

Aleksandra Antczak

**ROZWAŻANIA O STYLU IMPRESJONISTYCZNYM
W LITERATURZE, W MALARSTWIE I W MUZYCE
(NA PODSTAWIE OPOWIADANIA ŻEROMSKIEGO,
OBRAZU PANKIEWICZA I UTWORU DEBUSSY'EGO)**

Postulat korespondencji sztuk szeroko rozwinął się w epoce romantyzmu. Ideałem stało się równouprawnienie wszystkich sztuk – poezji, muzyki, plastyki – poprzez harmonijne połączenie tak, aby podkreślały zjawisko wzajemnego oddziaływania „kodów” poszczególnych sztuk. Współistnienie różnych dziedzin, czyli korespondencja sztuk, może wskazywać na występowanie podobnych elementów w jednym dziele (np. tekst poetycki w pieśni) lub możliwość przełożenia utworu jednej dziedziny na kod innej sztuki (np. plastyka w poezji) oraz, co szczególnie istotne, oddziaływanie na siebie poszczególnych dziedzin sztuki¹.

Apogeum romantycznej *correspondance des arts* osiąga twórczość Richarda Wagnera, który jako kompozytor pisał libretta do swych dzieł (przykładem może być tu tetralogia *Pierścień Nibelunga*). Ponadto twierdził, iż muzyka bez dopełnienia słowem oraz wizualizacji poprzez scenografię traci cały dynamizm. Niewątpliwie twórczość Wagnera stała się inspiracją dla kolejnego pokolenia twórców (w Polsce m.in. dla Stanisława Wyspiańskiego), a romantyczna wizja korespondencji sztuk odegrała niebagatelną rolę w dorobku takich artystów, jak np. Jarosław Iwaszkiewicz, Thomas Mann, Maria Kuncewiczowa.

Problem korespondencji sztuk szeroko omawia wielu badaczy. Wśród nich można wymienić Teresę Cieślukowską², S. Wysłouch³, J. Starzyńskiego⁴ czy W. Okonia⁵. Prace wymienionych autorów stanowią podstawę metodologiczną przyjętej w pracy teorii korespondencji sztuk.

¹ Por.: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 262.

² *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, Warszawa 1980.

³ S. Wysłouch, *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

⁴ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965.

⁵ W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce*, Warszawa 1992.

Impresjonizm jest jednym z kierunków w sztuce, który głęboko zarysował się i w literaturze, i w muzyce, a także w plastyce. Niewątpliwie dał on początek kolejnym tendencjom artystycznym (np. kubizm, ekspresjonizm).

Ujawnił się i ukształtował w II połowie XIX w. we Francji – w sposób szczególny w malarstwie, a dopiero później – na przełomie XIX i XX w. – stanowił istotny element sztuk plastycznych oraz literatury. Zasadniczym założeniem kierunku było przedstawienie odbioru zewnętrznego świata przez indywidualium. Na gruncie powieści uwydatnił się w rozluźnieniu kompozycji utworu, a także fragmentaryczności czasowej.

Świat przedstawiony był konstruowany poprzez świadomość bohatera. W szczególny sposób wpłynął na opis koncentrujący się na subiektywizmie, momentalnym uchwyceniu ulotnej właściwości rzeczy. Do impresjonizmu zbliża się twórczość powieściowa braci Goncourt, Alphonsa Daudeta, Pierre'a Lotiego, Julesa Vallèsa, Julesa Renarda, Knuta Hamsuna.

W liryce impresjonizm cechował się luźną kompozycją wypowiedzi, całkowitym podporządkowaniem się prezentowanego świata podmiotowi lirycznemu, ukazywaniem przelotnych wrażeń i nastrojów, wywoływaniem doznań zmysłowo-uczuciowych poprzez skojarzenia różnego typu odczuć (barw, harmonii brzmieniowych). Bardzo często utwór poetycki upodabniał się brzmieniowo bądź kompozycyjnie do dzieła muzycznego. To impresjonizm uwydatnił znaczenie onomatopei oraz instrumentacji głosowej.

Wiersze impresjonistyczne obfitowały w bogatą metaforykę, zwłaszcza epitety. Czołowi przedstawiciele – Paul Verlaine, Hugo von Hofmannsthal, K. Blamont – szeroko oddziaływali na innych twórców, zwłaszcza na przedstawicieli symbolizmu.

Warto dodać, iż poetyka impresjonizmu i symbolizmu często nakładały się na siebie, czerpały z wzajemnych powiązań i doświadczeń.

Podobne tendencje obserwuje się na gruncie dramatu, gdzie wprowadzone zostają elementy liryczne, a akcja nie stanowi osi utworu (M. Maeterlinck).

W Polsce impresjonizm stał się ważnym elementem literatury i malarstwa przełomu XIX i XX w. Niewątpliwie najsilniej oddziaływał na lirykę (np. Kazimierza Tetmajera), jednak elementy tego kierunku ujawniły się w twórczości powieściopisarzy (Stanisław Witkiewicz, Stefan Żeromski, Władysław Reymont, Waclaw Berent)⁶. Zjawisko impresjonizmu zostanie omówione na przykładzie opowiadania *Zmierzch* S. Żeromskiego, obrazu *Lato* J. Pankiewicza oraz utworu *Popołudnie fauna* C. Debussy'ego.

⁶ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1998, s. 211–212; zob. też hasło „impresjonizm” w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa 1992.

1. LITERATURA

„Impresjonizm staje się pod koniec wieku stylem dominującym w całej Europie. Odtąd istnieje wszędzie poezja nastrojów, wrażeń atmosferycznych, przeżyć, przemijających pór roku i dnia, łamanie sobie głowy nad liryką przelotnych, ledwie uchwytnych sensacji, nieokreślonych, nie dających się zdefiniować powabów zmysłowych, subtelnych kolorów i zmęczonych głosów. Głównym motywem staje się to, co niezdecydowane, niejasne, poruszające się na dolnej granicy zmysłowej obserwacji, nie chodzi tu przy tym o obiektywną rzeczywistość, lecz o emocję poety z powodu własnej nieuczciwości i własnej zdolności przeżycia”⁷. Słowa A. Hausera nie charakteryzują oczywiście każdego dzieła literackiego, które posiada cechy impresjonistyczne.

W twórczości Stefana Żeromskiego istotną rolę odgrywa krajobraz, pejzaż odzwierciedlający zasadnicze założenia malarskiego impresjonizmu. W swych opisach przyrody odwołuje się pisarz do techniki Tetmajera. W *Zmierzchu*, uważanym za manifest impresjonizmu, wyraźnie dostrzegamy obrazy oglądane przez pryzmat subiektywnego wrażenia, uwzględniającego przypadkowość chwilowego nastroju:

W nizinie zsiada się już mrok gęsty i pociąga chłód na wskroś przejmujący człowieka. Pomroka idzie niewidzialnymi falami, pełźnie po zboczach wzgórz, wciągając w siebie jałowe barwy ściernisk, wykrotów, osypisk, głazów⁸.

W prezentowaniu natury spotykamy różnorodne barwy, np. kolor szary – fale rozcieńczone wodą mleka, rudy, fioletowy, żółty, zielony – typowe dla jesieni, bladozielony, modry, czarny. Żeromski często stosuje leksemę określającą stopień natężenia barw: jasny, ciemny, blady, nikły, wyblakły⁹. Analizując słownictwo nazywające barwy, można dostrzec typowe kolory impresjonizmu. Pisarz eksponuje zmianę barwy światła dziennego, a koloryt pejzażu wraz z zachodzącym słońcem ulega transformacji.

Aby ukazać czytelnikowi rzeczywistość, niczym malarz odtwarza „mgnienie przemijającej chwili”. Kompozycja utworu, szczególnie we wstępie i zakończeniu, wskazuje na nierozzerwalność losów człowieka z przyrodą. To na tle natury zarysowują się przeżycia i kształtuje psychika bohaterów. Poprzez dynamiczność i ruch obrazu malowanego słowem pisarz podkreśla, że opis krajobrazu rodzi się z ducha malarstwa.

Żeromski unika, podobnie jak malarze, czerni. Kolorystyka staje się adekwatna do nastroju:

⁷ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 186.

⁸ S. Żeromski, *Zmierzch*, [w:] idem, *Utwory wybrane*, t. 1, Warszawa 1964, s. 94.

⁹ Por. K. Handke, *Barwa w pejzażach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.

Jest ta chwila zmierzchu, kiedy wszystkie kształty widoczne zdają się rozsypywać w proch i miłość, kiedy rozlewa się nad powierzchnią gruntu szara próżnia, zagląda w oczy i muska serce jakąś nieznaną zgryzotą. Walkową strach ogarnia. Włosy jeżą jej się na głowie i mrowie przechodzi po skórze. Mgły idą jak żywe ciała...¹⁰

W *Zmierzchu* Żeromski odrywa się od drobiazgowości w przedstawianiu szczegółów. Roztapia się i kształt, i kontur, przedmiot prezentowany jest w ulotnym zjawisku, a świat rozplywa się w blaskach, mgłach i półcieniach.

Obraz życia wewnętrznego ilustruje stany najbardziej przelotne – wahanie, tęsknotę kobiety za dzieckiem, strach przed mężem; stany nieuchwytnie, uwydatniające jedność i odrębność. Cechą szczególną utworu staje się dążenie do subiektywnego ukazania zjawiska za pomocą słowa. Pisarz rezygnuje z rzeczowości na rzecz koncentracji na naświetleniu, atmosferze. Dlatego pojawia się mnogość rzeczowników oraz przymiotników. Dla nadania odpowiedniego wyrazu stosuje neologizmy, regionalizmy, podkreśla koloryt i uczuciowość poprzez słowa, które unaoczniają zjawisko:

I teraz oto z dala noc idzie: dalekie, jasnoniebieskie lasy szerniały i rozplywają się w pomroce szarej, na wodach blask przygasa, od stojących przed zorzą świerków padają niezmierne cienie. Na szczytach wzgórz, po porębach czerwienią się tylko jeszcze gdzieś to pniaki, to kamienie. Od tych punktów świejących odbijają się małe, nikłe promyki, wpadając w głębokie pustki, jakie tworzy pośród przedmiotów ciemność niezupełna...¹¹

Jak pisze M. Des Loges, „zbitki przymiotnikowe mają za zadanie unaocznic elementy najbardziej nieuchwytnie [...] barwy mieszane, szczególnie odcienie uczuciowe”¹².

W zakresie obrazowania elementy literackie i malarskie nakładają się na siebie, co może potwierdzać wpływ techniki malarskiej na sposób obrazowania w literaturze.

W kreacji postaci Walkowej widzimy wycinek życia wewnętrznego, działanie motywowane przez instynkt czy podświadomość. Jawi się tu wyraźna rezygnacja z przedstawienia racjonalistycznego, w którym cechy charakteru i działanie bohatera wiążą się ze sobą. W opowiadaniu Żeromskiego obraz przyrody koresponduje z wewnętrznymi przeżyciami bohaterów.

2. MALARSTWO

Impresjonizm w malarstwie stał się istotną rewolucją drugiej połowy XIX w. i ćwierci wieku XX. Kierunek ten wypracował system malowania polegający na odtwarzaniu w sposób czysty doznanego materialnie, fizycznie wrażenia.

¹⁰ S. Żeromski, *op. cit.*, s. 95.

¹¹ *Ibidem*, s. 94.

¹² Zob.: M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, [w:] „Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Językoznawstwa i Historii Literatury”, Warszawa 1948, s. 37.

Impresjoniści zamknęli farby w tubach, co sprawiło, iż jako pierwsi wyszli na „wolne powietrze”, rozszczepiali i rozbijali plamę koloru, używali jedynie czystych barw widma słonecznego, naczelną ich ideą stało się oddanie intensywności światła, jego chwilowości.

Do prekursorów impresjonizmu zalicza się malarzy niemieckich okresu renesansu, którzy pragnęli przedstawiać realny świat, dlatego używali barw nasyconych i kolorów dopełniających. Te tendencje inspirowały również niektórych Hiszpanów, m.in. El Greco, Velazqueza oraz Goyę.

Im niewątpliwie wiele zawdzięczali późniejsi twórcy francuscy: Claude Manet i Auguste Renoir. Prawdziwe początki impresjonizmu można odnaleźć w stwierdzeniach Eugène'a Delacroix: „W malarstwie wszystko jest refleksem”. Istotny wpływ na impresjonistów mieli pejzażyści z Barbizon (tzw. barbizończycy). Już u Jeana Corota dostrzegamy zlewanie się barw, szeroką gamę szarości.

Współczesność stała się dla malarzy elementem ulotnym, przejściowym. Rozwój fotografii ukazał artystom nieznaną dotąd aspekty światła, szczególnie na polach wyścigów konnych czy w studiach aktu – migawkowe ujęcia, chwilowość istnienia zainspirowały malarzy do „uchwycenia” chwili, która umyka. W konsekwencji pejzaż zdominował inne tematy, a natura stała się najwyższym i najważniejszym źródłem twórczych inspiracji. Twórcy próbowali odtworzyć wizję miejsca w danym miesiącu, o danej godzinie (C. Manet). Porzucili rysunek konturowy, zastępując go sumą kładzionych obok siebie, rozbitych plam barwnych. Istotną sprawą było usunięcie z palety czerni, szarości, bieli, brązów; używali jedynie barw zbliżonych do kolorów widma słonecznego: błękity, zielenie, żółcie, oranże, czerwienie, fiolety.

Obraz Józefa Pankiewicza *Lato* z 1890 r. realizuje założenia impresjonistów. Autor wyraźnie eksponuje lipcowe popołudnie drugiej dekady XIX w. Temperatura jest bardzo wysoka, o czym mogą świadczyć kolory w świetle. Uwidacznia się kontrast pomiędzy barwami w półcieniu i barwami w świetle. Zdecydowanie dominują kolory dopełniające – brak czerni; paleta barw koncentruje się na podstawowych i pochodnych kolorach tęczy. Cienie istnieją w chłodnych tonacjach: fiolety, błękity. W półcieniach można znaleźć zielenie, a w słońcu dominują wyraźnie barwy ciepłe: od nasyconej umbry, poprzez żółcienie, do różu oraz écru.

Pankiewicz stworzył swe dzieło techniką *alla prima*, czyli bez szkiców i podmalówek. Na płótnie zaznacza się swoiste rozedrganie – być może dla podkreślenia wibrującej, gęstej atmosfery. Całość istnieje w trzech planach; na pierwszym dostrzegamy fragmenty koron drzew, na drugim zaznacza się przestrzeń uprawnego pola, a na trzecim – bryła drzew zamykająca tę przestrzeń; widać wyraźne wykadrowanie. Malarz całą swą energię i uwagę skupia na oświetleniu pola. Z daleka rysuje się jedynie łąka, przestrzeń. Z bliska widzimy delikatność, podkreślenie przemijania, chwilowość. Po długości cienia wolno przypuszczać, że może być godzina 16–17.

Kompozycja, tematyka, barwy obrazu wyraźnie realizują założenia impresjonizmu. Oko malarza osiągnęło tutaj zdolność postrzegania i odtwarzania najbardziej złożonych kombinacji odcieni.

3. MUZYKA

Prawykonanie preludium *L'après-midi d'un faune* Claude'a Debussy'ego odbyło się 22 grudnia 1894 r. w Paryżu. Data ta wyznacza narodziny nowej epoki muzycznej i nadejście „nowoczesności”. Dzieło zostało entuzjastycznie przyjęte przez publiczność, jednak krytyka wypowiedziała się na jego temat chłodno i ostrożnie. W swej istocie utwór stanowi dźwiękową wizję poematu Stéphane'a Mallarmégo. Sam Debussy tak mówi o swym utworze:

Muzyka tego *Preludium* jest całkowicie swobodną ilustracją poematu Mallarmégo i nie pretenduje bynajmniej do jego syntezy. Są to raczej następujące po sobie obrazy nastrojowe, poprzez które przebijają się pożądania i rojenia fauna w upale pewnego popołudnia. Zmęczony w końcu ściganiem uciekających przed nim bojaźliwie nimf i najad, zapada w upajający sen nasycony spełnionymi marzeniami posiadania wszystkiego w całej naturze¹³.

Niezwykła delikatność i subtelność tej muzyki, posługującej się nie-spotykaną wcześniej skalą odcieni w piano, wypełnionej niedomówieniami i wahaniem, sprawia wrażenie baśniowej wizji sennej. W rzeczywistości nie pasuje ona do kunsztu charakterystycznego dla wagnerowskiego zgiełku kotłów, potęgi trąb. Zwolennicy Debussy'ego dostrzegali w *Popołudniu fauna* postawę kompozytora będącego rzecznikiem ducha, twórcą potrafiącym przeciwstawić się germańskiemu kunsztowi formy i treści. Jego poglądy kształtowały dzieła: Mallarmégo, Verlaine'a, a także Edgara Allana Poeo i Charles'a Baudelaire'a – piewcy mistycyzmu, odkrywcy tajemniczych powiązań między uchwytną złudą a nieuchwytną istotą bytu. Odrzucili oni formę klasycznego wiersza i jako pierwsi uznali muzykę za sztukę pojęciową oraz przyznali, że potrafi ona wyrazić to, w stosunku do czego słowo jest bezradne. Ich ideałem stała się sugestywna siła dźwięku, zapachu, koloru słowa. Pod ich wpływem kształtował się styl pieśni z 1893 r. Warto podkreślić, iż *Popołudnie fauna* powstawało między 1892 a 1894 r., gdy krytycy francuscy nie zakończyli jeszcze polemiki wokół grupy malarskiej, która skoncentrowała się na zmienności oświetlenia, a ukazywała zjawiska trudno uchwytnie: mgłę, chmury, wodę, powietrze.

Impresjonizm więc jako pojęcie w kontekście związków z muzyką jest niemożliwy, chyba że jego celem ma być malarstwo dźwiękowe, a muzyka

¹³ Cyt. za: W. Szalonek, *Claude Debussy 1862–1918. W setną rocznicę urodzin*, Katowice 1962, s. 1.

ma przekazać nastrój, wrażenie, koloryt czy odbłask otaczającej nas rzeczywistości¹⁴. Forma dzieł, również omawianego utworu, sprawia wrażenie niezdyscyplinowanej, a nawet chaotycznej i bezkształtnej, ponieważ podlega płynności uczuć, nie wynika zaś z logicznego rozwoju materiału dźwiękowego. Harmonika jawi się jako niezdecydowana, zamazana poprzez używanie akordów-plam, które konstruują melodykę fragmentaryczną i nie wykazującą większego bogactwa w stosowaniu interwałów.

Debussy nie transponował poematu Mallarmégo na muzykę, a jedynie uległ inspiracji jego duchem. Odrzucił z góry ustaloną formę oraz tonalny przymus, kierując się wyobraźnią i własnym gustem muzycznym. Nowatorstwo kompozytora ujawniło się też w składzie i wykorzystaniu instrumentarium, które w odniesieniu do norm symfonicznych epoki jest bardzo zmniejszone. Debussy pozostawił flety, oboje, klarnety, harfy, smyczki, ale zrezygnował z potężnego dźwięku trąbek, puzonów i perkusji.

W preludium *Popołudnie fauna* można wyodrębnić sześć części. Pierwszy temat wykonuje cztery razy flet: po raz pierwszy bez akompaniamentu, następnie ze wstępną harmonizacją „oczekiwania”¹⁵, dopiero za trzecim razem temat obudowany jest właściwą harmonią, a za czwartym kompozytor modyfikuje rytm. Druga część powraca do pierwszego tematu, ale wprowadza kolejny motyw, eksponowany przez dźwięk oboju. Trzecia część przynosi nową linię melodyczną, jest przepojona liryzmem i tajemniczością. W czwartej – ponownie powraca pierwszy temat, jednak z inną figuracją rytmiczną. Piąta część stanowi niejako reprzykę, a szóstą można by nazwać kodą. Zamyka ona dzieło, pozostawia najistotniejsze tony głównego tematu.

Kompozytor stosuje nowatorską budowę akordów: odmiennie niż w systemie dur-moll „konstruowane są bardzo często symetrycznie na bazie gamy całotonowej z samych tercji wielkich”¹⁶. Całkowitą swobodę uzyskuje również linia melodyczna. Nabiera cech swobodnej arabeski, rządzącej się własnymi prawami, podobnie jak w chorale gregoriańskim czy pieśni ludowej. Melodia nie jest uwięziona w sztywnych schematach, a jej budowa – głównie małe interwały – wprowadza spokój bez ciężaru dynamicznych napięć. W ten sposób nic nie hamuje jej naturalnego rozwoju.

Debussy miał niewątpliwie duszę romantyka, a jej kształt i bogactwo wyrażał umysł widzący piękno w klasycznej równowadze. Materii dźwiękowej powierzył myśli, ale treści nie mogło być zbyt wiele, a już na pewno nie powinna rozbrzmiewać w forte – lepiej, aby była niedopowiedziana, by zostawić słuchaczom margines swobody.

¹⁴ Zob. G. Gourdet, *Claude Debussy*, Warszawa 1978, s. 110–119.

¹⁵ *Ibidem*, s. 65–73.

¹⁶ W. Szalonek, *op. cit.*, s. 8.

W poezji, malarstwie i muzyce końca XIX w. odnajdujemy podobny klimat emocjonalny, ucieczkę od tematów monumentalnych i patetycznych w sferę spraw niedopowiedzianych, aluzyjnych i wieloznacznych. We wszystkich dziedzinach sztuki znajdujemy ten sam krąg inspiracji i podobną symbolikę: obrazy natury – księżycowa noc, niebo, pory roku; zjawiska związane z ruchem – wiatr, płynąca woda; wątek miłości i śmierci.

Tytuły obrazów, utworów literackich czy muzycznych mają wyrazić pewien nastrój, opisać krajobraz, barwę czy zjawisko. W prezentowanych dziełach reprezentujących impresjonizm dostrzegamy wpływy estetycznej idei *correspondance des arts*, odwołującej się do doktryny Svedenborga, wedle której dźwięki, światła, kształty, barwy, nastroje, stany psychiczne są wobec siebie ekwiwalentne zgodnie z mistyczną zasadą powszechnej analogii i łączą się w prajedność bytu.

Aleksandra Antczak

**ÜBERLEGUNGEN ZUM IMPRESSIONISTISCHEN STILL IN DER LITERATUR,
MALAREI UND MUSIC (AUF DEM BEISPIELN: DAS ERZÄHLEN VON ŻEROMSKI,
DAS BILD VON PANKIEWICZ UND DER WERK VON DEBUSSY)**

(Zusammenfassung)

Am Anfang des 19. Jahrhunderts beobachtete man das Auftreten der Erscheinung, die man *Korrespondenz der Künste* nannte. Sie entwickelte sich allmählich im Laufe der ersten Hälfte dieser Epoche, um ihr Apogäum in der zweiten Hälfte zu erreichen.

In meinem Artikel versuche ich kurz zu schildern, wie diese Idee sich in verschiedenen Kunstzweigen widerspiegelte. Als Beispiel möchte ich folgende Werke erwähnen in drei Kunstbereichen nennen und zwar: Malerei – J. Pankiewicz *Sommer (Lato)*, Literatur – S. Żeromski *Dämmerung (Zmierzch)*, C. Debussy – *Nachmittag von Faun (L'après – midi un faune)*. In all diesen genannten Kulturtexten sieht man das durchdringen der gemeinsamen Tendenzen – sanfte Beschreibung der Tageszeit (im der Dämmerstunde) der delikate Klänge von Debussy, verwischte Farben des Regenbogenspectrums.

Diese überirdische Stimmung, wenn man sie so nennen darf, mit der rätselhaften Symbolik, ging weiter in späterer Epoche und manchmal kann man der vergangenen Zeit bemerken.