

Maria Gadomska

ZALEŻNOŚCI MIĘDZY TREŚCIĄ A FORMĄ GRAFICZNĄ W EDYCJACH POEZJI Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Przełom XIX i XX wieku był okresem szczególnie pomyslnym dla rozwoju książki. W niej przede wszystkim znalazły odbicie nowe prądy literackie i artystyczne Młodej Polski. Szczególną rolę odegrała poezja /liryka/, będąca wówczas gatunkiem literackim, który - obudzony z pozytywistycznego uspienia - przeżywał burzliwy rozkwit, idący w parze z niezwyklejmi osiągnięciami grafiki i typografii artystycznej.

Ze względu na specyficzny charakter i funkcję poezji, sztuka jej wydawania jest szczególnie skomplikowana. Mimo to, a może właśnie dlatego, stanowi ona "poletko doświadczalne" dla nowych prądów artystycznych. Prześledzenie niektórych cech książki na przykładach wydanych wtedy tomików poezji pozwoli, moim zdaniem, na pewne porównywalne uogólnienia. Omówienie rozwoju ilościowego i jakościowego produkcji wydawniczej w latach 1890-1914, przemian modelu książki zawierającej poezję, stylów zdobniczych funkcjonujących w owym czasie wykraczałoby poza ramy artykułu¹. W tym miejscu chciałabym przedstawić próbę strukturalnej interpretacji edycji poetyckich przełomu XIX i XX wieku.

Jednym z postulatów Młodej Polski było dążenie do syntezy sztuk. W książce chciano połączyć w jedną całość sztukę słowa, sztukę ilustracji i sztukę druku. Dążono wówczas do podporządkowania wszelkich działań kanonom estetyki. Oczywiście związki formy graficznej z treścią poezji można rozpatrywać według różnych kryteriów. Jednym z nich, uznawanym dziś za podstawowe, jest kryterium zgodności semiotycznej. Na przełomie XIX i XX wieku nie używano tego pojęcia, ale intuicyjnie niejako dążono do jego realizacji. W rzeczywistości bowiem, jakkolwiek tak nie nazywana, zgodność semiotyczna funkcjonowała jako postulat, już w tym okresie. Była ona realizowana przez zgodność:

- 1/ treści ilustracji z treścią wiersza,
- 2/ nastroju wywoływanego przez wiersz i nastroju jego zdobnictwa,
- 3/ formy /stylu epoki/ szaty graficznej wiersza.

Mieczysław Wallis podaje kilka definicji ułatwiających lepsze zrozumienie analizowanych tu problemów. "Ktoś kształtuje przy pomocy pędzli, farb i płótna pewien zespół plam barwnych, żeby w odbiorcy wywołać wyobrażenie konia, dzięki temu, że między tym zespołem plam barwnych a koniem zachodzi podobieństwo wyglądu: jest to przedstawianie bezpośrednie. Ktoś inny pisze lub wymawia wyraz «koń», żeby wywołać w odbiorcy wyobrażenie lub pojęcie konia dzięki pewnemu zwyczajowi języka polskiego: jest to przedstawianie pośrednie. Ktoś jeszcze inny maluje lwa, żeby wywołać w odbiorcy dzięki stosunkowi przedmiotu do cechy i dzięki pewnej konwencji pojęcia siły: jest to przedstawianie symboliczne"². A następnie: "Sztuki przedstawiające możemy podzielić z kolei na sztuki przedstawiające bezpośrednio i sztuki przedstawiające pośrednio w zależności od tego, czy posługują się one przedstawianiem bezpośrednim, czy pośrednim. Do sztuk przedstawiających bezpośrednio należą: rzeźba, malarstwo, grafika, pantomima, film niemy. Sztuką przedstawiającą pośrednio jest poezja"³. I dalej: "Z dziełami sztuk przedstawiających pośrednio łączą się niekiedy dzieła sztuk przedstawiających bezpośrednio. Malarze lub graficy «ilustrują» utwory poetyckie, przy czym stosunek ilustracji do utworu ilustrowanego może być mniej lub bardziej bliski. Widomą oznaką takiego połączenia dzieła przedstawiającego pośrednio i dzieł przedstawiających bezpośrednio jest często zespolenie tekstu i ilustracji w jednym przedmiocie fizycznym - książce ilustrowanej"⁴. Przytoczone cytaty pomogą usystematyzować niżej zaprezentowaną próbę oceny zgodności semiotycznej treści i formy w młodopolskich tomkach poezji. W okresie Młodej Polski ów stosunek dzieł przedstawiających pośrednio i bezpośrednio rysuje się szczególnie wyraźnie. Można go prześledzić w wydanych wtedy tomkach poezji. Kierując się tymi zasadami opisywane poniżej przykłady podzieliłam na kilka grup. Granice podziałów są dość płynne i niezupełnie jednoznaczne, jednak dla zobrazowania zagadnienia przyjęcie schematycznych kryteriów porządkowania stało się niezbędnym. I tak:

I. Pozycje wykazujące zgodność semiotyczną:

1. Zgodność treściowa:

- a/ poezja powstająca do gotowych obrazów,
- b/ ilustracje mogące zastąpić konkretny fragment tekstu,
- c/ ilustracje będące próbą interpretacji tekstu, ale nie odbiegające od jego treści,
- d/ symboliczne teksty i symboliczne ilustracje /w duchu symbolizmu młodopolskiego/,
- e/ ilustracje zgodne z treścią wierszy, stylem artystycznym i nastrojem oraz ideą sztuki narodowej.

2. Zgodność nastroju:

- a/ obrazy zgodne z nastrojem utworu, ale nie będące ilustracją do niego,
- b/ ilustracje zgodne z nastrojem i tematyką utworu, ale stanowiące dodatkowy "przekaz" na dany temat,
- c/ ilustracje będące uzupełnieniem artystycznym tomu i twórczości autora wierszy,
- d/ winiетки zgodne z nastrojem i typem wierszy.

3. Zgodność formy:

- a/ winiетки wykazujące jedynie zgodność formy,
- b/ tomiki poezji pozbawione ozdób.

II. Tomiki nie wykazujące zgodności semiotycznej:

- a/ niezgodność treści,
- b/ niezgodność formy.

I.1.a.

Związki ilustracji z tekstem są najbliższe wówczas, gdy autor tekstu tworzył go do gotowych już ilustracji. Wyraźnie uwidacznia się to w przypadku książek dla dzieci pisanych przez Marię Konopnicką i Artura Oppmana. Układali oni wiersze do zagranicznych ilustracji, które wydawca /najczęściej Michał Arct/ dostarczał autorom.

Kolorowe obrazki szwedzkiej autorki i ilustratorki książek dla dzieci - Elsy Beskow, stały się kanwą książki Or-Ota "Historie o grzybowych ludkach"⁵. Na jej treść składa się cykl wierszy poświęconych ludkom zamieszkującym różne gatunki grzybów. Rysunki grzybów są tak realistyczne, że mogą służyć do rozpoznawania poszczególnych gatunków występujących w przyrodzie. Ludki upodabniają się do ulubionego grzyba przez czapeczki lub ubranka odpowiedniego koloru. Treść wierszy do tego stopnia jest wierna

ilustracji, że autor nie pomija nawet informacji o tym, że królewskie berło było z makówki albo, że piesek grzybowych panienek to żuczek na smyczy. Opis obrazka zmusza więc czytelnika do zabawy w poszukiwanie ukrytych szczegółów i sprawdzania, czy autor czegoś nie pominął. Poeta był jednak bardzo dokładny. Zdarzył mu się tylko jeden drobny błąd. Otóż zmęczona rodzina grzybowych ludków odpoczywa pod grzybem, który Oppman uznał za opieńkę. W rzeczywistości - sądząc z rysunku - grzybem tym jest czubajka kania /lepiota procera/.

Do ilustracji Elsy Beskow Maria Konopnicka napisała popularną do dziś opowiastkę "Na jagody"⁶. Konopnicka tworzyła także wiersze do sztychów angielskich, kolorowych chromolitografii Henry Benneta i innych. Do gotowych ilustracji napisała znaną również historię "O Janku Wądrowniczku"⁷. Ryciny są wyraźnie pochodzenia obcego, o czym świadczy fason dziecięcych ubrań, specyficzna architektura wiatraka, podróże na osiołku. Ilustracje przedstawiają Janka w różnych sytuacjach podczas nie zapowiedzianej przez chłopca w domu wędrowki po świecie. Każda strona książki ma swój tytuł, ilustrację i tekst rozmieszczony dokoła rysunku. Rysunki i wiersze stanowią odrębne całości powiązane osobą i losami Janka.

Wiersze Konopnickiej nie trzymają się tak ściśle ilustracji jak teksty Oppmana. Autorka często przedstawia myśli i rozmowy bohaterów danej scenki nie znajdujące odpowiednika w ilustracji. Bardziej dowolnie interpretuje rysunki. W wierszach do okliwych i sentymentalnych rysunków Henry Benneta, przedstawiających dzieci z "dobrych domów", w sielankowym krajobrazie - przekazuje ona treści moralizatorskie i dydaktyczne typowe dla większości utworów literackich adresowanych do dzieci w tej epoce.

Odmierna jest wymowa poezji przeznaczonej dla dorosłych, a opartej na gotowych już rycinach. Poemat "Wojna"⁸ powstał na motywach cyklu Grottgera pod tym samym tytułem. W latach 1866-1867 Artur Grottger narysował 12 plansz będących romantyczną wizją grozy wojny. Konopnicka dopisała do nich pacyfistyczny apel do ludzkości w formie wiersza. Był poematem o duchowych cierpieniach twórcy /poety, malarza/, któremu anieli przypomnienia - piękna kobieta z gwiazdą nad czołem - ukazuje kolejno zwiastuny wojny, rozpacz matek, których synowie wyruszają do walki, niedolę sierot, głód, pożary, nieludzkie zachowanie kobiet okradają-

cych zwłoki poległych, zbeszczeszczony kościół. Artysta zostaje wreszcie sam, pamięta wizję, rysuje to co zobaczył i przeklina ród ludzki - ród Kaina.

Dość swobodną interpretację zaprezentowała Zofia Gordziałkowska w cyklu wierszy poświęconych obrazom Bücklina⁹. Szwajcarski malarz Arnold Bücklin nadawał znaczenie symboliczne swoim neoromantycznym obrazom o tematyce fantastycznej, a Gordziałkowska próbowała to znaczenie wyjaśnić. Na przykład powszechnie znany "Autoportret ze śmiercią" przedstawia zamyszonego, zasłuchanego malarza z paletą i pędzlem w dłoni oraz śmierć grającą na skrzypcach. Wiersz sugeruje, że śmierć stojąca za malarzem gra pieśń szkieletów i przekonuje artystę, że tworzenie nie ma sensu, bo ona panując nad wszystkim i tak wszystko w proch obróci. Malarz przez chwilę słucha, aż wreszcie odpędza śmierć przeszkadzającą mu malować. Autorka wiersza przyznaje słuszność Bücklinowi, twierdząc, że twórczość trwa też po śmierci malarza, a jego obrazy nadal inspirują innych.

W tym tomiku poetka umieściła między innymi wiersz tłumaczący alegoryczny obraz "Poezja i Malarstwo", a przedstawiający dwie kobiety w powiewnych szatach czerpiące wodę ze znajdującej się między nimi fontanny. Wiersz wyjaśnia genezę sytuacji: otóż po stworzeniu świata Bóg był niezupełnie zadowolony ze swojego dzieła. Nie podobała mu się panująca wokół cisza i dlatego dał ziemi głos /ryk morskich fal, śpiew ptaków, szum lasów/. A potem stworzył "One" - symbolizujące Poezję i Malarstwo, które, spotkawszy się u źródła /natchnienia?/, rzekły:

"Jedna wiedzie nas droga, jeden polot ducha,
tylko twoja myśl patrzy, a moja myśl słucha".

Odrębny rodzaj dostosowywania tekstów do gotowych obrazów stanowiły cykle wierszy z podróży. Były poparte własnymi wspomnieniami autorów, a także pocztówkami i fotografiami odpowiednich miejsc. Ten typ reprezentują np. wiersze Władysława Bukowińskiego "Na greckiej fali"¹⁰. Autor relacjonuje morską podróż wokół wybrzeży Grecji, podziwia krajobrazy, przekazuje własne odczucia w sposób świadczący o znajomości historii i kultury Grecji. Ilustrują ten tomik fotografie współczesnej Grecji i jej zabytków /Akropol, Partenon, Salamina, Morze Egejskie/. Niektóre zdjęcia, nie będące dokładnymi odpowiednikami treści wierszy, wprowadzają czytelnika w klimat i odpowiedni nastrój, pozwalają mu łatwiej wyobrazić sobie podróż i refleksje poety.

Podobną metodę stosuje autor "Ilustrowanych sonetów rzymskich"¹¹. Każdemu sonetowi odpowiada fotografia opisywanego zabytku /Panteon, Kopuła Bazyliki św. Piotra, Forum Romanum, Forum Trajanum, "Przemienienie Pańskie" Rafaela itp./ umieszczona na sąsiedniej stronie. W tym przypadku zaistniała pełna zgodność fotografii z treścią wiersza.

I.1.b.

Adekwatne przedstawienia treści wierszy przez ilustracje występują zwłaszcza w poezji stancjującej "świętość narodową", a ilustrowanej przez twórców wychowanych w duchu malarstwa realistycznego, historycznego. Ilustratorzy zmiierzali do dokładnego przedstawiania treści i udokumentowania tej wierności przez podpisywanie ilustracji fragmentami poezji.

Na przykład jedna z ilustracji Juliusza Kossaka do "Konrada Wallenroda"¹² Adama Mickiewicza przedstawia Krzyżaka na koniu, nad rzeką; na drugim brzegu widać sylwetki ludzi na koniach. Podpisem jest poniższy fragment wiersza:

"Po drugiej stronie, w szyszaku i zbroi
Niemiec na koniu nieruchomy stoi.
Oczy utkwivszy w nieprzyjaciół szaniec,
Nabija strzelbę i liczy różaniec".

Również ilustracje Kossaka do "Pieśni Legionów"¹³ są dokładnym przedstawieniem poszczególnych strof Mazurka Dąbrowskiego. Na przykład fragment:

"Marsz, marsz Dąbrowski,
Z ziemi włoskiej do Polski"

stancwi podpis pod rysunkiem przedstawiającym generała Henryka Dąbrowskiego na czele Legionów wskazującego szablą kierunek marszu.

Realistyczne i możliwie wiernie oddające treść utworów były ilustracje wykonane do "Dzieł"¹⁴ Juliusza Słowackiego. Ta edycja była ilustrowana przez wielu malarzy /Henryk Piątkowski, Stanisław Masłowski, Zygmunt Badowski, Stanisław Sawiczewski, Antoni Gawiński, Józef Ryszkiewicz, Konstanty Górski, Wacław Pawliszak/, a wszyscy zrobili to z pietyzmem dla słów wieszczą i torską o szczegóły.

Konwencja artystyczna wymagała wówczas, aby nie łączyć nowatorstwa plastycznego z tekstami stancjującymi kanon literatury narodowej. Stosowali się do tego również malarze, którzy później

zasłynęli jako twórcy ilustracji w stylu młodopolskim. Na przykład Stanisław Dębicki ilustrował "Śpiewy historyczne"¹⁵ Juliana Ursyna Niemcewicza. Portrety władców Polski, którym poświęcone były poszczególne strofy, wykonane zostały piórkłem, z dużą starannością, dbałością o światłocień i trójwymiarowość, lecz niezwykle statycznie. Mają one wiele cech wspólnych z "Poczem królów polskich" Jana Matejki. Trudno jednak stwierdzić czy Dębicki aż tak ulegał wpływowi artystycznym Matejki, czy może chodziło tu o zgodność portretów z wyobrażeniami społeczeństwa o poszczególnych władcach wytworzonymi już przez rysunki Jana Matejki.

Podobnie ilustrowano klasykę dydaktycznej literatury dziecięcej. "Bajki i powiastki" /1890, 1900/¹⁶ Stanisława Jachowicza były ilustrowane 24 drzeworytami wg projektów Juliusza Koszaka, Wojciecha Gersona, Hugues'a Picarda, Henryka Pillatiego /w wydaniu z 1900 r. drzeworyty powtarzają się i są uzupełnione dodatkowym zestawem podobnych rycin nieznanymi autorów/. Dzieci przedstawione na rycinach charakteryzują się wytrzeszczonymi oczami, bezmyślnym wyrazem twarzy oraz pozą zastygłą w bezruchu. Zachodzi tu niewątpliwa, choć może nie w pełni zamierzona, zgodność semiotyczna między treścią i formą wiersza, stylem i treścią ilustracji, a zwłaszcza standardem wydawniczym /książka została wydana na gazetowym papierze, niestarannie wydrukowana granatową farbą - jest to tanie wydawnictwo masowe/. Ilustracje są zgodne z treścią wierszy, ale ich forma świadczy o dość powlerzchownym stosunku artystów do powierzzonego im zadania.

Oczywiście taka ocena książeczki jest możliwa z perspektywy lat osiemdziesiątych XX wieku. Jednak na przełomie XIX i XX wieku podobne książeczki być może nie raziły niczyjego poczucia estetyki. Były typowe dla owej epoki, a przez swoją tanią i miały być dostępne dla wielu i oddziaływać na szerokie rzesze czytelników.

Wychowawczą książką dla dzieci był również "Katechizm polskiego dziecka"¹⁷ Władysława Bełzy. Był to zbiór popularnych wierszy uczących dzieci patriotyzmu i religijności. W 1913 r. ukazał się jako niestaranne i tanie wydawnictwo masowe, ale wcześniej - w 1912 roku, ta sama pozycja została wydana z ilustracjami Józefa Męciny-Krzesza. Kolorowe ilustracje to reprodukcje akwarel noszących cechy impresjonizmu, wykonane przez

malarza realistę i przedstawiające treść poszczególnych wierszy. Na przykład ilustracja do wiersza "Modlitwa polskiego dziewczęcia", będącego modlitwą małej polskiej dziewczynki proszącej Boga o błogosławieństwo dla Ojczyzny, przedstawia klęczącą dziewczynkę - na dywaniku przy łóżku - przez obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Reprodukcja obrazu wisi na ścianie, a ustawione obok kwiaty tworzą mały ołtarzyk; gdzieś z boku pada światło oświetlające całość. W przypadku tego tomiku artystyczna wartość ilustracji jest zapewne wyższa niż wartość dydaktycznych wierszyków.

Każdy utwór poetycki opiera się na pewnej konwencji artystycznej i - podobnie jak każde dzieło sztuki /w tym ilustracja/ - jest też wynikiem jakiejś umowy. Tutaj zgodność konwencji jest zachowana. Wspólną cechą tomików tej grupy są ilustracje dokładnie przedstawiające treść wiersza. Ilustracja jest uzupełnieniem tekstu, a nawet nie tyle uzupełnieniem, ile elementem, który mógłby zastąpić wyrwany fragment, co świadczy o zgodności semiotycznej. Ani w tekstach, ani w ilustracjach omawianego typu nie ma śladów symbolizmu charakterystycznego dla przełomu XIX i XX wieku. Tu wszystko jest jasne, proste, zrozumiałe dla każdego /nawet symbole stosowane w poezji romantycznej były powszechnie rozumiane/. Ilustracje były statyczne, realistyczne, ich twórcy ogromnie dbali o trójwymiarowość, głębię rysunku, światłocień i nie pozwalali sobie na żadne odstępstwa od tekstu.

I.1.c.

Na pograniczu ilustracji i tekstów operujących symbolami /w rozumieniu symbolizmu młodopolskiego/ i tych czysto realistycznych są pozycje, w których ilustracja stanowi integralną część utworu, dodając mu ekspresji. Nadawało to nieco inne, żywsze zabarwienie treści wiersza i podkreślało - na ogół żartobliwy - charakter utworu, bo najczęściej w poezji komicznej pojawiają się takie ilustracje.

Rysunki ekspresyjne, zgodne z treścią, ale bez symboliki, posługujące się jedynie bardzo dynamiczną kreską eksponującą pewne cechy bohaterów rysunku, występują chociażby w bajce Juliusza Słowackiego "O Janku co psom szył buty"¹⁸. Treścią bajki są perypetie chłopca, który nie chciał się uczyć, uciekł nawet z terminu od szewca i postanowił popłynąć w świat. Znalazł się na nieznanym wyspie. W czasie rozmowy z królem pochwalił się, jak

świetnie potrafi szyć psom buty. Został zaangażowany do pracy i tak dobrze wywiązał się z powierzonego mu zadania, że za cztery dni charty poszły na polowanie w nowych butach. Fabuła bajki została zilustrowana przez Antoniego Gawińskiego. Rysunek będący ilustracją do rozmowy Janka z królem i jego świtą przedstawia małego chłopca przyglądającego się dużym dorosłym z szacunkiem, ale i niepohamowaną dziecięcą ciekawością. Król i jego dostojnicy, wszyscy poważni, w wielkich okularach, z zainteresowaniem i wyciągniętymi szyjami oglądają Janka. Król na oienkich nogach ma skarpety haftowane w królewskie korony, co jest dodatkowym elementem komicznym. Cechy postaci są celowo przerysowane, gdyż to dodaje rysunkom dynamizmu i życia. Pełen wesołości klimat ilustracji jest zgodny z żartobliwą opowieścią Słowackiego.

Bajką dla dzieci jest "Pan Twardowski"¹⁹ Lucjana Rydla z ilustracjami Antoniego Procajłowicza. Treść bajki stanowi znana opowieść o mistrzu Twardowskim - ubogim szlachciou, kształconym w Krakowie i jego kłopotach ze złą żoną. Sposobem na utraπienia miało być podpisanie paktu z diabłem, a tym samym możliwość wykonywania wszelkich nieprawdopodobnych sztuczek. Diabeł, zniecierpliwiony pomysłami Twardowskiego, sprowadził go do karczmy "Rzym". I tu Rydel jako jedną z wersji dalszych losów swojego bohatera przytoczył całą balladę Adama Mickiewicza "Pani Twardowska", ale według niego losy Twardowskiego potoczyły się inaczej - mianowicie został porwany przez diabła i umieszczony na księżycu.

Rysunki do tej opowieści są kolorowe, lecz na niezbyt wysokim poziomie technicznym. Należy zaznaczyć, że książka była drukowana w Warszawie. Są to początki kolorowej ilustracji na ziemiach polskich, ale świadczą o tym, że już wtedy usiłowano robić własne chromolitografie bez oglądania się na szwedzkie, angielskie czy niemieckie wzory. Postacie na rysunkach są trochę przerysowane, lekko karykaturalne, ale niezwykle dynamiczne. Dobrze oddają nastrój wiersza. Ryciny i treść stanowią tu zgodną strukturę mającą służyć zabawie, a także stylowo przekazać starą polską legendę.

Poważniejszą pozycją w tej grupie jest "Czarodziejskie wiano"²⁰ Walentego Zielińskiego. Autor ilustracji - Stanisław J. Kozłowski - nie tłumaczy tekstu, lecz go ilustruje. Nie podejmuje

się daleko idącej interpretacji tekstu ze wszech miar symbolicznego. Baśń, bo jest to baśń dla dorosłych, opowiada o państwie ciemności i zaoferowania. Król tej krainy uważa, że tylko prawdziwa ciemność panująca nad krajem może zapewnić trwałość królestwa. Zbuntowany następca tronu z rozkazu ojca opuszcza kraj. Trafia do państwa jasności, gdzie wszyscy są szczęśliwi. Król ciemności zakochuje się z wzajemnością w królowej jasności, postanawia pojąć ją za żonę i powrócić do swojej ojczyzny. Król jasności ofiarowuje młodym szkatułkę zaczarowanych klejnotów mających rozświetlić krainę ciemności. W krainie ciemności zaczarowane klejnoty spowodowały zniknięcie ciemnych chmur i zła, a mieszkańcy z entuzjazmem powitali młodego króla. Ekspresyjne rysunki zgodne z symboliką wiersza ilustrują go, wnosząc pewną płynność nastroju, co jest swoistą interpretacją, nie odbiegającą jednak od tekstu. Przesłanie tekstu wspomagane jest efektem pracy grafika. Na przykład ilustracja do fragmentu opisującego ciemność, szarość i ponury klimat państwa ciemności jest mroczna, przedstawia miasto spowite skłębionymi chmurami. Jediną własną interpretacją ilustratora jest przedstawienie królewicza ciemności i jasnej królowej w postaci przyjaznych sobie aniołów. Walka dobra /jasność/ ze złem /ciemność/ przebiega łagodnie. Wystarczy tylko chcieć, aby dobro, mądrość, jasność zwyciężyły i łatwiej tego dokonać miłością niż nienawiścią. Mogą to osiągnąć młodzi - ci, którzy nie boją się zmian i ryzyka.

I.1.d.

Zjawisko zgodności lub tłumaczenia symboli często występowało w poezji i grafice młodopolskiej.

Pewien typ symbolu wykorzystał Zygmunt Ryszard Kamiński ilustrując "poemat cyniczny" Stanisława M. Lewina "Don Juan redivivus"²¹. Ilustracje są groteskowe, czuje się w nich rękę karykaturzysty - lekką i ciętą. Stanowią one w poemacie odrębne dzieło sztuki, mimo że są treściowo związane z tekstem.

Treścią utworu jest historia Narcyza - dandysa i uwodziciela pragnącego ożenić się z panną naiwną i niewinną, aby pod płaszczkiem nienagannego małżeństwa móc spotykać się ze swymi dawnymi i nowymi kochankami.

Zygmunt Kamiński operuje czarną linią na białym tle. Nie ma tu ani światłocienia, ani trójwymiarowości, ani perspektywy. Jest natomiast pełna wdzięku ekspresja, karykatura i zniekształcenie

postaci, które nadaje im wyrazistych cech charakteru. Narcyz to elegant, w smokingu, cylindrze, z laseczką, monoklem, podkręconym wąsem. Na jednej z ilustracji gestem pełnym zniecierpliwienia i znudzenia, ale nie pozbawionym arystokratycznej elegancji odrzuca zrozpaczone damskie serca. Moment samobójczej śmierci Niny /dawnej kochanki Narcyza/, która wyglądała "jak z sewrskiej porcelany figuryńka" /w krynolinie, upudrowanej peruce i maseczce na twarzy/ jest także symboliczny. Młoda kobieta w wieczorowej sukni leży w salonie. Nad nią pochyla się kościotrup w cylindrze - śmierć, z kieliszkiem /może trucizny/ w rękę, a jej złowieszczy chichot wydaje się być słyszalny. Powtarzającą się winietkę, pozornie nie związaną z treścią, stanowi laska błazeńska z dzwoneczkami. Jest ona jednak symbolem cynizmu, żartu, wiśielczego humoru - tego, co przewija się między wierszami w treści poematu.

Symbolizm w treści i ekspresjonistyczne ujęcie ilustracji pojawia się w tomiku "Poezji"²² Edmunda Biedera. Dwie modernistyczne ilustracje do tej książki wykonane przez Ludwika Machalskiego przypominają klimatem rysunki Wojciecha Weissa. Zawarte w nich symbole podkreśla forma. Ilustracja do wiersza "Idziemy" przedstawia grupę nagich mężczyzn zakrywających oczy dłońmi; między nimi snują się pasma mgły. Mężczyźni idą przygarbieni, smutni, jakby nie wiedzieli dokąd, bez celu. Rysunek niesie bardzo duży ładunek emocjonalny /melancholia, brak nadziei/, a jego interpretacja narzuca się sama - to życie gdzieś nas pcha, żyjemy, ale nie znamy przyszłości, nie wiemy, co nas czeka. W teraźniejszości jest nam także źle - smutno, ponuro i zgodnie z nastrojami dekadentyzmu nie nas od tego nie może wyzwolić. A oto fragmenty wiersza:

"Idziemy smętni, cisi, zadumani,
Serca wieczysta rozpiera nam żalność,
Idziemy mgłami ciemnymi owiani,
I widzimy nędzę istnienia i małość.

/.../

Idziemy smętni, cisi, zrozpaczeni,
Nie wiemy dokąd i po co nie wiemy,
Nad nami nie ma słonecznych promieni,
A my idziemy ... gdzieś ... w bezkres idziemy".

Interpretacja treści wiersza jest identyczna jak wymowa ilustracji²³.

Grafikiem, który najlepiej wśród współczesnych ożył ducha symbolizmu był Edward Okuń. Jego ilustracje do poematu Kaspro-wioza "Miłość" i do "Mistrza Twardowskiego" Staffa są przykładem symbolicznego komentarza do symbolicznego tekstu. Interpretacja Okunia nie zawsze jest dziś czytelna, ale jest to zgodne z założeniami symbolizmu epoki Młodej Polski. Definicję symbolu przełomu XIX i XX wieku, opracowaną na podstawie pism teoretycznych tego prądu, podaje Maria Podraza-Kwiatkowska: "Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki poszerzony na szereg obrazów i analogii, a niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny"²⁴.

"Miłość"²⁵ Jana Kaspro-wioza jest cyklem wierszy powiązanych tematycznie. Ilustracja Okunia do wiersza "L'amore desperato" przedstawia drzewo, którego pień stanowi ciało nagiej kobiety. Jej ręce, podobnie jak włosy, przeradzają się w ukwiecone gałęzie, nogi, aż do bioder, to poskręcana, węzłasta kora drzewa. Nagi mężczyzna, usiłujący desperacko przytrzymać się ciała tej kobiety, jest od niej siłą odrywany przez śmierć /kościotrup w chałacie/. Wiersz opowiada o mężczyźnie, który kochając kobietę uświadomił sobie, że miłość fizyczna mu nie wystarcza. Przestał ją kochać, odszedł od niej duchowo, a zakochana kobieta nie zniosłszy tego umarła. Dopiero wtedy mężczyzna zrozumiał, że ona była dla niego wszystkim. Poeta utożsamia w jednej postaci miłość, śmierć i kobietę. Wszystkie trzy są oczekiwane i znie-nawidzone, ale nieuchronne. Symbole w wierszu i rysunku nie-odmiennie wskazują na motyw człowieka rozdartego między życiem a śmiercią. Posiadając świadomość nieuniknionego cierpienia i śmierci, człowiek pragnie żyć jak najdłużej, gdyż życie to tak-że miłość.

Inny wiersz - "Przy szumie drzew" mówi o mężczyźnie i kobie-cie, którzy w lesie próbowali wyznać sobie miłość, lecz nie

mieli śmiałości. Ich, a właściwie jego rozmyślania i jej reakcje stanowią większą część utworu. Pocałunek pozwolił im na ujawnienie bez słów skrywanych dotąd uczuć i jednocześnie stał się symbolem czystej miłości. Rysunkowi Okunia najbardziej odpowiada poniższy fragment wiersza:

"W wielkiej świątyni przyrody, pod niebios
Jasnym sklepieniem, w zielonym
Lesie, wyrosłym na łagodnym wzgórzu
Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby ..."

Rysunek przedstawia całującą się parę. Długie, rozpuszczone włosy kobiety przekształcają się w struny leżącej obok liry. Mężczyzna wychyla się jakby zza drzew - z brzoźowego gaju. Symbole tu ukryte to lira - oznaczająca poezję, śpiew miłości; brzoźowy las - symbol życia; biel drzew - niewinność uczuć, a pocałunek to spełnienie miłości. Rysunki Okunia charakteryzuje falista, płynna linia, która często przechodzi łagodnie z jednego przedmiotu w inny. Są płaskie i dwuwymiarowe, o typowej secesyjnej dekoracyjności.

Podobny styl prezentują ilustracje o "Mistrza Twardowskiego"²⁶ Leopolda Staffa. Do każdego śpiewu Okuń wykonał odrębną ilustrację - tzw. śródtytuł i mały iniojał będący również swoistą ilustracją. Tekst wiersza i treść rysunków są symboliczne. Twardowski nie jest tu typowym sarmatą, jak w wierszu Rydla. Jest człowiekiem nie rozumianym przez otoczenie. To ciemny lud wymyślał o nim przeróżne, nieprawdopodobne historie - jak chociażby opowieść o pakcie z diabłem. W rzeczywistości Twardowski chciał zrobić coś, co da zabiedzonym i umęczonym ludziom szczęście. Zamknął się w wieży, aby tam poznać możliwą dostępną wiedzę. A hardzi, podburzeni przez zawistnego znachora ludzie wygnali Twardowskiego z dworu ogniem i egzorcyzmami, zaszcuzili też kobietę, którą kochał. Twardowski uznał, że jego najwyższym bóstwem będzie dusza i ona da mu syna - Czyn. Był szczęśliwy i chciał odczuć inne szczęście. Zrozumiał jednak, że ludzie z jego wsi nie mogą dostać szczęścia, bo jeszcze bardziej zgnusnieją, że muszą je sobie sami wypracować. Zniknął, a ciemny lud opowiadał, że szatani porwali go i wtopili w lód Księżyca. Tymczasem Twardowski siedział na skale nad morzem i rozmyślał, czekając na Moc, która znów go wezwie. Niestety, Moc, która nie zawsze jest posłuszna i nie każdemu, od Twardowskiego odeszła, ponieważ dał

się ponieść pysze i dumie. Teraz musiał od nowa budować swoją siłę, zdany tylko na siebie.

Rysunki do "Mistrza Twardowskiego" wykonane są na popielatym tle czarną kreską, a białe akcenty podkreślają refleksy światła. Na rysunkach Okunia Twardowski jest młodym człowiekiem o ostrych rysach i umęczonej twarzy. Jest uskrzydłym aniołem. I postać Twardowskiego w wierszu i smutny anioł Okunia to ta sama osoba. Jest to przedstawienie cierpiącego, wyobcowanego twórcy - Chrystusa - Boga²⁷ poświęcającego się dla nic nie rozumiejących prostaczków.

Rysunek do śpiewu czwartego /o tym, jak Twardowski osiągnął świadomość czynu i chciał go przekazać ludziom/ przedstawia Boga na chmurach, który błogosławi jasnymi promieniami leżące gdzieś w dole miasto. A śpiew ostatni /o tym, jak Twardowskiemu nie powiodło się i musi zaczynać od nowa/ ilustruje rysunek anioła z zaciętą twarzą, podwinętymi skrzydłami i pięściami przyciśniętymi do piersi.

Rysunki Okunia są własną, specyficzną interpretacją wierszy Staffa. Wspaniale oddają ich klimat i atmosferę tajemniczości. Są zgodne z fabułą i potęgują jej wartości odmiennym sposobem interpretacji fragmentów, których nie można opowiedzieć, tych, które są ciągiem filozoficznych przemyśleń, mistycznych wniosków poety i jego bohatera. Rysunki uzupełniają tekst symboliczny posługując się własną symboliką dla wyrażania identycznych treści. I.1.e.

Symbolizm, głównie francuskiego rodowodu, nie był jednym prądem, jaki rozwijał się w epoce Młodej Polski. Zainteresowania twórców obracały się również wokół idei stworzenia sztuki narodowej, wolnej od obcych wpływów, bazującej na rodzimym folklorze.

Przykładem realizacji postulatów wspomnianego kierunku jest "Bajka o Kasi i królewiczu"²⁸ Lucjana Rydla z ilustracjami Stanisława Dębickiego. Książka ta łączy w sobie elementy sztuki ludowej z manierą plastyki młodopolskiej, czyli odejściem od realistycznego, światłocieniowego rysunku. Jest w istocie doskonałym połączeniem stylu rysunków, manieri wiersza, formy graficznej i zarazem lekką zabawą w smutną rzeczywistość. Najlepiej mogą to zobrazować fragmenty wiersza oraz przeznaczone do nich ilustracje:

"Nie miała Kasia ojca ani matki
jeno miała oczy jako dwa bławatki,
Usta jak dwie wiśnie,
Licznka jak dwie zorze
I na służbie była Kasia we królewskim dworze.
Oj Kasiu, Kasieńko!"

Zwrotkę ilustrują dwa rysunki. Jeden przedstawia małą, zabiedzoną, bosą Kasię z węzełkiem w ręku, w niebieskiej spódnicy w kratkę, okutaną w ogromną, kraciastą chustę. Kasia ma piękne szafirowe oczy. Na drugim jest brama do królewskiego dworu. Ciemne, szafirowe niebo jako tło, czerwona cegła, złote ozdoby na bramie i kwitnące wokół róże potęgują wrażenie bogactwa i wspaniałości. Na dworze Kasia ciężko pracowała marząc o królewiczu. Gdy wyjeżdżał na polowanie, patrzyła za nim ze strychu. Ilustracje do tego fragmentu przedstawiają: jedna smutną buzią Kasi wyglądającej przez maleńkie okienko w dachu, a druga królewicza jadącego na polowanie. Królewicz ubrany jest w biały strój haftowany złotem /parzenice/, lampasy na spodniach, złote lamówki wokół peleryny/, na głowie ma czerwoną krakuskę. Jedzie na ogromnym czarnym koniu, obok biegną psy. Strzemiona, uzda, wodze konia i włosy królewicza są złote.

Dalej wiersz opowiada o tym, jak Kasia pobiegła do lasu za królewiczem. On postrzelił ją, myśląc, że to jeleń miga między drzewami i kazał wezwać lekarzy wtedy, gdy Kasia leżała w kałuży krwi. Ona jednak nie chciała ani lekarza, ani złotego pierścienia i korali jako wynagrodzenia za krzywdy; chciała tylko, aby królewicz pocałował ją, dopóki jest jeszcze żywa.

Ostatnia zwrotka też jest ilustrowana. Na tle ogromnego, czerwonego słońca siedzi na ziemi Kasia, a królewicz klęczy, obejmując ją i całuje. Kasia ma na sobie niebieską kraciastą spódnicę, a królewicz biały strój ze złotymi ozdobami /hafty, podeszwy u butów, korona/.

Cała książka złożona jest z czcionką 60-punktową, naśladowującą ręczne pismo kaligraficzne. Inicjały oraz małe elementy zdobnicze odbito czerwoną farbą. Do druku ilustracji użyto niewielu kolorów, ale odpowiednie rozjaśnienie intensywności barwy lub nałożenie jednej na drugą daje odpowiedni efekt. Kolor niebieski /ultramaryna/ daje intensywny odcień szafirowy; czerwony rozjaśniony jest to różu; zupełnie niezależny jest kolor złoty. Odcie-

nie czerni wpadającej w granat lub fiolet uzyskano mieszając farbę czerwoną i niebieską. Żłota farba podkreśla pewne elementy oraz jest użyta z niezwykłą precyzją i smakiem.

Formą i treścią wiersz przypomina ludową balladę. Ilustracje przedstawiają dwoje dzieci. 6-8-letnia dziewczynka jako uboga sierota jest ubrana w biedne szatki. Natomiast królewicz /10-12 lat/ nosi stylizowany strój góralski i czapkę krakowską zdobioną złotymi elementami. Żłota farba szczególnie wyraźnie podkreśla bogactwo i wysokie urodzenie królewicza. Jej brak na rysunkach przedstawiających Kasię potęguje wrażenie jej ubóstwa. Postacie dzieci są przetworzeniem motywów ludowych zgodnych z treścią wiersza, a raczej z jego stylem. Fakt, że bohaterami ilustracji są dzieci i że książka jest drukowana ozdobioną imitującą pismo ręczne, wskazuje na stylizację książki dziecięcej - choć zastosowanie takiej oprawy graficznej nie wynika z treści wiersza, lecz jest jego dodatkową interpretacją. Ponadto książka ta zasługuje na miano eleganckiej i nowoczesnej, w której wszystkie elementy tworzą zwartą, spójną strukturę semiotyczną. I.2.a.

Innym sposobem ilustrowania poezji był odpowiedni dobór rysunków, fotografii itp. wprowadzających czytelnika w klimat utworów, nie będących jednak ilustracją. Rysunki i fotografie cechowała zgodność z atmosferą wierszy, główną ich zaś funkcją była ozdoba książki. Nie zastępowały jakiegos konkretnego fragmentu tekstu - niektóre z nich stanowiły wstęp, wprowadzenie historyczne lub tematyczne, ale nie odpowiadały dokładnie treści wiersza. W tym wypadku też zachodzi pewnego rodzaju zgodność semiotyczna między ilustracją a wierszem, nie jest ona jednak tak ścisła, jak w poprzednich przykładach. Ponieważ tekst nie jest tak mocno związany z ilustracją, często wykorzystywano w tomikach tej grupy rysunki, które wcześniej powstały do innych utworów, a do tych pasowały właśnie klimatem i stylem.

Najbardziej zwartym semiotycznie tomikiem jest tu zbiór wierszy Maryli Wolskiej "Z ogni kupałnych"²⁹. W książce panuje idealna harmonia między treścią wierszy a charakterem ozdób i fotografii. Strofy mówią o bóstawcu starosłowińskich; o kapłance wzywającej bogów na pomoc, bo sama nie zdoła obudzić drzemiącej w ludziach siły i odwagi; o dziewczynie podpalającej swój stos i nie żałującej ani życia, ani marzeń; o pożegnaniu przemijają-

cego boga Lela ze spotkaną przypadkowo dziewczyną; o zakochanej dziewczynie żalającej się przy ognisku na bogów. Tomik zdobią winiетки - ornamenty Władysława Witwickiego będące jakby przetworzeniem, uwspółcześnieniem geometrycznych motywów słowiańskich, pisma runicznego, swastyki. Ilustracjami wprowadzającymi w świat panteonu słowiańskiego są ponadto fotografie figurek bogów. Posażki bogów: Radegesta, Morany, Lela i Trygława wykonała Maryla Wolska.

Franciszek Namysłowski wydał zbiór pieśni religijnych "Magdalena Święta"³⁰. Są to dewocyjne pieśni mające na celu szerzenie kultu św. Magdaleny. Zdobią je winiетки stanowiące symbole religijne /baranek, ryby, ręka z kielichem, główki aniołów, inicjał "M"/. Ilustracjami są reprodukcje obrazów przedstawiających św. Magdalenę w różnych scenach z jej życia - pokutującą, u stóp Jezusa, u grobu po zmartwychwstaniu Chrystusa. Pod każdą reprodukcją została umieszczona informacja, w którym kościele znajduje się dany obraz. Obrazy nie stanowią ilustracji do poszczególnych pieśni, ale wprowadzają czytelnika w atmosferę kultową.

Rysunki przedstawiające krajobrazy zgodne z klimatem wierszy o przyrodzie, zmianach w życiu, porach roku, samotności, pożegnania, miłości, górach, wsi i jej doli pojawiają się w "Poezjach"³¹ Witolda Dzierżanowskiego. Realistyczne ilustracje wykonane przez Teodora Ziomka odbiegają od treści wierszy, są jednak utrzymane w ich klimacie. Nie ilustrują, ale pogłębiają nastrój. Zostały umieszczone przed niektórymi utworami. Wygląda to tak, jakby wybrano rysunki z pejzażem do wierszy, w których krajobraz /czy to rzeczywisty, czy symboliczny - np. miłość jak las, jak jezioro, jak łąka/ jest najważniejszy. Nie pojawiają się natomiast przy tekstach opisujących jakieś zdarzenia.

Tomikiem, w którym panuje rzeczywista zgodność wierszy /miejsce ich powstania, opisywane krajobrazy/ z treścią ozdabiających je rycin jest zbiorek Józefa Kościelskiego "Co mi Tatry dały?"³². Dwie litografie wykonał do nich Leon Wyczółkowski. Są to: widok Mr'cha oraz widok Morskiego Oka w kierunku Czarnego Stawu. Występuje tu zatem niewątpliwa zgodność treści zawartych w wierszach i treści rysunków wprowadzających w atmosferę gór. Panuje natomiast absolutna niezgodność formy. Wiersze brzmią np. tak:

"Na szczytach cisza śni
Uroki sennych dni,
A z góry płynie czar,
Że sen najlepszy dar.
O utul serce w sen,
Najlepszy ze snów ten:
Że kiedyś jak te sny
Rozpłyniesz się i ty".

Wiersze mające niewielką wartość artystyczną zdobione są rysunkami wielkiego artysty, wykonanymi po mistrzowsku. Litografie zawarte w tomiku stanowią samodzielne dzieła sztuki. Grafiki Wysockiego znakomicie łączą nastrój poezji jako takiej - ze wspaniałą i groźną przyrodą Tatr.

I.2.b.

Jako samodzielne dzieła można potraktować także rysunki Antoniego Gawińskiego do "pism"³³ Antoniego Szandlerowskiego. Wiersze są wzniosłe, patetyczne, o tematyce religijnej. Są to żarliwe wyznania wiary w Boga i dążenia do niego. Ilustrują tę poezję umieszczone przed poszczególnymi cyklami rysunki przedstawiające pięknych aniołów. Jeden gra na harfie, inny - symbolizujący Sąd - wyciąga miecz z pochwy; następny patrzy zadziwiony i zamyślony. Rysunki uzupełniają zawartość tomiku o dodatkowe akcenty nie uwzględnione przez poetę w wierszach.

Podobny charakter - uzupełnianie zbiorów wierszy dodatkowymi treściami mają opracowania graficzne niektórych antologii poezji.

Wybór wierszy "Polska pieśń miłosna"³⁴ dokonany przez Jana Lorentowicza ilustrowany jest reprodukcjami znanych obrazów polskich malarzy. Antologia zawiera poezję miłosną poczynając od anonimowych pieśni ludowych, przez utwory Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, aż do Leopolda Staffa, Bolesława Leśmiana, Kornela Makuszyńskiego i wielu innych. Do ozdoby tomu wykorzystano między innymi obrazy: Artura Grottgera "Pożegnanie", Jana Matejki "Zygmunt i Barbara", Wojciecha Kossaka "Ułan i dziewczyna", Henryka Siemiradzkiego "Idylla", Jacka Malczewskiego "Śmierć Heleny".

Podobnie ilustrowana jest antologia "Ziemia polska w pieśni"³⁵, także opracowana przez Lorentowicza. Tym razem układ wierszy nie jest chronologiczny, jak poprzednio, ale tematyczny. Wiersze zebrano w kilku grupach: pory roku, Tatry, las, drzewa polskie,

jezióra, polskie rzeki, wiersze o Warszawie. W tym wyborze wykorzystano utwory wielu poetów różnych epok, ale przeważają utwory współczesne. Układ reprodukcji dopasowano do określonych tematycznie miejsc w książce. Wśród wykorzystanych reprodukcji znajdują się takie jak: Józefa Chełmońskiego "Orka" - do wierszy o wiośnie, Henryka Weysenhoffa "Na moczarach" - do wierszy o lecie, Juliana Fałata "O zachodzie" - do wierszy o zimie, Wojciecha Gersona "Tatry" - do wierszy o Tatrach w porze letniej, Apoloniusza Kędzierskiego "Brzegi Narwi" - do wierszy o rzekach polskich, dwa obrazy Canaletta "Warszawa od strony Pragi" i "Krakowskie Przedmieście" - do wierszy o Warszawie.

W obu antologiach reprodukcje obrazów, które przecież powstały bez związku z tekstem, stanowią nie tylko wprowadzenie do tematyki utworów. Są także jakby jeszcze jednym głosem przedstawicieli sztuki dodanym do tomu zawierającego inne głosy na ten sam temat. Obie pozycje są znakomitymi przykładami współlistnienia i wzajemnego uzupełniania się dwóch sztuk, tak zdawałoby się różnych - malarstwa i poezji.

I.2.c.

Zasada integracji sztuk występuje także w dziełach zdobionych rysunkami autorów tekstów literackich. Są to dzieła, których ilustracje nie były inspirowane tekstem. Rysunki są wynikiem plastycznego /obok literackiego/ talentu poety i pisarza. Przedstawiły często wrażenia z podróży, jak w przypadku Juliusza Słowackiego lub portrety osób znajomych, rzeźb i karykatury, jak w przypadku Cypriana Kamila Norwida. Rysunki w "Dziełach"³⁶ Słowackiego i w "Pismach zebranych"³⁷ Norwida nie ilustrują tekstów, nie wprowadzają czytelnika w klimat poszczególnych utworów, ale są dodatkowym uzupełnieniem spuścizny autora. Nie ma tu zgodności między treścią rysunku i treścią utworu pisanego. Ale tak jak nie można porównywać zgodności treściowej różnych wierszy zawartych w jednej książce lub obrazów wiszących na jednej ścianie, tak samo nie można tego robić w przypadku wierszy, dramatów, prozy i rysunków np. Norwida, objętych jednym tomem w wyniku działalności wydawcy. Jednakże zgodność semiotyczna występuje tu również. Jest nią współlistnienie obok siebie przejawów różnych sztuk powiązanych osobowością autora, wyrażającego odmiennymi "językami" bliskie sobie idee.

I.2.d.

Elementami graficznymi, których jedynym zadaniem było zdobienie książki, są winiетки, bordiury, inicjały. Często były one małymi ilustracjami wprowadzającymi w atmosferę lub treść wierszy.

Rysunki Kazimierza Sichulskiego do "Piosenek Zielonego Balcnika"³⁸ są, podobnie jak wiersze, żartobliwe, lekko skandalizujące, skłaniające do traktowania książki z przymrużeniem oka. Winiетки, czy raczej przerywniki Sichulskiego dodają pikanterii i tak już dość frywolnym tekstom Tadeusza Boya-Żeleńskiego, mimo że ich nie ilustrują.

Specyficzną winiетkę wykonał Jan Bukowski do "Bogurodzicy" zamieszczonej w "Antologii polskiej"³⁹ zebranej przez Władysława Beżę. Opracowanie graficzne wiersza stylizowane jest na gotyckie. Duży inicjał "B" zawiera na górnym brzuszku rysunek Matki Boskiej Częstochowskiej. Wokół tekstu ciągnie się bogata floratura w kolorach czarnym i rudobrazowym. Rudobrazowe są także pierwsze litery poszczególnych wersów. Cała oprawa plastyczna "Bogurodzicy" świadczy o dużym pietyzmie dla wiersza, a także o wyczuciu stylistyki gatunku przez Jana Bukowskiego.

Winiety znakomicie wprowadzające w klimat utworu znajdują się w bajce Marii Markowskiej "O królu wężu i Jaśku"⁴⁰ zdobionej przez Antoninę Dunin. Oprócz ilustrujących treść rysunków na wszystkich stronach powtarzają się trzy winiетки przedstawiające fragmenty panoramy Tatr. Zostały ułożone w taki sposób, że czytelnik ma złudzenie przesuwającego się przed oczami nieskończonego i zmiennego łańcucha górskiego. Wśród czarnych, potężnych Tatr rozgrywa się akcja baśni.

Związane z górami są wiersza Józefa Kościelskiego "Preludia zakopiańskie"⁴¹. Ozdobione zostały przez W.K.P. ledwie widocznymi jasnozielonymi przerywnikami przypominającymi góralskie wycinanki w drewnie. Tego typu ornament nie wprowadza żadnego nastroju, ale stwarza dodatkowe uzupełnienie całości. Wycinanki pseudogóralskie same w sobie są czymś w rodzaju preludeum zakopiańskiego.

I.3.a.

Istnieje jeszcze jeden aspekt zgodności semiotycznej. Jest to zgodność formy. W tym wypadku treść wiersza nie jest istotna. Wszystko zostało podporządkowane jednemu zadaniu - maksymalnemu

wydobyć piękna z przedmiotu, jakim jest książka. Największe i niewątpliwe są tutaj zasługi Stanisława Wyspiańskiego. On rozpoczął ruch odnowy książki, a za nim poszli inni. Znakomicie zostały opracowane graficznie przez Wyspiańskiego "Poezje"⁴² Lucjana Rydla, "W mroku gwiazd"⁴³ Tadeusza Micińskiego czy "Z cyklu Wigilii"⁴⁴ Stanisława Przybyszewskiego. Nie ustępują im również realizacje graficzne takich tomików, jak: "Usta mroku"⁴⁵ Wacława Wiedigera w opracowaniu autora czy "Jeszcze wciąż pekn wiosny"⁴⁶ Edwarda Słoińskiego zdobione przez Zygmunta Kamińskiego, Apoloniusza Kędzierskiego i Tadeusza Ulanowskiego.

Zdobnictwo tego rodzaju było niezwykle popularne w okresie Młodej Polski. Ogromna większość książek zaopatrzona jest w bardziej lub mniej realistyczne rysunki kwiatów, gałązek, czasem krajobrazów, kiedy indziej fantastycznych zwierząt /smoki, stylizowane nietoperze, pająki/. Winietki i przerywniki niczego nie ilustrują, pozbawione są aspektu znaczeniowego i spełniają jedynie funkcję czysto ozdobną. Są elementami zamykającymi monotonię strony. Jest to zgodne z kanonem estetycznym epoki Młodej Polski, głoszącym postulat piękna codziennych przedmiotów, sztuki użytkowej, wzornictwa przemysłowego.

I.3.b.

Do tego typu /zgodność semiotyczna w zakresie formy/ należy zaliczyć także książki pozbawione zupełnie ozdób. Eleganckie rozmieszczenie tekstu na stronie, szerokie marginesy, odpowiedni dobór czcionek i papieru - to stanowiło o ich pięknie. Może nawet bardziej oddziaływało na wyobraźnię czytelnika niż kwiatowe przerywniki, nie zawsze dopasowane do treści wierszy. Książki piękne typograficznie to np. tomiki wierszy Wacława Rolicz-Liedera. Tu nic nie zaciemnia treści wierszy, ale też nie ich nie tłumaczy. Układ kolumny tekstu, czytelna czcionka, szerokie marginesy sprawiają wrażenie przejrzystości. Wywołują chęć wzięcia takiej książki do ręki i sugerują, że sam wygląd strony ułatwi zrozumienie niełatwych, symbolicznych wierszy Rolicz-Liedera.

Tomiki tego poety, wydane w ostatniej dekadzie XIX wieku⁴⁷, otwierały niejako okres Młodej Polski, tak jak zamykały ją tomiki Leopolda Staffa⁴⁸ wydane w ostatniej fazie tej epoki. Odbite zostały na żeberkowym papierze bardzo starannie, czysto, z dużą ilością światła. Okładkę w tych książkach stanowi niebieski

papier z granatowymi napisami i srebrnymi, delikatnymi ozdobami secesyjnymi.

Jest w nich to samo przesłanie estetyczne, co w edycjach wierszy Rolicz-Liedera - dzięki jasności i przejrzystości można trafić do czytelnika. W ten sposób stwarza się pewien komfort odbioru poezji, której nie przesłania natłok ozdób - nawet zgodnych ze stylem epoki, ale nie zawsze z charakterem wiersza.

II.1.

Niezgodność treści ilustracji i treści wiersza szczególnie wyraźnie przejawia się w tomiku wierszy Edwarda Milewskiego "Kwitające ciernie"⁴⁹, zdobionym przez Annę Gramatykę-Ostrowską. Bogate bordiury ze stylizowanych kwiatów przywołują z pamięci obraz książki renesansowej, a to potwierdza zgodność formy z postulatami ruchu odnowy książki - powrót do najpiękniejszego jej okresu - renesansu. Wykorzystanie motywów rysunku haftu ludowego także nie budzi sprzeciwu - było bowiem zgodne z postulatem sztuki narodowej. Natomiast treść wierszy jest odmienna. Mówią one o walce o niepodległość i sprawiedliwość społeczną; są patriotyczne, głoszą, że śmierć w słusznej sprawie nie jest wygórowaną ceną. Do podobnych wierszy - wzniosłych i patetycznych - zupełnie nie pasują haftowane ludowe kwiatki.

Trudno mówić o zgodności treściowej także w wypadku wierszy Kazimierza Wroczyńskiego "Z zapatrzeń"⁵⁰. Wiersze są barwne, plastyczne, żywo oddziałują na wyobraźnię, o tematyce typowej dla epoki /miłość, pejzaż, teatr, romantyczne refleksje/. Są bardzo polskie w stylu i opisywanych krajobrazach. Zdobia je rysunki Korina zaczerpnięte z "Chimery". Przedstawiają one motywy japońskiej przyrody na winietkach w kształcie rozłożonych wachlarzy. Tego typu winietki niewątpliwie zdobią książkę, ale kierują w niewłaściwą stronę wyobraźnię czytelnika.

Antologia poetów polskich, zatytułowana "Bard polski"⁵¹, również stanowi przykład braku zgodności semiotycznej pod względem treści. Zdobiona jest rysunkami różnych twórców przełomu XIX i XX wieku - tak polskich, jak i obcych. Znalazły się tam między innymi rysunki Edwarda Okunia wykonane do "Chimery" /"Król Kofetra" Juliusa Zeyera/, Aubreya Beardsleya przeznaczone do "Salome" Oskara Wilde'a, rysunki Edwarda Słońskiego, którymi ozdobił własne tomiki, Efraima Liliena i wielu innych. Zadaniem rysunków jest zdobienie książki, ale ich figuratywny charakter po-

woduje błędy w interpretacji poezji. Czytelnik odbiera wiersz przez pryzmat rysunku uważanego za ilustrację danego wiersza, który to rysunek przedstawia /a często i symbolizuje/ zupełnie inne treści.

II.2.

Niezgodność semiotyczna w zakresie formy polega nie tylko na różnicach stylu i poziomu artystycznego wierszy i ilustracji /jak w przypadku prezentowanego już zbioru Józefa Kościelskiego "Co mi Tatry dały?" z litografiami Leona Wyczółkowskiego/, ale także na niezgodności stylu lub poziomu artystycznego szaty graficznej z wymogami kanonów i wzorów sztuki przełomu XIX i XX wieku.

To niepokojące zjawisko występuje nawet w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Winietki przez niego zaprojektowane są rysunkami kwiatów, które nie nikomu nie mówią, nie informują nawet, że dana książka jest tomikiem wierszy - bo identyczne występują w książkach będących zbiorami utworów prozatorskich. Spełniają wyłącznie funkcję zdobniczą. Jeżeli są odbite na dobrym papierze, funkcja ta jest wówczas rzeczywiście spełniana. Natomiast jeśli papier jest lichy, wtedy róże, pierwiosnki, osty itp. nie wykazują nawet zgodności formalnej ze stylem epoki, jak np. w "Studiach i strofach"⁵² Witolda Godlewskiego-Gozdawy lub "Wyborze pism"⁵³ Marii Konopnickiej. Sprowadzone zostały tu do rangi przeciętnych przerywników z zasobu typograficznego drukarni i to gorszej jakości. Być może matryce używane do ich powielania szybciej ulegały zniszczeniu i gorzej przelewały farbę na papier.

Niezgodność formy i treści, zwłaszcza na tle epoki, przejawia się w zbiorku Tadeusza Ulanowskiego "Summa summarum"⁵⁴. Treścią wierszy jest polemika poety z otaczającą go rzeczywistością. Znajdują się tam wiersze o tematyce historycznej, współczesnej, moralizatorskiej, fragmenty będące pochwałą Miriama i fragmenty o Żydach. Ozdobami wykonanymi przez samego autora piórkami i tuszem są powtarzające się, realistyczne, wypracowane ozdobniki i przerywniki. Przedstawiają kwiaty, głowę w hełmie, jeżozwierza, czyjś profil. Niczego nie ilustrują i niczego nie zdobią. Są konserwatywne, statyczne, wykonane bez polotu.

Taką opinię można mieć o rysunkach zamieszczonych w tym tomiku, ale wiadomo, że ich autor z dobrym skutkiem potrafił zdobić tomiki poezji młodopolskiej innych autorów.

W okresie Młodej Polski dążenie do zgodności semiotycznej /choć tak nie nazywanej/ było jednym z najważniejszych kryteriów estetycznych. Książka miała stanowić spójną strukturę, w której wszystkie elementy - słowo, obraz, typografia - byłyby powiązane i wzajemnie od siebie zależne. Niełatwo było jednak zdobić poezję tak, aby były zachowane odpowiednie związki między tekstem, ilustracją i drukiem. Wielu autorów szaty graficznej potrafiło rozwiązać ten problem, ale byli to twórcy najwyższej miary. Inni próbowali naśladować doskonałe wzory, ale - jak to bywa z biernym i nieudolnym naśladownictwem - rzadko udawało im się wydobyć odpowiedni efekt.

Młodopolskie dążenie do integracji sztuk, widoczne w tomikach poezji, chociaż nie zawsze w pełni udane w swej epoce, było kontynuowane. Postulat harmonii różnych elementów książki żywy jest do dziś. Współcześni wydawcy również dążą do połączenia w jednolitą strukturę wszelkich elementów składających się na książkę. Niestety, i dziś nie zawsze się to udaje. Jednak wydawcy poezji mogą czerpać wzory z doświadczeń młodopolskich.

W znacznej mierze dzięki młodopolskiemu ruchowi odnowy książki, przeciwstawiającemu się sztuce ubiegłych wieków i odrzucającemu stare kanony, dzisiejsze edycje poezji są jasne, przejrzyste, pozbawione natłoku ozdób. Czasem jednak żał, że tak dokładnie wyzwoliły się z ilustracji, winiet i ozdobników że niemal wszystkie tomiki są jednakowo suche i rzadko proponują czytelnikowi rozwiązania interpretacyjne wierszy przez grafikę - tak jak to bywało w epoce Młodej Polski.

Summary

The semiotic criterion is a principal one in the evaluation of the book. On the turn of the 19th and 20th centuries this criterion was also utilized /despite the fact the semiotic terms were not in use/ for evaluating the aesthetic value the book.

This article, on the example of Young Poland's volumes of poetry, tries to show interrelations between the contents of the poems, graphic side of the volumes and their editorial level. The examples are ordered in a schematic way which makes it

possible to discuss the above dependencies in various aspects:
1/ the harmony between the contents of the poems and the illustrations; 2/ the harmony between the mood of the poems and the ornamentation of the volume; 3/ the harmony of the form of the book of poetry with the style of the epoch.

Negative examples are also presented in order to show the lack of the synthesis of arts being the principal aesthetic goal of the Young Poland's epoch.

Przypisy

¹ Stanowi to treść mojej pracy magisterskiej "Edycje poezji w epoce Młodej Polski" /Warszawa 1985/, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Bieńkowskiej /maszynopis w Bibliotece Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informatyki Uniwersytetu Warszawskiego/.

² M.Wallis, Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s.116.

³ Tamże, s.123.

⁴ Tamże, s.127.

⁵ A.Oppman, Historie o grzybowych ludkach. 12 obrazków kolorowych z wierszem, M.Arct, Warszawa /1911/.

⁶ M.Konopnicka, Na jagody!, Gebethner i Wolff, Warszawa, Kraków /1903; 1913/.

⁷ M.Konopnicka, O Janku Wędrowniczku, M.Arct, Warszawa /1892/.

⁸ M.Konopnicka, Wojna, Gebethner i Sp., Kraków 1913.

⁹ Z.Gordziałkowska, Bücklin w poezji, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911.

¹⁰ W.Bukowiński, Na greckiej fali. Poemat liryczny, Gebethner i Wolff, Kraków, Warszawa 1905.

¹¹ K.Lubecki, Ilustrowane sonety rzymskie, Gebethner i Wolff, Kraków /1907/.

¹² A.Mickiewicz, Konrad Wallenrod, H.Altenberg, Lwów /1890/.

¹³ L.Finkel, Pieśń Legionów, H.Altenberg, Lwów 1894.

¹⁴ J.Słowacki, Dzieła, Drukarnia "Estetyczna", Warszawa 1909.

- 15 J.U.Niemcewicz, *Spiewy historyczne*, Nakł. Macierzy Polskiej, Lwów 1895.
- 16 S.Jachowicz, *Bajki i powiastki w ilustrowanej edycji*, druk W.Korneckiego, Kraków 1890; /ok. 1900/.
- 17 W.Belza, *Katechizm polskiego dziecka*, wyd.3 - H.Altenberg, Lwów /1902/; wyd. 6 - Towarzystwo Szkoły Ludowej, Kraków 1913.
- 18 J.Słowacki, *O Janku, co psom szył buty*, M.Arot, Warszawa /1910/.
- 19 L.Rydel, *Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach*, E.Wende i Sp., Kraków, Warszawa 1906.
- 20 W.Zieliński, *Czarodziejskie wiano*, Gebethner i Wolff, Warszawa; Gebethner i Sp., Kraków 1909.
- 21 M.S.Lewin, *Don Juan redivivus. Poemat cyniczny*, nakł. W. Wiedigera Kraków 1908; E.Wende i Sp., Warszawa 1912.
- 22 E.Bieder, *Poezje. Seria II*, nakł. D.E.Friedlein, Kraków E.Wende i Sp., Warszawa 1901.
- 23 W epoce Młodej Polski wędrówka, tułanie się itp. były symbolem ludzkiego życia; słońce - to symbol przyszłości, nadziei, powstawania nowego; ślepiec /tu człowiek zakrywający czy/ oznacza niemożność ujrzenia prawdy albo nieumiejętność adaptacji do rzeczywistości wobec przeoczenia prawdy. Zob. M.Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s.148-153, 158-160.
- 24 Tamże, s.54.
- 25 J.Kasprowicz, *Miłość*, /Księgarnia Polska/ Lwów 1902.
- 26 L.Staff, *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*, /Księgarnia Polska/, Lwów, Kraków 1902.
- 27 W symbolizmie młodopolskim często utożsamiano twórcę, Chrystusa i Boga jako postać wiedzącą więcej niż nimi, poświęcającą się dla przeciętnych, szarych ludzi i wzgardzoną przez nich. Wg M.Podraza-Kwiatkowska, op.cit., s.385-411.
- 28 L.Rydel, *Bajka o Kasi i królewiczu*, nakł. Towarzystwa Wydawniczego, Lwów /1903/.
- 29 M.Wolska, *Z ogni kupalnych*, Skole-Strożka: /b.w./ 1904; Księgarnia Polska B.Połonickiego, Lwów 1905.
- 30 F.Namysłowski, *Magdalena Święta. Pieśni religijne polskie ilustrowane*, druk. "Czasu", Kraków 1913.
- 31 W.Dzierżanowski, *Poezje I*, S.Demby, Warszawa 1903.
- 32 J.Kościelski, *Co mi Tatry dały? Preludia, sonety*, Gebethner i Sp., Kraków 1905.

- 33 A.Szandlerowski, Pisma, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912-1914.
- 34 Polska pieśń miłosna. Antologia, Gebethner i Wolff, Warszawa, Kraków 1912.
- 35 Ziemia polska w pieśni, Gebethner i Wolff, Warszawa, Lublin, Kraków /1913/.
- 36 J.Słowacki, Dzieła, nakł. Księgarni Polskiej, Lwów 1894.
- 37 C.K.Norwid, Pisma zebrane, nakł. J.Mortkowicza, Warszawa, Kraków 1911.
- 38 T.Boy-Żeleński, Piosenki i fraszki Zielonego Balonika, Gebethner i Sp., Kraków /1908/
- 39 Antologia polska. Wybór ze 100 poetów polskich, H.Altenberg, Lwów; W.Anczyc, Kraków 1906.
- 40 M.Markowska, O królu wężu i o Jaśku. Baśń tatrzańska, Księgarnia Polska J.Sikorskiej, Warszawa 1909.
- 41 J.Kościelski, Preludia zakopiańskie, druk. P.Laskauera i Sp., Warszawa 1903.
- 42 L.Rydel, Poezje, nakł. D.E.Friedleina Kraków; E.Wende i Sp., Warszawa /1901/.
- 43 T.Miciński, W mroku gwiazd, Gebethner i Sp., Kraków 1902.
- 44 S.Przybyszewski, Z cyklu Wigilii, Księgarnia Polska, Lwów 1899.
- 45 W.Wiediger, Usta mroku, Księgarnia Narodowa, Lwów /"Izis"/; W.Anczyc i Sp., Kraków 1905.
- 46 E.Słoński, Jeszcze wcióż pełen wiosny, P.Laskauer i Sp., Warszawa 1909.
- 47 W.Rolicz-Lieder, Moja muza, W.Anczyc i Sp., Kraków 1896; Wiersze III W.Anczyc i Sp., Paryż, Warszawa, Wiedeń, Kraków 1892; Wierszów księgi pierwsze, drugie i trzecie, Sp.Wydawnicza, Kraków 1898.
- 48 L.Staff, Sny o potędze, wyd.2, Polska Księgarnia, Lwów; E.Wende i Sp., Warszawa; W.Anczyc i Sp., Kraków 1905; Ptakom niebieskim, wyd.2, Księgarnia Polska, Lwów; E.Wende i Sp., Warszawa; W.Anczyc i Sp., Kraków 1910; Łabędź i lira, Księgarnia Polska, Lwów; E.Wende i Sp., Warszawa 1914.
- 49 E.Milewski, Kwitnące ciernie, J.Mortkowicz, Warszawa /1907/.
- 50 K.Wroczyński, Z zapatrzeń, E.Wende i Sp. Warszawa; W.Anczyc i Sp., Kraków 1908.
- 51 Bard polski. Album poetów polskich, L.Idzikowski, Kijów 1909.

52 W.Godlewski-Gozdawa, Studia i strofy, D.E.Friedlein, Kraków 1904.

53 M.Konopnicka, Wybór pism, nakł. Komitetu Jubileuszowego, Kraków 1902.

54 T.Ulanowski, Summa summarum, Gebethner i Wolff, Warszawa, Kraków 1912.