

MARIA BARBARA STYKOWA

„CORRESPONDANCE DES ARTS”  
W TYTUŁACH DZIEŁ SZTUKI  
Z OKRESU OKOŁO 1900

Niniejszy artykuł jest zmienionym i uzupełnionym fragmentem pracy magisterskiej *Tytuły modernistycznych dzieł sztuki. Z zagadnień problematyki estetycznej epoki*<sup>1</sup>. W pracy tej dokonano próby analizy tytułów polskich i obcych dzieł literackich, a także muzycznych, malarzkich i rzeźbiarskich — z okresu 1890-1913.

Podjęcie takiego tematu uzasadniał fakt, że zagadnienie tytułów nie było dotychczas badane. Teoretyczne rozważania o tytule Stefani Skwarczyńskiej we *Wstępie do nauki o literaturze* zakończone są zdaniem: „Szkoda, że nie próbowano z tytułów utworów w jakiejś epoce czy w ramach jakiegoś prądu literackiego odczytać pewnych, znamienych dla niego rysów”<sup>2</sup>. Efektem powyższego apelu jest artykuł Henryka Markiewicza *Tytuły Żeromskiego*<sup>3</sup>, poruszający zagadnienie w odniesieniu do jednego autora, oraz wspomniana praca magisterska, będąca próbą analizy tytułów w znacznie szerszym zakresie — w całej epoce.

Początkowo przedmiotem pracy miały być tylko młodopolskie tytuły dzieł literackich. Przy interpretacji sięgano jednak do tła porównawczego — tytułów dzieł w innych dziedzinach sztuki: w muzyce, malarstwie, rzeźbie, i to nie tylko polskich. Porównanie to nie ujawniło żadnej specyfiki tych pierwszych, a wprost przeciwnie — wykazało, że są one tego samego typu, zawierają prawie takie same motywy i podobnie są skomponowane. Z tego też względu zrezygnowano z wyodrębniania młodopolskich tytułów literackich od materiału porównawczego, który zresztą stał się dość obszerny.

O wyborze epoki zdecydowała w sposób bardzo wyraźny atrak-

---

<sup>1</sup> Praca pisana była pod kierunkiem prof. dr Ireny Sławińskiej i prof. dra Stefana Sawickiego (KUL 1969).

<sup>2</sup> T. 1. Warszawa 1954 s. 454.

<sup>3</sup> „Prace Polonistyczne” Ser. 20 1964 s. 187-192.

cyjność, niezwykłość oraz oryginalność tytułów, widoczne zwłaszcza na tle epoki poprzedniej. Na fakt symptomatyczności tytułów tej epoki zwracano niejednokrotnie uwagę<sup>4</sup>, co świadczy o dostrzeganiu problemu przez badaczy. Celem pracy było wyjaśnienie, na czym polega owa znamienność czy symptomatyczność, z czego wynika, jaki ma związek z problematyką estetyczną epoki. Było to zadanie trudne i ryzykowne, wymagające znajomości tak rozległych dziedzin, jak literatura, malarstwo, muzyka, i wnikliwych dociekań do źródeł sztuki nowoczesnej, która w omawianym okresie kształtowała się, a więc ogromne. Dlatego też w interpretacji tytułów i ich związku z epoką starano się tylko w sposób bardzo ogólny nawiązywać do pewnych zjawisk w różnych dziedzinach sztuki, poglądów filozoficznych, osiągnąć innych nauk.

Materiał pogrupowano na zasadzie wspólnych motywów. I tak zarysowały się pewne kręgi zainteresowanych twórców, wspólne dla wszystkich dziedzin sztuki: krąg życia i śmierci, czterech żywiołów, religijny, sataniczny i (najtrudniejszy do nazwania) „correspondance des arts”, prezentowany w tym artykule.

Dające się zauważyć olbrzymie zainteresowanie omawianą epoką, a także pewne ślady zainteresowania problematyką tytułu<sup>5</sup>, zachęciły mnie do opublikowania własnych spostrzeżeń z tego zakresu.

<sup>4</sup> Oto kilka przykładów: „O świadomym nawiązywaniu do muzyki świadczą już same tytuły wierszy [...] jak *Szwajcarska barcarolla*, *Orkiestra dzwonów* lub [...] *Modlitwa na organy*, *Koncert mojej duszy* (M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*. W: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968 s. 449); rzeźby Flauma noszą znamienne tytuły, jak *Ewa*, *Sen*, *Chmura*, *Pocałunek*, *Oszołomienie wiosenne*, *Poeta*, *Kobieta*, *Wampir*. (T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*. Warszawa 1963 s. 120); „Do wczesnych dzieł Wittinga należą reliefy i rzeźby o tytułach symptomatycznych dla okresu symbolizmu jak: *Przed otchłanią*, *Przecucie*, *Nostalgia*, *Slinks*, *Rozpacz* *Bożyszcze*, *Wyzwanie*, *Przebudzenie*, *Kobieta* oraz *Kobieta i mężczyzna*” (tamże s. 150). Wszystkie podkreślenia moje — M.B.S.

<sup>5</sup> W. Pisarek. *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*. „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” 1966 s. 67-81 (Artykuł zawiera rozróżnienie dwu funkcji tytułu „oznaczenie pojedynczych indywiduów” i „informowanie o samym desygnacie”. Tu wyróżnia się szereg funkcji szczegółowych. Autor analizuje tytuł i jego funkcję nie w kontekście utworu, ale w oderwaniu od niego, w kontekście mowy potocznej);

D. Danek. *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 63:1972 z. 4 s. 143-174 (Autorka omawia „związek między tytułem utworu literackiego a poetyką utworu” na przykładzie XVIII-wiecznej powieści epistolarnej, wprowadza rozróżnienie „wypowiedzi tytułowej” i „miejsca tytułowego” oraz dwu funkcji tytułu. „identyfikacji utworu” i „wprowadzenia do utworu”);

M. Wallis. *O tytułach dzieł sztuki*. „Rocznik Historii Sztuki” 10:1974 s. 7-27 (We wstępie do tej obszernej rozprawy autor wyróżnia dwie funkcje tytułu — identyfikacyjną i artystyczną różnorako realizowaną. Stawia również pytania: „kiedy

Jeszcze wyjaśnienie natury terminologicznej. Określenie „około 1900”, zapożyczone z tytułu książki *Sztuka około 1900*<sup>6</sup>, przyjęto po prostu jako najwygodniejsze — dla uniknięcia uwikłania się w różnorodność „izmów”, w które epoka ta szczególnie obfitowała. Bierzemy więc pod uwagę dzieła z tego właśnie okresu, rozumianego szerzej (1890-1913), bez względu na ich przynależność do poszczególnych dziedzin sztuki czy kierunków artystycznych.

Przy zbieraniu materiału literackiego korzystano z K. Estraichera *Bibliografii polskiej XIX stulecia. Lata 1881-1900* (T. 1-4. Kraków 1906-1916), *Przewodnika bibliograficznego* (Kraków 1900-1914), *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”* (T. 13-14 (*Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*) Warszawa 1970-1973) oraz z zestawień bibliograficznych zawartych w *Literaturze okresu Młodej Polski* (T. 1-2. Warszawa 1967-1968). Ponadto przejrano tomiki najbardziej reprezentatywnych poetów badarego okresu. Wiele przykładów pochodzi z czasopism młodopolskich.

Tytuły obcych dzieł literackich oraz tytuły dzieł z innych dziedzin sztuki wybrano z najbardziej dostępnych publikacji z zakresu literatury obcej, malarstwa, rzeźby i muzyki.

Zacznijmy od podania przykładów utworów, w których tytułach wy-

---

tytuły różnych rodzajów sztuki powstały i jakim ulegały przemianom?” oraz „czy tytuł dzieła sztuki jest jego częścią i jaka jest wartość tytułu dla przeżycia odbiorcy wobec danego dzieła?” W toku rozważań autor dokonał historycznego przeglądu tytułów dzieł malarskich, muzycznych i poetyckich. Najwięcej miejsca poświęcił tytułom dzieł malarskich, a wśród nich najdokładniej omówił tytuły XIX i XX-wieczne. Tu znalazły się następujące zagadnienia: tytuły muzyczne, postawy twórców wobec tytułów, oryginalność tytułów, kiedy powstaje tytuł obrazu. W zakończeniu autor stwierdza: „gdy tytuł [...] pełni tylko funkcję identyfikacyjną i może być, bez uszczerbku, zastąpiony innym tytułem, nie jest on częścią dzieła. Gdy ułatwia interpretację semantyczną dzieła lub stanowi komentarz do niego, jest on już ściślej związany z dziełem. Gdy wreszcie, [...] tytuł oddaje pewną tonację uczuciową lub [...]współdziała w zaskoczeniu i zaszokowaniu widza, wpływa on w sposób istotny na przeżycie odbiorcy wobec danego dzieła i jest częścią tego dzieła”).

Już po złożeniu artykułu do druku zapoznano się z jedyną publikacją książkową poświęconą rozważanej tu problematyce. Jest nią rozprawa doktorska Christiana Monceleta *Essai sur le titre en littérature et dans les arts* (Paris 1972). Brak miejsca nie pozwala na dokładniejsze omówienie tej interesującej pozycji, analizującej tytuły z zakresu literatury francuskiej, a także malarstwa i muzyki. Dużym walorem pracy jest jej materiał dokumentacyjny: mnóstwo cytatów wypowiedzi twórców na temat tytułów. Pracę uzupełnia ankieta na temat tytułów przeprowadzona wśród pisarzy współczesnych (H. Bazin, J. Romains, A. Salacrou, C. Simon, M. Achard i in.).

<sup>6</sup> *Materiały Sesji Słownikowania Historyków Sztuki. Kraków grudzień 1967. Warszawa 1969.*

stępują nazwy form muzycznych: a) dramaty: *Preludium sceniczne w 3 odśłonach*<sup>7</sup>, *Maska. Intermezzo sceniczne*<sup>8</sup>, *Kwiat pleśni. Nocturn staro zamczyska*<sup>9</sup>, *Królowa kwiałów. Symfonia dramatyczna w 4 aktach*<sup>10</sup>, *Tryumf. Scherzo w 4 aktach*<sup>11</sup>; b) wiersze: *Preludium*<sup>12</sup>, *Preludia*<sup>13</sup>, *Preludium A Dur F. Chopin*<sup>14</sup>, *Preludium deszczowe*<sup>15</sup>, *Sonata*<sup>16</sup>, *Serenada*<sup>17</sup>, *Intermezzo*<sup>18</sup>, *Polonez*<sup>19</sup>, *Menuet*<sup>20</sup>, *Gawoty gwiazdne*<sup>21</sup>, *Symfonia nocy*<sup>22</sup>, *Symfonia jesienna*<sup>23</sup> *Hałciarka. Scherzo*<sup>24</sup>, *Tułacz w alpejskich górach. Scherzo*<sup>25</sup>, *Rondo capriccio*<sup>26</sup> oraz *Andante*<sup>27</sup>, *Molitwa na organy*<sup>28</sup>, *Elegia na wiolonczelę*<sup>29</sup>, *Placz skrzypiec*<sup>30</sup>, a także— *Melodia mgieł nocnych*<sup>31</sup>, *Melodie*<sup>32</sup>, *Melodie wiosenne*<sup>33</sup>, *Melodie jesiennie*<sup>34</sup>, *Akordy jesiennie*<sup>35</sup>.

Za muzyczny można też uznać motyw ciszy, która jest pewnym efektem dźwiękowym. „Cisza” występuje w tytułach literackich, np.

<sup>7</sup> J. Łabaj 1894.

<sup>8</sup> J. Jankowski. *Rytmy i rymy*. Warszawa 1897.

<sup>9</sup> Nie wydany dramat w 1 akcie M. Szukiewicza, wystawiony 16 III 1899 w Teatrze Miejskim w Krakowie.

<sup>10</sup> A. Karwatowa (Kraków 1911).

<sup>11</sup> R. Minkiewicz (b.m.r.).

<sup>12</sup> M. Wolska. W: *Święto słońca*. Lwów 1903 s. 28; Or-Ot. *Poezje*. Warszawa 1903 s. 128; S. Podhaska-Okołów („Bluszcz” 1905 nr 22 s. 247 n. — części: „Adagio cantabile”, „Finale”).

<sup>13</sup> Tytuł cyklu K. Tetmajera (*Poezje, Seria II*. Kraków 1894). H. Juszkiwicz („Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911 nr 5 s. 434).

<sup>14</sup> T. Kończyc („Bluszcz” 1910 nr 10 s. 103).

<sup>15</sup> A. Cwikowski („Nasz Kraj” 1907 t. 3 z. 14 s. 523).

<sup>16</sup> A. Czerkawska („Nasz Kraj” 1907 t. 3 z. 10 s. 361).

<sup>17</sup> T. Miciński. W *mroku gwiazd. Poezje*. Kraków 1902 s. 116.

<sup>18</sup> J. Żuławski (Kraków 1901); M. Komornicka („Chimera” 1907 z. 28/29 s. 64-80).

<sup>19</sup> J. Lemański. W: *Młoda Polska. Wybór poezji*. Wrocław 1947 s. 293.

<sup>20</sup> B. Ostrowska. Tamże s. 417.

<sup>21</sup> J. Wroczyński (Lwów 1905).

<sup>22</sup> B. Butrymowicz („Nasz Kraj” 1907 t. 4 z. 15 s. 455).

<sup>23</sup> M. Wolska 1901; K. Tetmajer. *Poezje*. T. 1 s. 18.

<sup>24</sup> M. Grossek-Korycka. *Poezje*. Warszawa 1904 s. 179-221.

<sup>25</sup> Or-Ot. *Poezje*. Warszawa 1903 s. 111 n.

<sup>26</sup> D. mol [M. Wolska] („Życie” 1898 nr 38/39 s. 513 n.).

<sup>27</sup> M. Wolska. W: *Święto słońca* s. 73-79.

<sup>28</sup> W. Rolicz-Lieder. *Wiersze III*. Kraków 1895.

<sup>29</sup> K. Tetmajer. *Poezje*. T. 2. Wyd. 3. Warszawa 1906 s. 37-40.

<sup>30</sup> Z. Dębicki („Życie” 1899 nr 6 s. 101).

<sup>31</sup> K. Tetmajer („Ateneum” 1894 t. 2 s. 226 n.).

<sup>32</sup> B. Adamowicz (Warszawa 1897).

<sup>33</sup> J. Kasprowicz. *Poezje*. Lwów 1886.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> J. Kasprowicz. *Krzak dzikiej róży*. Lwów 1898.

*Anioł ciszy* Jana Kasprowicza (1888) oraz — rzeźbiarskich (!) — *Cisza* Bolesława Biegasa (1896) i Włodzimierza Koniecznego (1912).

Najczęściej spotykaną w tytułach utworów poetyckich nazwą formy muzycznej jest *Nokturn*<sup>36</sup>. Nokturn w terminologii muzycznej, zgodnie z nazwą, „tchnie nastrojem nocy, poezją tajemniczej ciszy i rozmarzenia”. Istnieją dwa typy nokturnów: jedne „pogodne, pełne miękkiej słodyczy i melancholijnej zadumy”, drugie takie, „które są ponurymi obrazami nocy i wizjami o demonicznej grozie, pełnymi dramatycznego patosu”<sup>37</sup>. Jak wiadomo, oba te nastroje doskonale odpowiadały upodobaniom epoki. Jako przykład drugiego typu nokturnu można przytoczyć chociażby początek znanego utworu Stefana Żeromskiego pod tym tytułem:

Jak posępna zstępuje noc!  
 Jak posępna!  
 Jak złowieszcze jest niebo!<sup>38</sup>

Również termin „sonata” często funkcjonuje jako tytuł. Pierwsza wprowadziła tę nazwę *Sonata Kreutzerowska* Lwa Tołstoja (1891). Nieco później *Sonatą widm* (*Spöksonaten*, 1907) nazwał jeden ze swoich dramatów August Strindberg. Z tego typu tytułów polskich utworów literackich wymienimy dwa: *Sonata. Kompozycja dramatyczna w pięciu częściach* J. A. Kisielewskiego (1899) i *Sonata cierpienia* I. Dąbrowskiego (1900). Oczywiście, użycie tego terminu przez Strindberga ma głębszy sens niż w pozostałych przykładach, gdzie tytuł zawiera główny motyw utworu. Dramaty autora *Sonaty widm* były bowiem „komponowane” na podobieństwo utworów muzycznych. Świadczy o tym wypowiedź samego dramaturga:

Unikałem symetrycznej, matematycznej konstrukcji dialogu francuskiego. Pozwalałem mózgom pracować nieregularnie, tak jak jest w rzeczywistości, kiedy to w rozmowie nie wyczerpuje się przecież żadnego tematu do końca, lecz jedna myśl zazębia się o drugą zupełnie przypadkowo. Dlatego też dialog mój błąka się, zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Miciński. W: *W mroku gwiazd* s. 52; L. Rygiel („Chimera” 1902 z. 16 s. 104); Mirandola („Życie” 1898 nr 14); M. Smolarski („Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911 nr 12 s. 535).

<sup>37</sup> *Mała encyklopedia muzyki*. Red. S. Śledziński. Warszawa 1960 s. 511 n.

<sup>38</sup> Pierwodruk: „Krytyka” 1907 t. 1 s. 22-26.

<sup>39</sup> J. A. Strindberg. *Przedmowa do „Panny Julii”* (1888) W: *Dramaty*. Wybrał i ze szwedzkiego przełożył Z. Łanowski. Warszawa 1962 s. 238.

Przykładem najbardziej konsekwentnego zastosowania określenia sonata jako tytułu jest cykl czterech powieści hiszpańskiego pisarza Inclan Valle, zatytułowany: *Sonata de otaño* (1902), *Sonata de verano* (1903), *Sonata de primavera* (1904), *Sonata de invierno* (1905), nawiązujący do sonaty jako formy gatunkowej, której cechą jest cykliczność i czteroczęściowość.

Zaobserwowane zjawisko określania utworów z pewnej dziedziny sztuki nazwą przynależną do innej jej dziedziny, tak często spotykane w tamtej epoce, w sposób wyraźny ilustruje znamienne dla całej twórczości artystycznej końca XIX i początku XX w. ideę „syntezy sztuk”, zwaną również „integracją sztuk”, „correspondance des arts”, a także „teorią estetycznych odpowiedników”. Podstawą tej teorii było „przeświadczenie o wewnętrznej jedności sztuki, stale ujawniane pomimo, a raczej poprzez odmienne tworzywo i środki wyrazowe malarstwa, muzyki czy poezji”<sup>40</sup>.

Idea syntezy sztuk jest koncepcją nienową. Wnikliwe dociekania pozwalały dostrzec jej źródła w tradycji filozoficzno-religijnej zwanej orfizmem<sup>41</sup>.

W naszych rozważaniach nie będziemy się poruszali po terenach zbyt rozległych i w czasie zbyt oddalonych. Ograniczymy się tylko do zasygnalizowania najbardziej bezpośrednich inspiracji „nowej sztuki”, sztuki przełomu XIX i XX w. W pierwszym rzędzie należy tu wymienić Ryszarda Wagnera z jego koncepcją „wszechsztuki” (Gesamtkunst), zawartą w rozprawie *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) i jej realizację w postaci specjalnego „gatunku sztuki syntetycznej” — dramatu muzycznego. Następnym wielkim nazwiskiem w tej dziedzinie jest Fryderyk Nietzsche i jego *Narodziny tragedii z ducha muzyki* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1869).

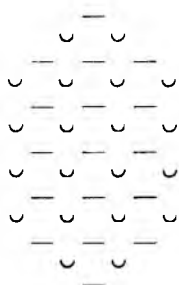
Fakt, że „patron” nowych kierunków artystycznych uważał muzykę za najwyższą ze sztuk, nie pozostał bez znaczenia. Podkreślanie szczególnej roli muzyki spowodowało jej swoistą „inwazję” do innych dziedzin sztuki. Jest ona widoczna np. u poetów-symbolistów, którzy usiłowali upodobnić poezję do muzyki, podkreślając przede wszystkim stronę dźwiękową wiersza. P. Verlaine w wierszu *Art poétique* (1874, wyd. 1882) pisze:

De la musique avant toute chose  
De la musique encore et toujours!

<sup>40</sup> J. Starzyński. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa 1965 s. 10.

<sup>41</sup> Tamże s. 14.

Dążność tę doprowadził do ekstremu Christian Morgenstern w „poemacie dźwięków” *Das grosse Lalula*, ułożonym ze słów nie posiadających znaczenia, mających jedynie walor fonetyczny, oraz w wierszu *Fisches Nachtgesang* (*Nocny śpiew ryb*, 1905), składającym się z samych znaków oznaczających długie i krótkie zgłoski:



42

Z ideą syntezy sztuk łączyło się ściśle zjawisko zwane synestezją, polegające na

nakładaniu się względnie wymianie — tak w akcie tworzenia, jak odbioru dzieła sztuki — wrażeń słuchowych z wzrokowymi i na odwrót. Dalsze, bardziej wyczulone skojarzenia wiodły niekiedy w stronę wrażeń dotykowych lub nawet węchowych<sup>42</sup>.

Utwarem, wprowadzającym niejako programowo to zjawisko do poezji, był sonet Ch. Baudelaire'a zatytułowany *Correspondances*, zawierający stwierdzenie:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent  
 (Wonie, barwy i dźwięki odpowiadają sobie).

Wymienić tu należy także słynny sonet A. Rimbauda *Les Voyelles* (1883), zaczynający się od słów:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

w którym poeta usiłuje oddać kolor samogłosek i wrażenia, z jakimi się one kojarzą.

Zjawisko synestezji na gruncie polskim podniósł do rangi wyróżnika „nowej sztuki” Stanisław Przybyszewski w programowym artykule *O nowej sztuce*.

<sup>42</sup> Cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski. *Kronika nowej sztuki. 1855-1960*. Kraków 1966 s. 100.

<sup>43</sup> Starzyński, jw. s. 10.

Na czym polega ten cały rozłam pomiędzy »starą« twórczością a tą, która jest dla nas ideałem? U nich dźwięk łączy się li tylko z dźwiękiem, barwa z barwą, a więc asocjacje ich są tylko odtwarzaniem wrażeń według ich przedmiotowej miary. Tymczasem dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przeblysł jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie. A więc zasadniczą cechą »nowej« poezji, nowych prądów jest odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń<sup>44</sup>.

Jako przykład występowania tego zjawiska w nowej poezji wymienia Przybyszewski wiersz Wincentego Korab-Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*<sup>45</sup>. Dobrą jego ilustracją jest sam tytuł wiersza Stanisława Korab-Brzozowskiego *Barwy, głosy, wonie*<sup>46</sup>, zawierający nazwy wrażeń zmysłowych; utwór zaś ukazuje łączenie się ich „w jedną ukojenia harmonię”.

Gatunkowe nazwy muzyczne przenoszono także na teren malarstwa, czego przykładem są następujące tytuły obrazów: *Nokturn*<sup>47</sup>, *Nokturny*<sup>48</sup>, *Preludium*<sup>49</sup>, *Fuga*<sup>50</sup>, *Marsz żałobny*<sup>51</sup>, *Mazurek Chopina*<sup>52</sup>, *Ballada F-dur Chopina*<sup>53</sup>, *Symfonia zielona*<sup>54</sup>.

Prekursorem tworzenia tego typu tytułów był James McNeil Whistler, który już w latach sześćdziesiątych XIX w. zaczął nazywać swe obrazy terminami muzycznymi. Oto niektóre z nich: *The Little White Girl: Symphony in White* (1864), *Harmony in Blue and Silver: Trouville* (1865), *Old Battersea Bridge: Nocturne in Blue and Gold* (ok. 1865)<sup>55</sup>.

Sięgnięcie po terminy muzyczne, podkreślanie analogii między malarstwem a muzyką, miało u Whistlera głębszy sens. [...] Artysta pragnął z ich pomocą zaznaczyć, że tak, jak w muzyce najważniejszą rzeczą są układy tonów, podobnie w malarstwie układy kolorów. Miały one odwrócić uwagę widza od tematu obrazu, od tego, co jest w obrazie przedstawione, i skierować ją ku jego układowi kolorystycznym<sup>56</sup>.

Dokładnie wyjaśnił to G. Rodenbach:

<sup>44</sup> „Życie” 1899 nr 6 s. 102 n.

<sup>45</sup> „Życie” 1899 nr 4 s. 1.

<sup>46</sup> „Życie” 1899 nr 13 s. 250.

<sup>47</sup> J. Pankiewicz (1889-1892).

<sup>48</sup> Cykl obrazów A. Procajłowicza; wiele obrazów H. Szczyglińskiego.

<sup>49</sup> M. Jakimowicz (przed 1905).

<sup>50</sup> A. Gawiński.

<sup>51</sup> W. Podkowiński (1895).

<sup>52</sup> E. Okuń.

<sup>53</sup> G. Gwozdecki (ok. 1904).

<sup>54</sup> W. Słewiński (1905).

<sup>55</sup> Przytaczam za: Wallis, jw. s. 10.

<sup>56</sup> Tamże.



Nikt lepiej nie pojął tajemnych związków malarstwa z muzyką — siedem kolorów jak siedem nut — i sposobu komponowania za pomocą tego, co można by nazwać krzyżykami i bemolami widma. I podobnie jak istnieją symfonie w tonacji 'd' i sonaty w tonacji 'a', tak i jego obrazy są instrumentowane w jednej tonacji<sup>57</sup>.

Zachodzi tu bardzo ciekawa sytuacja: sięgnięcie po tytuły z innej dziedziny sztuki, szukanie analogii między malarstwem a muzyką służy ukazaniu istoty czystego malarstwa.

W ślad za Whistlerem muzyczne tytuły nadawali swym obrazom P. Signac — *Adagio, Larghetto, Scherzo* (widoki morza, ok. 1890) i C. Monet — *Harmonie blanche — Effeł du matin, Harmonie bleu — Soleil matinal, Harmonie bleu et or — Plein soleil, Harmonie grise — Temps gris, Harmonie brune — Effeł du soir* (1894)<sup>58</sup>.

Doskonałymi przykładami adekwatności tytułów i obrazów są dzieła malarza litewskiego M. K. Czurlionisa. Cykle jego obrazów — *Sonata słońca, Sonata wiosny, Sonata morza* (1907-1908) — składają się z czterech płócien każdy (cztery tradycyjne części sonaty!), zatytułowanych z kolei *Allegro, Andante, Scherzo, Finale* i utrzymanych w odpowiednim nastroju: *Andante* — spokojnym, *Allegro* — żywym itd. W obrazie Czurlionisa *Fuga* (1908)

powtarzają się rytmicznie pewne kształty i ich odwrócone odbicia. Mamy tu więc pewną analogię między następującymi po sobie w przestrzeni, od ręki lewej ku prawej, kształtami a następującymi po sobie w czasie układami dźwięków w utworze muzycznym<sup>59</sup>.

Rzecz jasna, że przytoczone powyżej muzyczne tytuły polskich dzieł malarskich nie mają nic wspólnego z takim pojmowaniem sztuki, jak to widziliśmy u Whistlera czy Czurlionisa. Są to po prostu tytuły ilustracyjne, wskazujące na treści kojarzące się z muzyką, np. *Nokturny Procajłowicza*, przedstawiające ponure krajobrazy, *Ballada F-dur Chopina* Gwozdeckiego, wyobrażająca postać w ekstazie, czy *Marsz żałobny W. Podkowińskiego*, zawierający niezwykłą śmiertelną wizję. Jedynym wyjątkiem jest *Symfonia zielona* W. Ślewińskiego, gdzie w obrazie przedstawiającym cebule artysta stara się oddać grę różnych odcieni koloru zielonego.

Muzyczne tytuły malarskie spotykamy też, w nieco późniejszym okresie, w malarstwie bezprzedmiotowym: *Aria Bacha* (G. Braque), *Nokturn* (F. Kupka, 1910), *Fuga w czerwieni i błękicie* (F. Kupka, 1911), *Pieśń murzyńska* (Picabia), *Rytm barwne* (L. Survage, 1913).

<sup>57</sup> Cyt. za: Kotula, Krakowski, jw. s. 21.

<sup>58</sup> Przytaczam za: Wallis, jw. s. 11.

<sup>59</sup> Tamże.

Z kolei zaprezentujemy przykłady tytułów i podtytułów „malar-  
skich” w dziełach literackich. *Dziewiczy wieczór. Akwarela sceniczna  
w jednym akcie*<sup>60</sup>, *Jak liście z drzew strącone. Pastel sceniczny w jed-  
nym akcie*<sup>61</sup>, *Sen dnia letniego. Trzyaktowy pastel sceniczny*<sup>62</sup>, *Potwory.  
Pastel sceniczny w jednej odsłonie*<sup>63</sup>, *Pociągnięcia pędzlem. Nowele*<sup>64</sup>,  
*Chińskim tuszem. Nowele*<sup>65</sup>, *Królowna-pieśń (Pastel)*<sup>66</sup>, *Akwarele*<sup>67</sup>.

Charakterystyczne, że twórcy „zapożyczyli” przede wszystkim akwa-  
relę i pastel. Owe techniki malarskie były bardzo rozpowszechnione  
w epoce (E. H. Degas, O. Redon, S. Wyspiański), a na ich stosowanie  
wywarło wpływ malarstwo Dalekiego Wschodu.

Wśród występujących w tytułach kolorów, najczęściej spotykany  
jest biały — ulubiony kolor secesji<sup>68</sup>: *Biała gołąbka. Poemat drama-  
tyczny w 5 aktach*<sup>69</sup>, *Biały demon. Nowele i fantazje*<sup>70</sup>, *Biały królik.  
Obrazek dramatyczny w 1 akcie*<sup>71</sup>, *Białe pawie. Komedia w 3 aktach*<sup>72</sup>,  
*Svanevit (Biel labędzia)*<sup>73</sup>, *Blanchette*<sup>74</sup>, *Der weisse Fächer (Biały wach-  
larz)*<sup>75</sup>, *Białe konie*<sup>76</sup>. Bohaterka dramatu J. A. Kisielewskiego *W sieci  
marzy o stworzeniu obrazu pt. Biała męczennica*.

Warto tu przytoczyć tytuł czasopisma „La Revue Blanche”, założo-  
nego w 1891 r., głównego organu francuskiej literatury i sztuki sym-  
bolicznej. W Polsce mieliśmy „Bibliotekę Białą Ilustrowaną”<sup>77</sup> i „Bia-  
łego Pawia”<sup>78</sup>.

Prekursorami upodobania do bieli byli: T. Gauttier (*Symfonia en  
blanc majeur*, 1849) i C. K. Norwid (*Białe kwiaty*, 1857). Symbolika

<sup>60</sup> G. Zapolska (Lwów 1900)

<sup>61</sup> J. Gnatowski (Lwów 1911).

<sup>62</sup> J. Wiśniowski (Kraków 1912).

<sup>63</sup> Aras („Bluszcz” 1904 nr 3 s. 31 n.).

<sup>64</sup> J. Augustynowicz (Warszawa 1901).

<sup>65</sup> E. Łuska (Kraków 1906).

<sup>66</sup> M. Guranowski („Kurier Teatralny” 1902 nr 26 s. 404 n.).

<sup>67</sup> G. Zapolska (Warszawa 1885); Miciński. W: *W mroku gwiazd* s. 194.

<sup>68</sup> M. Wallis. *Secesja*. Warszawa 1967 s. 214.

<sup>69</sup> J. Nowiński (Warszawa 1899).

<sup>70</sup> A. Matuszewicz (Warszawa 1903).

<sup>71</sup> S. Krzywoszewski (Petersburg 1905).

<sup>72</sup> T. Konczyński (Warszawa 1909).

<sup>73</sup> A. Strindberg (1902 — dramat).

<sup>74</sup> E. Brioux (1892 — dramat).

<sup>75</sup> H. Hofmannstahl (1907 — zbiór poezji).

<sup>76</sup> Tak brzmiał pierwotny tytuł *Rosmersholmu* Ibsena (*Enciclopedia italiana di  
scienze lettere ed arti*. T. 18. Roma 1951 s. 694).

<sup>77</sup> „Dwutygodnik Społeczno-Literacki” (R. 1:1903 i dalej).

<sup>78</sup> „Tygodnik Satyryczno-Literacki i Humorystyczny” 1908. Do poezji symbo-  
licznej nawiązywał tytuł późniejszego czasopisma „Biały Paw. Biuletyn Teatralno-

bieli miała fundamentalne znaczenie dla teozofów (Wielkie Białe Bractwo Powszechne) i dla sztuki z teozofią związanej, np. u W. Kandinsky'ego i K. Malewicza (*Czarny kwadrat na białym tle*, 1913).

Kategoria kolorów występowała również w tytułach dzieł muzycznych, np. *Chansons blanches* W. Riebikova, *I Symfonia kolorów* F. Nowowiejskiego. Przedłużeniem tej mody jest *Rapsody in Blue* G. Gershwin (1923).

Innym przejawem „correspondance des arts” są „przekłady” dzieł malarskich na literackie, np. *Zatruta studnia* L. Rydla (1907) — impresje poetyckie związane tematycznie z cyklem obrazów J. Malczewskiego pod tym samym tytułem, których barwne reprodukcje znajdują się w książce. Często fakt, iż mamy do czynienia z „przekładem”, podkreślają tytuły bądź podtytuły: *Tłumaczenia Grottgera* (tytuł cyklu wierszy będących „ilustracją” obrazów Grottgera: *Puszcza, Duch, Znak, Przysięga, Bój*)<sup>79</sup>; *Łódź-Widmo (do obrazu Nałęcz)*<sup>80</sup>, *Magdalena i Chrystus (Do obrazu Edelfelta „Christ et Madeleine”)*<sup>81</sup>, *Wyspa umarłych (Ilustracja do »Die Todteninsel« Böcklina)*<sup>82</sup>.

Nastrojowego Böcklina „przekładali” również kompozytorzy: L. Różycki — *Im Spiel der Wellen (Gra fal) op. 4 wg Böcklina* (1904), G. Oferice — *Quadri di Boecklin* (1905), S. Rachmaninow — *Wyspa umarłych* (1908), M. Reger — 4 poematy symfoniczne wg Böcklina (1913): *Pustelnik, Gra fal, Wyspa umarłych, Bachanalie*.

Podobnym przykładem jest *Goyescas* E. Grandosa (1912) — cykl 6 utworów według scen z obrazów F. Goyi, które kompozytor wykorzystał potem w operze pod tym samym tytułem (1916).

Pozostał do zasygnalizowania problem tytułów zawierających motywy teatralne. Znamienne, że są to motywy pewnego tylko typu teatru, a mianowicie komedii dell'arte oraz cyrku, np. *Au cirque Fernando*<sup>83</sup>, *Akrobaci*<sup>84</sup>, *Cyrk*<sup>85</sup>, *Arlekin i jego iowarzystka*<sup>86</sup>, *Arlekin*<sup>87</sup>,

---

Muzyczny”, red. i wyd. przez Cezarego Jellentę (Warszawa 1923-), w którym zaraz po tytule czytamy: „Ptak, którego imię splotło się z wielką poezją Maurycego Maeterlincka, Oskara Wilde'a i Stanisława Przybyszewskiego, dobrych duchów teatru, niechaj zdoła i skromną prozę, temuż Teatrowi i jego siostrze Muzyce poświęconą”.

<sup>79</sup> K. Opolski („Nasz Kraj” 1906 z. 21 s. 9).

<sup>80</sup> M. Strzemińczyk („Scena i Sztuka” 1908 nr 50 s. 5).

<sup>81</sup> Tetmajer. *Poezje* t. 2 s. 24.

<sup>82</sup> Tenże. *Poezje* t. 4 s. 124-126.

<sup>83</sup> H. Toulouse-Lautrec (1888).

<sup>84</sup> F. Leger (1890); S. Lente (1890).

<sup>85</sup> Obrazy G. Seurata (1890, 1891); obraz W. Wojtkiewicza (1906-1908).

<sup>86</sup> P. Picasso (1900).

<sup>87</sup> Obrazy P. Picassa (1901, 1915); rzeźba J. Grisa (1917).

*Samotny Pierrot*<sup>88</sup>, *Pierrot księżycowy*<sup>89</sup>. Występowanie takich właśnie motywów ilustruje obecne w owym czasie hasło reteatralizacji teatru poprzez powrót do dawnej tradycji — do komedii jarmarcznej i cyrku. Tytuły takie, jak: *Lalki japońskie*<sup>90</sup>, *Lalki*<sup>91</sup>, *Marionetki*<sup>92</sup>, *Historie o pajacach*<sup>93</sup> kojarzą się z żywotnym wówczas postulatem apsychologiczności gry aktorskiej.

W niniejszym szkicu starano się uzasadnić obecność około 1900 r. pewnej charakterystycznej grupy tytułów (i podtytułów) popularnością w owym czasie koncepcji „correspondance des arts”. Przechodzenie nazw z jednej dziedziny sztuki do innej uzasadniano przeświadczeniem twórców o jedności sztuki, szukaniem analogii między sztukami. Należy zaznaczyć, że na pewno nie we wszystkich przypadkach można mówić o świadomym nawiązywaniu do koncepcji estetycznych. U twórców drugorzędnych mamy do czynienia po prostu z naśladownictwem, modą na taki właśnie typ tytułów.

\*

Zaobserwowanych zjawisk nie można wiązać jedynie z przedstawioną w dotychczasowych rozważaniach koncepcją estetyczną. W owym czasie dojrzeva bowiem „ekspresjonizm” B. Crocego, który neguje istnienie rodzajów i gatunków dzieł sztuki, a także — istnienie poszczególnych sztuk:

Jest to przesąd, iż można rozróżnić kilka albo wiele poszczególnych form sztuk, z których każda da się określić w swym szczególnym pojęciu i w swych granicach i posiada swe własne prawa. Ta błędna nauka występuje w postaci dwóch systemów, z których jeden jest znany jako teoria rodzajów literackich i artystycznych (liryka, dramat, powieść [...]; malarstwo religijne, świeckie, rodzajowe [...]; rzeźba bohaterska, nagrobna [...]; muzyka kameralna, kościelna [...]; architektura wojskowa, kościelna [...] itd). Drugi system znany jest jako teoria sztuk (malarstwo, poezja, rzeźba, architektura [...]). Przeciw takim [...] rozróżnieniom [...] buntuje się zmysł artystyczny i poetycki, który każde dzieło kocha dla niego samego, dlatego, że jest ono jak żywa istota, niepodzielne i nieporównywalne z innymi, i wie, że każde dzieło ma swoje własne prawo i swoją własną wartość<sup>94</sup>.

<sup>88</sup> W. Wojtkiewicz (1906-1908).

<sup>89</sup> Utwór muzyczny A. Schönberga (1912).

<sup>90</sup> J. Mehoffer (ok. 1904).

<sup>91</sup> W. Wojtkiewicz (1905).

<sup>92</sup> W. Wojtkiewicz (1906-1908).

<sup>93</sup> J. German (Lwów 1907).

<sup>94</sup> *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Przejrzał i wstępem poprzedził Z. Czerny. Warszawa 1961 s. 70-73.

W dalszym ciągu swoich wywodów Croce wyjaśnia swój pozytywny program:

Ponieważ każde dzieło sztuki wyraża pewien stan duszy, stan duszy jest czymś indywidualnym i zawsze nowym, przeto intuicja oznacza nieskończenie wiele intuicji, których nie można sprowadzić do schematu rodzajów, chyba że się powie, iż stan duszy także składa się z niezliczonych przegródek, będących jednak już nie poszczególnymi rodzajami, ale intuicjami. Ponieważ z drugiej strony indywidualność intuicji oznacza indywidualność ekspresji i jeden obraz różni się od innego obrazu nie mniej niż od utworu poetyckiego [...] zatem wszelka teoria podziału sztuk jest nieuzasadniona<sup>95</sup>.

Widzimy więc, że również ta teoria mogła inspirować zaobserwowane zjawiska przenoszenia się tytułów-nazw gatunkowych z zakresu jednej sztuki do innej. Odrzucenie przez Crocego podziału na rodzaje i gatunki literackie ma swoje odbicie w podtytułach dzieł literackich, np. utworów dramatycznych określanych: poemat<sup>96</sup>, poemat dramatyczny<sup>97</sup>, powieść sceniczna<sup>98</sup>, baśń<sup>99</sup> lub legenda<sup>100</sup>.

Trudno stwierdzić, która teoria, kto był głównym inspiratorem zaobserwowanych zjawisk. Croce publikował swoje prace w latach 1900-1913<sup>101</sup>, tak że wpływ również jego teorii jedności i niepodzielności sztuki na twórczość artystyczną epoki jest możliwy.

<sup>95</sup> Tamże s. 73.

<sup>96</sup> A. Niemojewski. *Bajka. Poemat w 1-ej odsłonie*. Warszawa 1900.

<sup>97</sup> J. Kasprzowicz. *Uczta Herodyady. Poemat dramatyczny w 3 aktach*. Lwów 1905.

<sup>98</sup> J. Żuławski. *Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*. Wyd. 3. Lwów 1906.

<sup>99</sup> T. Konczyński. *Królowna Lilijka. Baśń w 5 aktach*. Warszawa 1913.

<sup>100</sup> S. Przybyszewski. *Miasto. Legenda w 4 aktach*. Kijów 1914.

<sup>101</sup> *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione di estetica*. 1931. *generale*. 1900; *Estetica*. 1902; *Problemi di estetica*. 1910; *Breviario di estetica*. 1913.

„CORRESPONDANCE DES ARTS”  
DANS LES TITRES DES OEUVRES D'ART  
DATANT D'ENVIRON 1900

R e s u m é

L'article est un fragment d'une étude plus vaste intitulée *Titres des oeuvres d'art modernistes. Autour de la problématique esthétique de l'époque* (1969) qui entreprenait — en tant que travail novateur sur le terrain polonais — les recherches sur le titre. L'analyse embrasse les titres littéraires, musicaux, titres des peintures et des sculptures de la période 1890-1913.

Le présent article examine un ensemble intéressant de titres et de sous-titres comportant des noms génériques du domaine de divers arts. Ces noms pénétraient d'un art à un autre. Ainsi p.ex. les définitions génériques du domaine de la musique: „nocturne”, „sonate”, etc. apparaissent comme titres des oeuvres littéraires ou picturales. Par contre, les termes de peinture servent à définir des morceaux de musique, etc.

Le phénomène observé s'explique par les principes des conceptions esthétiques en vigueur à l'époque et surtout par l'idée de la „correspondance des arts” ainsi que de l'expressionnisme de B. Croce.