

Wawrzyniec Popiel-Machnicki

Inspiracje rosyjskich poetów kolorystów

Acta Neophilologica 1, 128-134

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Wawrzyniec Popiel-Machnicki
Instytut Filologii Rosyjskiej UAM w Poznaniu

INSPIRACJE ROSYJSKICH POETÓW KOLORYSTÓW (G. DIERŻAWIN, F. TIUTCZEW, K. BALMONT, A. BIEŁY, A. BŁOK, N. KLUJEW, S. JESIENIN)

Wielu artystów malarzy, ale także pisarzy i poetów starało się na przestrzeni wieków udowodnić swoją twórczością, że można oddzielić kolor od swojego znaczeniowego nośnika. Chcieli w ten sposób pokazać, że może zaistnieć jakiś zupełnie nowy, doskonały, absolutnie nie asocjujący z niczym charakter. Okazuje się jednak, że bardzo trudno jest udowodnić możliwość zobiektywizowania znaczenia koloru, jest to prawie niemożliwe. Każdy człowiek ma prawo do określenia przy pomocy koloru tylko jednego, wybranego przez siebie znaczenia, wykorzystując swoje doświadczenie, wynikające z historycznych, kulturowych, narodowych, religijnych i innych utartych skojarzeń. Wiedząc o tych wielopokoleniowych przyzwyczajeniach dotyczących znaczeniowego charakteru koloru, omawiając określoną epokę, mając na uwadze określony naród, jego kulturową i religijną tradycję, możemy stwierdzić, że pewna utrwalona asocjatywność kolorów istnieje.

Posługiwanie się kolorem może być bardzo ważnym elementem twórczości. W literaturze rosyjskiej można znaleźć wielu znakomitych kolorystów, wybitnych pisarzy i poetów, w których twórczości odnajdujemy bogatą paletę barw. W szczególności należałoby tutaj wymienić nazwiska kilku z nich, a mianowicie Gawriły Dierżawina, Fiodora Tiutczewa, Konstantina Balmonta, Andrieja Biełego, Aleksandra Błoka, Nikołaja Klujewa i Siergieja Jesienina. Interesującym problemem wydaje się być próba odpowiedzi na pytanie: czym inspirowali się ci wielcy poeci, „malując” swoje liryczne utwory? Jednym z najwybitniejszych poetów epoki klasycyzmu, dla którego charakterystyczne było zmysłowe postrzeganie świata, był Dierżawin. W wielu ciekawych pracach badawczych nad liryką tego poety ze szczególnym naciskiem zwrócono uwagę na utwory, dzięki którym zyskał on miano wybitnego myśliciela epoki. Jednak u schyłku XVIII wieku Dierżawin zwrócił się do poezji lekkiej, przykładem czego mogą być chociażby takie utwory jak: *Powrót*

wiosny, *Wiosna, Jaskółka, Do Eugeniusza. Życie w Zwance, Obłok, Tęcza*. Wiersze te potwierdzają, że mamy do czynienia z poetą–malarzem, który w swojej twórczej palecie wykorzystuje barwy: żółtą, purpurową, czerwoną, różową, rudą, rumianą, żółtą, niebieską, zieloną i wiele innych. I nie są to kolory pomocne tylko w odzwierciedlaniu przepychu dworskiego, lecz te, które poeta zaobserwował w rosyjskiej przyrodzie. Helena Smorczevska zwraca uwagę na fakt, że w twórczości poety, a zwłaszcza w liryce krajobrazu przewija się motyw słońca, które „mieni się tysiącem tonów i półtonów świetlnych i barwnych”. Dla Dierżawina słońce do tego stopnia jest ważne, że w pewien sposób jest jego „wyznawcą i czcicielem”, przykładem czego są wiersze *Tęcza* i *Hymn do słońca*¹. Rzeczywiście, potwierdza to częste wykorzystywanie świecącego, pełnego blasku złota, czy to odbitego jako światło w lśniącej zbroi, czy w wyniku obserwacji natury, chociażby w słoneczny wiosenny poranek. Wschody i zachody słońca to dla poety kolorysty najlepsza pora dnia, aby poczuć soczystą świeżość barw, wychwycić odcienie tego samego koloru. Zresztą Dierżawin potrafi o każdej porze dnia i roku docenić rolę słońca w tworzeniu tęczowych kolorów. Poeta nie może oprzeć się tej bogatej palecie barw, jej intensywności, nie obawia się kontrastowego zestawienia w swych wierszach wszelkich odcieni, prowadzących do niezwykłości, a czasem wręcz do przejaskrawienia. Niczym malarz impresjonista Dierżawin tę bogatą wielobarwność potrafi z mistrzostwem połączyć ze staranną i wyszukaną organizacją brzmieniową. Wyraźne pokrewieństwo z Dierżawinem i tradycjami poezji rosyjskiej XVIII wieku wykazuje Tiutczew – poeta antytez i kontrastów, poeta, który w odróżnieniu od swojego poprzednika, jako pejzażysta nie wyróżnił się aż takim bogactwem palety. Do swoich wierszy wprowadzał opisy przyrody, lecz najczęściej były one wyrazem dialektycznego powiązania z człowiekiem. Poprzez częste użycie ciemnych, szarych, białych barw Tiutczew ukazuje w tych obrazach psychiczny stan swego bohatera lirycznego. Tragizm nie jest mu obcy, na co zwraca uwagę Walentyna Jakimczuk, starająca się odpowiedzieć na pytanie, czy achromatyzm w liryce poety sprowadza się tylko do roli wyrażenia smutku, tęsknoty i przygnębienia². Tęszczości nie są jednak dominantą poezji Tiutczewa. Poeta potrafi ukazać w wierszach inne odcienie: złoty, stalowy, szaroniebieski, miodowy, ciemno–zielony, mglisto–liliowy, bezbarwny. Można zauważyć, że nie są to czyste kolory, lecz barwy złamane za sprawą domieszki bieli lub czerni. Dzieje się tak w wierszach: *Wieczne lody, Jesienny wieczór, Wschód biał...* i w wielu innych. W tiutczewowskich pejzażach czyste czerwone, niebieskie, zielone barwy wydają się być bardzo ulotnymi: „cichy błękit, co się mgliście chmurzy”, „zielenią na wskroś widną, zwiewną”. O ciągłej zmienności w przyrodzie świadczy też opis tęczy:

¹ Por.: H. Smorczevska, *Motyw słońca w poezji G.Dierżawina*, [w:] „Studia Rossica Poznaniensia”, nr. XVIII, Poznań 1986, s. 34.

² W. Jakimczuk, *Barwy achromatyczne a katastroficzność w liryce Fiodora Tiutczewa*. „Przegląd Ruscystyczny”, nr 47–48, 1990, s. 69.

Jak barwnie wzniosła się, oparta
Na niebie modrym i wilgotnym,
Powietrzna, niespodziana arka,
Triumfem ciesząc się przelotnym!³

Przyczyną takiego postrzegania barw jest zainteresowanie poety źródłem ich powstawania, czyli słońcem, w którego złotych promieniach chętnie wypoczywa, poddaje się rozleniwieniu. Tiutczew podobnie jak malarze dywizjoniści wie jednak, że w przyrodzie oświetlenie ustawicznie się zmienia, po dniu nadchodzi zmierzch, zacierają się granice światła, pojawiają się wciąż nowe kolory, tym razem pastelowe, ścienniowane. Kontrast dnia i nocy jest dla niego niezmiernie ważny, tak samo jak zróżnicowanie zimnej Północy i gorącego Południa w liryce pejzażowej. Obrazy Rosji oraz umiłowanej włoskiej przyrody pozwalają zaobserwować niezwykle umiejętność posługiwania się zimnymi i ciepłymi odcieniami, dzięki czemu możemy zaobserwować przewagę oceny emocjonalnej nad nominatywną. Tiutczewa inspiruje jeszcze jedno fenomenalne zjawisko natury, mianowicie burza. Ten nieokiełznany żywioł nabiera w jego poezji szczególnych barw, ponieważ w większości przypadków poeta ukazał go nocą, a także w opisach sztormu. Zwrócić należy uwagę na utwory: *Burza wiosenna* czy *Sen na morzu*, w których ponownie podkreślony został kontrast, tym razem intensywnych, krótkotrwałych złotych kolorów ognia, rozdzierających czerń nieba. Te obrazy jeszcze raz udowadniają niepowtarzalną poetycką „malarskość” Tiutczewa.

Pod koniec XIX wieku w malarstwie pojawił się kierunek zwany impresjonizmem, którego przedstawiciele starali się w sposób najbardziej naturalny uchwycić ruch i zmienność realnego otoczenia. Francuscy malarze E. Manet, C. Monet, A. Renoir, E. Degas wyszli ze sztalugami w plener, tworząc bogate kolorystycznie obrazy, w których przekazywali swoje wrażenia wywołane słonecznym promieniowaniem. Malarstwo impresjonistyczne odcisnęło swoje piętno na literaturze i w jakimś stopniu wpłynęło na symbolizm. Mimo iż symboliści w większym stopniu kładli nacisk na wynajdywanie wspólnych cech pomiędzy literaturą a muzyką, to niemniej ważna jest próba doboru słów, które odpowiadają kolorystycznej paletce. Zwrócił na to uwagę N. Czerniejko, który uważa, że samo słowo jest syntezą dźwięku, obrazu i pojęcia, co oznacza, że może ono łączyć w sobie zarówno muzykę jak i malarstwo⁴.

Spośród rosyjskich symbolistów najbardziej zainspirowani kolorystyką są Balmont, Biely i Błok.

³ F. Tiutczew, *Poezje*, Warszawa 1957, s. 195.

⁴ Н. Чернейко, „Синэстетизм” А. Блока в теме севера и юга (на материале „Итальянских стихов” и цикла „Кармен”). „Филологические науки”, № 5–6, 1995, s. 30.

Balmont jako przedstawiciel pokolenia starszych symbolistów był poetą, którego w opisach przyrody najbardziej fascynowały ulotność chwili i zmienność aury. W swoich lirycznych pejzażach, podobnie jak malarze impresjoniści, poeta stara się ukazać stany emocjonalne podmiotu lirycznego, wywołane wrażeniami wizualnymi. Niejednokrotnie starano się wskazać miejsca z otoczenia Balmonta, które wpłynęły na jego paletę barw, jednak chyba najbardziej trafnie scharakteryzował poetycki świat poety Wiaczesław Iwanow, który stwierdził, że jedynymi inspirującymi go żywiołami było morze, wiatr i ogień⁵. I rzeczywiście, większość mieniących się kolorów (szaro-niebieski, srebrno-szary, zielono-błękitny, złoto-liliowy, itp.), pastelowych półtonów, przelewających się odcieni odnajdziemy w wierszach opisujących wodę, rozpalone słońce i wiatr. Przykładem może być utwór *Błotne lilie*, w którym poeta zwraca uwagę na kontrast „promieni złocistych” zderzających się z „wodą chłodną i ciemną”; w wierszu *O brzasku* gdzie „jasno-czerwone” słońce przyrównane zostaje do „kwiatka... pełnego życia i ognia”; w *Białym pożarze*, będącym lirycznym porównaniem morskiego przyływu do „języków bezsilnych białych ogni”. Liryka Balmonta to poetyckie impresje, w których wszystko jest płynne, ruchliwe i dźwięczne. Jego „umierające dni”, „śpiewające kwiaty”, „kolorowe dźwięki” wywołują specyficzną nastrojowość, wrażenie niezwykłości, baśniowości, nasuwającej na myśl malarstwo Wasniecowa.

Z taką nastrojowością, oderwaną od problemów rzeczywistości starali się walczyć młodszy symboliści, pokładający nadzieje w sztuce, która miała zacząć pełnić rolę jedynej siły, będącej w stanie zmienić istniejący świat. Pod wpływem mistycznej filozofii i poezji Włodimira Sołowjowa poeci tworzyli religijne wiersze, które miały pomóc w odnowie wewnętrznej człowieka. Jednym z nich był Bieły, kolejny poeta kolorysta, który już w 1904 roku w jednym ze swoich pierwszych, bodajże najbardziej symbolistycznym tomie wierszy *Złoto w lazurze* nasycił poetyckie słowo niebywałą gamą barw. Na pierwsze miejsce wysuwają się tam złote odcienie, które w utworach *Słońce*, *Odwieczne wezwanie*, *W Świątyni* czy w *Obląkanym* po prostu płoną. „Złotym pożarom”, „płonącemu zachwytem słonecznemu złotu”, „ogniu złocistych salw” towarzyszy cała paleta innych kolorów: różany, pąsowy, srebrny, czerwony, niebieski, purpurowy, popielato-czarny, lśniący-śnieżysty, lazurkowy, błękitny, blade-zielony, szmaragdowy. Kolor biały i czarny, podobnie jak u Tiutczewa, służy Białemu raczej jako domieszka, pozwalająca uzyskać niezwykle bogatą gamę odcieni w obrębie jednego koloru. Ta erupcja różnorodnych tonów bierze się z wiary przepojonego radością poety, że światem rządzi promieniejące światło niezachodzącego słońca – symbolu boskiej siły i władzy. Mistycyzm wzmocniony został również środkami leksykalnymi, w szczególności terminologią cerkiewną, co wynikało z przyjętej koncepcji filozoficzno-religijnej. Radość i wiara w odnowę trwała jednak krótko, o czym świadczą kolejne zbiory wierszy: *Popiół* i *Urna*. Pesymizmem napawają wiersze *Rozpacz*, *Bieda-troska*, *Depresja*, *Śmierć* czy *Epi-tafium*, w których poeta zubaża swoją paletę barw, nadając jej tragiczny wydźwięk.

⁵ К. Бальмонт, *Избранное*, Москва 1989, s. 13.

Pod wpływem filozofii Sołowjowa znalazł się również Błok, który – jak uważa Seweryn Pollak–, pełnił jak gdyby rolę medium, który „poprzez słowa-symbole i słowa-obrazy, poprzez melodykę wiersza wypowiadając tajemnicę „tamtej strony”, jednocześnie wypowiada tajemnice własne, a także widziany przez siebie świat”⁶. Błoka inspiruje przede wszystkim wrażenie wywołane obrazami i barwami otaczającej rzeczywistości, symbole które się za nimi kryją. Jedną z podstawowych cech jego poetyki jest ukazywanie kontrastów; pomaga w tym umiejętność operowania kolorystyczną gamą, o czym można się przekonać czytając jego młodzieńcze wiersze, zebrane w tomiku *Ante lucem*. Już w tych utworach młody poeta śmiało przeciwstawiał światło ciemności, chłód ciepłu, ruch bezruchowi. W mrocznych, białych, zamazanych, zdecydowanie ciemnych kolorach przedstawiona jest niedoskonała – zdaniem Błoka – rzeczywistość. Intensywna tonacja kolorów niebieskiego, czerwonego, zielonego, białego i złotego służy do ukazania „tamtej strony”, tego lepszego świata wyższych idei, którymi wówczas była dla niego po prostu miłość. Temat kobiety był zawsze obecny w twórczości Błoka, kobieta była dla niego zawsze uosobieniem piękna, które odnajdywał kolejno u swojej narzeczonej L. Mendelejewej, u aktorki N. Wołochowej, i u odtwórczyni roli Carmen z opery Bizeta – L. Andriejewej-Dalms. Szczególnie w postaci tej ostatniej kobiety Błok jako dojrzały już poeta ujrzał ideał piękna, które, według niego, mogło cechować tylko mieszkankę Południa. W wyniku doznań poety powstał cykl wierszy *Carmen*, poświęcony tematowi hiszpańsko-cygańskiemu, tematowi Południa, który zapoczątkowany został w zbiorze *Wierszy włoskich*. Utwory Błoka zainspirowane podróżami do Włoch odznaczają się – w odróżnieniu od obrazów Północy – bogatą paletą barw. Jeśli Rosja jawi się poecie w pochmurnej, deszczowej, chłodnej tonacji, to Południe mieni się żółtymi, złotymi, czerwonymi kolorami słońca, wśród których odnaleźć można spokój i radość. Poeta rezygnuje z cieniowania, nakładając na swoje liryczne płótna czyste plamy: „czerwony żagiel w zielonej oddali”, „błękitna dal...”, „czarne oko...”, „żółty pył”, „niebieski sen...” itp. Jest oczywiste dla Błoka, że słoneczna Italia musiała być ojczyzną wybitnych malarzy, których twórczością też się fascynował. Jego poetyckie obrazy przyrody powstawały pod wyraźnym wpływem malarstwa prerafaelitów i wczesnego renesansu, o czym świadczą wymieniane przez niego nazwiska Perugino, Fra Angelico – ulubionych mistrzów poety. Nieobce były mu również prace rodzimych malarzy W. Wasniecowa i M. Niestierowa, interesował się twórczością Tatiany Gippius – siostry znanej poetki Zinaidy. Pod wpływem jej szkiców o tematyce fantastycznej powstały *Wiosenne twory*. Wszystko to potwierdza, że malarstwo odcisnęło wyraźne piętno na poetyckiej twórczości Błoka.

Złożona kolorystyczna gama, rzucająca się od razu w oczy, wielobarwność, wykorzystywanie w sposób bezpośredni lub metaforyczny „barwnych” przymiotników, rzeczowników, czasowników, posługiwanie się utartymi, ale także okazjonal-

⁶ S. Pollak, *Niepokoje poetów*, Kraków 1972, s. 39.

nymi kolorystycznymi skojarzeniami – wszystko to jest charakterystyczne dla poezji Klujewa i Jesienina. Dla jednego i drugiego inspiracją była tradycja i kultura własnego narodu.

Klujew w swojej twórczości chciał odzwierciedlić prawdziwy obraz chłopskiej Rosji, miejsca, w których się wychował, które znał, które ukształtowały go jako poetę. Ojczyzną dla niego była ołoniecka gubernia, daleko wysunięta północ Rosji, ukryta w nieprzebranych lasach, gdzie w XVII wieku znaleźli schronienie staroobrzędowcy. Ten ołoniecki poeta z całą pieczołowitością starał się pokazać zaoneżską chłopską izbę w całej jej okazałości: z bogatą wzorzystą ornamentyką, z cennymi staroruskimi ikonami. Zgodnie z przekazami przodków, w myśl staroobrzędowych wierzeń Klujew opisywał miejscowy koloryt. Interesując się malarstwem freskowym, znając doskonale twórczość staroruskich malarzy ikon, poeta sam opanował technikę malowania, co niewątpliwie zaważyło na wielobarwności jego poezji. Wiersze Klujewa przypominają stare obrazy, na których mienia się czyste kolory: niebieskie, błękitne, zielone, różowe, czerwone z domieszką pozłoty. Metaforyczność poezji dopełniają religijna leksyka, starocerkiewnosłowianizmy, ludowa stylizacja, co powoduje wrażenie wzorzystości, wymagające od czytelnika skupienia i uwagi. Przykładem mogą być chociażby takie utwory jak: *O, Ризы вечера, багряно-золотые...*, *Я молился бы лику заката...*, *Косогоры, низины, болота...*, czy cały szereg wierszy z cyklu *Избяные песни*. Przyroda Klujewa jest pachnąca i soczysta: kwiaty świecą się bardziej niż diamenty, wrześniowe dni są utkane złotem, wieczory tak jak ikony lśnią purpurą. Klujew – jak zauważa Ałła Marczenko – potrafił wychwycić najdrobniejsze szczegóły otoczenia i umiejętnie je później opisać, wykorzystując niezliczoną ilość znanych sobie rzadkich, wzorzystych, starych, niemodnych już słów, które mógł znowu zrobić modnymi⁷. Swoimi „ołonieckimi pejzażami” poeta chciał zwrócić uwagę młodego pokolenia na to, iż nie należy zapominać o korzeniach, wypada pochylić głowę przed „ikonami dziadów”. I udało mu się to w przypadku jego młodszego przyjaciela Jesienina.

Pod wpływem nauczyciela, za jakiego Jesienin uznał Klujewa, pogłębił on swoje zainteresowania staroruską kulturą, a przede wszystkim ikonografią. Zainspirowany malarstwem starych mistrzów (Alimpij, Dionisij, Rublow) zastosował w swojej poezji niespotykaną paletę barw, dzięki którym stworzył niezliczoną ilość lirycznych pejzaży. Dominują u niego trzy kolory: złoty, niebieski i czerwony, które stanowiły też podstawę staroruskiej ikony. Jesienin podzielał głoszoną przez E. Trubieckiego i P. Florenskiego teorię sofiologiczną, której podstawą było twierdzenie, że jedynym źródłem bytu jest słońce, a w jego promieniach rodzą się w przyrodzie wszystkie kolory. Tę boską siłę rozumieli staroruscy malarze ikon i dlatego wykorzystywanym przez siebie barwom nadali religijne, symboliczne znaczenie. W swych opisach otaczającej rzeczywistości riazkański poeta wykorzystywał te same odcienie z zachowaniem identycznego znaczenia. Każdy z tych kolorów,

⁷ А. Марченко, *Поэтический мир Есенина*, Москва 1972, с. 25.

przypominający ikony i freski jest symbolem przeżyć podmiotu lirycznego. Odzwierciedlają to wiersze: *Восход солнца, Занеслися залетною пташкой...*, *Сыплет черемуха снегом...*, *Осень, Голубень* i wiele, wiele innych. Postrzeganie świata poprzez ikonę pozwala także ocenić postawę Jesienina względem wydarzeń roku 1917. Tragiczne okoliczności związane z tą datą przyczyniają się do zakomunikowania przez poetę, że na zawsze utracony został błękit i niebieski, barwa, która w metaforach Jesienina pozwala dopatrywać się bezpośrednich analogii z niebem. W wierszach tego okresu zaczyna przebijać żółty smutek, symbolizujący przybliżanie się końca, oraz kolor czarny, czyli śmierć. Z twórczości Jesienina rozpatrywanej pod kątem „malarzkości” wynika jedno: czytelnik chcąc wgłębić się w zawartość ideową wierszy musi przyjąć postawę kontemplacyjną i uświadomić sobie, że wpływa ona wprost ze staroruskiej ikony.

Analizując wiersze tych kilku niezapomnianych rosyjskich poetów nie sposób nie zauważyć, jak ważnym elementem w ich twórczości jest wykorzystanie koloru w percepcji świata. Mimo iż na poezję Dierżawina jak i Tiutczewa, Błoka, Balmonta, Biełego, Klujewa i Jesienina wpłynęły inspirująco różne czynniki, to łączy ich wspólna cecha – umiejętność wykorzystania w literaturze środków wyrazu przynależnych malarstwu. Połączenie słowa poetyckiego z bogatą paletą barw wzmocniło emocjonalny wydźwięk lirycznej wypowiedzi poetów, pozwalający uznać ich za wybitnych kolorystów.