jakby zwarta gęstwina zieleni otaczającej wąski, nieckowaty tunel ścieżki w *Dziwnym ogrodzie* wydzielająca obszar własnego świata. Twórczość Mehoffera jest w ten sposób wyjątkowym w skali polskiej zjawiskiem afirmacji prywatności i zamknięcia w jej granicach.

Prywatność Mehoffera nabiera jednak znaczenia bardziej uniwersalnego dzięki otwarciu jej na piękno, witalność i bujność natury. Człowiek jest przy tym nie tylko uczestnikiem, ale także przychylnym i refleksyjnym obserwatorem życia przyrody. Pozostaje w swoim świecie filizanek i samowaru, zapiętych sukien i bibelotów. Akceptuje swój świat, świat stworzonej przez siebie kultury, a jednocześnie akceptuje otaczającą naturę – choć zdecydowanie w jej wersji bliskiej, oswojonej, ogrodowej, kultywowanej ręką człowieka.

W sztuce Młodej Polski dowartościowanie sfery życia prywatnego wiąże się także z rozszerzeniem zakresu tematycznego i środków formalnych

malarstwa, szczególnie w pokoleniu młodszych artystów na przełomie wieków. Problemy ich sztuki nawiązują często do wspólnych niepokojów europejskiego *fin de siècle'u*, które odzwierciedlały się nie tylko w sztuce, ale również zostały opracowane w badaniach naukowych Darwina i Freuda. Od opublikowania w 1859 i 1871 roku teorii Darwina zostało zachwiane przekonanie o nadrzędnej pozycji człowieka w przyrodzie. Prowadzone na przełomie XIX i XX wieku badania Freuda nad podświadomością wskazują na nowe pojmowanie życia wewnętrznego człowieka, uwikłanego w cielesność i nakazy kultury. Młodopolskie uznawanie istnienia w świecie jako przeżycia jednostkowego było w tych warunkach od początku problematyzowane wobec nowej wizji człowieka rozdartego, niepokodzonego ze sobą i ze światem.

Artystą, którego twórczość w nowy i odmienny sposób pokazuje wewnętrzną przestrzeń człowieka, był w malarstwie Młodej Polski Witold Wojtkiewicz. Rozpamiętywanie tradycji, historii, które wyznacza znaczną część problemów XIX wieku, zostało w jego malarstwie sprowadzone do kręgu dzieciństwa, przeszłości najbardziej własnej, tkwiącej stale w osobowości człowieka. W malarstwie Wojtkiewicza nie mamy do czynienia ze wspomnieniami, jak na przykład w niektórych obrazach Malczewskiego. Jest to groteska wynikająca z ilustrowania spełnionej niemożliwości, tęsknoty do świata dzieciństwa, której realizacja staje się karykaturą pragnienia. W perspektywie modernistycznych perypetii związków człowieka z naturą obrazy Wojtkiewicza wprowadzają w kolejny obszar niepokojów, domagają się sprawdzenia samego siebie, podważają idyllę wspomnień. O ile *motyw maski posłużył Khnopffowi do wydzielenia z normalnej wizualnej codzienności szczególnych momentów utrwalonych jako wspomnienia i w ten sposób udało się artyście jakieś zatrzymanie czasu, jego zapadanie się samo w siebie*³², o tyle w obrazach Wojtkiewicza dokonuje się nie tyle zatrzymanie, co odwrócenie czasu. Kultura przełomu XIX/XX wieku na granicy między śmiercią świata a nowymi narodzinami jest naznaczona manipulacją czasem, „poszukiwaniem straconego czasu”. Wyobrażenie innego czasu wyraża u Wojtkiewicza specyficzny rodzaj światła – zimnego, zamglonego, sennego, spowijającego obrazy niedopowiedzeniami pamięci. Kształt świata pamięci jest u Wojtkiewicza, mimo całej goryczy, również baśniowo-poetycki, liryczny. Jakby zachowały się w jego początkach związki z naturalną niewinnością. *Swaty* (1908) są taką właśnie niewinnością – będącą cechą nie tylko personalną, ale odnoszącą się do całego otoczenia z łąką, stawem, białymi gąskami, wtopionym w na wpół senną, nie-



Witold Wojtkiewicz, *Śwaty* (z cyklu *Ceremonie IV*), 1908
Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

rozbudzoną atmosferę. Jej upostaciowaniem jest, używając sielskiej terminologii, „dziewczątka w białym gieźleczku”. Szepty księcia i prostaka, stojących z tyłu, są zagrożeniem tej niewinności, bo budzą świadomość, stawiają problem wyboru. To chyba najbardziej tłumaczy niepokój tła pejzażowego, splątaniem linii podważających idyllę pierwszoplanowej łąki. Kształty z *comedii del arte* ujawniają jeszcze jedną tęsknotę – dążenie dziecka do dorosłych przeżyć. W aurze obrazów Wojtkiewicza ujawnia się podobieństwo z poezją Leśmiana, podobna niejednoznaczność granicy, postaci, świata, zawirowanie tematu, wielokierunkowość czasu. Jest to świat wszechmożności, a jednocześnie umowności, obdarzony magią pierwotnej ciekawości przeżycia, gotowości odkrywania tajemnic świata i traktowania ich jako czegoś oczywistego, w poczuciu tożsamości ze światem.

Dwoistość sztuki Wojtkiewicza, jej nieprzynależność do żadnego świata, jej bohaterowie między światem rzeczywistym i baśniowym, dorosłym

i dziecięcym, widoczna jest również w pejzażach jego obrazów. Są to pejzaże, w których nie ma prawdziwej natury. Natura zostaje również „przeinaczona”, podważona w swej rzeczywistości. Na późniejsze doświadczenia szerszych przestrzeni dorosłości nakłada się bowiem najwcześniejsze i najsilniejsze wspomnienie roślin zamkniętych w mieszkaniach dzieciństwa.

Rozległy krajobraz w *Porwaniu królowej* (1908), malowniczo pagórkowaty, zderza się z doniczkowymi kwiatami na pierwszym planie. Ich odrębność podkreślona jest hipertrofią kwiatów wobec wątłych, słabiotkich łądyg. Pejzaże Wojtkiewicza zbudowane są z natury sztucznej, parapetowej. Odbieranie żywości, „marionetkowanie” przyrody dokonuje się u artysty na kilku planach. Przepych, wielkość i niedookreśloność cieplarnianych kwiatów zderza się z badylami, wyschniętymi łądygami, ogołoconymi kikutami „prawdziwych” roślin. W świecie artysty panuje swoisty zanik

Witold Wojtkiewicz, *Pożegnanie*, 1908
Muzeum Narodowe w Poznaniu



kolorów – suche gałęzie, blade kwiaty, pastelowe dziewczynki i błazny emanują nastrojem smutku i wewnętrznej samotności. Ale ta bladość, zanik kolorów natury tworzy zgaszoną barwność w *Samotnym Pierrocie* lub *Rozstaniu*. Wewnętrzny smutek i odrętwienie nie są jeszcze krajobrazem śmierci, ale uświadamiają, że powołany przez Wojtkiewicza świat ma jedną charakterystyczną cechę – maski, lalki, zabawki są nieruchome, ze swej istoty nieożywione. Powoływane do zabawy, ożywają cudzą decyzją, cudzą ręką i chwilę później stają się znów martwe. Ich potencjalna możliwość istnienia dotyczy całego świata Wojtkiewicza. Melancholia ludzka ujawnia nostalgiczną karłowatość natury, utratę świata dzieciństwa z jego archetypowym odbiorem świata, zerwanie więzi człowieka z sobą samym odbija się w kalectwie natury. Dwoistość świata Wojtkiewicza jest zaznaczona także w pejzażach jego obrazów. Świat jest oglądany w charakterystyczny sposób – z bliskiej perspektywy eksponującej szczegóły, które jednocześnie pokazane są nieostro, w zatartych konturach. Również przestrzeń, w której mieści się jednocześnie świat dziecięcej umowności i świat realny, jest przestrzenią wewnętrznie sprzeczną. Szczególnie w perspektywach ogrodowych, sugerujących rozległość i dal, okazuje się, że prawdziwsze jest wrażenie zamknięcia, ograniczenia. Skala postaci odmienna od skali odległości powoduje, że zanika więź między nimi, zaś przestrzeń zaczyna się spiętrzać i przybliżać, nie rozciągać i oddalać. W *Rozstaniu* Wojtkiewicz, podobnie jak w innych obrazach, tworzy świat wewnętrznie spreczny, w którym dzieci przeżywają dorosłe problemy, czas się miesza, marionetki ożywają. Wspomnienia nie zbliżają do dzieciństwa, lecz go okaleczają, w pogodnym świetle lalek i marionetek odkrywają prawdziwe dramaty. Jeśli się pamięta, że dzieciństwo było od romantyzmu traktowane jako figura pierwotnego stanu świadomości ludzkiej, bliskości obcowania ze światem, to obrazy Wojtkiewicza podważają nie tylko idylliczność dzieciństwa, ale i mit „dobrego dzikusa”, szczęśliwego w bytowaniu nieskażonym cywilizacją. Ma to bardzo istotne konsekwencje myślowe i artystyczne, bowiem na przełomie XIX i XX wieku efekt nowoczesności wynikał często z radykalnej archaizacji formy, związanej z poszukiwaniem pierwotnych, a przez to najbardziej uniwersalnych wartości, rządzących sztuką i życiem człowieka. Pokazanie w sztuce groteski powrotu do samego siebie uświadamia, że powroty nie są możliwe, choć pamięć o początkach własnego świata tkwi zarówno w każdym człowieku, jak i w każdym społeczeństwie kształtowanym przez swoją tradycję. Ambiwalencja wiąże się już z samym wyborem tematu – *Rozstanie* odśłania funkcjonujące klisze obrazowe, jak tu-

taj pożegnania rycerza wielokrotnie powtarzane w dziewiętnastowiecznym malarstwie polskim, pokazując je tym samym również jako klisze mentalne, rozbijające odmienność dziecięcego świata.

Stany duszy ludzkiej, głębia ludzkiej psychiki w coraz większym zakresie opanowywały na przełomie XIX/XX wieku problematykę sztuki symbolicznej. Charakterystycznym wyrazem tego zainteresowania były pejzaże wewnętrzne, pojawiające się w opisach literackich i malarstwie, w których – podatne na banalizację – wodne głębiny, kręte korytarze, mroczne zakątki oddawały wrażenia wewnętrznej, psychicznej wędrówki. Pejzaż duszy wypracował szybko specyficzny sztafaż, wykorzystując elementy rzeczywistego pejzażu w przekonaniu, że *ciało i świat zmysłowy są tylko odbiciem rzeczywistości szerszej, bogatszej, pełniejszej*³³.

Takim powtarzającym się na przykład w obrazach Władysława Wankiego sposobem kształtowania nastroju pejzażu jest wprowadzenie samotnych postaci, błąkających się w pejzażu, zagubionych w zaroślach parku, spowitych w zmrok. Charakterystyczne jest właśnie eksponowanie ciemności – przytłumionego światła, zmierzchu, mrocznej zieleni, które unieruchamiają świat, wizualizują ciszę, pogłębiają uczucie pustki i osaczenia. Potwierdzają te odczu-

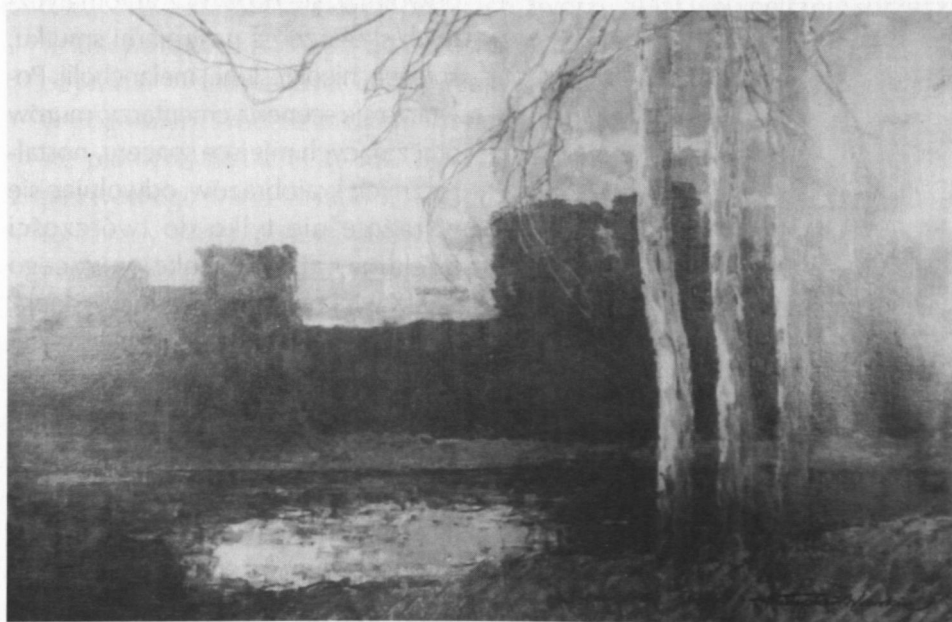
Władysław Wankie, *Samotna w parku*,
ok. 1900
Muzeum Mazowieckie w Płocku



cia tytuły obrazów – *Mogiła samobójcy* (ok. 1890), *Samotna w parku* (ok. 1900), *Wschód księżycy* (przed 1908), odwołując się do wręcz automatycznych skojarzeń z nastrojami smutku, spleenu, nieokreślonej melancholii. Powtarza się sceneria cmentarzy, murów otaczających miejsce spaceru, nostalgicznych krajobrazów, odwołując się wyraźnie nie tylko do twórczości Böcklina, ale do funkcjonującego w XIX wieku pojęcia „idylli włoskiej”. Obejmowało ono odbiór Italii jako ziemi, z której niejako promieniuje antyczny i renesansowy ideał piękna. Włochy wydawały się krajem, w którym jednocześnie oddziałują idylliczna natura i wielka sztuka, świat natury i kultury przenikają się wzajemnie, stają się całością lub przynajmniej

zachowują ślady jedności wytęsknionego w modernizmie „złotego wieku”. Natura i kultura, jej historia tworzą jedność, wspólnie określają aurę wybranego miejsca, w którym życie ludzkie wtopiło się w naturę. Współbrzmienie nastroju przez dzieło natury i dzieło ludzkie pojawia się najwcześniej w ten sposób w Böcklina *Willi nad morzem*, najwyraźniej w drugiej wersji z lat 1864-65³⁴. Sugestywność tego obrazu spowodowała, że wytworzył się pewien szablon nostalgii – ciemne drzewa, białe mury, zadumana sylwetka na brzegu. Zestawienie architektury i natury silnie ewokujące nastrój pojawia się wcześniej w romantyzmie niemieckim. Najczęściej są to ruiny, aby jeszcze wyraźniej podkreślić zestawienie *słabej i skończonej natury człowieka albo stworzonych przez niego dzieł z elementarną siłą boskiej wszechpotęgi z całą jej wyższością*³⁵. W obrazach Wankiego, a także innych artystów *fin-de-siecle’u*³⁶, pejzaże włoskie budzą tęsknotę i żal za minionymi ideałami, a elegijny nastrój wzmacniany jest przez zwiewność, rozmglenie postaci w szatach o płynnej, rozwianej linii, a także przez wspólną tonację barwną i wybór formatu płótna o zdecydowanym pionie lub poziomie. Te cechy w obrazach Wankiego służą budowaniu nieokreśloności – oderwanie od konkretnego miejsca i czasu, istnienie nigdzie i wszędzie, zawieszenie normalnego biegu i rytmu życia. Wankie kreuje krajobrazy kontemplacyjne, skłaniające do zadumy nie tylko umieszczone w nich postaci, ale

Władysław Wankie, *Wschód księżyca*, przed 1908
Muzeum Mazowieckie w Płocku

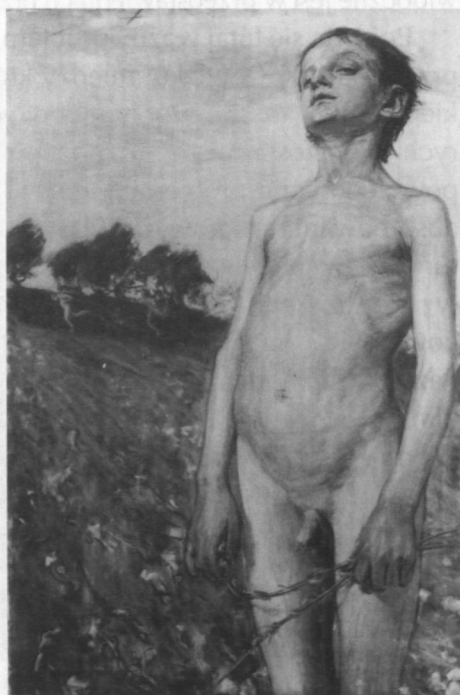


włączające w krąg tej zadumy i zatopienia również widza. Sugestywność tych obrazów wynika z ukazania cierpień jednostki wpisanych w istnienie świata. Przeżywane w samotności uczucia mają jawić się – przez umieszczenie ich w adekwatnym pejzażu – jako czynnik konstytuujący nie tylko życie ludzkie, ale charakter kosmosu. Obrazy te są również deklaracją sposobu postrzegania, poznawania świata – nie racjonalnego, zobiektywizowanego, sprawdzalnego w doświadczeniach, lecz intuicyjnego, kontemplacyjnego, odbieranego psychicznie za pośrednictwem zmysłów. Stąd wywodzi się zatarcie konturów, zawieszenie czasu, ponieważ zmysłowy kształt świata jest odbiciem jego duszy wewnętrznej. Artysta koncentrował się nie na wiernym przekazaniu, lecz podkreślaniu tych cech materialnego bytu, które wskazują na istnienie drugiego dna rzeczywistości, rozległych obszarów tajemnicy, przemawiającej do człowieka subtelnymi znakami. Pojawia się w tych obrazach zgoda na niepoznawalność, zagadkowość świata, zgoda podszyta poczuciem tragizmu i niewystarczalności ludzkich możliwości poznawczych. To wskazuje, jak bliskie niektórym postawom modernistycznym są ideały pozytywistyczne i jak bardzo ich klęska stanowi podłoże światopoglądu modernistycznego. W obrazach Wankiego motywy powracają do malarstwa z poezji, z „innego obiegu” i są komponowane jako pejzaże duchowe. Malarstwo takie posługuje się stereotypami, co szczególnie widoczne jest w przedstawieniach przyrody.

Pojawia się tutaj ważny problem, szczególnie istotny dla wielu artystów przełomu XIX/XX wieku, między którymi można umieścić nazwisko Wankiego. Są to artyści, którzy modelowo niejako reprezentują epokę, w których twórczości można rozpoznać jej najbardziej spopularyzowane, rozpowszechnione problemy i tematy. Dla tych artystów istotna jest kwestia absorbowania wzorów dla własnej sztuki nie tylko z innych dzieł lub z natury, lecz w dużym stopniu przechwytywanie tych inspiracji, które docierały przez czasopisma, reprodukcje, pocztówki, dekorację przedmiotów użytkowych i tworzyły ikonosferę tamtego czasu. Malarze, których można by nazwać nie modernistycznymi, lecz secesyjnymi, ujawniają przede wszystkim pewne schematy i tworzone przez epokę konwencje, stereotypy, mówiąc bardziej o własnym środowisku niż o sobie i tym samym znaczą obszary śmierci artystycznej. Uczestnicząc w potocznej wyobraźni, obrazy te pokazują nie tylko sposób myślenia i odczuwania epoki, przez przerysowania i banalizację wskazując na te problemy, które nawet jako moda dotyczyły każdego człowieka. Z perspektywy czasu pokazują także ochronne konwencje, którymi epoka posługiwała się kamuflując kwestie w powszechnym odczuciu zbyt jeszcze ryzykowne.

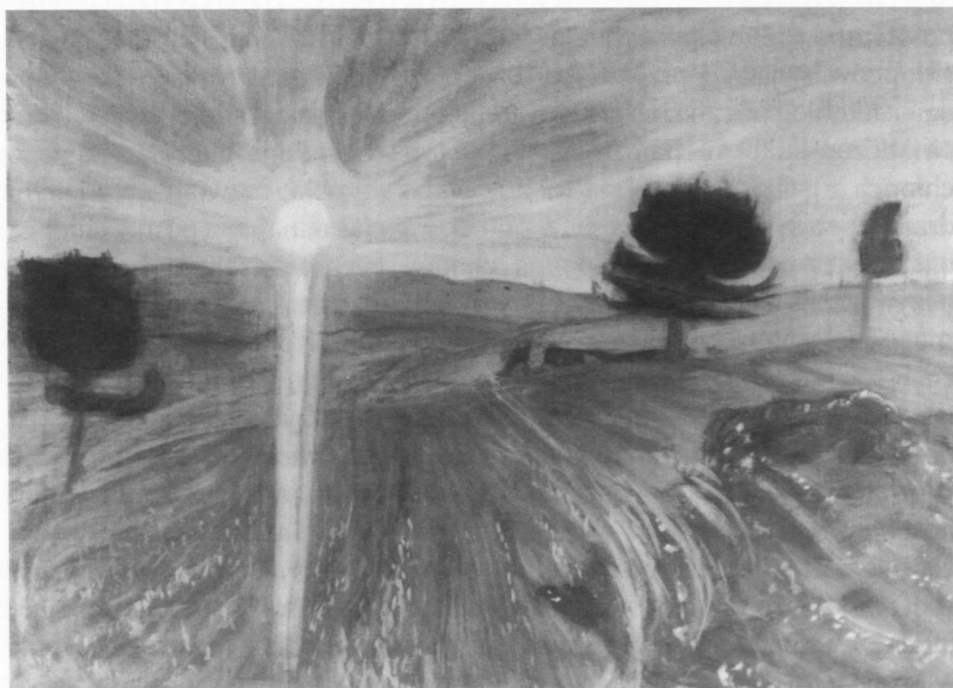
Obrazy dotyczące granicy społecznego przyzwolenia dla poruszanych tematów wywoływały skandal, jak na przykład *Szał* Władysława Podkowińskiego. Młodopolska twórczość Wojciecha Weissa wiąże się z fascynacją transgresją proponowaną przez Stanisława Przybyszewskiego. Wydaje się, że jego ówczesnej wrażliwości umykają subtelności odczuć, barw, sytuacji, że reaguje gwałtownością pędzla na gwałtowność zjawisk, odbieranych w świecie zmysłowością, fizycznością ciała. Zachłanność przeżyć, pobudzenie światem znajduje wyraz w gwałtownych, mocnych uderzeniach pędzla, którego gest przenosi fascynacje malarza. Czytelny jest w tym zarówno podziw, jak i lęk – tego typu ambiwalencja, która rozpoczyna się w momencie przejścia, utraty nieświadomej niewinności na granicy między dzieciństwem a dojrzałością. Początek malarskiej drogi Weissa jest właściwie relacją z inicjacji. Temat ten pojawiał się w okresie modernizmu niesłychanie często. Pozostając w obrębie malarstwa, wystarczy wymienić najbardziej znane: *Dojrzewanie* Muncha (1893), *Niewinność* (1889) i *Wiosnę* (ok. 1909) Stucka, *Pejzaż idylliczny* Ludwiga von Hofmanna (ok. 1900), może również *Dziewczynkę z chryzantemami* (1894) Boznańskiej. Inicjacyjna utrata niewinności wiąże się z otwarciem świadomości na dwie potęgi życia – siłę śmierci i siłę miłości. Stąd też często właśnie śmierć obecna jest w wiosnie – u Puvis de Chavannes'a *Dziewczyny i śmierć* (1872), Muncha *Śmierć i dziewczyna* (ok. 1893), Kubina *Narzęczona i śmierć* (ok. 1900). Śmierć wydaje się początkowo u Weissa zagrożeniem dość odległym, bardziej pociągającym odkrywanie, jak świat otwiera się dla zmysłowości, która traci dziecięcą czystość, stając się nie tylko sposobem orientacji w świecie, ale też źródłem niepokoju i wprowadzeniem do nieoczekiwanych tajemnic, jak na przykład w *Zasmuconej*. Wśród przywoływanych tytułów „inicjacyjnych”, Weiss często porzuca tradycyjne personifikacje. Zarów-

Wojciech Weiss, *Wiosna*, 1898
Muzeum Narodowe w Warszawie



no *Wiosna* (1898), jak i *Maki* (1902-1903), mówią przez postaci nagich chłopców, stając się przez to bardziej pierwotne i autentyczne, jakby bardziej autobiograficzne, a zarazem archetypowe, sięgające inicjacyjnych doświadczeń kultur archaicznych. *Wiosna* jest wcielona w postać nagiego chłopca z gałązkami bazi na tle żółtacego się pola, rozwianych wiatrem drzew, z nagą parą goniącą się w oddali. Kanciasta, napięta postać chłopca ogarniająca całą wysokość płótna stanowi swego rodzaju komentarz do oczywistości naturalnych procesów bytu, budzenie się świadomości własnego ciała. Ważność tych doświadczeń wynika z przekazanego w obrazach również dwukierunkowego otwierania świata. Odkrywanie zmysłowości i cielesności w sobie, związany z tymi odkryciami niepokój rodzi nowe doznawanie natury, różnych rodzajów aktywności sił biologicznych. Wspólną cechą tego doświadczania siebie i świata jest rozpoznanie witalności i radości życia, jego tworzenia się i odradzania. Biologiczna siła życia budzi radość nieco niespokojną i pełną zaciekawienia, w wyczuwalny sposób połączoną u Weissa z przeżyciami malarskimi. Jest to szczególnie mocno eksponowana u Weissa samodzielność warstwy malarskiej, wprowadzającej z rzeczywistości świata w rzeczywistość płótna. Odkrycia świata łączą się z naturalną radością gestu malarskiego, przenoszącą witalność sił natury i osobistą fascynację na płótno.

Równoległe powstają pejzaże kształtowane przez oślepiający blask słońca, które są wcieleniem życiodajnej energii w jej stanie granicznym, tuż przed progiem katastrofy. Do najbardziej znanych należy *Promienisty zachód słońca* (1900-1902), którego koloryt powtarza się w *Upale* (1899), *Altanie* (1903), *Wnętrzu lasu o zachodzie* (1898). Kolor tych obrazów jest kolorem nie tylko słońca, ale i ognia, nie obojętnego upału, ale groźnej potęgi, życiodajnej i niszczącej. Świat jawi się jako życie, erupcja witalności. Ujawnia też charakter przeżyć artystycznych – w spalaniu się, oszołomieniu, gwałtowności. Zarówno ogień, jak i słońce są połączeniem, zjednoczeniem ambiwalentnych właściwości – są życiodajną energią, która w każdej chwili może grozić katastrofą³⁷. Skondensowana energia, zawarta w jego solarnych obrazach, łączy w sobie archetypowo słońce, ogień i krew jako składniki życia. Opętanie życiem staje się w natężeniu prezentowanym przez Weissa bliskie opętaniu śmiercią. Śmierć pojawia się w jego młodopolskiej twórczości często, na ogół jednak występuje w innej tonacji kolorystyczno-nastrojowej. Są to ciemne, surowe obrazy: *Totenmesse* (1898), *Taniec* (1899), *Suchotnik* (1898), *Pogrzeb w mieście* (1904), a także *Jesień* (1905) i *Wieczór* (1902)³⁸. W twórczości malarza wątek śmierci



Wojciech Weiss, *Promienisty zachód słońca*, 1900-1902
Muzeum Narodowe w Poznaniu

został więc wyartykułowany równoległe i wdziera się jako ciągle obecny niepokój w orgiastyczną pochwałę życia. Jakby i ono łączyło w sobie ambivalencję ognia – życie i śmierć.

Orgiastyczny aktywizm Weissa zawiera to, co w sformułowaniu Mircei Eliadego określane jest jako stały element kultury, a propagowane było na przełomie XIX/XX wieku przez Nietzschego jako „wola mocy”: *Zachód lub zaćmienie słońca uchodzą za jeden ze znaków końca świata, tzn. zakończenia cyklu kosmicznego (po którym przeważnie następuje nowa kosmogonia i nowa rasa ludzka)*³⁹.

Ekspresjonizm Weissa staje się heroiczną próbą przezwyciężenia *spleenu*, melancholii, niemocy, jest próbą potęgowania w sobie i otaczającym świecie przejawów aktywności, mocy życiowej człowieka i świata. Jest swego rodzaju zaklinaniem mocy. Symbolizm XIX/XX wieku generalnie wiązał się z postawą pasywną i paseistyczną, a przede wszystkim introwertyczną. To, co proponuje Weiss, jest całkowicie nowym w polskiej kulturze dziewiętnastowiecznej rodzajem walki i aktywności w świecie⁴⁰. Artysta uświadamia sobie własną terażniejszość jako czas własny, jako chaos wartości, moment zawieszenia kultury. Ale możliwość samorealizacji i droga

w przyszłość prowadzi przez akceptację współczesności – wbrew lękom i wątpleniom odkrywanych w sobie i w świecie. Jest to walka o własną, wewnętrzną postawę, szczerłość i prawdę wobec siebie – a nie wzywanie do walki skierowane do społeczeństwa lub narodu.

Omawiane w artykule obrazy są typowymi przedstawieniami krajobrazu w malarstwie Młodej Polski. Najbardziej zastanawia w tym repertuarze brak negatywnych przedstawień natury, tym bardziej, że krajobraz traktowany jest coraz wyraźniej jako pejzaż wewnętrzny, co na przykład w literaturze doprowadzało do ujawniania bardzo różnorodnych postaw światopoglądowych. W omawianych obrazach samo podjęcie tematu krajobrazu jest związane z wewnętrzną potrzebą odnajdywania powinowactwa duchowego z naturą. Obserwacja i malarska interpretacja przyrody otwiera artystę nie tylko na otaczający świat, ale przede wszystkim otwiera wewnętrzne perspektywy człowieka. Tęsknota do natury okazuje się w równym, a może wręcz większym stopniu tęsknotą do samego siebie, do indywidualnego wyrażenia osobistych problemów. W efekcie stopniowo natura coraz bardziej staje się inspiracją, rozumianą jako *zachwyt wywołany rozpoznaniem wspólnego tonu, niespodziewaną bliskością odczytanego gdzieś motywu*⁴¹. Odtwarzanie natury oznacza wychwytywanie tych elementów, które współgrają z nastrojem psychicznym artysty. Wprowadza to także dalszą jej deformację, artysta bowiem w coraz większym zakresie obecny jest w obrazie przez odrębny, jemu właściwy zestaw środków formalnych – układ kolorów, ślad pędzla, charakter kreski malarskiej. Natura inspirowa do obrazowania życia wewnętrznego, co zbiega się z przemianami w malarskim traktowaniu na przykład sylwetki ludzkiej. Od anonimowych postaci Maksymiliana Gierymskiego, przez przebrane osoby Malczewskiego, marionetki Wojtkiewicza do zwizyjnych konturów Wankiego człowiek staje się w obrazie coraz bardziej znakiem, nie portretem. Łącznie z otaczającą naturą sygnalizuje różnorodne stany psychiczne od ekstatycznego zachwytu nad urodą świata do wspólnego pogrążenia w smutku. Sylwetka człowieka jest traktowana jako potwierdzenie pośrednictwa między światem realnym a wewnętrznym światem artystycznym. Pejzaż staje się *najbardziej podatnym gruntem do rozwijania symbolicznej interpretacji rzeczywistości, ponieważ operuje tymi jej zjawiskami, które malarz najłatwiej samemu sobie może pozornie przeciwstawić, aby w tym samym momencie przekonać nas o złudności tego przeciwstawienia, aby ukazać nam całą jego bezpodstawność wobec symbolicznej wizji świata*⁴².

Oglądanie przyrody pod kątem pejzażu wewnętrznego przywoływało

w malarstwie Młodej Polski jej pogodny, pozytywny obraz, otwierający na perspektywy duchowego bogactwa świata i człowieka. Było obrazem kojącym i kontemplacyjnym, a biorąc pod uwagę ujawniane w nim rozterki osobiste i problemy epoki, było przede wszystkim obrazem eskapistycznym. Pejzaż stawał się projekcją tęsknoty do coraz bardziej nieosiągalnego ideału człowieczeństwa pogodzonego ze sobą i otaczającym światem, w którym postaci ludzkie są zgodne z naturą, aż do roztopienia się w niej jako personifikacje sił przyrody. Przedstawienia malarskie, pozornie najbliższe widzianej wokół przyrodzie, są projekcją natury idealnej, stworzonej dla harmonijnego współistnienia z człowiekiem.

Bezpieczna wizja natury w przedstawionych obrazach stoi w wyraźnej sprzeczności nie tylko z lękiem modernizmu wobec naturalnej biologii, materialności odsłaniającej niekontrolowaną sferę naturalnych popędów, nie tylko unika problemu alienacji, ale także pomija kwestię wrogości wobec natury. Natura i sztuka godziły ze światem, pokazując go takim, *jaki rzekomo jest naprawdę, albo jak powinien wyglądać (...). Rzeczywistość dopiero ma sens, gdy zbieżna jest z wizerunkiem zaprojektowanym przez naturę. To ona jawić się może jako sprawcza siła świata*⁴³. Jeszcze inny obszar wyjaśnień wyłania się z refleksji feministycznej, gdzie negatywny odbiór natury jest często łączony z mizoginizmem XIX-wiecznej kultury. Dla polskiej kultury opracowania dotyczą przede wszystkim literackich egzystencji kobiet, zawartych w tych kreacjach relacji z kulturą i naturą. W kontekście idylliczności młodopolskich pejzaży konieczna staje się konfrontacja tych literackich przekazów z odczytywaną w malarskich przedstawieniach ideą natury. Tym bardziej, że właśnie literackie postaci kobiece występują jako *ucieleśnienie instynktu, nierozumnej natury, pierwotnej sensualności*⁴⁴. Ta nieujarzmiona przez kulturę, pierwotna bliskość kobiety i natury przejawia się w seksualności, ślepej woli zachowania gatunku, nawet kosztem utraty indywidualności. *Natura, przeżywająca swe letnie apogeum, to byt przerażający, postrzegane jako groźne, agresywne i odrażające zarazem monstrum*⁴⁵, całkowicie odmienne od afirmatywnej wizji pełni lata w twórczości Mehoffera. Malarstwo nie pokazuje także, że *kobiety są płodnym mięsem, podobnie jak natura należą do groźnej, bezrozumnej, pączkującej materii*⁴⁶.

Materia świata jest odbierana w malarstwie nie przez obrzydzenie, lecz podziw. Bujność natury na przykład u Mehoffera łączy się przy tym z afirmacją kobiecości, i to kobiecości spersonalizowanej, wyrażając podziw i miłość dla żony. W obrazach Malczewskiego postaci kobiet i dziewcząt są

bardziej ambiwalentne, piękno łączy się ze śmiercią, ale i w tym połączeniu dominuje zachwyt i tęsknota do odmiennych światów. Inicjacyjne obrazy Weissa ocierają się o grozę, która kończy się fascynacją bliskością życia i śmierci, człowieka i natury. W treściach o zasadniczo literackiej proveniencji, dochodzących okrężną drogą do malarstwa Wankiego lub Okunia, błakające się kobiety są personifikacją duchowości wspólnej dla człowieka i natury. Malarskie przedstawienia kobiet nie są mizoginiczne, choć bywają ambiwalentne, w obrębie malarskich pejzaży obejmuje je pozytywny odbiór natury.

Te uparcie idylliczne wyobrażenia przyrody, często odslaniające w swej głębszej warstwie związek z tematyką patriotyczną, mogą być też reakcją na istniejące w końcu XIX wieku – nie tylko w Polsce – poczucie pokolenia, że *zjawiliśmy się, gdy wszystkie rzeczy ważne dla kraju, dla ludzi zdążyły się już wydarzyć. Znaleźliśmy się trochę poza Historią*⁴⁷. Wiązało się z tym zapewne poczucie niewygody w terażniejszości, w której rwała się ciągłość między Historią a przyszłością. Ucieczka w wieczny, niezmienny czas przyrody, jej cykliczne trwanie przywracała poczucie zachwianej sensowności istnienia. W tym dziwnym eskapizmie została być może zrealizowana *symbioza absolutna sztuki, nic nie wartego życia, patriotycznej powinności i kompensaty na wszystko*⁴⁸.

Poczucie duchowej łączności człowieka z otaczającą przyrodą stało się źródłem terapeutycznego pocieszenia, na co wskazuje także malarskie przywoływanie pogodnych pór roku – wiosny i lata. Romantyczne *sacrum*, związane z patriotyczną interpretacją pejzażu, zostało przeniesione w sferę jego prywatnego odbioru, co zapowiadają na przykład obrazy Maksymiliana Gierymskiego. Nawet jesienne, suchotnicze *Słoneczniki* Weissa wskazują na pozytywny odbiór natury, mogą bowiem współbrzmieć z melancholią czy wręcz depresją człowieka i przenoszą ją na osnutą ponurymi barwami przyrodę. Także w obrazach Wojtkiewicza dziecięce sylwetki z jednej strony obnażają społeczne stereotypy, ale jednocześnie ujawniają smutek łączący bohaterów jego obrazów i depresyjność natury.

Istnienie natury na poziomie duchowości, nie materii było interpretacją dającą poczucie oparcia istnienia człowieka w świecie. Egzystencja, która wymykała się „degradującej” materialności, doprowadziła z czasem do zafałszowania związków człowieka z naturą, do degradacji przyrody jako źródła inspiracji artystycznej. Ale też dominacja przyjaznej natury w malarstwie Młodej Polski, coraz silniejsze nasycanie pejzaży tęsknotą, może wskazywać na potęgowanie świadomości alienacji, pogłębiającej się izo-

lacji człowieka wobec natury. Artyści Młodej Polski, wprowadzając do obrazów natury swój świat prywatny, wyprowadzają z tego połączenia malarskie rozmyślenia o sprawach ogólnych i najbardziej intymnych, osadzonych w przeżywanym byciu, zataczając od tego własnego świata coraz szersze, bardziej uniwersalne kręgi. Wiara w wieczność natury wspiera w malarstwie Młodej Polski – jeszcze przez chwilę – potrzebę wiary w ponadczasowość sztuki.

PRZYPISY

¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski. Synteza uniwersytecka pod red. J. Ziomka*, Warszawa 1992, s. 261.

² M. Delapi re, *Arkana modernizmu*, [w:] „Teksty drugie” 5/6 (29/30) 1994, s. 47.

³ F. Schiller, cyt. za: W. Ganzenm ller, *Das Naturgef hl in Mittelalter. Beitrage zur Kulturgeschichte des Mittelalters und Renaissance*, Leipzig u. Berlin 1914, Bd. 18, s. 3.

⁴ M. Piwińska, *Julisz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 361.

⁵ Por. H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria Trzecia, Warszawa 1981.

⁶ Por. J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 15.

⁷ *Ibidem*, s. 8-12.

⁸ *Ibidem*, s. 235.

⁹ J. Białostocki, *Ikonoografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*. [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 75.

¹⁰ A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 62.

¹¹ A. Kostkiewiczova, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 262.

¹² A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*. [w:] *Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*, Warszawa 1951, s. 373-374.

¹³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 158.

¹⁴ W. Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 61.

¹⁵ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, s. 159.

¹⁶ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, s. 92. Obszerniej pisze o tym M. Poprzedzka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, *passim*.

¹⁷ Być może warto w tym miejscu pamiętać o filmowych zabiegach cofania w przeszłość właśnie ze stosowaniem zamglenia i zmianą kolorytu kadru.

¹⁸ J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, *op. cit.*, s. 333.

¹⁹ Por. ostatnio np. M. Janion, *Staw w Wielgim czyli pomiędzy śmiechem a śmiercią*, [w:] „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 3-4/1998, s. 13-18.

²⁰ W. Juszcak, *Modernizm polski*, [w:] *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*. Katalog wystawy przygotowany pod kierunkiem E. Charazińskiej i Ł. Kossowskiego, Warszawa 1996, s. 13.

²¹ por. A. Morawińska, *Hortus Deliciarum Józefa Mehoffera*, [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 713.

²² W ten sposób obraz wykraczałby również poza przywołaną przez A. Morawińską symbolikę hortus deliciarum; por. ibidem, s. 716.

²³ Por. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 108.

²⁴ Por. A. Morawińska, *op. cit.* s. 715.

²⁵ D. Lichaczow, *Poezja ogrodów*, jw. s. 230. Z tej perspektywy dochodzimy do podobnych generalnych wniosków, które A. Morawińska wywiodła w oparciu o biografię i notatki artysty. Rzeczywistym ich źródłem jest bowiem to, co dzieje się w obrazie.

²⁶ Por. A. Morawińska, *op. cit.*, s. 716 i 717.

²⁷ D. H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley*, Warszawa 1991, s. 151.

²⁸ Por. też: H. Filipkiewicz, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod red. M. Podrazy Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 43-44.

²⁹ N. Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, [w:] *Pisma*, Warszawa 1886, t. 5, s. 553. Cyt. za: G. Borkowska, *Strategia pszczoły. Żmichowska wobec Hoffmanowej*, [w:] „Teksty drugie” 4/5/6 1993, s. 76.

³⁰ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pisownię z dużej litery. Spostrzeżenie to potwierdza się w obliczu przedstawionego przez A. Witkowską prywatnego życia Wielkiej Emigracji [w:] *Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego”*, „Teksty drugie” 2/1993.

³¹ Interpretacja taka pojawia się także w feministycznej refleksji nad kulturą polską.

³² P. Wittlich, *Secesja, sztuka i życie*, Warszawa 1987, s. 126.

³³ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 62.

³⁴ Obraz znajdujący się w Galerii Schacka w Monachium. Utwierdzają ten schemat również *Droga do Emaus* (1870), *Willa włoska* (1871), w pewnym sensie także *Wyspa umarłych*, choć tutaj rodzaj nastroju jest bardziej precyzyjnie przybliżony.

³⁵ H. H. Hofstaetter, *Symbolizm*, Warszawa 1980, s. 184.

³⁶ Wymieniając bardziej znane obrazy artystów polskich: *Villa Borghese w Rzymie* (1900) i *Tivoli* Ignacego Pieńkowskiego, *Widok na Florencję* (1904) Antoniego Gawińskiego, *Perugia o zmroku* (1904) Jana Stanisławskiego, *Fontanna na Placu del Popolo w Rzymie* (1900) Okunia.

³⁷ J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski*

świat wyobraźni. *Studia i eseje pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 231-235.

³⁸ Obrazy reprodukowane są i omawiane przez W. Juszcza w: *Młody Weiss*, Warszawa 1979.

³⁹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 151.

⁴⁰ Jest to postawa odmienna od aktywności propagowanej w Polsce na przykład przez Stanisława Brzozowskiego.

⁴¹ I. Filipiak, *Odpowiedź na pytania Ankiety „Tekstów drugich”*, [w:] „Teksty drugie” 5/41, 1996, s. 114.

⁴² W. Juszcza, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979, s. 126.

⁴³ G. Graff, „Cuda Polski” – mityczna przestrzeń, mityczne dzieje, [w:] „Konteksty” 3-4/1998, s. 100.

⁴⁴ A. Górnicka-Boratyńska, *Przestraszeni i załębieni, czyli kobieta w oczach (polskiego) mężczyzny*, [w:] „Nowa Res Publica” 10 (121), 1998, s. 24. Szerzej omawia ten problem W. Gutowski.

⁴⁵ Ibidem, s. 27.

⁴⁶ Ibidem, s. 27.

⁴⁷ Jest to stwierdzenie O. Tokarczuk dotyczące polskich pisarzy urodzonych w latach 60. w: *Zdarzyło się i już...*, z *Olgą Tokarczuk rozmawia Mariusz Urbanek*, „Polityka – Kultura” 43 (maj 1995), s. 1. Jakkolwiek ryzykowne byłoby przenoszenie interpretacji współczesnej sytuacji w przeszłość, stwierdzenie to daje pewną możliwość zrozumienia również postaw z przełomu XIX/XX wieku.

⁴⁸ M. Porębski, *Moderność, moderna, postmodernizm*, [w:] „Teksty drugie” 5/6 (29/30), 1994, s. 22/23.