

Justyna Bajda
Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimiery Zawistowskiej

Młoda Polska to jedna z tych epok, w których wzajemne oddziaływanie słowa i obrazu jest szczególnie zauważalne i warte uporządkowania¹. Nie zagłębiając się w tej chwili w wielopoziomowość tych relacji, warto podkreślić, że formuła *ut pictura poesis*, patronująca temu tekstowi, jest jedynie jedną z wielu możliwości wzajemnego przenikania się sztuk. Z pewnością jednak jest to ten typ zależności, który, choć towarzyszy poezji i malarstwu bodajże od chwili odnotowania przez Plutarcha (*De gloria Atheniensium*, 3) zdania Simonidesa z Keos („poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo niemą poezją”), ciągle wzbudza wiele kontrowersji².

¹W trakcie przygotowywania prezentowanego artykułu do druku, ukazała się książka autorki: „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.

²Wśród klasycznych już dziś XX-wiecznych i najnowszych pozycji bibliograficznych dotyczących toposu *ut pictura poesis*, pojęcia korespondencji sztuk, badań zależności intersemiotycznych warto odnotować m.in.: O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste...*, Berlin 1917; E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris 1947; H.A. Hatzfeld, *Literature Through Art. A New Approach to French Litterature*, New York 1952; J.H. Hagstrum, *The Sister Arts, the Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958; M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Princeton, New Jersey 1967 (tłum. pol. W. Jekiel, Warszawa 1981, wyd. II: Gdańsk 2006); N.R. Schweizer, *The Ut pictura poesis in Eighteenth Century*, Frankfurt 1972; D. Scott, *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual arts in nineteenth century France*, Cambridge 1988; J.A. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 2004; D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris 2004; tenże, *Peindre, écrire. Le dialogue des Arts*, Paris 2008; także zestawienie artykułów w tomie: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch, Gdańsk

Podstawowy sens sformułowanych przez Horacego w *Liście do Pizonów* słów o podobieństwie odbioru poszczególnych utworów poetyckich i obrazów szybko zaczęto interpretować jako tezę o możliwości wywoływania przez poezję w umysłach odbiorców przedstawięń oglądowych³. Twierdzenie stało się elementem spornym w dyskusji nad sensem poszukiwać miejsc wspólnych poezji i malarstwa. Wielokrotnie powracano do pytania, czy poezja jest w stanie prowokować u odbiorcy oglądy wyobrazeniowe, podobnie jak dzieła plastyczne dają nam *ad hoc* oglądy postrzeżeniowe? Czy, powołując się na Dionisa z Prusy, „[...] poeci mogą swą sztuką poetycką wywołać wyobrażenia wszystkiego, co im przychodzi na myśl”⁴? I pytania kolejne: w jaki sposób środki języka arbitralnego i sukcesywnego są w stanie jeżeli nie naśladować, to przynajmniej zbliżyć się do naturalnych i współistniejących w czasie znaków ikonicznych? Czym są poetyckie „fantazje, czyli obrazy”, o których autor traktatu *O górności* mówił, że to nie tylko wyobrażenie, które jesteśmy zdolni wyrazić słowami, ale też to, które, wypowiedzane w natchnieniu i wzruszeniu, „[...] staje żywo przed oczami twoimi i twoich słuchaczy”⁵. I w końcu, co prowadzi do pytań o środki wyrazu: w jaki sposób owe poetyckie obrazy oddziałują na odbiorcę?

2006. Wśród polskich opracowań monograficznych i artykułów: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... Dzieje toposu i problemu*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań. Na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego*, red. J. Białostocki, Kraków 1981, s. 155–183; *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Nieborów 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; A. Nowakowski, *Ut pictura poesis... Zarys modernistycznych dziejów toposu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1985 (R. XXII), s. 25–44; *UT PICTURA POESIS dawniej i dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” LXXVI, 1985, z. 3, s. 197–309; M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; W. Okoń, *O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988; T. Chrzanowski, *Ut poesis pictura erit*, „Ruch Literacki” 1992, nr 4, s. 317–333; S. Wyslouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; też, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

³ Wynikało to najprawdopodobniej ze zmian w zasadach interpunkcji w XV-wiecznych wydaniach Horacego, por.: Horacy, *Liść do Pizonów*, tłum. T. Sinko, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 54. Oryginalny zapis wersu, o którym mowa: *ut pictura poesis: erit quae... [zdarza się czasem, że...]*, po dokonanych modyfikacjach interpunkcyjnych: *ut pictura poesis erit... [poemat będzie jak obraz]*, podaje za: N. R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis*, tłum. I. Fessel, [w:] *Ut pictura poesis...*, s. 115. Niem. *Anschaulichkeit*; terminem „oglądowość” posługuje się H. Markiewicz w artykule *Obrazowość a ikoniczność*, [w:] *tenże, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9–42.

⁴ Dion z Prusy (Chryzostomos), *Oracja olimpijska*, tłum. W. Tatarkiewicz, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści...*, s. 171.

⁵ Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, tłum., wstęp i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 115, BN II, nr 57.

Pytania, stawiane wielokrotnie zarówno z perspektywy historycznego rozwoju toposu, jak i teoretycznego zbliżenia systemów języków, którymi posługują się poezja i sztuki plastyczne, nie znalazły jednoznacznej odpowiedzi. Z pewnością jednak wiek XIX był czasem szczególnego zbliżenia słowa i obrazu. Frazę Symonidesa przypomniano wówczas w różnych kontekstach⁶. W praktyce przez całe stulecie poszukiwano sposobów „malowania słowem” i możliwości pobudzenia wyobraźni czytelnika do kreowania nowych bądź przywoływania z pamięci widzianych już wcześniej obrazów⁷. W polskiej krytyce literackiej, ale też w samej poezji zagadnienie wyobrażeniowości literatury powracało przez cały wiek, choć nie zawsze znajdowano jednoznaczną odpowiedź, czy słowo jest w stanie mierzyć się z obrazem. Zdarzało się, że poeci poddawali pióro, jak Juliusz Słowacki, kiedy w VII pieśni *Podróż do Ziemi Świętej*... stawiał pytanie, jak „z liter i cyfer” ułożyć „oczom klasztor Megaspilion”⁸? Także Adam Mickiewicz, próbując opisać zjawisko, jakim niewątpliwie była uroda Telimeny, ostatecznie uznał je za nieopisywalne piórem, ale być może do oddania malarskim pędzlem (*Pan Tadeusz*, ks. XII, w. 427–434).

Chwył „braku słów” wobec piękna natury bądź opisywanego dzieła sztuki był powszechny w XIX wieku. Powoływali się na niego m.in. francuscy pisarze, jak Jules Verne⁹, posługiwali się nim także parnasiści i symboliści¹⁰. Wśród polskich poetów, pod koniec stulecia kilkakrotnie rezygnował z opisu dzieł sztuki Kazimierz Tetmajer, uznawany wszak zarówno przez ówczesną krytykę, jak i innych twórców za głównego przedstawiciela *poezji obrazowej*, oddającej przede wszystkim zmysłowe postrzeganie świata, ze szczególnym uwrażliwieniem na barwę¹¹.

⁶ Por. np. J. J. Barthélemy, *Podróż młodego Anacharsysa do Grecji około połowy czwartego wieku przed erą chrześcijańską*, tłum. Ł. Gołębiowski, t. 7, Wilno 1825, s. 21–22; W. Humboldt, *Ästhetische Versuche über Goethe's „Herman Und Dorothea”*, Braunschweig 1861, s. 42–43; G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, t. 3, s. 271, 276, 333, 334.

⁷ Por. np. Th. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris 1872, s. 43–44, [w:] *Écrire la peinture, textes réunis et présentés par Ph. Delaveau*, Paris 1991, s. 36.

⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1987, t. 2: *Poematy*, s. 56–57.

⁹ Por. J. Verne, *20000 mil podmorskiej żeglugi*, tłum. B. Kielski, Warszawa 1981, s. 94.

¹⁰ Por. np. J.-M. Villiers de l'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, [w:] *Oeuvres complètes*, Paris 1986, t. 2, s. 219 (Chap. XX [1867]).

¹¹ Por. Z. Dębicki, *Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi*, [w:] tenże, *Ekstaza*, Lwów 1898, s. 133; J. Guranowski, *Prometeusz* [wiersz ded. K. Przerwie-Tetmajerowi], [w:] tenże, *Poezje. Seria pierwsza 1912*, Warszawa 1912, s. 90–91; K. Przerwa-Tetmajer, *Leda*, [w:] tenże, *Poezje*,

Do „malowania słowem” przyznawali się także inni młodopolscy poeci, jak Konstanty Maria Górski¹², ale też twórcy zupełnie już dziś zapomniani, niekiedy autorzy jednego zbioru, jak Stanisław Długosz (właśc. Jerzy Tetera)¹³. O znaczeniu plastyczności języka poetyckiego bądź o świadomej rezygnacji z tego typu obrazowania pisano w recenzjach twórczości Lucjana Rydla¹⁴, Franciszka Nowickiego¹⁵ czy mniej znanych, np. Adama Cehaka¹⁶. Współcześnie pojęcie powraca w omówieniach utworów Kazimierzy Zawistowskiej¹⁷, Maryli Wolskiej¹⁸, Edwarda Leszczyńskiego¹⁹ czy wierszy Tadeusza Micińskiego, choć jest to typ obrazowania odchodzący od wzorców parnasistowskich i impresyjno-symbolistycznych, sięgający do elementów poetyki ekspresjonistycznej,

wyd. zbiorowe, Warszawa 1924, t. 1, s. 196; K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 9, z dn. 13 II/25 II, s. 169.

¹² K. M. Górski, [Widziałem świat, kochałem świat...], [w:] tenże, *Wierszem 1883–1893*, Warszawa 1904, s. 3.

¹³ S. Długosz [Jerzy Tetera], *Na palecie farb słonecznych brak...*, [w:] tenże, *Przed złotym czasem*, Kraków 1917, s. 90.

¹⁴ Por. J. Tretiak, *Z najnowszej poezji*, „Czas” 1899, nr 22, s. 1 (tu m.in. opinia: „Talent malarskiego słowa posiada p. Rydel niezaprzeczony”).

¹⁵ T. Pini, *Słowo wstępne*, [w:] F. H. Nowicki, *Poezje*, Tarnów 1904, s. 3–5. Było to drugie wydanie zbioru z 1891 roku. W krótkim wstępie Pini pisze m.in. o plastyczności poetyckich obrazów, które Nowicki stworzył w cyklu *Tatry*.

¹⁶ L. Rydel, *Wstęp* [w:] A. Stodor [Adam Cehak], *W walce o słońce*, Lwów 1912, s. I: „Nie iżby poeta nie umiał zdobyć się na muzykę wiersza: nieraz wygrywa na misternych strofach najśpiwniejsze melodie; nie iżby go nie stać było na żywe, barwne czy plastyczne określenia: pięknych obrazów, trafnych porównań miewa pod dostatkiem – ale to, co przelewa się w duszy wezbranej, wrażenie, uczucie, myśl, to jest u niego widocznie rzeczą pierwszą i główną”.

¹⁷ Por. np. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimierzy Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982, s. 39: „Poetka ta myśli i czuje obrazami, których kształt wplątany jest w coraz to inny układ sonetu”. O plastyczności poezji Zawistowskiej pisał już Miriam we wstępie do pośmiertnego wydania jej wierszy: „Wszystko to [...] składało się na utwory uderzające przedziwną kobiecością i ogromną mocą uczucia [...], a zarazem odsłaniające głębią jakąś tajemną, zaświatową, skupione nieslychanie i pełne wewnątrz, a grające barwami, jak owe *szlaki zdobne na marginesach sztywnych psalterzy*” (Miriam, *Wstęp* [w:] K. Zawistowska, *Poezje*, Lwów [1903], s. VI).

¹⁸ Por. J. Bajda, *Plastyczne obrazowanie lasu w poezji Maryli Wolskiej*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2006, s. 349–356.

¹⁹ Por. H. Filipkowska, „*Swe sny malujesz na ogromnej chmurze*”, [w:] E. Leszczyński, *Wybór poezji*, Kraków–Wrocław 1988, s. 8: „Pierwiastek obrazowy, drugi z wyróżnionych przez siebie składników rzeczywistości poetyckiej [obok rytmiczności muzycznej – J.B.], ceni Leszczyński przede wszystkim ze względu na walory symboliczne i sugestywne, a nie, jak parnasiści, ze względu na plastyczną wyrazistość”.

rwący obrazowe wizje na pojedyncze kadry, fragmenty, w obrębie których używa się językowych środków o dużym ładunku plastyczności²⁰.

Przywołajmy wypowiedź Stanisława Wyspiańskiego (wszak równocześnie mistrza słowa i pędzla), który w jednym z listów do Lucjana Rydla pisał o sile swojej wyobraźni, nadmiarze otaczających go ze wszech stron wizji, obrazach prowokowanych przez czytany tekst, ale też tych, które nosił w sobie:

Wszystko widzę, szcęk bronie słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, konie, okolice coraz inne, wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła, że to zaczytany gubię ściany pokoju z myśli i jestem w jakże nieokreślonej pewności, gdzie się kłębią i płyną jedne po drugich sceny i im wyraźniej je czuję – widzę, tym są milczące jak mgliste obrazy ruchome i ruchliwe gestami – – to znów naraz jak głowę od książki podniosę wszystkie widziadła znikają z koła mnie i znów zaczyna się gra słuchu, wtedy znów słyszę mowy, dźwięki wyrazów mówionych coraz innymi głosami, rzenie koni, szcęk mieczów, szum – ²¹.

W wypowiedzi Wyspiańskiego pojawiają się słowa szczególnie istotne dla młodopolskiego widzenia przestrzeni poetyckiej w kategoriach obrazowych: „wszystko widzę”, „niby przed oczami, a nie przed oczami”. A zatem podkreślenie szczególnej roli z jednej strony wyobraźni, z drugiej – pamięci, dzięki którym można wywołać bądź przywołać znany obraz z muzeum wyobraźni czytelnika. Tworzenie opisu, który ma go kierować do konkretnych dzieł bądź jedynie sugerować mu związek z myśleniem o przedstawieniu, wizerunku, obrazie – kształtowanych poprzez konstytutywne dla dzieła plastycznego środki wyrazu. Rozumienie „obrazowości” tekstu nie jedynie w sensie transpozycji intersemiotycznej dzieła sztuki, a jako przydanie mu „malarskości” skłania do zasadniczego pytania, czy tak pojmowany tekst „malarski” zawsze prowokuje w wyobraźni czytelnika wyglądy obrazowe? I czy wyglądy te zawsze muszą denotować jedynie ściśle zindywidualizowane motywy, które wydobywamy z pamięci, poszukując konkretnych desygnatów w otaczającej nas rzeczywistości?

Pytania te nasuwają się szczególnie, kiedy analizuje się młodopolską poezję pod kątem przede wszystkim jej obrazowości bezpośredniej.

²⁰ Por. np. J. Prokop, *Konkwistador na morzach mroku*, [w:] T. Miciński, *Poezje*, Kraków 1980, s. 19–24.

²¹ S. Wyspiański do L. Rydla, list z 23 II 1891, cyt. za: S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, Kraków 1979, t. 2, cz. I, s. 318–319.

Poeci przełomu wieków niewątpliwie „malowali słowem” za pomocą różnych środków językowych. Wrazeniowe opisy łatwo przemawiały do odbiorcy, prowokując w jego wyobraźni obrazy ulubionych tematów i naturalnych motywów pejzażowych. Najczęściej sięgano po elementy poetyki realistycznej, nasycając ją impresjonistyczną wrażeniowością, eksponującą głównie wielobarwny charakter opisywanej rzeczywistości. Nie pomijano istotnego dla tego typu percepcji aspektu zależności barwy od światła i zmienności medium powietrznego. Zasadniczą cechą tak rozumianej impresyjności miał być dystans podmiotu wobec otaczającej go rzeczywistości, przejawiający się w emocjonalnej i uczuciowej bierności, co z kolei pozwalało na tworzenie opisów, które zatrzymywały się na zewnętrznym oglądzie świata. Równocześnie jednak należy wyodrębnić istotną grupę tekstów, których nie sposób nie nazwać malarskimi, choć pojawiające się w nich odwołania do konkretnych motywów i opisy natury służyły przede wszystkim tworzeniu zmysłowego tła. Mowa o tekstach, w których poetyka impresjonistyczna była nasycona elementami nastrojowości symbolistycznej. Te same środki zaczynały służyć w tych utworach czemuś zupełnie innemu, prowokując także odmienne wyglądy, nie odsyłające do dających się skonkretyzować motywów czy szerzej obrazów, a raczej do wizji dematerializujących się, uciekających od kształtów i form w kierunku głównie barwnych tonacji, harmonijnych bądź dysonansowych zestrojów kolorystycznych, uzupełnianych elementami oddziałującymi na inne zmysły (szczególnie brzmieniowymi). Często są to wiersze komponowane w jednej tonacji kolorystycznej, która za pomocą pojedynczych motywów, ale też pojęć abstrakcyjnych, sugestywnie nadawała jednolity i właśnie malarski ton wypowiedzi. Nastrojowość tych tekstów rozgrywa się przede wszystkim na poziomie ich barwnego ukształtowania, ale niekiedy także wokół innych elementów, odsyłających bezpośrednio do obrazowego ukształtowania i plastycznych jakości przestrzeni lirycznej, takich jak układ kompozycyjny (wyznaczenie kierunku i charakter rozwijającej się przestrzeni: horyzontalny / wertykalny / diagonalny / spiralny; zamknięcie opisywanej przestrzeni w specyficznych układach ramowych, np. wyraźnie zaznaczonych kulis), linie określające kontur (zróznicowany charakter: od mocno zarysowanej kreski akademickiego rysunku po zacieranie granic przy użyciu poetyckiego efektu *sfumato*), a także światło jako podstawowy element wyodrębniający kolor. Nie można pominąć innych kategorii, które sytuują utwór w kontekście pozwalającym na rozszerzenie pojęcia „malarskości” do „plastyczności”, rozumianej jako

synonim „rzeźbiarłości”. Mowa o istotnych dla młodopolskiej przestrzeni poetyckiej jakościach haptycznych, nastawionych głównie na oddanie faktury opisywanych obiektów – to efekty, które można porównać z malarską techniką nakładania laserunków, w celu uzyskania idealnie gładkiej powierzchni płótna, lub stosowania impastu dla podkreślenia jej fakturalnego zróżnicowania. Wyraźne są również próby uprzestrzelenia bądź wręcz przeciwnie – tworzenia wrażenia rezygnacji z posługiwania się woluminem i perspektywą w celu uzyskania efektu płaskości przestrzeni. Tak rozumiana „malarskość”, a szerzej „plastyczność”, którą Ferdynand Hoesick – w kontekście poezji Kazimierza Tetmajera – nazwał „myśleniem obrazami”²², byłaby zatem określeniem podrzędnym wobec zasadniczego pojęcia „obrazowości bezpośredniej”, jednym ze środków do jej osiągnięcia.

Żeby wskazać przynajmniej niektóre aspekty tak rozumianej malarskości, posłużmy się przykładem zaczerpniętym bezpośrednio z młodopolskiej poezji. Niech będzie to znany sonet Kazimiery Zawistowskiej:

O maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie!
 O usta całowane, drogie usta twoje!
 Złote życia na oścież otwarte podwoje,
 Słońce! Słońce w upalnym rozgorzałym lecie!

Słońce! Słońce! I maków purpurowych kwiecie!
 Pszennych łąków poszumy, pszczoł grające roje!
 I usta całowane, drogie usta twoje,
 I na lipowych alejach kwietniane zamiecie!

Harfo wspomnień! twe struny z rdzy krwawych koralu
 Dłoń moja dziś otrząsa, ogrzewa, rozżłaca,
 Lecz melodia ta dawna, słoneczna nie wraca,

Tylko motyw tęsknoty snuje się i żali...
 A ścicznie, obumarłe jak cementarni stróże,
 Więdną maki w królewskiej zszarpanej purpurze²³.

W wierszu nie odnajdujemy jednolitej, harmonijnej przestrzeni poetyckiej, która prowokowałaby konkretne plastyczne wyobrażenie. Sonet zbudowany został w oparciu o asocjacyjne zależności, które przywołują kolejne krótkie, migawkowe wizje. Mimo to trudno odmówić mu

²² W liście K. Przerwy-Tetmajera do L. Rydla, z dn. 8 III [18]95, Heidelberg, rkps Biblioteki Jagiellońskiej, nr 8906/II.

²³ K. Zawistowska, [O maków purpurowych...], [w:] *taż*, *Poezje*, Lwów [1903], s. 5.

obrazowości, zdolności do tworzenia przedstawień, jak pisze Seweryna Wysłouch „[...] bogato wyposażonych w jakości zmysłowe i do wywoływania u czytelnika wrażeń wizualnych, dotyczących koloru, kształtu, walorów przestrzennych”²⁴. Pojawiające się w nim podstawowe motywy są czytelne, analogia prosta i jednoznaczna: maki – usta. Odwołania następują poprzez kolor i delikatność motywu kwiatowych płatków. Pojawiający się już w pierwszym wersie sonetu obraz maków sugestywnie odsyła do sceny miłosnej. Jednak obraz ten to nie tylko wskazanie na kluczowy motyw, ale też nasycenie go malarskością i wyeksponowanie jego walorów plastycznych poprzez wpisanie go w szerszy kontekst pejzażowy. Przede wszystkim skromny polny makowy kwiat został określony za pomocą przymiotnika nazywającego kolor, przymiotnika, który natychmiast przydał mu szlachetności i mocy. Nie jest to bowiem mak jedynie czerwony ani też – precyzując odcień – cynobrowy czy karminowy, lecz purpurowy: silnie eksponowany, nie dający się nie zauważyć dzięki intensywności koloru, a na poziomie konotacji symbolicznych – noszący wręcz znamię królewskość. Zaraz obok barwy purpurowej pojawia się jednak także określenie „kraśny”, o zdecydowanie innym nacechowaniu semantycznym. Dla malarza określenie to w ogóle nie istnieje, co nie znaczy, że nie prowokuje w wyobraźni czytelnika kolorystycznych reminiscencji samej idei „czerwoności”, ale też chyba „krasny” – jeżeli odwołamy się do pierwotnego znaczenia słowa „krasny” – a zatem piękna i urody kwiatu, zazwyczaj niedostrzeganych, a tu tak silnie eksponowanych²⁵. „Purpurowe, kraśne maki – całowane, drogie usta” zostały wpisane w przestrzeń naznaczoną złotem. W sonecie nie pojawia się wprawdzie konkretne odwołanie kolorystyczne, ale motyw słońca, wzmocniony poprzez eksklamację, jednoznacznie przywołuje w wyobraźni reminiscencje letniego upalnego dnia. Sama barwa została wpisana w obraz nieco wcześniej, jako epitet „podwoi” życia, „na oścież otwartych”. Zetknięcie w obrębie jednego obrazu purpury i złota to jed-

²⁴S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, s. 12.

²⁵Por. M. Borecki, hasło „Krasny”, [w:] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M.R. Maye-nowa, Wrocław 1978, s. XI, s. 127–128. Słownik podaje trzy zasadnicze pola znaczeniowe wyrazu „krasny”: 1. piękny, urodziwy; wspaniały; dorodny, rośli; 2. tłusty, gruby; suty; 3. barwiony, kolorowy. Nie wymienia się znaczenia „czerwony”; hasło „Krasny, kraśni”, [w:] *Słownik staropolski*, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1960–1962, t. 3, s. 378–379. Słownik na pierwszym miejscu podaje znaczenie wyrazu „krasny” jako „czerwony”, a następnie: „ładny, śliczny” i „dobry, wyborny”; hasło „Krasny”, [w:] M.S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855, t. 2, s. 484. Pierwsze znaczenie wyrazu: „gładki, urodziwy”, drugie: „czerwony”.

no z najczęściej wykorzystywanych w młodopolskiej poezji barwnych zestawień kolorystycznych (szczególnie w obrazach zachodzącego słońca). Z pewnością nie było to zestawienie przypadkowe. Purpura i złoto towarzyszyły sobie od wieków, najczęściej w kontekście mówienia o kolorystycznym nasyceniu światła czy blasku barwy, a w warstwie semantycznej – o ich królewskości i sile wyrazu. Za najpiękniejszą z barw uważał purpurę już Platon, także Rzymianie, uwarżliwieni na wpływ oświetlenia na obraz i sam połysk malowideł, byli szczególnie przywiązani do najcenniejszego barwnika starożytności. To właśnie wówczas, co istotne dla zrozumienia nowożytnej – w tym także młodopolskiej – historii fascynacji purpurą, barwa ta została uznana najpierw za prerogatywę królewskości, a z czasem wręcz za jej synonim. Aby ją eksponować w szczególny sposób i dla wzmocnienia siły jej oddziaływania (tak wizualnego, jak semantycznego), Rzymianie zaczęli zestawiać purpurę z kolorem złotym²⁶.

Wskazane kolory powracają w omawianym sonecie we wszystkich strofach, choć semantycznie są nacechowane w różny sposób, różnie też przemawiają do odbiorcy swoimi odcieniami. Zróżnicowanie walorów kolorów zależne jest od określanego przez nie desygnatu. Charakter poetyckiego obrazu zmienia się po dwóch pierwszych strofach, zdominowanych przez purpurowe i kraśne maki oraz złoto słońca. Czerwień trzeciej zwrotki jest już zupełnie inna: to „rdza krwawych koralii” określająca struny harfy. Co interesujące – też w kontekście złotego tła, nieco ukrytego, nie podanego wprost, ale istniejącego w postaci próby „rozłoczenia” instrumentu i powrotu do czasu „słonecznej melodii”. Zatem, zestawienie kolorystyczne to samo, inne natomiast – odcienie i charakter barw. Czerwień jest zdecydowanie jaśniejsza i cieplejsza, nanizana na struny harfy jak paciorki koralii. A może nawet różańca, skoro mowa o „krwawych koralach”, przywołujących kontekst średniowiecznych mistycznych krwawych róż spływających z przebitego boku Chrystusowego? Podobnie jak w wierszu Bogusława Adamowicza, w którym Chrystus jawi się jako „duch Człowieczeństwa do głazów przybity”, a na jego ciele „Krew się w kwiaty skorala, lzy sperlają w piany / I przez błękit srebrnymi kapią stalakty...”²⁷.

²⁶Na ten temat por. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 16; Platon, *Państwo*, tłum., wstęp, objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 1948, księga IV, 420 c-d, s. 184; Pliniusz, *Historia naturalna. (Wybór)*, przekład, komentarz i wstęp I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, BN 128, S. II, s. 135-136, tu: rozdz. 19. *Ślimaki purpurowe* (IX 125-127).

²⁷B. Adamowicz, *Łaska*, [w:] tenże, *Poezje*, Paryż 1903, s. 143.

Złoto w kolejnych wersach sonetu Zawistowskiej też nie jest już tak jednoznaczne, bo struny harfy nie są złote, a jedynie próbuje się je „rozzłocić”. Ostatnia strofa przynosi nowe efekty: królewskość purpury zostaje „zszarpana”, maki zaczynają więdnąć. Wartość malarska tego obrazowania polega na dostrzeżeniu innego charakteru purpury: koloru ginących kwiatów, ale też koloru tęsknoty, co „snuje się i żali”. To chyba jedyny młodopolski wiersz, w którym modernistyczny smutek nie został ujęty w typowych dla tego pola semantycznego szarościach (czy błękitach – kiedy mowa o melancholii w wymiarach metafizycznych), a w bardzo ciepłej, choć już znacznie mniej wyzywającej niż w pierwszych strofach, purpurze. Inność tej purpury wiąże się z jeszcze jednym aspektem malarskości, także dającym się odnaleźć w sonecie Zawistowskiej. Mowa o fakturalnym ujęciu opisywanej powierzchni i zależności od niej samej barwy. W tym przypadku są to jedynie makowe płatki: w pierwszych strofach żywa, „królewska” purpura określa prowokujące swoją krasą, kwitnące kwiaty, konotujące obraz idealnie gładkich, delikatnych, wręcz aksamitnych w dotyku płatków; w ostatniej, kiedy ta sama purpura opisywać ma więdnące rośliny, zmienia się także jej wartość malarska, a równocześnie obrazowa, bo przywołuje płatki tracące swoją urodę, pomarszczone, zaczynające więdnąć i schnąć.

Biorąc za przykład umiejętność posługiwania się kolorem, trzeba wspomnieć o znaczeniu wprowadzania różnych form gramatycznych w celu wzbogacenia malarskiego charakteru poetyckiego obrazowania. Oprócz podstawowych przymiotników, młodopolanie chętnie korzystali z czasowników oddających zmienny charakter koloru: stającego się, ulegającego pod wpływem światła modyfikacjom, rozpraszającego się czy w końcu ginącego w mroku nocy. Dodatkowym elementem wzbogacającym malarski charakter tekstu są także formy (głównie przymiotniki i rzeczowniki) nie nazywające wprost, ale sugerujące kolor. W sonecie Zawistowskiej występują: przymiotniki określające kolor w sposób bezpośredni (purpurowy, kraśny, złoty), przymiotniki sugerujące barwę (krwawy, słoneczna), czasownik „rozzłocić” oraz rzeczowniki: „purpura” jako bezpośrednia nazwa koloru, ale też przecież „rdza”, „korale” i w końcu same skromne „maki”, wokół których całe to malarsko niezwykle bogate semantyczne pole kolorystyczne zostało rozbudowane.

Wskazane w utworze efekty malarskie mogą stać się pretekstem do poszukiwań sugestii pikturalnych, odsyłających czytelnika do określonych kierunków malarskich, a nawet więcej – do konkretnych dzieł. Doszliśmy zatem do istotnego, podsumowującego tok rozważań miej-

sca, w którym należy uwzględnić świadomość artystyczną i estetyczną odbiorcy tekstu poetyckiego. Nie wartościując i nie narzucając wyboru, postawmy na koniec pytanie: poetycką ilustracją którego dzieła malarskiego mógłby się stać sonet Kazimierzy Zawistowskiej? „Poetycka kreśka” odsyła do co najmniej kilku propozycji, wśród których mogłyby się znaleźć na przykład: secesyjna praca Mieczysława Reyznera *Wiosna* (przy szczególnej ekspozycji motywu roślinnego), symboliczna wizja Carlosa Schwabego *Zniszczenie* (położenie nacisku na wymowę całości sonetu) czy ekspresyjne w wymowie *Maki* Wojciecha Weissa (podstawowe dla wiersza zestawienie kolorystyczne umieszczone w kontekście ostrej zmiany sposobu widzenia samego motywu).

Justyna Bajda

Painting Effects in Young Poland's Poetry

Young Poland is a period in which mutual influence of words and images is particularly noticeable. Those relations are clear in numerous poetical works in the area of depiction. One may find effects of “painting with words” in the texts of many poets of the period, including Kazimierza Tetmajer, Konstanty Maria Górski, Franciszek Nowicki, Maryla Wolskia, Edward Leszczyński, Tadeusza Miciński and Kazimiera Zawistowska. A poem of the latter [*O maków purpurowych...*] was interpreted in search for its painting value, particularly colors used for depiction and the textural view of presented themes. The sonnet contains effects (like underscoring the floral theme, an unusual combination of crimson and gold, transformation within the description of the basic theme of poppy flowers) directing the reader towards particular painting styles: secession, symbolism, expressionism.