

MARIA POPRZECKA

„Szczęśliwa godzina”
Malarstwo polskie
około roku 1900

W ostatnich latach dwa największe polskie muzea narodowe – krakowskie i warszawskie – udostępniły publiczności nowe galerie malarstwa polskiego¹. W obu przypadkach mamy do czynienia z pokazami, które spełniając wszystkie wymogi muzealnej, historycznej prezentacji, sugerują wyraźnie określoną interpretację dzieł polskiego malarstwa XIX i XX wieku. Odmienne spojrzenia i koncepcje, inne hierarchie, inaczej rozłożone akcenty i punkty ciężkości, inni bohaterowie, własne tradycje lokalne i środowiskowe, zupełnie wreszcie inna muzealna przestrzeń obu ekspozycji – wszystko to sprawia, że stoimy przed dwoma panoramami polskiego malarstwa nowoczesnego prowokującymi do porównań i zestawień. Przy wszystkich odmiennościach, których konfrontacja mogłaby być skądinąd bardzo interesująca, obie galerie łączy jedno – obie mają zdecydowaną kulminację, mocną dominantę. Tą kulminacją jest malarstwo około roku 1900².

Jest to wrażenie przemożne dla zwiedzającego muzealne sale, pomimo – powtórzmy – innych wyborów i innej konfiguracji obrazów. W Warszawie przede wszystkim wyczuwalny jest podział na przestrzenie publiczne i prywatne. I tak Malczewski znalazł się w sali otwartej, przestronnej, typowo galeryjno-wystawowej. Natomiast Wyspiański pozostał zamknięty i odosobniony w swej szafirowej pracowni, nic nie zakłóca intymności srebrzystoszarego atelier Boznańskiej, także Wojtkiewicz jest sam w swym pokoiku przedwcześnie postarzałego dziecka. Fatalny skądinąd układ przestrzenny warszawskiego muzeum ma tę zaletę, iż nie pozwala uszeregować obrazów w jednoliniowym rozwojowym ciągu. Muzealny „kierunek zwiedzania” – najprostszy, ale i najbardziej kategoriyczny sposób wytyczania historycznego biegu sztuki – jest tu poplątany, trzeba się cofać, odchodzić na bok, przemierzać sale już widziane, i ta pozornie niewygodna sytuacja sprzyja prawdzi-

¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Sztuki Polskiej XX w. (inauguracja 1991). Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Malarstwa Polskiego (inauguracja 1992).

² To czysto chronologiczne określenie wydaje się najbezpieczniejsze, zważywszy na terminologiczne komplikacje rysujące się w badaniach nad malarstwem tego okresu. Por. W. Juszcak, *Modernism – Expressionism – Symbolism* [w:] *Symbolism in Poland. Collected Essays*, The Detroit Institute of Arts, Detroit 1984, s. 7–10.

wemu oddaniu artystycznych dziejów, z ich zagmatwaniem, nawrotami i powtórkami. A jednak, przy całej wielowątkowości i komplikacji układu, malarstwo przelomu wieków dominuje tutaj niepodzielnie, przyćmiewając zarówno to, co je poprzedza, jak i to, co po nim następuje.

W zupełnie odmienny sposób, także i ze względu na inne ramy czasowe ekspozycji, to samo doznanie narzuca galeria krakowska. Tu malarstwo powstałe około roku 1900 otwiera chronologiczny ciąg doprowadzony do dzisiaj. Nic jednak nie da się porównać z olśniewającą salą, gdzie naprzeciw szklanej tafli okien znalazły się kartony do witraży wawelskich Wyspiańskiego, a obok Wojtkiewicz, Mehoffer. Sala ta, do której docieramy wzdłuż ciągów obrazów Malczewskiego, poprzez labirynty ekranów dających schronienie pejzażom Stanisławskiego – jest jakby pełnym, głębokim akordem, po nim wszystko wydaje się stłumione, cichsze, bledsze. Owo przygaśnięcie bardzo dojmująco ukazuje też ekspozycja warszawska, niedawno przedłużona o malarstwo dwudziestolecia międzywojennego i lat czterdziestych.

Choć zatem każda w inny sposób, obie galerie ukazują malarstwo przelomu wieków jako najbujniejszy i najbogatszy okres polskiego malarstwa. Widzimy je pulsujące życiem, nasycone emocjami, wielogłosowe dzięki silnym twórczym indywidualnościom, a zarazem o wyraźnej, choć raczej intuicyjnie wyczuwanej jedności. To objawienie nie jest odbiciem utrwalonych, kanonicznych hierarchii. To same obrazy narzucają tu hierarchię. Są jak błysk fulguracji w rozwojowym ciągu polskiego malarstwa.

Od dawna zarzuca się historii sztuki, że ma charakter apologetyczny, że jest historią arcydzieł, a pomija całe rozległe obszary twórczości, które nie mieszczą się w jej kryteriach i aktualnych normach³. Jest wszakże paradoksem, iż zarazem można w niej znaleźć znacznie więcej rozważań nad „przyczynami upadku smaku” niż nad fenomenami rozkwitu. „Nie sposób wskazać przyczyn pozytywnych i nagłych fulguracji, dokonujących się szybko zjawisk formowania się nowego stylu i nowego wyrazu. Natura, rytm i przyczyny zarówno ogólnych, jak indywidualnych fulguracji w sztuce pozostają ciągle jedną z tajemnic twórczości”⁴ – mówił Jan Białostocki na poświęconym kryzysom spotkaniu w Castel Gandolfo. Bez mała dziesięć lat, jakie odtąd upłynęły, w niczym nie zmieniło sytuacji. Pytanie, dlaczego w pewnym momencie następuje rozkwit sztuki, pozostaje interpretacyjnym wyzwaniem. Niniejsze rozważania nie będą też próbą wskazania przyczyn (zwłaszcza przyczyn zewnętrznych), które sprawiły, że około roku 1900 malarstwo polskie przeżyło swą „szczęśliwą godzinę”. Będą raczej próbą racjonalizacji doznań i uczuć doświadczanych w bezpośrednim z nim obcowaniu.

³ Na ten temat por. M. Poprzęcka, *Kryzys „wielkiego artysty”*, „Przegląd Powszechny” 1986, s. 71; Taż, *Jak mówić źle o sztuce?* [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1988, s. 81.

⁴ J. Białostocki, *Kryzysy w sztuce* [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1988, s. 24. Termin „fulguracja” w odniesieniu do sztuki podjął M. Porębski, *Ubi leones* [w:] *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1993.

Moderna, nowa sztuka, młoda sztuka – wiadomo, jak żadna inna przedtem, tamta epoka ostentowała swą młodość. Świadomość nowości i odmienności własnego czasu nie jest w dziejach sztuki niczym nowym, miała ona swe liczne modernizmy⁵. Nowością było wówczas uczynienie z młodości głównego pojęcia służącego samookreśleniu nie tyle generacji, ile formacji artystycznej. Wiadomo także, iż niewiele jest słów tak intensywnie zabarwionych wartościująco jak „nowość”, a bardziej jeszcze „młodość”, z jej pociągającą biologiczno-witalistyczną aurą. Sztuka – sama widząca się i czująca jako „młoda” – narzuca więc współczesnym i potomnym nie tylko nazwę, lecz zarazem ocenę, całą gamę wartości, jakie z pojęciem młodości są kojarzone. Na ile zdołała je narzucić w sposób trwały? Bezpośrednio następujące pokolenie w różny sposób, zależnie od artystycznej orientacji, odcinało się od młodopolskich poprzedników, nie czując się ani ich dziedzicem, ani kontynuatorem. Najbrutalniej formułowała to awangarda, by wspomnieć tylko *Bilans modernizmu* Władysława Strzemińskiego⁶. Natomiast historia sztuki, z rosnącego dystansu rozpatrująca tamtą epokę, zdawała się podzielać jej przekonanie o własnej młodości i „przełomowości chwili”⁷. Odwrócenie tej perspektywy przyniósł *Modernizm* Wiesława Juszczaka, którego autor, wskazując na uderzającą jesienność tej „wiosny”, dowodził, że przy całej egzaltacji młodością „polski modernizm jest integralną częścią epoki odchodzącej, zamyka wiek dziewiętnasty [...] w jednym jak gdyby rzucie dokonywała się rekapitulacja głównych wątków dziewiętnastowiecznej kultury i także sumowanie się warstw względnie bliskiej, a dostatecznie dłużej i zróżnicowanej tradycji uzmysławiało ich istotną wspólnotę”⁸. Taka interpretacja niezgodna jest z głęboko zakorzenionymi w myśleniu o sztuce ewolucyjnymi metaforami, według których młodość jest początkiem nowego życia, inicjuje nowy cykl rozwojowy. Naruszenie tego porządku ma też swoje aksjologiczne konsekwencje. Świadom ich, autor cytowanych słów zastrzegł: „nie sposób mniemać, że takie zaszeregowanie omawianego tutaj okresu, włączenie go w przeszłość zamkniętą już całkowicie, obniża jego wartość, odejmuje coś z jego znaczenia w ogóle i z jego znaczenia dla nas. Koniec, powtórzmy, nie musi się łączyć ze słabnięciem inwencji twórczych. I żadne decyzje aksjologiczne nie wpływają bezpośrednio ze stwierdzenia, iż «nowa sztuka» nie rozpoczyna «epoki nowej»”⁹.

⁵ Podstawowy zarys dziejów pojęcia „nowości” jako stałego elementu kultury europejskiej: R. Curtis, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, s. 162–166. *Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 40 i n. Wyczerpującą literaturę dotyczącą antynomii „nowi”-„dawni” podaje K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991, s. 44, przyp. 1–6.

⁶ W. Strzemiński, *Bilans modernizmu* [w:] Tenże, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 119.

⁷ Spośród wielu świadectw przytoczmy rozważania o „chwilach przełomowych” – C. Jellenta, *Stulecie plastyki polskiej*, „Prawda” 1901, nr 3.

⁸ W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977, s. 10.

⁹ *Ibidem*, s. 11. Dodać tu można słowa M. Porębskiego: „nie każde nasilenie modernizmu stwarza przesłanki pod rzeczywiste odnowienie sztuki i cywilizacji” (*Modernizm i modernizmy...*, s. 41).

A zatem, sięgając do stylistyki tamtej epoki, można by powiedzieć: „każdy zmerch, każda jesień powoduje u nas cudowny wytrysk życia”¹⁰. Jakie są źródła żywotności sztuki tamtego czasu, owej osobliwej wiosny będącej zarazem jesienią i bardziej żniwem niż zasiewem? W dziejach sztuki pojawienie się sztuki „nowej”, „młodej” przybierało zwykle charakter antynomiczny, a nawet antagonistyczny. Oznaczało przede wszystkim przeciwstawienie starej przeszłości – młodej terażniejszości. Określenie się sztuki jako „młodej” jest zatem nie tylko sugestią wartościującą, skłania także do kształtowania jej obrazu wedle przeciwstawień, zazwyczaj kontrastowo wartościująco zabarwionych¹¹. W sztuce polskiej około roku 1900 szuka się przede wszystkim opozycji wobec przeszłości, historii, historyzmu, do czego zresztą prowokuje urzeczona własną młodością epoka. Jest jedną z konsekwencji powikłanych dziejów dziewiętnastowiecznej polskiej sztuki, że rysujące się w niej przeciwieństwa są jakby nielogiczne, ich kategorie należą do różnych pojęciowo zakresów. I tak, opozycją wobec historyzmu było u nas – mówiąc słowami Stanisława Witkiewicza – „uznanie pierwiastka artystycznego za najważniejszą część składową [sztuki]”¹². Podzielając bowiem przekonanie, że „sztuka nowa” nie rozpoczyna „epoki nowej”, a także i to, że ówczesna sztuka polska pozostawała we władzy historii jeszcze w początkach wieku XX¹³, co tak sugestywnie dowodził Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* – powiedzmy, że właśnie wtedy, w malarstwie szeroko rozumianego przelomu stuleci, przeszłość utraciła swą deformującą moc. Jej zniekształcająca siła płynęła stąd, iż historyzm w malarstwie polskim nie był zaledwie kwestią tematu, kostiumu czy stylistycznej konwencji, które nietrudno byłoby odrzucić na rzecz „moderności”¹⁴. Sięgał najgłębszych podstaw twórczości – określał miejsce sztuki w aksjologicznej hierarchii. Jego przeciwieństwem nie był zatem aktualizm, lecz autonomiczne rozumienie sztuki. Oczywiście najdobitniej ukazuje to przykład Matejki, ale wcale nie jako malarza historii czy malarza-historiozofa, ale jako wyraziciela poglądów na sztukę, której wszak czuł się papieżem. W polskim myśleniu o sztuce sprawa nie dotyczyła zresztą tylko malarstwa, lecz wszelkiej artystycznej twórczości, jakże często widzianej jako namiastka czynu. Przypomnijmy, że dla pokolenia roku 1863 Mickiewicz był wielki, bo „rezygnował z artyzmu” na rzecz działania¹⁵. Można powiedzieć, że Matejko też rezygnował z artyzmu, chociaż malował obrazy, a nie tworzył legionów. Nieważne w jakim stopniu autentyczna jest podana przez Stanisława Tarnowskiego słynna wypowiedź Matejki: „ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki arty-

¹⁰ J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961, s. 156. Cyt. wg katalogu wystawy *W kręgu „Chimery”. Sztuka i literatura polskiego modernizmu*, Warszawa 1980, s. 13.

¹¹ Tak np. analizuje sztukę tego czasu J. Kęłowski, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 195 i n.

¹² S. Witkiewicz, *Aleksander Gieryski [w:] Tenże, Pisma zebrane, 2: Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 364.

¹³ Juszcak, *Malarstwo...*, s. 45.

¹⁴ Słowo stosowane przez A. Gieryskiego.

¹⁵ Juszcak, *Malarstwo...*, s. 39, przyp. 65.

stycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze mi chodzi niż o nią...”¹⁶. Całe życie i dzieło Matejki autentyczności tej dowodzi. Sztuka pozostawała dlań środkiem dla osiągnięcia „rzeczy ważniejszych”, wartością służebną, a nie samoistną.

Od Stanisława Witkiewicza zwykło się uważać, że przełom na rzecz autonomicznego rozumienia sztuki i artyzmu przypada na lata osiemdziesiąte, związany jest z działalnością krytyczno-teoretyczną grupy „Wędrowca”, z programami naturalistycznymi, z twórczością Aleksandra Gierymskiego. Ówczesna batalia wydaje się bardziej przygotowaniem niż przełomem. Co najistotniejsze, sam przełom nie polegał na wyparciu jednej koncepcji sztuki przez inną, a przemiany nie postępowały wedle Witkiewiczowskiej opozycji: nie „co”, lecz „jak”, opozycji zresztą świadomie przez krytyka przerysowanej i uproszczonej¹⁷. Całe malarstwo tamtego czasu ukazuje pozorność tego przeciwstawienia. Autonomia sztuki dokonała się nie przez zniesienie ciężenia Historii najpierw przez realistyczne, a potem przez *finde-sièclowe* estetyczne programy, tak jak obecności Matejki w sztuce polskiej nie zlikwidowała Fałatowska reforma jego szkoły¹⁸. I stało się tak nie dlatego, że „doszła do głosu inna historia, historia jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych lub zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna”¹⁹. Niezwykłość sztuki polskiej około roku 1900 nie jest wynikiem przesilenia czy radykalnego przetasowania artystycznych założeń, lecz właśnie przełamania wewnętrznej sprzeczności między „co” i „jak”, zawężenia w nierozzerwalny spłot (użyjmy tu określenia Żeromskiego): „klauzuli obowiązków, które nakładała na sztukę świadomość niedoli powszechnej” i „twórczości czystej”²⁰. Spłot ten najwyraźniej widoczny jest w twórczości dwóch Matejkowskich uczniów: Wyspiańskiego i Malczewskiego. U Wyspiańskiego w kartonach do witraży wawelskich, które „nowatorstwo i siłę zniewalającą historii na równi umacniają”²¹. Malczewski zaś czasem aż nazbyt natarczywie rzecz tę w swych obrazach wyklada, mieszając narodową martyrologię i męki tworzenia, płacząc „wielkie dręczycielki artystów” – chimery i atrybuty sybirskich udręczeń.

Dowodem dojrzałości malarstwa polskiego do samoistnego bytu, dojrzałości osiągniętej właśnie u schyłku XIX wieku, jest przede wszystkim niezwykle zgęstnienie problematyki artystycznej. Owa artystyczna intensywność jest zresztą powodem trudności ze stylistyczną kwalifikacją ówczesnego malarstwa, tego modernistycznego syndromu symboliczno-ekspresjonistycznego (a może dekadencjkiego pomieszania stylistyk), z którym borykają się badacze tamtego okresu²². Szczególnie wymowne jest, iż więcej dowodów autonomizacji sztuki niesie samo malar-

¹⁶ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 466 (autor powołuje się na ustną relację J. Unierzyckiego, ucznia i zięcia Matejki).

¹⁷ M. Olszaniecka, *Wstęp* [w:] Witkiewicz, *Pisma zebrane*, 1, s. LXIII.

¹⁸ O obecności Matejki w sztuce polskiego modernizmu por. też Juszcak, *Malarstwo...*, s. 43.

¹⁹ *Ibidem*, s. 45, przyp. 80.

²⁰ S. Żeromski, *Literatura a życie polskie* [w:] Tenże, *Dzieła*, t. 4, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1957, s. 86.

²¹ Juszcak, *Malarstwo...*, s. 86.

²² Na ten temat W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, s. 21 i n.

stwo niż teoretyczne programy czy towarzysząca mu krytyka. Na marginesie można zauważyć, że pomimo znakomitości piór Jellenty, Górskiego, Langego, Lacka, Jasieńskiego, Przesmyckiego w ówczesnej polskiej refleksji nad malarstwem nie znajdziemy wystąpień programowych porównywalnych w swej doniosłości do *Confiteor* Przybyszewskiego (bo nawet *Intensywizm* Jellenty taki nie jest, bezpośrednio zresztą od Przybyszewskiego zależny²³). Jeśli już szukać wystąpień programowych, to są nimi nie teksty, lecz obrazy, takie jak Malczewskiego *Melancholia* czy *Błędne koło*²⁴. Zauważmy, że płótna te, szokująco odmienne od przyjętych zasad obrazowania, rażące przestrzenną i stylistyczną niespójnością, są zarazem utrzymane w bardzo starej formule ikonograficznej, zgodnie z którą wyobrażenie pracowni artysty służy alegorycznej wykładni poglądów na sztukę. Owo zaskakujące zderzenie nowatorstwa i wielowiekowej, choć w sztuce polskiej niemal nieobecnej konwencji wydaje się wielce symptomatyczne dla ówczesnej sytuacji naszego malarstwa.

Melancholia i *Błędne koło* to zarazem pierwsze bodaj w malarstwie polskim dzieła o charakterze autotematycznym, „malowanie o malowaniu”, na podobieństwo prozy autotematycznej, której przedmiotem jest ona sama²⁵. Zagadnienie paraleli słowno-obrazowych pojawia się tu na zupełnie innej płaszczyźnie. W dotychczasowej bowiem sztuce polskiej problem malarsko-literackich relacji nie wychodził poza proste związki genetyczne, powinowactwa gatunkowe, iluzoryczność i wspólne dziewiętnastowiecznemu malarstwu narracyjnemu kłopoty z przełamywaniem atemporalności obrazów²⁶. U schyłku wieku zakres wzajemnych związków sztuk siostrzanych nie tylko gwałtownie się rozszerza, przyjmuje także i wielorakie formy. Najpowszechniejsze pozostają oczywiście bezpośrednie inspiracje tekstami literackimi i poetyckimi. W ich wyniku powstały tak znane obrazy jak *Krucjata dziecięca* Wojtkiewicza (według poematu Marcela Schwoba)²⁷ czy *Judasz Okunia* (według poematu Jana Kasprowicza)²⁸. Znane są związki płócien Malczewskiego z konkretnymi tekstami Asnyka, Lenartowicza, Pola, Słowackiego. Znana wreszcie jest rola poezji Słowackiego dla całej „młodej sztuki”. Mnożą się też wtedy dzieła malarskie, które już nie motywem czy tematem, lecz nastrojem przywołują utwory literackie, jak na przykład *Park w Duboju* Pankiewicza, przywołujący aurę powieści Edgara Allana Poe²⁹, czy wyobrażenia sugerujące wyrafinowane poetyc-

²³ Jak to pokazał J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 192 i n.

²⁴ Por. interpretację A. Ławniczakowej, *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej*, Poznań 1968, s. 39-45.

²⁵ W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji obrazowej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 120.

²⁶ M. Poprzeczka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986. Okoń, *op. cit.*; Tenże, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

²⁷ Juszcak, *Wojtkiewicz...*, s. 139 i n.

²⁸ Opublikowanego w „Chimerze” z ilustracjami Okunia. Por. katalog wystawy *Symbolism in Polish Painting 1890-1914*, The Detroit Institute of Arts, 1984, nr 39.

²⁹ E. A. Poe, *The Landor's Cottage*; por. *Symbolism in Polish Painting...*, nr 44.

kie odniesienia, jak *Nokturn* Pankiewicza wobec poematu Mallarmégo³⁰. Śledzić można ponadto różnorodne próby asymilacji środków innych sztuk. Mogą to być aluzje zawarte w tytułach, nadających nowy sens prozaicznym gatunkom – jak *Totenmesse* Weissa, będąca portretem Antoniego Procajłowicza³¹. Inne tytuły nie niosą żadnego wyjaśnienia, nie są nawet poetyckim nazwaniem, lecz bodźcem dla poetyckiego i asocjacyjnego odbioru obrazu – jak *Idź nad strumienie* Malczewskiego³². Malarsko-literacka wspólnota tematyczna jest tak powszednia, iż rozrasta się we wspólnotę mitu, topiki skupionej wokół symbolicznych obrazów, takich jak ziemia, niebo, dom³³, wiosna i jesień, zarówno natury, jak i ludzkiego życia.

Twórczość Malczewskiego, której „przyliterackość” wielokrotnie badano i podkreślano, pozwala dostrzec inne jeszcze, głębiej sięgające związki słowa i obrazu. Analiza „odpowiedzialności” między jego płótnami, a będącymi ich źródłem tekstami wiedzie do wniosku, że „widowiska poetyckie” Malczewskiego „noszą cechy szeroko rozumianego utworu poetyckiego, i to nie tylko w sensie ogólnych konotacji, lecz również cech strukturalnego samego przekazu”³⁴. Tu wskazać też trzeba na malarskie realizacje nic już z bezpośrednią zależnością od poetyckiego tekstu nie mające wspólnego, jak Stanisławskiego „pejzaże według *Króla-Ducha*”³⁵, czy „krajobrazy wymowne” Weissa, „w których dominuje mniej lub bardziej jawna narracyjność różnego stopnia i typu”³⁶. To tylko kilka przykładów świadczących, że malarstwo polskiego modernizmu pozostaje wciąż nie dość zbadanym obszarem wielu trudno uchwytnych zapożyczeń, wynikających z pokusy wkraczania na teryny uznane za obce czy niewłaściwe danej sztuce, z głodu odkryć warsztatowych, z potrzeby przełamywania ograniczeń malarskiego medium³⁷. Takie są próby wizualizacji tego, co niematerialne, bezcielesne czy dostępne innym niż wzrok zmysłom. Takie są poszukiwania ekwiwalentów malarsko-muzycznych.

Te ostatnie dążenia wykraczają i poza wspólnotę tematyczną, i nawet poza inspiracje płynące z dzieł Whistlera (skądinąd bardzo istotne w kręgu malarzy warszawskich), widoczne w nokturnach Pankiewicza, Podkowińskiego, Gwozdeczkiego³⁸. Wyjątkową realizacją postulatu „umuzycznienia” malarstwa, realizacją wynikającą przede wszystkim z podwójnego wykształcenia artysty, który był malarzem

³⁰ S. Mallarmé, *La vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui*; por. *Symbolism in Polish Painting...*, s. 43.

³¹ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, rozdz. 2.

³² Juszcak, *Malarstwo...*, s. 62.

³³ Na te obrazy-klucze zwraca uwagę A. Morawińska, *Polish Symbolism [w:] Symbolism in Polish Painting...*, s. 28 i n. Por. też M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo [w:] Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 98–132.

³⁴ Okoń, *Sztuka i narracja...*, s. 122.

³⁵ Por. rozważania W. Juszcaka o obrazowaniu Słowackiego: *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha” [w:] Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977, s. 299–321.

³⁶ Juszcak, *Młody Weiss...*, s. 187.

³⁷ Najwyraźniej pokazały to wystawy w Muzeum Literatury w Warszawie: „Boy i Młoda Polska” (1974); „Stanisław Wyspiański, poeta-malarz” (1976); „W kręgu «Chimery»”. *Sztuka i literatura polskiego modernizmu* (1979/80).

³⁸ M. Gołąb, *Sonata słońca M. Ciurlionisa*, *Artium Questiones*, 2: 1983, s. 85.

i kompozytorem jednocześnie, są malarskie cykle Mikołaja Čiurlionisa, gdzie zamierzeniem autora było podporządkowanie wyobrażeń regułom klasycznej budowy sonatowej: *allegro* – *andante* – *scherzo* – *finale*³⁹. Równie muzyczny, choć nie tak programowy charakter mają niektóre płótna Weissa, i to wcale nie namalowany dla Przybyszewskiego portret Chopina, lecz obrazy kształtowane według muzycznych tonacji, rytmów i temp, wyraźnie określanych przez samego malarza: tonacja molowa i *largo* dla *Słoneczników*, *presto* dla *Strachów* czy „gwałtownie zrytmizowane kompozycje z korowodami aktów, rozwijającymi się według jakiejś «muzycznej» zasady”⁴⁰ – jak *Opętanie* i *Taniec*.

W tym nachyleniu się ku sobie różnych sztuk wiele jest oczywiście ze wspólnych całej epoce dążeń syntetycznych, z symbolistycznego zbliżenia poezji, malarstwa i muzyki, w sztuce polskiej widocznej szczególnie w kręgu warszawskiej „Chimery”, z której materiałów rekonstruować można niemal wagnerowski wzorzec *Gesamtkunstwerk*⁴¹. Włączenie się w aktualną problematykę artystyczną, konfrontacja z tak istotną dla symbolicznej estetyki końca wieku ideą jedności sztuk były wszakże możliwe nie tylko dzięki znajomości bieżących programów artystycznych (dla czego *notabene* działalność „Chimery” miała podstawowe znaczenie), lecz głównie dzięki temu, że „środki plastyczne dostatecznie dojrzały do tego, by sprostać odcieleśnionej «giętkości języka»”⁴². W dążeniu do „poetyczności” i „muzyczności” malarstwo ówczesne okazało się zdolne i do przełamania ograniczeń gatunkowych, i do tworzenia nowych kategorii ekspresyjnych – o rozpiętości od ekstazy i patosu po autoironiczną groteskę, i do śmiałego odrzucenia konwencji przestrzennych, odrealnienia kolorytu, deformacji kształtów, i do nieporównanego wzbogacenia środków czysto malarskich i warsztatowych wreszcie. Gdy zaś spojrzymy na omawiane tendencje z rozległej, historycznej perspektywy, okaże się, że ówczesna potrzeba przekraczania granic malarstwa była nie tylko odpowiedzią na bieżące wyznania artystyczne, lecz także pierwszą w dziejach polskiego malarstwa próbą realizacji bardzo dawnych teoretycznych założeń, na których opierały się różnorodne koncepcje korespondencji sztuk. Jest tu nie tylko echo starych doktryn *ut pictura poesis* i *ut pictura musica*, lecz po raz pierwszy tak usilnie manifestowana wola zmierzenia się z jednym z najstarszych celów sztuki, jakim jest horacjańska idea urzeczywistnienia niemożliwości.

Drugą „nowością” młodego malarstwa polskiego około roku 1900, będącą w istocie świadectwem włączenia się w krąg europejskiej problematyki artystycznej, jest nawiązanie twórczego dialogu z tradycją antyczną. Stało się to dopiero u schyłku XIX wieku, bo trudno za twórczy dialog uznać klasyczne konwencje początku stulecia czy grecko-rzymskie spektakle Siemiradzkiego. Recepcję antyku w polskim modernizmie, mającą swój własny bieg i dramaturgię, inicjuje w latach siedemdziesiątych pełne naiwności pytanie młodego Malczewskiego: „czy godzi mi się robić rzeczy klasyczne, czy nie?”, jej punktem finalnym zaś jest Wyspiańskiego

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Juszcak, *Młody Weiss...*, s. 76 i n.

⁴¹ Katalog wystawy *W kręgu „Chimery”...*, s. 34.

⁴² Juszcak, *Malarstwo...*, s. 54.

projekt „akropolizacji” wawelskiego wzgórza. Problem zamyka się w trzydziestu latach i zaczyna rozterka: „czy się godzi?”, a wieńczy go i kończy zarazem szalona idea hellenizacji sanktuarium polskiej historii. W malarstwie rozległość antycznych inspiracji wyznaczają z jednej strony przefiltrowane przez parnasistowską poezję wizje Malczewskiego, z drugiej – ekspresjonistycznie antyklasyczne bachusowe korowody Weissa. Niespotykane dotąd w sztuce polskiej „ożywienie motywów mitologicznych – jak pisze w znakomitym studium Katarzyna Nowakowska-Sito – zostało niejako ułatwione za przyczyną oddzielenia starożytności (głównie helleńskiej) od pojęcia klasycyzmu, dzięki czemu antyk i mit stracił swój wymiar zdeterminowany historycznie [...] Możliwe stały się zarazem nowe interpretacje i wędrówki motywów w czasie i przestrzeni”⁴³. Zerwanie z widzeniem antyku zgodnie z klasycznym modelem winckelmannowskim sprawiło, iż mogło powstać tak typowe dla polskiego modernizmu splecenie motywów ludowych z żywiołem dionizyjskim, mogła dokonać się polonizacja chimery, faunów i Thanatosów, nie tylko przez osadzenie ich w polskim krajobrazie, ale także w kontekście historyczno-narodowym, mogły wreszcie zaistnieć synkretyczne wyobrażenia mitologiczno-religijne. Za sprawą obfitej twórczości Jacka Malczewskiego w naszym obrazie dominują dionizyjsko-nietzscheańskie „sprośne fauny poufalające się z nieskończonością”⁴⁴ i chimery – „zwierzęta pociągowe polskiego modernizmu”⁴⁵. Obok nich są wszakże dzieła jednostkowe i niezwykle, łamiące wszystkie, nie tylko klasyczne, ale i modernistyczne stereotypy, jak Wyspiańskiego ilustracje do *Iliady*, zobaczonej przez archaizowany folklor i schliemannowskie wykopaliska, czy wyjątkowy w sztuce polskiej przykład dialogu między renesansową myślą platońską, łączącą symbole chrześcijańskie z antyczną strukturą kosmosu, a ideami mistycznymi i teozoficznymi schyłku wieku, jakim jest witraż Wyspiańskiego *Apollo – system Kopernika*⁴⁶.

Ograniczone ramy artykułu sprawiają, iż z wielu możliwych zaakcentowano zaledwie dwa problemy – korespondencji sztuk i recepcji antyku – gdyż te najwyraźniej zdają się dowodzić postawionej tu tezy, iż pełne i świadome współuczestnictwo malarstwa polskiego około roku 1900 w aktualnej problematyce artystycznej było możliwe dzięki jego włączeniu się w krąg zagadnień, które przyjmując różną, także modernistyczną postać, kształtowały europejską tradycję malarską od kilku stuleci. Analiza innych „części” malarstwa, takich jak ekspresja czy przestrzenna budowa obrazów, podobnie mogłaby ukazać, jak wiele z tego co w młodej sztuce określano jako „nowe”, zachowując walor nowości, było w istocie późnym spełnieniem się tego, co w sztuce polskiej nigdy się dotąd nie spełniło czy spełnić nie

⁴³ K. Nowakowska-Sito, *Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, niepublikowana dysertacja doktorska, której zawdzięczam uwagi zamieszczone w tej partii artykułu.

⁴⁴ Określenie Tredecim (Z. Przesmycki?), *Rozstrojowcy i zamętowcy*, „Chimera”, 6: 1902, z. 17, s. 299.

⁴⁵ Określenie J. Stempowskiego.

⁴⁶ K. Nowakowska-Sito, „*Apollo – system Kopernika*”. *Studium o witrażu Wyspiańskiego*, *Folia Historae Artium*, 29: 1993, s. 151–167; K. Czerni, „*Apollo*” *Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie*, *Folia Historae Artium*, 29: 1993, s. 129–149.

mogło. Widziane z perspektywy artystycznej tradycji malarstwo polskie epoki modernizmu okazuje się nie tyle sztuką nowości i przełomu, ile dojrzałości i równowagi. Dojrzałości – paradoksalne – umożliwiającej nowatorstwo. A zarazem równowagi między narodowymi powinnościami a „sztuką czystą”, własną tradycją a impulsami płynącymi z innych artystycznych centrów, między „malarzkością” a „literaturą”, wszelką „nowością” a możliwością jej odbiorczej akceptacji. To owa równowaga sprawia, że ówczesne malarstwo polskie zdołało zachować swą tożsamość w procesie przemian, co później nie zawsze się udawało.

I na koniec wróćmy raz jeszcze do samych obrazów, tak jak obcuje z nimi w muzealnych salach, bo to one dostarczają najważniejszych argumentów. Mieczysław Porębski napisał o Matejce, że „stworzył on stereotypy emocjonalno-wyobrażeniowe o nie dającej się z niczym porównać sile i trwałości”⁴⁷. Epoka pomatejkowska także stworzyła zespół wyobrażeń o wielkiej sile i trwałości, choć nie było to dziełem jednego artysty. Są to obrazy najgłębiej zakorzenione w polskiej, szlachecko-inteligenckiej świadomości i uczuciowości, coraz nostalgiczniej przywołane kojące i czule miejsca zbiorowej pamięci, polska kraina wspomnień i marzeń: obrosłe winem stare dwory, skiby ornej ziemi, wielkie połacie nieba, zwały obłoków nad horyzontem, sady o pobielanych pniach, ciche wieczory w kręgu domowej lampy, majowe słońce na werandzie, chaty rozśpiewane, jesienne krakowskie Planty z zamgloną sylwetą Wawelu. Jakby posłuszne zaleceniom *Traktatu poetyckiego*⁴⁸ pozwalają nam wciąż widzieć:

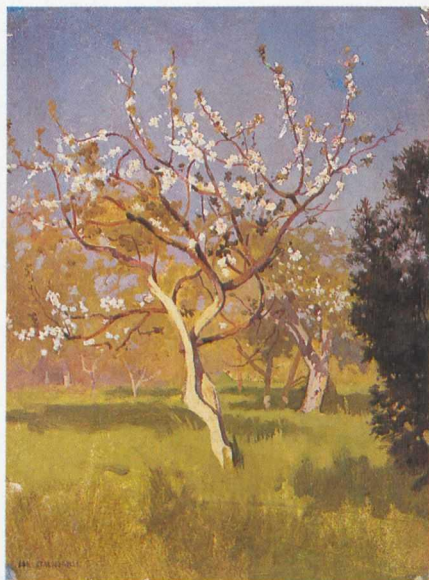
...jabłonie, rzekę, zakręt drogi
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

⁴⁷ M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962. s. 170.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki* (1957).



7. Piotr Stachewicz: *Dwór w Tuchanowiczach*



8. Jan Stanisławski: *Kwitnąca jabłoń*

9. Jan Stanisławski: *Sad jesienią*





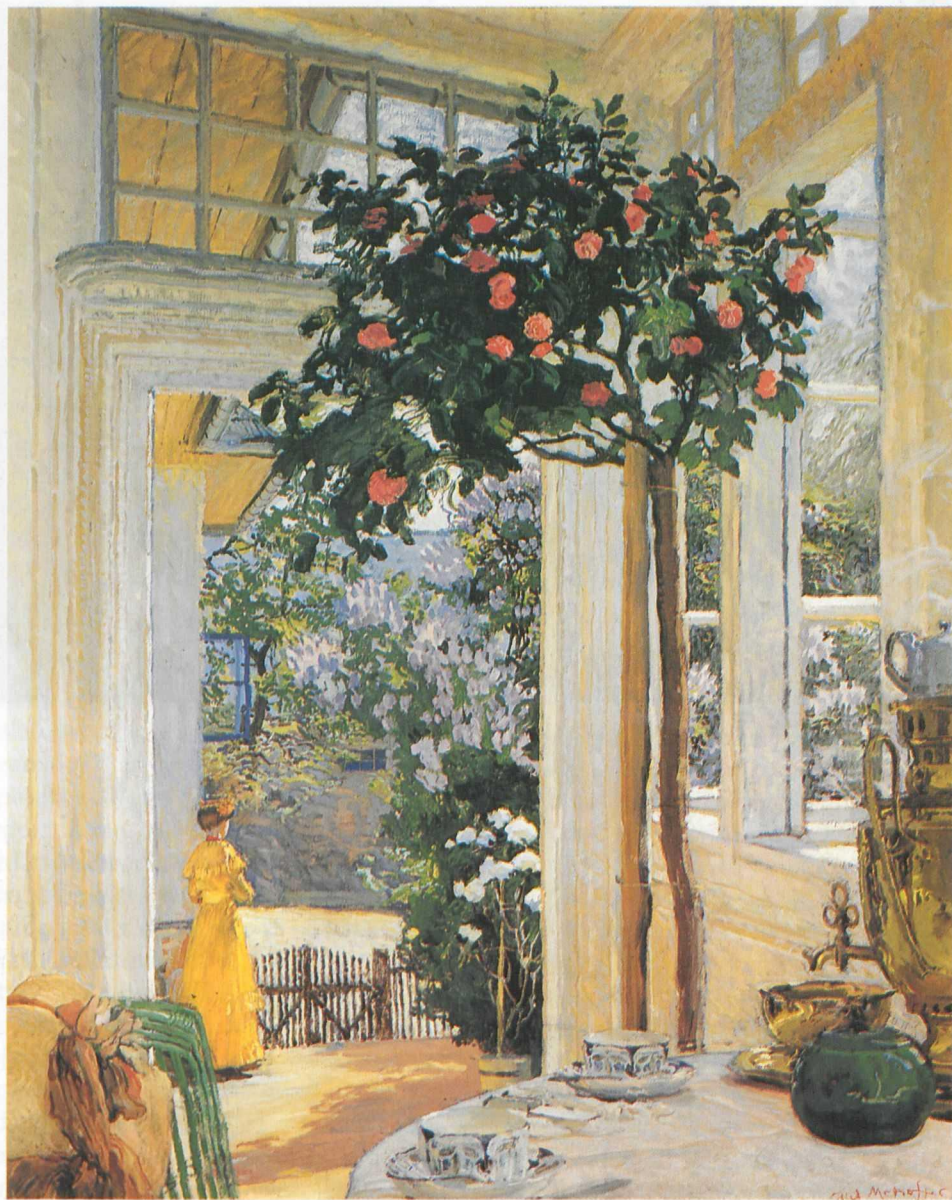
10. Jacek Malczewski: *Wiosenne roztopy – Wisła pod Zawichostem*

11. Konrad Krzyżanowski: *Chmury*





12. Józef Pankiewicz: *Przy lampie*



13. Józef Mehoffer: Stońce majowe



14. Stanisław Wyspiański: *Chochoty*