

MŁODA POLSKA W KOLORZE

Justyna Bajda, BŁĘKITNY „FIN DE SIÈCLE”. KOLOR NIEBIESKI W KULTURZE I LITERATURZE MŁODEJ POLSKI (GABRIELA ZAPOLSKA – KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER – STANISŁAW WYSPIAŃSKI). (Recenzenci: Radosław Okulicz-Kozaryn, Dariusz Trzeźniowski). Wrocław 2023. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 370. Seria „Acta Universitatis Wratislaviensis”. Nr 4182.

Książka Justyny Bajdy opatrzona została tytułem, który określa obszar będący przedmiotem uwagi badawczej jej autorki – jest nim literatura młodopolska – a jednocześnie rysuje szerokie tło kulturowe literaturoznawczych refleksji. Pierwszy człon tytułu zawiera nazwę brzmiącą dzisiaj nieco anachronicznie, ale doskonale oddającą ducha czasu, klimat końca wieku. *Fin de siècle*, według definicji słownikowej, to „nazwa schyłku XIX w. i charakterystycznych dla niego tendencji w literaturze, sztuce i obyczajach”¹. Termin ten używany jest przy określaniu zmian światopoglądowych, estetycznych, artystycznych, czasem jako synonim innych nazw Młodej Polski; wymaga jednak pewnego uściślenia. Jak przed laty zwracał uwagę Henryk Markiewicz w artykule *Młoda Polska i „izmy”*:

Fin-de-siècle (i jego polskie odpowiedniki „koniec wieku”, „schyłek wieku”), podobnie jak dekadentyzm, miał zasięg szeroki – kulturalny i psychologiczno-obyczajowy; rzadziej stosowano go do samej literatury [...]. Termin ten szybko się zdewaluował; spopularyzowany od roku 1888 dzięki sztuce F. de Jouvenota i H. Micarda o takim właśnie tytule, w kilka lat później był przedmiotem drwin Gabrieli Zapolskiej w powieści *Fin-de-siècle’istka* (1894) [...]².

Omawiane wyrażenie, odnoszące się do fenomenów kultury, rozległego tła obyczajowego i psychologicznego, używane jest także w pracach badawczych za granicą; wprowadził je np. Carl E. Schorske w książce *Fin de Siècle Vienna – Politics and Culture* (1979), w której przedmiotem rozważań uczynił zjawiska w sztuce przełomu wieków w Wiedniu, będącym wówczas centrum estetyzmu, ukazane w kontekście uwarunkowań światopoglądowych i politycznych³.

W tytule książki Bajdy słowo „błękitny” można odczytać jako epitet metaforyczny, tworzący wraz z określeniem „*fin de siècle*” związek metaforyczny⁴, co staje się czynnikiem poszerzającym perspektywę studiów. Tytuł wprowadza w za-

¹ M. Głowiński, *Fin de siècle*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1976, s. 127.

² H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*. W: K. Wyka, *Młoda Polska*. Wyd. 2. T. 1: *Modernizm polski*. Kraków 1987, s. 329. Cytowany fragment zawiera przypisy odnoszące się do przytoczonych terminów.

³ Zob. tłumaczenie pracy na język niemiecki: C. E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Übers. H. Günther. München–Zürich 1994.

⁴ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Epitet*. Hasło w: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*

gadnienia merytoryczne, zapowiada kierunek działań porównawczych oraz określa krąg zainteresowań literaturoznawczych autorki. Zamyśl badawczy – skupienie się na kolorze niebieskim w literaturze i wytworach kultury – uzasadniony został w części wstępnej, zatytułowanej *Dlaczego niebieski?* W centrum uwagi znajdują się tu zagadnienia estetyczne; Bajda prezentuje różne perspektywy refleksji nad kolorem, w tym „postrzeganie go w optyce korespondencji sztuk, odsyłającej do horacjańskiego toposu *ut pictura poesis*” (s. 14). Odwołuje się do uczonych skupionych na funkcjonowaniu koloru w kulturze i sztuce oraz do znaczących publikacji z tego zakresu (m.in. do klasycznych opracowań Johna Gage’a i Marii Rzepińskiej). Przegląd stanu badań prowadzi do wskazania luk w dotychczasowych ustaleniach dotyczących miejsca i roli koloru w kulturze: „Jak dotąd [...] nie podjęto próby opisu koloru literackiego jako uobecnienia elementu współkształtującego kulturę danej epoki” (s. 16).

Bajda wytycza zatem na wstępie kierunki własnych działań naukowych, rysuje szerokie tło kulturowe omawianych zjawisk, uzasadnia skupienie się na różnych rodzajach piśmiennictwa Młodej Polski. Rzecz to dla badaczki nienowa, wszak ma ona w swoim dorobku prace podejmujące zagadnienie koloru będącego wykładnią świadomości artystycznej twórców z tej epoki, wpisujące się w szerszy obszar studiów z zakresu estetyki i antropologii kulturowej⁵. Tytuł *Dlaczego niebieski?* obejmuje przedstawienie kwestii związanych z kolorem, jego walorami i odmianami, sposobami wykorzystywania barwy w ciągu wieków w różnych dziedzinach i sektorach życia społecznego, religijnego, wojskowego itd. Autorka recenzowanej publikacji podkreśla, że w drugiej połowie XIX wieku oraz na przełomie stuleci rozmaite odcienie koloru niebieskiego zaczęły odgrywać szczególną rolę w literaturze (w tym francuskiej), a także w malarstwie, kulturze, w otoczeniu człowieka. W badaniach nad funkcjonowaniem koloru istotne są kwestie terminologiczne, toteż ustalenia ich dotyczące uwzględnione zostały również w rozważaniach wprowadzających.

Należy od razu zaznaczyć, że w książce istotną rolę odgrywają ilustracje; jest ich 86 (ponadto zaś siedem tabel). Prezentują one tendencje występujące w malarstwie (w tym też w pejzażu malarskim), w modzie, w wystroju wnętrz. Wspomagają argumentację merytoryczną, a ich stałe pojawianie się w wywodzie unaocznia, jak może funkcjonować ilustracja (obraz) w tekście naukowym. Również okładka, obwoluta, barwiony brzeg i wewnętrzne stronicę przedtytułowe, wyposażone w roślinne motywy utrzymane w secesyjnej estetyce, w różnych odcieniach koloru niebieskiego, współgrają z zawartością pracy.

Książka została przejrzystie skomponowana. Główny korpus tworzą cztery części: pierwsza prezentuje tło kulturowe przełomu XIX i XX wieku, druga, trzecia i czwarta poświęcone są wybranym tekstom twórców młodopolskich, ilustrującym na różne sposoby zastosowanie koloru niebieskiego i jego odcieni. Owa pierwsza partia wprowadza nurty rozważań ujęte w trzy rozdziały. Tytuł inicjalnego, *Od „bleu de roi” po „bleu électrique”*. *Korespondencje ze świata mody*, zapowiada omó-

⁵ Zob. J. Bajda: *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Warszawa 2003; „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*. Wrocław 2010.

wienie zjawisk występujących w modzie kobiecej tamtego okresu, która – jak wiadomo z różnych źródeł – odznaczała się bogactwem form, materiałów, krojów, odcieni kolorystycznych, wielością i różnaitością dodatków. Jest tu postrzegana w ciągłym rozwoju, usytuowana na tle zmian obyczajowych, a także społecznych i cywilizacyjnych (np. odcień błękitu *électrique* wiąże się z oddziaływaniem nowoczesnego oświetlenia elektrycznego).

Przywołane egzemplifikacje są bogato ilustrowane cytatai z czerpanymi z ówczesnych magazynów mody („Bluszcz”, „Tygodnika Mód i Powieści”, „Świata Kobiecego” i innych), sprawozdań prasowych, korespondencji oraz z utworów literackich. Fragment ten ukazuje pomysłowość projektantów mody w zakresie stosowania terminów odnoszących się do barw przełamanych, różnych odcieni kolorystycznych, co odzwierciedlają także podawane w prasie francuskiej „zupełnie fantazyjne nazwy” (s. 42)⁶. Cytowane wyimki z – nadsyłanej do polskich pism z Paryża – korespondencji na temat mody informują (podobnie jak inne źródła) o ówczesnych upodobaniach do określonych barw i tkanin, a zarazem szkicują obraz rzeczywistości końca XIX wieku, do której należą nowe zdobycze cywilizacyjne. Przykłady na to, jak światło elektryczne przeniknęło w dziedzinę mody, można traktować jako symptomy głębszych zmian zachodzących w sferze życia społecznego. Bogaty wachlarz odcieni kolorystycznych preferowanych przez modę paryską prezentują zamieszczone w książce fotografie ukazujące modelki w strojach odznaczających się wyrafinowaniem i elegancją.

Omówienie ówczesnych preferencji w zakresie barw, tkanin, deseni, krojów dotyczy gustów estetycznych, ale łączy się też – co akcentuje autorka – z działalnością domów mody, słynnych pracowni krawieckich (francuskich i polskich), z których wychodziły wytworne toalety, ponadto zaś z wymaganiami praw rynkowych i oddziaływaniem reklamy. Moda ta przeznaczona była, jak dowodzą przytaczane źródła, przede wszystkim dla warstw wyższych i średnich. Wywód wspomagają przykłady z utworów literackich; są to wypowiedzi na temat ubiorów (również skromniejszych), kolorów (niekiedy nietrwałych) znajduwane w tekstach Marii Rodziewiczówny, Zofii Urbanowskiej, Gabrieli Zapolskiej, ale też fachowe informacje dotyczące barwienia materiałów zawarte w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta. Interesujące źródło wiedzy o tendencjach w modzie przełomu wieków stanowią felietony Lucyny Ćwierczakiewiczowej, jednej z kobiet aktywnych na różnych polach.

Temat koloru w modzie (także jakości stosowanych materiałów i farb) łączy się w książce z tłem obyczajowym, z różnicami pomiędzy przedstawicielami poszczególnych warstw społecznych. W świetle przytaczanych wypowiedzi poświęconych modzie, pochodzących z prasy oraz z utworów literackich (w tym z *Lalki* Bolesława Prusa), wyłaniają się głównie zwyczaje klasy zamożnej, wiodącej prym w modzie zarówno w europejskiej metropolii, jak i w kraju. Do „obowiązuujących” sposobów spędzania czasu należały spacer y głównymi alejami miast i po parkach, udział w balach, wyścigach, wernisażach, odwiedzanie salonów sztuki, czyli też letnie wyjazdy do kurortów. Moda przełomu wieków ukazana jest w książce Bajdy bardzo

⁶ Dobrze tu wspomnieć, że na odwrocie obwoluty książki zawarto *Polsko-francuski wzornik błękitów*, co stanowi bardzo ciekawe, a zarazem przydatne rozwiązanie.

skrupulatnie; odnotowane zostały rozmaite odcienie błękitu stosowane w ubiorach i zmiany w kolorystyce strojów następujące z biegiem czasu. Zdumiewać może wynalazczość w zakresie nazw kolorów, a także „barw dopełniających” (s. 67). Przytaczane cytaty z polskich powieści, których bohaterki przedstawiane są w ubiorach w odcieniu niebieskim, odzwierciedlają obyczaje i tendencje w modzie; w świetle wyводу widoczne staje się, że była ona tworzona przede wszystkim dla pań „z towarzystwa”, jeżdżących powozami, potem zaś automobilami. Zjawiska obserwowane na gruncie mody można więc odczytać w szerszej perspektywie: jako diagnozy o charakterze kulturowym.

W gabinecie panny Izabeli. Podręczniki aranżacji wnętrz to tytuł kolejnego rozdziału; wprowadza on w problematykę związaną z urządzeniem mieszkań miejskich na przełomie XIX i XX wieku oraz z preferencjami kolorystycznymi uwidaczniającymi się na tym obszarze. Bajda powołuje się na prace dotyczące aranżacji wnętrz mieszkalnych przeznaczonych dla wyższych sfer, w tym na teksty francuskiego krytyka Charles’a Blanca (1882) oraz późniejsze. Przytacza przykłady tradycji, według której kolor niebieski stał się istotnym elementem miejsca będącego sferą prywatną pani domu, a zarazem służącego spotkaniom elity towarzyskiej. Do takich miejsc należał salon Madame de Rambouillet, uważany za centrum życia intelektualnego XVII-wiecznego Paryża; za sprawą markizy wielką salę stanowiącą miejsce spotkań i dyskusji o literaturze i sztuce pomalowano na kolor błękitny. Egzemplifikacja ta poświadcza rangę koloru w przestrzeni kulturowej. Stosowanie kolorystyki w odcieniach błękitu tropi badaczka w różnych epokach – w barokowych, rokokowych i XIX-wiecznych wnętrzach. Zmiany cywilizacyjne w końcu stulecia XIX (produkcja masowa, nowe techniki uzyskiwania barw) ukazuje jako doniosły czynnik kształtujący otoczenie człowieka. Skali ówczesnego zainteresowania kolorem, jego systematyzacja, używaniem przy urządzeniu wnętrz dowodzi przywołane opracowanie w języku francuskim, z 1905 roku, łączące „dziewiętnastowieczne zamiłowanie do roślin z pasją kolorów” (s. 84), zawierające „365 funkcjonujących nazw kolorów, w tym 34 błękity” (s. 85). Autorka unaocznia, jak okoliczności społeczne i rewolucja przemysłowa kształtowały upodobania do barw wyrazistych, tworzonych dla klas średnich. Określa cezury czasowe znaczące w historii uzyskiwania i stosowania kolorów. Powołuje się na fundamentalne dzieła na temat barw, ich harmonii, wykorzystywania w dekoracji wnętrz (w tym na studium Davida R. Haya, a także na rozprawę Johanna Wolfganga Goethego *Nauka o barwach*).

Wywód jest ilustrowany przykładami z utworów literackich, głównie z powieści realistycznych okresu pozytywizmu i Młodej Polski (Marii Rodziewiczówny, Gabrieli Zapolskiej, Bolesława Prusa), w których scenerię stanowiła przestrzeń domowa. Badaczka dostrzega, jakie zmiany w funkcjonowaniu barw nastąpiły za sprawą secesji i jak kolor, наносzony na ściany mieszkań, służył podziałowi domostwa, określał przeznaczenie poszczególnych pokoi; przykładów dostarcza *Ziemia obiecana* Reymonta. Secesja jest postrzegana jako kierunek w sztuce i kulturze materialnej ostatniej dekady XIX wieku, który wprowadził do wnętrz zróżnicowane, bogate wzornictwo, oparte na ujętych w syntetyczne formy motywach zwierzęcych i roślinnych, a także jasną tonację papierowych tapet, łączących praktyczność z walorami estetycznymi. Znaczenie koloru oraz wyposażania domu na modłę secesyjną dostrzeżone zostało przez badaczkę u Zapolskiej. Przytoczony

fragment powieści *Jak tęcza* (z 1902 roku), prezentujący mieszkanie bohaterki wypełnione utrzymanymi w secesyjnej estetyce meblami i bibelotami, opatruje autorka recenzowanej książki komentarzem będącym świadectwem wnikliwej lektury utworów tego czasu: „Mieszkanie rozkwita kształtami, motywami i barwami *art nouveau*. To dłuższy, ale wydaje się, że jedyny tak bogaty opis secesyjnych wnętrz w literaturze Młodej Polski” (s. 104). Cechy aranżacji wydobywane są także z innych dzieł Zapolskiej, gdzie stanowią wyznaczniki statusu społecznego bohaterów.

Odrębny rozdział poświęcony jest niezwyklej popularności kwiatów w kulturze XIX wieku, ich funkcjonowaniu w różnych formach kultury i sztuki. Te elementy roślin występowały jako przedmiot opisu w literaturze, jako wyraz zainteresowania botaniką w tworzonych wówczas zielnikach oraz jako ornament w pomieszczeniach. Fenomen szczególnego upodobania do kwiatów, zwłaszcza pod koniec XIX wieku, ilustrują przytoczone słowa z pracy Gabriela Viaud-Bruanta: „Ich obecność jest dziś pożądana w każdym obszarze życia” (s. 108), a także inne przykłady czerpane z bogatej literatury przedmiotowej. Prześledzone zostały tu funkcje kwiatów w modzie (na podstawie opracowań w języku francuskim) i w dekoracji wnętrz. Autorka recenzowanej książki odnotowuje coraz bardziej powszechny (we Francji, ale też w Polsce) zwyczaj zastępowania żywych roślin sztucznymi, wytwarzania ich z papieru i rozmaitych materiałów. Sztuczne kwiaty pojawiły się w literaturze jako elementy dekoracji wnętrz, np. u Zapolskiej, jak również w przytaczanej korespondencji z Paryża.

W kolejnym ogniwie rozważań odnosi się badaczka do tradycji „kodu roślinnego” (s. 115) – mowy kwiatów, popularnej w europejskiej kulturze – korzystając z XIX-wiecznych i współczesnych studiów na ten temat. Cytowane egzemplifikacje poświadczają różnorodność i bogactwo znaczeń kwiatowych, ich rozbudowaną symbolikę. Bajda komentuje powstające w XIX wieku podręczniki, podkreślając wielość tekstów o mowie kwiatów, ich podobną strukturę. Odnotowuje słynne opracowania (choćby Anaïs de Neuville), które były przybliżane odbiorcy polskiemu, a także szkice rodzime. Kod kwiatowy, wykorzystywany też w grach towarzyskich, dowodził istnienia kulturowego tabu i potrzeby wyrażania uczuć za pomocą symboliki roślinnej. Osobny fragment poświęcony został kwiatom o barwie niebieskiej w słowniku Siriusa de Massilie z 1898 roku, prezentującym m.in. kilkadziesiąt roślin kwitnących na niebiesko (w różnych odcieniach) oraz ich znaczenia. Komentarzem opatrzone są również polskie rozprawy; w ich świetle wyłaniają się poetyckie wizerunki kwiatów o barwie niebieskiej u takich twórców, jak Jan Kasprzowicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Kazimiera Zawistowska, Zofia Trzuszczkowska. Badaczka podkreśla długowieczność mody na odwoływanie się do symboliki kwiatowej, wygasającej stopniowo w XX wieku, ale wciąż powracającej. Dowodzi w ten sposób, że potrzeba posługiwania się kodem kwiatowym i zainteresowania słownikami kwiatów są uzasadnione kulturowo.

Partię analityczną książki stanowią trzy części poświęcone literaturze – utworom reprezentującym różne rodzaje i gatunki literackie. Części te (podobnie jak pierwsza) podzielone zostały na rozdziały, a te z kolei na podrozdziały. Uważam wymienione zabiegi kompozycyjne za celowe i przydatne w lekturze pracy, która stanowi rozległe studium, obejmujące szerokie obszary obserwacji naukowej. Wewnętrzne uporządkowanie poszczególnych partii pozwala również dostrzec spo-

soby argumentacji, uzasadniania przyjętych tez, konstruowania wniosków na kolejnych etapach wywodu. Część druga nosi tytuł *Kolor niebieski w publicystyce i powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Zapowiada on kierunek refleksji naukowej, skupienie się na funkcjonowaniu koloru w dorobku pisarki i na randze, jaką barwa niebieska zyskuje w różnych formach wypowiedzi autorki *Sezonowej miłości*. Przywołany stan badań dotyczy głównie poglądów estetycznych Zapolskiej i znaczenia, jakie w rozwoju jej osobowości twórczej miał pobyt w Paryżu, gdzie zetknęła się z nowymi kierunkami w sztuce. O związkach pisarki ze stolicą Francji, środowiskiem artystycznym, w jakim się obracała, o jej aktywności kreacyjnej wypowiedziano się już wielokrotnie; liczne komentarze na ten temat zawarł m.in. Franciszek Ziejka w książce *Paryż młodopolski*⁷.

Bajda dąży do uzupełnienia portretu Zapolskiej. Deklaruje we wstępie do tej sekcji rozważań, że skupia się na takich cechach postawy twórczej, jak podatność „na sensualny odbiór rzeczywistości”, zainteresowanie „malarstwem, modą i aranżacją wnętrz mieszkalnych” (s. 140). Rozwija tu wątki sygnalizowane w poprzedniej części, wspiera wywód o analizy artykułów, korespondencji oraz wybranych utworów. Listy były już przedmiotem uwagi badaczy (w tym Anny Janickiej, przywołanej w przypisie 449 na s. 139), lecz przez Bajdę czytane są (w rozdziale *Sprawozdania paryskie* i kolejnych) m.in. jako wyraz fascynacji zjawiskami w sztuce i architekturze Paryża oraz kształtującymi je czynnikami natury technicznej i cywilizacyjnej. Pisarka odzwierciedla wrażenia, jakich doznała w trakcie dziesiątej Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1889 roku, a także stykając się z nowoczesnością reprezentowaną przez Wieżę Eiffla, którą uznała za „z koronki i lamp utkany cud”; podziwiała zwieńczenie budowli oraz zdobiące ją efekty świetlne uzyskane dzięki elektryczności; nazwała ją „błękitną gwiazdą” (s. 143).

W podrozdziale *Migawki z paryskich ulic i kabaretów* badaczka śledzi, jak Zapolska postrzegała ulice rozjaśnione światłem elektrycznym, konfrontuje je z innymi wyrazami fascynacji i sposobami użycia sztucznego światła, także w malarstwie (np. Edgara Degasa i Henriego de Toulouse-Lautreca). Publicystyka pisarki z początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku dowodzi, jak istotną rolę w obrazach Paryża i jego topografii odgrywały różne odcienie błękitu oraz refleksy świetlne. Analizowane fragmenty listów unaoczniają malarskie nacechowanie deskrypcji dotyczących paryskich obiektów, ulic, domów, ubrań przechodniów, publicznych festynów. Wskazane są tu zaczątki naturalistycznego postrzegania człowieka, jego kondycji, sytuacji w środowisku, które znajduje odbicie w twórczości literackiej. Autorka recenzowanej publikacji wnikliwie przygląda się opiniom Zapolskiej na temat malarstwa, którym żywo interesowała się ona podczas pobytu w Paryżu, oglądając wystawy obrazów (komentowane przez Bajdę m.in. w podrozdziale *Salons des Beaux-Arts*). Opinie Zapolskiej wyłaniają się ze sprawozdań przygotowywanych dla prasy (choćby dla „Kuriera Warszawskiego”), co umożliwia badaczce podjęcie próby zrekonstruowania poglądów Zapolskiej na najnowsze malarstwo i tendencje w nowej sztuce. Uwagę przyciągają wypowiedzi zawarte w *Listach paryskich* (do „Przeglądu Tygodniowego”), dotyczące roli światła i błęki-

⁷ F. Ziejka, *Paryż młodopolski*. Warszawa 1993.

tu w obrazach prezentowanych na Salonie, a także innych cech twórczości młodych adeptów pędzla. Odnotowane zostały w książce fascynacje pisarki morskim pejzażem Bretanii oraz wszechobecnością koloru niebieskiego w całym regionie (*Bretoński „glas”*). Czytając listy ze stolicy Francji, autorka monografii wydobywa też szczegóły wystroju mieszkania, które wynajmowała Zapolska w Paryżu (w podrozdziale *Miedzy Avenue Trudaine a Montmartre'em*), jej upodobania do określonych kolorów i do walorów estetycznych umeblowania; pasję otaczania się pięknymi przedmiotami i dbałość o kolorystykę wnętrza dostrzega również w okresach krakowskim i lwowskim. Cechą wizerunku pisarki, jaki wyłania się z książki Bajdy, jest uleganie modzie (komentowane we fragmencie *Szyk „à la parisienne”*), dbałość o stroje, o materiały, z jakich są wykonane, o odcienie kolorystyczne; Zapolska zabiegała również o wyszukane, odpowiednie dla siebie kostiumy sceniczne w okresie współpracy z André Antoine'em w Paryżu.

Tropiąc w kolejnym rozdziale, zatytułowanym „*Sezonowa miłość w odcieniach błękitu*”, kolor niebieski w twórczości Zapolskiej, badaczka wydobywa jego walory (błękit, szafir) w utworze przynależnym do „powieści pensjonatowych” (s. 180; termin wprowadzony przez Jacka Kolbuszewskiego). Sama Bajda teksty, w których widoczne jest dążenie do rozszerzenia „perspektywy kulturowej o przestrzeń naturalną”, nazywa „powieściami kurortowymi” (s. 180, przypis 596, odwołujący się do pracy badaczki na temat Ludwika Szczepańskiego, pochodzącej z 2018 roku). Bohaterka *Sezonowej miłości* została scharakteryzowana w podrozdziale *Niebieska matinka versus szafirowa woalka w grochy* poprzez jej stosunek do mody i do stroju oraz poprzez potrzebę dopasowania się do otoczenia, do eleganckiego towarzystwa, mimo skromnych warunków materialnych. Bajda podkreśla rolę kobiecej (i męskiej) garderoby w powieściach autorów francuskich (zwłaszcza Honoré de Balzaca) i polskiej pisarki; wysledza w utworze Zapolskiej „kod westymen-tarny” (s. 182), oparty na realizowanej w *Komedii ludzkiej* „teorii odpowiedniości ubioru do klasy społecznej, grupy zawodowej i psychiki bohatera literackiego” (s. 181). Ranga koloru ujawnia się w wymogach mody kreowanej na użytek pobytu kobiet w kurortach, a także w ubiorach bohaterki i jej córki, Pity. Fragment *Tatrzańskie widoki z gencjaną w tle* ukazuje przeżycia Tuśki, która zetknęła się z majestatem Tatr i górską przyrodą; w pejzażu tatrzańskim dostrzega „rozbiełkitnione” (s. 194) góry i niezwykle kolor kwiatów gencjany. Rozdział trzeci, *Zapolska – kod niebieski*, obejmuje rozważania o roli koloru w charakteryzowaniu postaci i o używaniu różnych tonów błękitu w strojach zależnie od wieku bohaterek. Sekcje opatrzone znaczącymi tytułami: *Błękity dzieciństwa i wczesnej młodości* oraz *Marzenia i turkusy*, rejestrują stosowanie koloru niebieskiego w ubiorach dziewczynek, chłopców i dorastających panien. Był on przypisany do „czasu niewinności” (s. 204) i do okresu dojrzewania, który, jak dowodzi w powieściach Zapolska, cechowały marzenia, utożsamiane z błękitną barwą. Światło niebieskie stanowi także istotny element wnętrza domów mieszczańskich, zwłaszcza sypialni przedstawianych w tekstach pisarki, co uwidacznia fragment *Lampki małżeńskiej obłudy*. W świetle tych analiz Zapolska jawi się jako pisarka znająca dobrze świat kobiet przełomu wieków i tworząca ich portrety za pomocą koloru, który jest nieodłącznym i przydatnym narzędziem charakterystyki.

Spośród reprezentantów Młodej Polski za twórcę wyróżniającego się na obsza-

rze poezji, używającego rozmaitych odcieni barwy niebieskiej, Bajda uznaje Kazimierza Przerwę-Tetmajera. O jego upodobaniach estetycznych badaczka pisała już wcześniej (co odnotowuje w przypisie 686 na s. 217); w książce poświęca poecie część trzecią – *Niebieskie tomiki Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Za znaczącą cechę autora malarskich, impresjonistycznych wierszy uważa skłonność do stosowania błękitu i docenienie rozmaitych walorów tej barwy. Zostały one prześledzone w kolejnych ogniwach. Widać w nich, że pejzaże poetyckie oparte są na układach przestrzennych, wyznaczonych przez niebo, wodę i góry. Bajda sięga do bogatej symboliki uruchamianej przez pojęcia nieba i Boga, odwołuje się do romantycznych pisarzy i malarzy dążących do oddania istoty natury, w której przejawia się Bóg. Przedmiotem uwagi czyni badaczka przestrzeń między niebem a ziemią, wydobywa przykład „rozbłękitnionych, symbolicznych pejzaży” (s. 224) i ukazuje jego koneksje malarskie; tropi znaczenia, jakie łączą się z „błękitnym zadumaniem” (s. 225) poety, obejmującym cechy postawy wobec świata, natury, bytu. Omawiając obrazy wody w wierszach Przerwy-Tetmajera, sytuuje je Bajda w obrębie wyobraźni poetyckiej końca XIX wieku oraz elementów wprowadzanych do sztuki zdobniczej przez artystów secesji. Jak dowodzi analiza krajobrazów lirycznych, poeta wiązał sensory sugerowane przez wodę z różnymi walorami barwy niebieskiej. Wskazywane są tu inspiracje i doświadczenia zdobyte przez Przerwę-Tetmajera podczas podróży do Włoch oraz fascynacja pejzażem Południa. Komentarz odnoszący się do wiersza *W Zatoce Neapolitańskiej* (III 36) obejmuje bogactwo obrazów artystycznych będących impresjonistyczną wizją poetycką, którą, jak trafnie określa badaczka, „można uznać za kompletną błękitną symfonię nie tylko wody, ale całej nadmorskiej przestrzeni” (s. 227).

Bajda nie traci z pola uwagi malarskich wizji Zatoki Neapolitańskiej tworzonych przez artystów XVIII wieku oraz poetyckich obrazów romantyków. Prześledzone zostały tu dokładnie zabiegi Przerwy-Tetmajera oddające kolorystykę (w odcieniach błękitu) prezentowanych pejzaży wodnych oraz ewokowanych przez nie nastrojów. Autorka monografii koncentruje się na wizji, w której główną rolę odgrywają światło i kolor, pomija natomiast wrażenia słuchowe, mimo iż w komentarzu dotyczącym wiersza *W Zatoce Neapolitańskiej* używa terminu „symfonia”, który wprowadza w sferę muzyki (s. 227); brakuje tu nieco rozwinięcia tego tropu w interpretacji. Teresa Wilkoń, analizując utwór Przerwy-Tetmajera w swojej książce o inspiracjach pejzażem Neapolu w polskiej poezji XIX i XX wieku, zwraca uwagę na połączenie wrażeń malarskich „z wrażeniami słuchowymi”, dzięki czemu odzwierciedlony przez poetę krajobraz jest „nie tylko piękny i pełen dziwnej ciszy oraz spokoju, ale także uduchowiony [...]”⁸.

Układ przestrzenny, jak dowodzi dalej Bajda, budują w liryce Przerwy-Tetmajera ponadto góry. Badaczka wskazuje cechy ich obrazowania poetyckiego, śledzi barwy i formy górskich krajobrazów, porównuje je z pracami Caspara Davida Friedricha. To cenne spostrzeżenie; można je uzupełnić o analogie dotyczące nie tylko świata przedstawionego i kompozycji obrazu, lecz też postawy reprezen-

⁸ T. Wilkoń, „Nimfy oko błękitne”. *Obrazy Neapolu w poezji polskiej XIX i XX wieku*. Katowice 2006, s. 115.

tantów różnych epok wobec świata, tworzenia wizji człowieka skontrastowanego z potęgą natury.

Kolejny rozdział nosi tytuł *L'Heure bleue*, a więc zawiera w sobie francuskie określenie zjawiska wizualnego, które cechuje intensyfikacja koloru błękitnego w chwili przed zmierzchem i przed wschodem słońca. Istotny kontekst rozważań stanowią przywołane płótna malarzy polskich i obcych, a także teksty pisarzy i poetów, którzy upodobałi sobie chwilę poprzedzającą zapadnięcie zmroku. Wymienieni są tu tacy twórcy, jak Gabriela Zapolska, Wacław Wolski, Zygmunt Różycki. Można by w tym miejscu przypomnieć również cykl *Biała godzina* Bronisławy Ostrowskiej; w jednej z miniatur autorka utrwalała momentalne, ledwie uchwytnie zmiany widzialnego świata w ogarniającym go zmierzchu:

Zgaśł żar nasturcji i szkarłatów krew –
I nagle widać tylko białe kwiaty
Pod ścianą mrocznych drzew⁹.

Wyraźnie rysuje się tu postawa podmiotu – obserwatora zachodzących niemal niezauważalnie zmian, wygasania barw, ujawniania się kontrastu bieli i mroku. Postawa ta koresponduje z obserwacją przestrzeni w wierszu Tetmajera uznanym przez badaczkę za jeden z najciekawszych pejzaży: „Nie ma tu nic trwałego i jednoznacznego” (s. 239).

W rozdziale *Miedzy impresją a sugestią* mowa z kolei o wzorcu prerafaelickim w poezji Młodej Polski (swoje prace na ten temat Bajda wykazuje w przypisie 736 na s. 241), o kształtowaniu postaci wzbogaconych „o walory impresjonistyczne i symbolistyczne” (s. 242), o nacechowaniu tych kreacji kolorem. Przerwa-Tetmajer jest tu postrzegany jako mistrz „błękitnych personifikacji abstrakcyjnych pojęć umieszczanych w niedoprecyzowanych, tonących w świetle przestrzeniach” (s. 243). Badaczka dokładnie prześledziła zastosowanie błękitu w ujęciach poetyckich autora *Melodii mgieł nocnych*, co pozwoliło na wysnucie wniosków, które dotyczą wielu wierszy i konwencji obrazowania z przełomu XIX i XX wieku.

W części czwartej, opatrzonej metaforycznym tytułem *Niebieskie tony Stanisława Wyspiańskiego*, kolor wyłoniony został (jak w przypadku Zapolskiej) w różnych rodzajach wypowiedzi młodopolskiego artysty (w korespondencji, w dramaturgii), a także w źródłach upamiętniających wystrój pracowni autora *Wesela*. W rozdziale *Błękit w listach do Lucjana Rydla* przedmiotem uwagi są opisy miejsc zwiedzanych przez Wyspiańskiego w trakcie kilkumiesięcznej podróży po Europie, zawarte w tej korespondencji; artysta notuje doznawane wówczas wrażenia, przede wszystkim wzrokowe, refleksje na temat oglądanych miejsc i obiektów.

W pierwszej sekcji, zatytułowanej *Wokół Jeziora Czterech Kantonów*, badaczka rekonstruuje szlaki przemierzane przez Wyspiańskiego, wydobywa z listów szczegóły topograficzne, opisy pejzaży Szwajcarii, jezior urzekających młodego adepta sztuki swoim pięknem, zwłaszcza kolorystyką, uwiecznianych już przez twórców romantyzmu. Doznania wzrokowe uchwycone przez Wyspiańskiego w listach zestawia autorka monografią z poetyckimi obrazami Kasprzowicza (i Przerwy-Tetma-

⁹ B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*. Wybór, wstęp S. Lichański. Warszawa 1969, s. 205.

jera), podkreślając dostrzeganie przez artystę przede wszystkim estetycznego aspektu zwiedzanych okolic, traktowanie szwajcarskiej natury jako „dzieła mogącego się stać monumentalną sceną teatralną” (s. 259).

W kolejnym fragmencie rozdziału opartego na wnikliwej lekturze listów do Rydla, zatytułowanym *Niegdyś i dziś*, w polu namysłu znajdują się zapisy odnoszące się do pobytu w Paryżu, do skupienia się Wyspiańskiego na „spotkaniach z architekturą” (s. 263). Stolica Francji na przełomie XIX i XX wieku to miejsce wielokrotnie opisywane – przez malarzy, poetów i prozaików, ale też przez badaczy literatury i kultury. Interesująca zatem jest perspektywa, w jakiej postrzega miasto artysta fascynujący się jego dawną zabudową i sztuką średniowiecza. Bajda, powołując się na opinię Anny Wydryckiej o łączeniu natury i sztuki przez Wyspiańskiego, o przekształcaniu otaczającego pejzażu w obraz, dodaje, że w cytowanym liście przedstawiającym katedrę w Chartres można zauważyć proces odwrotny: przekształcanie dzieła sztuki „w określone elementy natury” (s. 264). Autorka monografii wzbogaca swój wywód o refleksje na temat pozyskiwania koloru niebieskiego i jego odcieni oraz na temat zastosowania barwy w witrażach katedr w XII i XIII wieku, różności ich ornamentyki i kolorystyki. Wymienia obiekty sakralne będące przedmiotem bacznej obserwacji i zachwyty Wyspiańskiego, który swoje impresje zawarł w cytowanych listach. Została tu odtworzona postawa artysty wobec mnogości wrażeń doznawanych w zetknięciu ze sztuką, z płótnami prezentowanymi na ekspozycji oglądanej w Paryżu, przeprowadzona analiza doświadczeń, jakie były udziałem podróżnika we Francji. Badaczka odwołuje się do prac komentujących twórczość Wyspiańskiego, a także do wypowiedzi jego samego dotyczących impulsów kreacyjnych, teorii barw, malarskiego postrzegania świata.

W *świecie rampy* to zaś fragment poświęcony funkcji koloru i światła w przestrzeni dramatów Wyspiańskiego. Temat, jak odnotowuje Bajda w tekście i dokumentuje w rozbudowanych przypisach, był już wielokrotnie przedmiotem uwagi naukowej. Wydobywając kolor niebieski i jego walory z tekstów sztuk – ze słów postaci i z opisów przestrzeni scenicznej, wnętrz, strojów – badaczka wskazuje też rozmaite funkcje kolorystyki stosowanej przez artystę, w tym wyznaczanie czasu (pory dnia) czy potęgowanie symbolicznej wymowy dzieła, czego wyrazistym przykładem jest *Wesele*. Omawiając ten dramat, rozbudowuje Bajda konteksty kulturowe, zwłaszcza związane z przestrzenią utworu – poprzez odniesienia do używania barwy błękitnej w „architekturze wiejskiej” (s. 282), do malowania drewnianych chat na niebiesko, a także do błękitu stosowanego w wizerunkach Matki Boskiej, której obraz wisi w bronowickiej chacie. Autorka monografii wskazuje również, jak „zaklęty krąg taneczników” (s. 285) zakorzeniony jest w tradycji folklorystycznej i jak motyw ten podejmowany był przez artystów przełomu wieków. Wyspiański w rozważaniach Bajdy jawi się w wielu rolach: jako nadawca listów, jako uważny obserwator pejzażu i świata przyrody, jako świadomy odbiorca sztuki, jako twórca dramatów oraz jako kreator przestrzeni scenicznej, budujący własne widzenie sztuki.

Ostatnie ogniwo czwartej części – *Świadectwa szafirowej pracowni* – zawiera rekonstrukcję najbliższego otoczenia artysty: pomieszczenia przeznaczonego na działania literackie i malarskie. Odnosząc się do „barwnej idei pracowni” (s. 295),

powołuje się tu badaczka na relacje córki Wyspiańskiego, znanych osób ze świata literatury i sztuki odwiedzających malarza, autorów wspomnień. Większość cytowanych tekstów zawiera różne w tonie komentarze na temat koloru pracowni, uważanego wówczas za *novum* w wystroju wnętrz, identyfikowanego jako ciemnoniebieski, ciemny szafir, „indygo” (s. 294), „zjadliwie błękitny” (s. 295); pojawiło się też określenie „ściany o kolorze nocnego firmamentu” (s. 293). Bajda przytacza również wypowiedzi samego Wyspiańskiego potwierdzające, jak istotna była dlań kolorystyka pracowni, „błękitna atmosfera” (s. 295), sprzyjająca powstawaniu wizji artystycznych.

Książkę zamyka krótkie podsumowanie *Na niebieskim marginesie*, zawierające ogólne spostrzeżenia na temat przejawiania się barwy niebieskiej w literaturze przełomu XIX i XX wieku oraz na temat sposobu „przenikania koloru funkcjonującego w obrębie kultury materialnej do literatury” (s. 302). Zaakcentowany tu został kierunek dociekań przyjęty w monografii, konsekwentnie realizowany zamysł badawczy: ukazanie kultury materialnej i zjawisk literackich w perspektywie koloru, uwzględniającej bogactwo wiążących się z nim zagadnień. Książkę zaopatrzono ponadto w bogatą bibliografię (*Wybrana literatura*), prezentującą rozpiętość problemową pracy i jej komparatystyczny charakter.

Lektura publikacji Bajdy jest nader zajmująca. Znajomość kultury materialnej, malarskiej, literackiej XIX i początku XX wieku łączy się tu z inwencją interpretacyjną, z wychwytywaniem analogii pomiędzy opisywanymi zjawiskami, ze sprawnym warsztatem literaturoznawczym autorki. Jednocześnie nasuwają się pewne uwagi dotyczące wykorzystanego materiału literackiego i widocznych preferencji badaczki w tym zakresie. Jeśli przyjrzeć się objętości i zawartości poszczególnych części (oraz rozdziałów i podrozdziałów), widoczne staje się, że szczególnie namysł budzą wypowiedzi dotyczące koloru niebieskiego zawarte w publicystyce, korespondencji prywatnej artystów, wspomnieniach. To one w dużej mierze wspierają tok wywodu.

Ponadto nie sposób nie odnotować, że Bajdę fascynują przede wszystkim fenomeny kultury materialnej; są one postrzegane w rozwoju, w całej złożoności. Książka potwierdza gruntowną znajomość zagadnień związanych z kolorami, ich historią, wykorzystaniem w otoczeniu człowieka i w sztuce; świadczy głównie o predylekcji badaczki do wizualnych aspektów analizowanych zjawisk i utworów. Bajda bardziej skupiona jest na strukturze materialnej przedstawianego świata i fenomenów niż na sferze dźwięków, raczej „widzi”, niż „słyszy”, choć i wrażenia słuchowe są rejestrowane, np. w opisie wizji roślin: „wiatr [...] kołysał lasem gencjan, a one dźwięczały coraz milej, coraz głośniej...” (s. 195). Koncentrowanie się na wizualnych aspektach tekstów wynika zapewne z przekonania, że „nadrzędnym zmysłem poetów przełomu był wzrok [...]” (s. 302); przysłańia ono synestezyjną metaforę, tak istotną w poezji tamtego czasu. Niemniej podkreślić należy, że kolor jest w recenzowanej monografii zawsze traktowany jako element funkcjonalny, sprzężony z takimi składnikami dzieła literackiego lub plastycznego, jak krajobraz, otoczenie człowieka, jego ubiór i wnętrza mieszkalne, charakterystyka bohaterów oraz ich statusu społecznego, upodobań, poczucia estetyki itd. Toteż sformułowanej uwagi nie należy traktować jako zastrzeżenia wobec pracy, raczej jako namysł nad propozycjami interpretacyjnymi autorki monografii.

Zaakcentować również trzeba, że Justyna Bajda opiera się na zjawiskach w literaturze i sztuce istniejących przede wszystkim w obrębie kultur francuskiej i polskiej; korzysta też z bogatego stanu badań dotyczących tych obszarów kulturowych. Warto byłoby przypomnieć, że wiele charakterystycznych fenomenów kultury materialnej oraz tendencji w sztuce, omawianych w książce, można zaobserwować w innych centrach kultury. Kazimierz Wyka, odnosząc się przed laty do pojęcia Europy literackiej, podkreślał, że pod koniec XIX wieku „oddziaływali wszyscy na wszystkich, stąd to powstały zależności literackie, dotąd w ogóle nieistniejące, jak wpływ powieści rosyjskiej na literaturę francuską, wpływ symbolistów czeskich na lirykę polską czy powszechny zasięg norweskiego lub belgijskiego dramaturga”¹⁰. Toteż istotne wydaje się wprowadzanie informacji rysujących szerszy kontekst analizowanych zjawisk oraz wspierających zamysł naukowy i wybór obszaru obserwacji naukowej – takich jak np.: „Na przełomie stuleci niekwestionowaną stolicą mody ciągle był Paryż” (s. 31).

Na koniec jeszcze raz pragnę podkreślić, że książka Justyny Bajdy jest oparta na głębokiej wiedzy na temat kultury materialnej przełomu wieków (i dawniejszej), fenomenów literackich, publicystyki; łączy ponadto cechy wywodu naukowego z pełną inwencją narracją. Podjęte w niej badania porównawcze zakorzenione są w tradycji, a jednocześnie wzbogacone o nowe tropy refleksji naukowej, dotyczące przenikania się kultury, sztuki, literatury. Postrzeganie dokonań formacji, jaką była Młoda Polska, przez pryzmat koloru otwiera nieoczekiwane kierunki i możliwości interpretacyjne.

Abstract

ELŻBIETA HURNIK Jan Długosz University, Częstochowa
ORCID: 0000-0001-7990-726X

YOUNG POLAND IN COLOUR

The text refers to Justyna Bajda's book *Błękitny "fin de siècle". Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski* (Gabriela Zapolska—Kazimierz Przerwa-Tetmajer—Stanisław Wyspiański) (*The Blue Fin de Siècle*) published in 2023 by University of Wrocław Press. The review discusses such issues as the research subject (selected Young Poland's literary pieces, material culture and the art of the turn of the 19th and the 20th c.), Bajda's line of research, argument composition, documentation of theses. Additionally, it traces the modes of exposing the respective research problems: the functioning of the colour blue (and its shades) in culture, art, fashion of the turn of the centuries, and the perception of this colour as a tool used to depict the expanse of the city, interiors, as well as nature and Young Poland's journalism and literature—in selected pieces by Gabriela Zapolska, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, and Stanisław Wyspiański. The role of rich pictorial material included into the publication also occupies the reviewer's attention.

¹⁰ Wyka, *op. cit.*, s. 274–275.