

**Dialektyka obrazowania modernistycznego**  
**„Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach”**  
**Kasprowicza i „>>Rozdziobią nas kruki,**  
**wrony...<<” Żeromskiego**

Iwona Mikołajczyk

IWONA MIKOŁAJCZYK  
(Politechnika Koszalińska)

## DIALEKTYKA OBRAZOWANIA MODERNISTYCZNEGO

„KRZAK DZIKIEJ RÓŻY W CIEMNYCH SMRE CZYNACH” KASPROWICZA  
I „ROZDZIOBIĄ NAS KRUKI, WRONY...«” ŻEROMSKIEGO

Dla twórców młodopolskich nie było wiarygodnego opisu rzeczywistości, więc dotarcie do przedmiotu poznania wymagało stosowania kilku sposobów obrazowania, których synteza stawała się nośnikiem wiedzy o świecie. Nośnikiem, nie zaś wiedzą *sensu stricto*, gdyż nawet szczegółowy opis składników rzeczywistości zaledwie zbliżał do prawdy, a nie literalnie ją formułował, co precyzyjnie wyraził Henri Matisse, mówiąc: „*L'exactitude n'est pas la vérité*”<sup>1</sup> [„Dokładność nie jest prawdą”]. Bo prawda, nieprzekładalna na kod fizyczny, może być zaledwie pseudonimowana układem elementów, współtworzących świat przedstawiony. Jego strukturalno-wizualna tkanka implikuje mgliste uczucia i zróżnicowane walorowo warstwy obrazowe, które mają przywieść odbiorcę do metaforycznie wyrażonego przesłania. Wspiera się ono na misternym rusztowaniu, którego ramy stanowią poetyki literackie zastosowane w obrębie dzieła, gwarantujące epistemologiczny efekt narracji o bogactwie świata oraz jego niedefiniowalnej werbalnie naturze.

### 1

W *Krzaku dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*<sup>2</sup> możliwe jest to dzięki artystycznemu złożeniu protoekspresjonizmu<sup>3</sup>, impresjonizmu oraz symbolizmu w spójną całość, odznaczającą się jednolitością i konsekwentnie budowaną strukturą obrazową. Każda z użytych poetyk ujmuje inny aspekt świata przedstawionego, wpisując go w semantykę dzieła. Ostateczna konstrukcja obrazu nie ma więc odniesienia do twórczości plastycznej, gdyż żaden z malarzy nie pozwoliłby sobie na naniesienie ekspresjonistycznych znaków na impresjonistyczne, by ich wykluczające się środki artystyczne zamknąć w symbolicznie brzmiącej formule. Kasprowicz-poeta nie tylko odważył się na ten nowatorski krok, ale i powtórzył go,

<sup>1</sup> Cyt. za: H. Read, *Histoire de la peinture moderne*. Trad. Y. Rivière. Paris 1960, s. 44.

<sup>2</sup> J. Kasprowicz, *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*. W: *Wybór poezji*. Oprac. J. J. Lipski. Wyd. 2, zmien. Wrocław 1973, s. 130–132. BN I 120.

<sup>3</sup> W tym okresie można mówić o protoekspresjonizmie, zauważalnym już w malarstwie V. van Gogha. Ekspresjonizm jako kierunek artystyczny osiągnął samoświadomość dopiero po wielu latach – za jego początkową cezurę przyjmuje się rok 1905 (datę wystąpienia grupy drezdeńskich ekspresjonistów Die Brücke oraz pojawienia się fowistycznych form w twórczości H. Matisse’a).

na uzyskane pierwotnie symbole nakładając w kolejnych partiach tekstu nowe warstwy impresjonistycznego i ekspresjonistycznego opisu. I nie chodzi tu o palimpsestowe zatarcie pierwotnych sensów, lecz o ich utrwalenie, by utrzymać u odbiorcy nastrój refleksyjny, motywowany symbolicznie.

Impresjonistyczny dystych, otwierający pierwszy z cyklu sonetów, wprowadza odbiorcę w klimat tatrzańskiej przyrody, zredukowanej do kilku znaczących elementów, rejestrowanych ruchem źrenicy, przesuwanej się od skalnego rumowiska, przez zanurzone we śnie stawy, po wertykalnie usytuowane lasy i szczyty gór. Tak skadrowany pejzaż metaforycznie wytycza dychotomiczną opozycję *sacrum–profanum*. Zdefiniowana kolorystycznie<sup>4</sup> i jakościowo, kojarzy dolinę z przytłaczającą rzeczywistością, nad którą rozciąga się nieosiągalna wolność. Wrażenie to podkreślają walory barwne niebieskoszarych stawów i spiętrzonych kamieni, wbijających się w ciemnozieloną masę tatrzańskiego krajobrazu. Gwałtowny ruch od diagonali zwaliska do horyzontalnie umiejscowionych górskich akwenów, powiązany z artykulacyjną redukcją liczby spółgłosek z 20 do 12 (gwałtownie spowalniająca tempo wypowiedzi), wtrąca odbiorcę w przestrzenie onirycznego wyciszenia.

W opozycji wobec tego dystychu ustawiają się dwie strofy sonetu II. Rozlewające się światło słoneczne swoimi odbiciami, materializowanymi nieregularnymi walorowo cięciami i żłobieniami masywu górskiego, gubi formę szczytu, promieniując kryształowo szlifowaną smugą na bezkresne niebiosa. Osiągnięty efekt perspektywy powietrznej rozciąga się też na las, zanurzony w bładobłękitnych wstęgach swobodnie unoszących się mgieł. Spoza tej przesłony wyłaniają się pnie, waloryzując wirującą miazgę barwną, taką samą, jaka powstaje po nałożeniu rozbryzgów górskiego wodospadu na plamy kolorystyczne skał, dematerializowanych przez srebrne drobiny wody. Wszystkie elementy pejzażu, wprowadzające rozjaśnioną paletę kolorów, symultanicznie uruchamiają opalizujące punkty barwne, które – rozszczepiając się – migocą w świetle załamującym naturalne kształty przyrody. Układy przenikających się cząstek materii, pulsujących przez przesłonę powietrza, nasyconego złocistym blaskiem, komponują się w estetyczną całość, przesuując środek ciężkości na ontologiczne sensy i plastyczne piękno gór, metaforycznie wiążących aspekt duchowy z materialnym, sakralny z powszednim, stały ze zmiennym oraz wertykalny z horyzontalnym.

Świadomość jedności góry i dołu ma sens topograficzny i emocjonalno-aksjologiczny, motywowany etyczną kategorią wolności. Przeciwwstawiona górze kotlina przywodzi skojarzenie z sytuacją uwięzienia, a także fizyczno-emocjonalnego

<sup>4</sup> Ciekawą interpretację tego cyklu sonetów Kasprowicza dałoby spojrzenie na świat przedstawiony przez pryzmat późniejszej teorii niemieckiego ekspresjonisty F. Marca, który skojarzył barwę niebieską (niebo) z ostrością, gwałtownością i pierwiastkiem męskim, żółtą (słońce) z miękkością i delikatnością kobiecą, czerwoną zaś z ciężką, dośrodkową i brudną materią. Obydwa momenty kolorystyczne, niebieski i żółty, zbliżają się w koncepcji tego malarza ku czerwieni, by ją zneutralizować i podporządkować sobie. Zob. J. G a g e, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. H o l z m a n. Kraków 2008, s. 207. W swojej spektralnej analizie barw, naznaczonych symbolicznie, Marc zredukował odległości i kontrasty między kolorami podstawowymi. Zastosowanie tej teorii w odniesieniu do sonetów Kasprowicza skutkuje obrazem świata zbudowanego z silnych kontrastów, które jednak wzajemnie się dopełniają, warunkując jego jedność oraz nierozzerwalność niczym *jin–jang*.

ograniczenia. Elementem łączącym *sacrum* oraz *profanum* są mgły, spowijające szczyty, ożywione tonami wypełniających je westchnień i głosów żalu. Ich gwałtowny ruch w przestrzeni górskiej neutralizuje rozziw między wrażeniami sensu- alnymi, nakładając sekwencje dźwiękowe na elementy wizualne krajobrazu. Ta „psychizacja stanów duszy” – jak Stanisław Makowiecki określił zjawisko para- lelizmu uczuć i pejzażu – skutkuje odrealnieniem natury, dychotomicznie się rozszczepiającej i personifikującej się w następstwie niepowtarzalnego przeżycia, motywowanego stanem emocjonalnym podmiotu lirycznego.

Fizyczne domknięcie przestrzeni kotliny zwaliskami i stromo wznoszącymi się ścianami skał buduje wrażenie bezruchu oraz dramatycznej sytuacji uwięzienia<sup>5</sup>, kreślonej już z zastosowaniem opisu protoekspresjonistycznego, wprowadzającego do obrazu duży ładunek uczuciowy. Szeroka dotąd perspektywa, która umożliwiała ogarnięcie mikrokosmosu bohaterki lirycznej – róży, nagle zwęża się do jej najbliższego otoczenia, przez co w impresjonistycznym tle, rozmywającym się w pastelowej miazdze kolorystycznej, uobecniają się silnie skontrastowane walo- rowo oraz pełne napięcie wewnętrznych diagonale. W drugiej strofie sonetu I ta nowa jakość emocjonalna sygnalizowana jest zmniejszeniem dysproporcji między samo- głóskami a spółgłoskami do 1 : 2, podczas gdy w kolejnych partiach obrazowania ekspresjonistycznego (w sonetach III i IV) różnica między nimi waha się od 1 do 9. Gwałtowne przyspieszenie tempa wypowiedzi połączone zostało z nagromadzeniem znaków interpunkcyjnych i ze zmianą ukształtowania leksykalno-artystycznego, remodelujących przebieg reakcji emocjonalnych podmiotu lirycznego.

Jego bunt leży u podstaw tendencji do hiperbolizowania świata przedstawio- nego i sytuacji róży, które nadaje im piętno schizofrenicznego urojenia. Giganty- zacji, wynikającej z cielesnej kondycji bohaterki lirycznej, podlegają te elementy jej otoczenia, które fizycznie ograniczają przestrzeń, warunkując uczucie uwięzie- nia („Kosodrzewiny wężowiska / poobszywały głązne ławy”), i przenoszone na nią pragnienie wolności („Nadziemnych lotów ptak łakomy / rozwija skrzydeł swych ogromy”). Zwornikiem gromadzącym te emocje stają się zastosowane przez poetę diagonale<sup>6</sup>, kształtujące przestrzeń poetycką, implikowaną skosami i liniami falistymi. Budują obraz świata wrogiego, stromizną śliskich lub gęsto porośniętych krzewami płaszczyzn kojarzącego się z pułapką epistemologiczną (zasłony) oraz egzystencjalną – muru więziennego. Takie rozpoznanie świata przedstawionego implikowane jest przez emocjonalność bohatera lirycznego, prowokującą go do wyławiania z rzeczywistości tych szczegółów, które decydują o jego zniewoleniu.

Subiektywny ogląd natury przekłada się na ekspresjonistyczne traktowanie

<sup>5</sup> O uwięzieniu jako modernistycznym motywie pisała przed laty M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – oichłań – pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*. W zb.: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 56–57; *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3. Z punktu widzenia zastosowanej przez badaczkę typologii kondy- cję bohatera lirycznego omawianego cyklu sonetów Kasprowicza można rozpatrywać w kategoriach „wszechuwięzienia” i „skażaćca”.

<sup>6</sup> Przestrzeń diagonalna, ale już w sensie metaforycznym, uobecnia się w miejscu przecięcia się przestrzeni wertykalnej, skojarzonej z wolnością i indeterminizmem (góry, niebo, słońce), oraz horyzontalnej (limba, stromizna skał, zwaliska kamieni), symbolizującej atrofie czynu, determinizm i przemijanie. Na ich styku świat przedstawiony objawia dysharmonię, niepokój i wewnętrzny chaos.

koloru jako znaku gwałtownych uczuć. Ostre zestawienia zieleni traw i kosodrzewin z zimną szarością turni i górskich łąw wykreślają obrysy szczegółów krajobrazowych. Agresywny kolor, zamknięty w chwiejnych liniach, kształtuje wizję niestabilną, silnie podporządkowaną emocjom bohatera lirycznego. Ostatecznie okazuje się nim krzyk protestu przeciw samotności, niewoli i przemijaniu – naga dusza, będąca syntezą czystych uczuć, do jakich został zredukowany kwiat, więziony w obcym sobie świecie, który przenikają esowate smugi pasm niewysłowionego tchnienia nadziei.

Rozpięcie wiersza na 9 zgłoskach i 4 zestrojach akcentowych modeluje dwie linie melodyczne, wytyczone jakością zastosowanego obrazowania. Wprowadzenie epitetów złożonych: „pawiookie”, „bladobłękitne” czy „ciemnosmreczyński”, buduje muzyczny efekt *adagio*, wzmacniający wyraz tęsknoty do wolności. Technika ta poprzedza zabieg polegający na zrównaniu proporcji między spółgłoskami a samogłoskami oraz na silnym zaznaczeniu konturów emocjonalnych użytych równoważników zdań, który wnosi ekspresyjny ładunek (*con affetto* i *con agitazione*). Stosunki ilościowe wersów o charakterze impresjonistycznym i ekspresjonistycznym (10 : 22) decydują o tym, że w monologu lirycznym dominują emocje, dzięki którym pejzaż nabiera wizyjnego charakteru.

Opis krajobrazu górskiego nie jest zintelektualizowany, odtwórczy oraz unastrojowany, bo nie jest prostym przedstawieniem zjawisk istniejących obiektywnie. Jawi się za to jako projekcja świata wewnętrznego, nie zawierająca elementów sprawdzalnych zmysłowo. Ukazane przeżycia mają wymiar kosmiczny – topograficznie, emocjonalnie i etycznie. Dobro łączyli ekspresjoniści z duchowością, zło zaś z materią, twierdząc, że świat cechuje nieodwracalne rozdzarcie tych wartości. Ich skrajnie subiektywny bunt ma walor etyczny (metafizyczno-społeczny), gdy w impresjonizmie – estetyczny (opisowy). Oba powiązane ze sobą plany aksjologiczno-emocjonalne ujawniają sens uwikłań stylistycznych, wspartych na manicheistycznym dualizmie królestwa światła i ciemności, na które nakładają się jakości *sacrum–profanum*, wolności–uwięzienia, życia i wegetacji.

Spięte w układ wertykalny, pełnią one funkcję znaków zastępczych, umożliwiających penetrację stanów podświadomości, które konkretyzują się na obu płaszczyznach obrazowania, tak impresjonistycznego, jak ekspresjonistycznego, wydobywających z krajobrazu walory gładkości czy porowatości elementów („skał zwaliska”, „miękki aksamit”), bogactwo kolorystyczne i akustyczne („cichy schron”, „świstak gdzieś świszczę”, „dźwięki płyną po rosie”) oraz zmienność perspektywy powietrznej („kosodrzewiny [...] poobszywały głazne łąwy”, „słońce w niebieskim lśni kryształ”). Pierwotne, impresjonistyczne, sensualne doznawanie rzeczywistości, interpretowanej uczuciowo, dematerializuje pejzaż górski, zacierając jego wewnętrzne granice i destabilizując jego obraz, a zaraz potem podporządkowuje go silnym emocjom, pod których wpływem formy organiczne tężeją w ciężkim obrysie barwnych kontrastów.

Dynamika tych zmian pokrywa się z ruchem perspektywy, która gwałtownie otwiera się, redukując odległości między składnikami świata, by w nagłym spazmie skurczyć się do czystych emocji, materializujących nagą duszę natury. Silne napięcia wewnętrzne, implikowane złożeniem obu poetyk, zyskują niespodziewanie uzasadnienie, okazuje się bowiem, że sensualnie odkrywane jakości nietrwałej rzeczywistości wiodą w sferę prabytu, wiecznego i niezmiennego świata ducha.

W ten sposób, niepostrzeżenie, zastosowane obrazowanie nabiera cech symbolu, wzmocnionego stylizacją naturalistyczną. Werystyczne zestawienie szczegółów fizjologicznych rozkładu limby wymyka się impresjonistycznej nastrojowości i ekspresjonistycznemu opisowi, wprowadzając do obrazu nową jakość wizualną. Jest nią zwężenie perspektywy zjawiskowego pejzażu górskiego do towarzyszącego człowiekowi lęku przed śmiercią, na stałe wpisane w byt doczesny. Sekwencja czasowników, definiujących jej kondycję w kolejnych sonetach: „spoczywa”, „zwalona” oraz „leży”, umiejscawia etapy agonii na stopniach gradacji, wzmacniając ten eschatologiczny efekt nie tylko użytą leksyką, ale i zmianami w stosunkach liczbowych samogłosek i spółgłosek w tych wersach. Kreśli go dodatkowo zespół imiesłówów przymiotnikowych biernych („na wznak rzucona”, „zwalona tchnieniem burzy”), ujawniających niemoc walki o życie. Jedyne oznaki trwania są zaledwie sugerowane objawami fizycznej marności: „próchniejąca”, „czerwonym próchnem świeci”.

Analityczne, beznamiętne nagromadzenie oznak umierania składa się na przedstawienie procesu niszczenia, nie wypełnionego jeszcze w Boskim planie, lecz nieuchronnego. Brzydota rozkładającej się limby wchodzi w relację dopełnienia z obrazem pięknej róży. Te dwa biologiczne, estetyczne oraz kondycyjne przeciwieństwa wiąże konieczność śmierci, która z jednakową siłą powala rosłe drzewo i słaby kwiat. Młodopolska reminiscencja średniowiecznego motywu *danse macabre* idzie jednak w kierunku symbolistycznego uchwycenia przelotnych stanów duszy, pozwalających drążyć zbiorową podświadomość. Odbywa się to poprzez piętrzenie znaków, usytuowanych na poziomie znaczeń impresjonistycznych, ekspresjonistycznych, naturalistycznych oraz czysto symbolistycznych (słońca – uosabiającego życie; gór – kojarzonych z trwaniem; ptactwa i zwierzyny – przywodzących na myśl wolność i działanie; czy mgieł – łączących się z Koheletową kategorią zmienności w niezmienności).

Te, a także inne skupione w tym poetyckim *paysage emblématique* symbole spina wieloznaczna warstwa metafor, implikowanych kondycją natury. Wykreowana w wyniku grupowania pojęć semantycznie budujących stan lęku („Samotny, senny, zadumany”, „zatopion”, „wtulił się”), personifikuje kwiat, nakładając na jego wizerunek emocjonalność człowieka, zagubionego we wrogim mu świecie i opanowanego przeświadczeniem o swej rychłej śmierci. Wrażenie to pogłębia się za sprawą wprowadzenia do tekstu lejtymotywu paralelnie usytuowanych obrazów róży i limby, swoją powtarzalnością wydobywających nastroj bezradności wobec sił przyrody. Liczne powtórzenia i synonimy („W skrytych załomach, w cichym schronie” czy „Jak lęk, jak żal, jak dech tęsknoty”) kreują sugestywną oniryczną wizję przestrzeni *paysage intérieur* róży, której emocjonalność wiąże różnorodne sensualne doznania. Synestezje „tchnienie burzy” czy „zatopion w szum”, ujawniając impresjonistyczne, nastrojotwórcze konotacje, po pierwsze gigantyzują zagrożenie oraz potęgują współodczuwanie lęku róży, po drugie zaś przenoszą ośrodek zainteresowania z wrażeń zmysłowych na duchowość, którą budują zlewające się w jedno wszystkie składniki świata przedstawionego.

Poetycki obraz zamyka hiperbola rosy, która, błyszcząc „na kwieciu dzikiej róży”, rodzi nieoczekiwane konotacje ze śmiercią, w tym fragmencie przywołaną zastosowaniem przez podmiot liryczny form czasownikowych różniących się stroną: upersonifikowane niebiosa przyjmują postawę czynną, kokieteryjnie strojąc



się w seledyn, gdy róża i limba biernie poddają się niszczącym procesom natury. Plama rosy, nakładając się na pąs róży, zaciera kontury płatków i pozbawia ich barwę aspektu spektralnego. Złamany bielą i rozjaśniony kolor przywołuje skojarzenie z bladeścią i słabnięciem, poprzedzającymi agonię. Proces umierania przebiega analogicznie do losów powalonego drzewa, na które „cichy wiatr krople strąca”. Dzieła zniszczenia dopełnia więc woda, paradoksalnie, bo od czasów Talesa z Miletu kojarzona jest z życiem i rozwojem. To ona ostatecznie odrealnia formy, jakby otwierając moment przeistoczenia, przejścia z bytu fizycznego do pozamaterialnego, pozbawionego swojej genezyjskiej doskonałości.

## 2

Na styku impresjonizmu, ekspresjonizmu, naturalizmu i symbolizmu budowane są również sensory opowiadania Stefana Żeromskiego „*Rozdziobią nas kruki, wrony...*”. Już tytuł swoją semantyką wpisuje bohaterów i odbiorców w krąg naturalistycznego fatalizmu, niszcząc iluzję renesansowego przekonania o zwycięstwie człowieka nad naturą. Narzuca za to pogląd o bezsilności wobec śmierci i cierpienia<sup>7</sup>, w którym jednak pobrzmiewa wątpliwa nuta nadziei, zawieszona w niedopowiedzeniu kończącym tytuł oraz zawarta w symbolice ostatnich scen opowiadania. Zastosowana tu przez autora forma czasownika podsuwa sugestię, iż od podzielenia losu padliny może ludzkość uwolnić jedynie altruizm, dźwigający upodloną część społeczeństwa do rangi równoprawnych obywateli. Dodatkową motywację takiej interpretacji stanowi umiejscowienie wydarzeń w przestrzeni otwartej, bezkresnej, choć zasłanej – jak najbliższe losy bohatera i wypadki historii – gęstą zasłoną deszczu. Fizycznie nieograniczona perspektywa suponuje potencjał zmian proponowanych odbiorcy, włączonemu w świat przedstawiony poprzez apostrofę zawartą w tytule opowiadania.

Sentencjonalna nastrojowość nazwy dzieła rozciągnięta została na pierwsze akapity narracji, wprowadzające czytelnika w klimat jesiennego poranka. I tu, jak w cyklu Kasprowicza, gwałtowny ruch chmur i burych obłoków oraz zacinające krople deszczu, niesione przez silny wiatr, redukują odległości i wnoszą efekty perspektywy powietrznej. Nieliczne składniki świata przedstawionego – trawy, chwasty, rokitnicy, kartofliska, obłoki oraz chmury – wypełniają obydwa płany obrazu: dolny i górny, które są połączone przez porywy wiatru i ścianę deszczu, tworzące gęstą przesłonę rozległej pustki. Rodzi się specyficzny nastrój, implikowany efektem dematerializacji natury, na którą nakładają się ruchome, „sypkie jak ziarno” krople ulewy, rozszczepiające plamy koloru na symultaniczne wielobarwne i migocące punkty. Wirując, zacierają kontury przyrody oraz upraszczają kształty rozpięte między ziemią a niebem.

Dywizjonistycznie podzielone na ruchliwą miazgę kolorystyczną barwy (żółć bladego światła, ciemna zieleń traw, niebieskość i fiolet postrzępionych obłoków) przywołują skojarzenie z widmem słonecznym tęczy, przechodzącej w poszarzałe, obumarłe, stłumione i rozmazane formy żałośnie schylonych gałęzi – w obraz

<sup>7</sup> Brzmienie tytułu umieszcza opowiadanie Żeromskiego w obszarze światopoglądu dekadentckiego – zob. T. Wałasa, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986, s. 59–62.

bliższy malarstwu Chełmońskiego niż płótnom Moneta. Zamiast tradycyjnej siatki układów perspektywicznych gradacja tonów i odcieni w przestrzeni wykreśla plan bliższy i dalszy, kreując pasma ciemnych i zimnych, rozbitych i splaszczonych oraz ciskanych i unoszonych wiatrem plam koloru. Daje to efekt braku wykończenia, nieskonkretyzowania, które – jak wrażenia – pojawiają się w mglistych zarysach, by zaraz ustąpić pola innym reakcjom, nacierającym gwałtowną falą emocji. Koncepcyjność i nieokreśloność przestrzeni uwarunkowana jest spontanicznymi zachowaniami bohatera, silnie odczuwającego niepewność celu swojej podróży. Subiektywnie odbierana natura, zmaganie z zacinającym deszczem i porywistym wiatrem oraz świadomość nieustannego przesuwania się kresu podjętej wędrowki, uzasadnione nieoczekiwanymi ruchami oddziałów powstańczych, dla których wiózł broń, są źródłem opanowującego Winrycha uczucia zniechęcenia.

Momentałość sekwencji i dynamizm obrazu przekładają się na paralelizm pejzażu i stanów duszy bohatera, który, posturą wynosząc się ponad poziom traw i rokitin, zdaje się być obok wiatru kolejnym elementem wiążącym bure niebo ze szcherniałymi krzewami. Targany podmuchami wiatru i przebijający się z trudem przez wodną przesłonę ulewy, swoją pochyloną sylwetką wpisuje się w uciekające z deszczem skośne perspektywy, które na impresjonistycznie zarysowane tło nakładają formy poddane silnym uczuciom, jakie miotają Winrychem. Ich poziom skutkuje syntezą postaci sprowadzającą ją do czystych emocji<sup>8</sup>. Włosy porośnięte „w orle pióra” czy paznokcie przypominające „dzikie szpony” stają się źródłem deformacji postaci, nie dokończonych, bo ograniczonych do kilku znaczących szczegółów: zniszczonych butów, przepoconej sukmany, wełnianego pasa i koszuli, targanej wiatrem. Z jednej strony, Winrych reprezentuje ogół powstańców, z drugiej zaś jest młodym idealistą w ogóle. Jego sylwetka została przez pisarza nakreślona za pomocą słów, implikujących w wizualności odbiorcy skośne linie szponów i rozwianych włosów, kąt ostry podeszwy buta, rozłazającej się na boki, oraz diagonalnie wzdymającej się koszuli i sukmany.

Faliste linie, obrysowujące dynamicznie zmienną esowatą formę postaci bohatera, niemal materializują napięcia wewnętrzne szarpiące Winrychem, który ma świadomość dramatyzmu sytuacji. Ujmuje ją w hiperbolicznej wizji: „Teraz dopiero wyleci na świat strach o wielkich ślepiach, ze stojącymi na łbie włosami [...]”, redukującej świat przedstawiony do jednego obrazu losów powstania, obrazu przetworzonego przez emocjonalną ocenę wypadków<sup>9</sup>. Bohater przyjmuje wobec nich postawę aktywistyczną i etyczną, dokonując moralnej oceny nieudolności przywódców zrywu.

Emocjonalna synteza postaci, niepełnej, ekspresyjnie zniekształconej, wykreowanej za pomocą linii diagonalnych, nakłada się na impresjonistycznie i koncepcyjnie zarysowane tło. W konsekwencji w świecie przedstawionym rodzą się napięcia wewnętrzne, wynikające z gwałtownego zbliżenia dwu genetycznie i świa-

<sup>8</sup> B. Bartnicka (*Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*). Kraków 2007, s. 211) źródła ekspresji języka dzieł Żeromskiego dostrzega też w tendencji do stosowania przez pisarza nagromadzeń typu: „Przez długi czas tych ludzi ściganych, głodnych, przeziębłych i wylęknionych wspierał swymi szyderczymi półsłówkami i podniecał jak chłosta” (S. Żeromski, „Rozdziobią nas kruki, wrony...”. W: *Opowiadania*. Wstęp J. Z. Jakubowski. Warszawa 1971, s. 22; wyróżnienia za: Bartnicka, *op. cit.*, s. 211).

<sup>9</sup> Żeromski, *op. cit.*, s. 21.



topoglądowo wykluczających się poetyk. Sprzęgnięte są one w całość obrazowaniem symbolistycznym, łagodzącym kontrasty, które powodują pęknięcia w kreacji Winrycha. Prośby o darowanie życia i odpuszczenie win modyfikują topikę rycerską, gdyż zaszczyty i poniżony bohater zostaje raniony w brzuch, klatkę piersiową i głowę, co okalecza nie tylko jego ciało, ale i duszę. Sakralizacja sceny, wpisującej się w topos Golgoty, doprowadza napięcie do punktu kulminacyjnego, symbolicznym znakiem spinając syntetyczne i wizyjne obrazy protoekspresjonistyczne.

Problematykę obrazowania w opowiadaniu Żeromskiego pozornie komplikuje naturalizm najczystszej postaci. Wnosi on do świata przedstawionego silny kontrast, manicheistycznie rozgraniczający przestrzeń moralną na opozycję dobra i zła, poświęcenia i przemocy, ofiary i kata. Na podział ten nakłada się inny, rozbijający narracyjną proporcję dzieła. Nadawca, przyjmujący – do momentu śmierci Winrycha – punkt widzenia bohatera, nieoczekiwanie rezygnuje z subiektywizmu i ekspresji na rzecz naturalistycznego opisu, w którym każdy element waży tyle samo. Gdy zanika poczucie hierarchii szczegółów, w narracji pojawia się styl naukowy wraz ze swoim dążeniem do ścisłości i obiektywizmu. Narrator posługuje się nim w opisie dwu grup bohaterów: ptactwa oraz chłopa, których kreacje, dzielące tekst na dwie paralelne części, wytyczają obszary analogii między nimi.

Zbliża ich postawa ostrożności, cechująca stworzenia płochliwe, niepewne i świadome własnej słabości: szeregi określeń („wrony, powolnymi krokami, z nogi na nogę postępujące ku wozowi” i „spłoszył ją nowy przybysz, co zbliżał się nieopatrzenie, chyłkiem, podobny do dużej, szarej bestii”<sup>10</sup>) wyprowadzają podobieństwa między ptakami a chłopem. Różnica tkwi w wielkości i pochodzeniu, gdy ich postawy oraz instynkty, warunkowane kondycją psychiczną, dowodzą naturalistycznej jedności świata. System aksjologiczny wieśniaka podlega redukowaniu do wartości materialnych i do zaspokojenia potrzeb, gwarantujących przeżycie. Motywują go one do podjęcia walki o przetrwanie, w której zwycięża najsilniejszy osobnik. Racje żołądka są najmocniejsze, bo warunkują byt. Determinacja przeżycia usprawiedliwia bezwzględność ptactwa i wieśniaka wobec innych. Paralelne zestawienie tych postaci obnaża prawdę o człowieku, który pozornie wyizolował się z naturalnego mu otoczenia sztucznymi znakami kultury, choć tak naprawdę nigdy nie oderwał się od swojego macierzystego środowiska. Należy do niego nadal, bez względu na grubość cywilizacyjnego makijażu. Wciąż jest drapieżnym zwierzęciem.

Jedyne piętno wyróżniające chłopa ze świata zwierząt to obszar religijności, znak wszakże zbyt powierzchowny z uwagi na ograniczenie wierzeń do pozornych rytualnych zachowań, wypranych z wewnętrznej duchowej potrzeby. Bohater, zanurzony głęboko w sferze *profanum*, w codziennej walce o byt, odartej z kulturowego poluru, upodabnia się do środowiska, w które zepchnęło go społeczeństwo. Najsilniej uwidacznia się to w obrazie instynktów, motywujących do działania i pokonywania uczucia strachu. Nieoczekiwanie ptactwo góruje nad człowiekiem intelektem, którego oznaki zdradza zastosowana gradacja namysłu oraz silna koncentracja. Chłop kieruje się tylko namiętnością, wykluczającą racjonalizm, co obnaża brutalność świata ludzkiego, spychającego jednostkę do stanu upodlenia, które dezawuuje go względem natury. Wrony zadowolają się tym, co los im dał,

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 27.

tymczasem bohater decyzję o zabiciu konia poprzedza oszacowaniem jego przydatności. Kluczową funkcję pełnią tu nagromadzone synonimy („niezdatna”, „zepsutą”) ujawniające pragmatyzm chłopa: wartość ma to, co da się wykorzystać. Zestawienie tego sposobu myślenia z postawą Moskali prowadzi do wniosku, iż tylko człowiek zabija dla korzyści materialnej bądź dla satysfakcji.

Symboliczny pochówek zrównał istnienia, które już w micie genezyjskim miały zarezerwowane inne statusy. Boski plan świata ulega przewartościowaniu, albowiem człowiek i przyroda wobec śmierci są równi. Inteligencja i ideały wyróżniają Winrycha tylko za życia, a źródło tej nobilitacji tkwi w statusie ontologicznym ludzkości, która w toku walki o dominację i wartości materialne zdegradowała część swojego rodzaju, sytuując ją poniżej poziomu zwierzęcego. Spodlenie to obraca się przeciw niej, gdyż chłopu obce są wolnościowe ideały panów. Moskale zdają się mu nawet bliżsi, paradoksalnie, przez swoją odległość, dzięki której nie krzywdzą go, w przeciwieństwie do szlachty. Upadek chłopa motywowany jest warunkami społecznymi, nie dziwi więc komentarz narratora, podnoszącego problem zacofania społecznego i jego polityczno-społecznych konsekwencji: „Tak bez wiedzy i woli zemściwszy się za tylowieczne niewolnictwo, za szerzenie ciemnoty, za wyzysk, za hańbę i za cierpienie ludu, szedł ku domowi z odkrytą głową i z modlitwą na ustach”<sup>11</sup>.

Rozpaczliwe rzenie końskie rozciąga nieoczekiwanie perspektywę, przenosząc uwagę z sytuacji chłopa na horyzont, który pali liliowym światłem zachodzącego słońca – na tym tle miota się, unosząc się na tylnych nogach, koń. W narrację znów wkracza protoekspresjonistyczne obrazowanie, operujące kontrastami kolorystycznymi. Diagonalna pozycja zwierzęcia, wykręcającego gwałtownie łeb i szarpiącego nim w cieniu krążącego powyżej ptactwa, oznacza już nie tylko bunt konia, protest narratora i grup społecznych, których ideały padły ofiarą bezwzględnej walki o przetrwanie. Gasnąca zorza ustępuje ciemności, symbolicznie ukazując, jak wraz z tymi wydarzeniami światło – uosabiające oświecenie, idee i wolnościowe tęsknoty – pogrąża się w mroku przesądów i wstecznictwa. Findesieclowe profetyczne objawienie, zawarte w rosnącej gradacji rzeczowników: „szła noc, rozpacz i śmierć”<sup>12</sup>, zapowiada zagładę narodu i człowieczeństwa. Nadchodzi Gassetowski czas barbarzyństwa i agonii, czas, kiedy zatriumfuje naturalizm, którego ofiarą padnie świat ideałów i wyższych wartości. Problematyka społeczna, wpisująca się w kwestie polityczne, osiąga ostatecznie wymiary eschatologiczne, znaczące cały świat przedstawiony reminiscencją Koheletowego „*vanitas vanitatum, et omnia vanitas*” (1, 2): „Rozdziobią nas kruki, wrony...” Usytuowanie zawartości semantycznej tytułu w przestrzeni metaforycznie otwartej wskazuje organicyzm jako kierunek ucieczki przed ciężącym nad ludzkością determinizmem.

Sensy przenośne tekstu, jak w przypadku cyklu sonetów Kasprowicza, budują teorię rzeczywistości, której nie sposób przedstawić za pomocą jednego narzędzia. Przeniknięcie materialnej, ideologicznej, aksjologicznej i duchowej istoty świata wymaga stosowania szeregu technik. Dopiero ich złożenie pozwoli ująć go całościowo, w kategoriach jedności. Kondycja człowieka motywowana jest stanami podświadomości, bliższymi bądź dalszymi kontekstami rzeczywistości, których

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

przywołanie wydobywa niewidoczne na pozór elementy. Podobnie należy, zdaniem Żeromskiego, rozpatrywać kwestie polityczne, wikłające się już na poziomie jednostkowych doświadczeń w problemy zbiorowości, środowiska naturalnego oraz zagadnienia społeczno-historyczne. Wieloaspektowość spojrzenia pociąga za sobą mnogość stosowanych technik, przy czym obrazowanie impresjonistyczne ustanawia tło, na którym twórcy sytuują protoekspresjonistycznie potraktowane sylwetki bohaterów. Śledząc sugestywne opisy krajobrazu, czytelnik – zgodnie z psychologią odbioru<sup>13</sup> – wizualizuje świat przedstawiony, ulegając wrażeniom chwili. Postrzega w nim gwałtowne zmiany, motywowane wirem wielobarwnych punktów, i poddaje się działaniu perspektywy powietrznej, która redukuje odległości, zbliżając lub oddalając elementy składowe rzeczywistości artystycznej.

Impresjonistyczna gradacja tonów i cieni ustępuje z chwilą, gdy dystans maleje i odbiorca koncentruje się na emocjach bohatera, zderzając się tym samym z napięciem wewnętrznym, towarzyszącym postawie buntu. Dematerializowany dotąd świat niespodziewanie przechodzi w skondensowane syntetyczne formy, podlegające mocnym kontrastom oraz wizyjnemu odkształceniu. Zaskoczony czytelnik zostaje poddany nieoczekiwanej ekspresji znaku literackiego. Klamrą spinającą poetyki jest symbolistyczne drażnienie podświadomości tak bohatera, jak i samego odbiorcy dzieła w celu wprowadzenia ich w sfery podświadomości zbiorowej. Odbywa się to poprzez ucieczkę od dosłowności w stronę wieloznacznej sugestii i motywowanej wrażeniowości, by skupić uwagę na aspekcie emocjonalnym i duchowym rzeczywistości. Te metaforyczne przeniesienia wspiera również obrazowanie naturalistyczne wraz ze swoją analizą kondycji człowieka jako wytworu świata natury, zezwierzęconego i sprowadzonego do czystego instynktu przetrwania.

Powiązanie w ramach jednej spójnej wypowiedzi poetyckiej czy prozatorskiej wszystkich czterech typów obrazowania zyskuje uzasadnienie w sensach utworów, ujawniając, iż świat należy poznawać na wiele sposobów, albowiem stanowi on całość wyłaniającą się dopiero w wyniku złożenia dynamicznie rozwijających się punktów spojrzenia. Żaden z malarzy nie pozwoliłby sobie wszakże na tak niesłychane połączenie kilku technik obrazowania na płaszczyźnie płótna. Wprowadzenie ekspresjonistycznych form na impresjonistycznie, koncepcyjnie, szkicowo nakreślone tło w celu zestawienia ich z naturalistyczną koncepcją świata i spięcia znakiem symbolicznym – dezawuowałoby dzieło plastyczne. Istotniejszy jest jednak fakt, iż synteza poetyk metodą nakładania powodowałaby w ikonografii zatarcie sensów naddanych. Malarstwo, operujące własnymi środkami formalnymi: fakturą, barwą, światłocieniem czy perspektywą, oraz ograniczone dwuwymiarowością płaszczyzny, nie stwarza możliwości działania w następstwie czasowym bez zamalowywania form już naniesionych. Równoległe, symultaniczne ich sytuowanie owocowałoby chaosem kompozycyjno-stylistycznym.

Te ograniczenia formalne sztuk plastycznych dostrzegł przed wiekami Gotthold Ephraim Lessing, lecz dla niego miały one walor potwierdzający tezę o wyższości malarstwa nad literaturą z uwagi na jego wysoki poziom iluzji. Zdaniem tego estetyka,

<sup>13</sup> R. J. Gerrig, Ph. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*. Red. M. Materska. Przeł. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska. Wyd. 4. Warszawa 2011, s. 92–136.

[poeta] chce [...] idee, które w nas budzi, uczynić tak żywymi, żebyśmy w szybkim przebiegu wierzyli, iż odczuwamy prawdziwe zmysłowe wrażenia ich przedmiotów, i żebyśmy w tej chwili złudzenia przestali uświadamiać sobie środki, którymi się on do tego celu posługuje, tzn. jego słowa<sup>14</sup>.

Jednak nigdy nie osiągnie ideału, albowiem w świecie pozaartystycznym wszystkie elementy współlistnieją w przestrzeni, gdy tymczasem w poezji zostają rozbite między poszczególne słowa, które pojawiają się po sobie w następstwie czasowym. Malarstwo natomiast posługuje się znakami mieszczącymi się w układach przestrzennych, a nie temporalnych, z czego autor *Laokoona* wyprowadza wniosek, że przedmiotem poezji jest odwzorowanie przebiegu akcji, sztuk plastycznych zaś – kreowanie ideału piękna. Obrazowanie w *Krzaku dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* Kasprowicza i „*Rozdziobią nas kruki, wrony...*” Żeromskiego, osiągnięte za pomocą sztucznych, według teorii Lessinga, znaków, ujawnia pewną jej słabość. Okazuje się, że właśnie przebieg czasowy słowa umożliwia współlistnienie kilku poetyk, które inicjując wrażenia oraz odwołując się do zmysłów i uczuć odbiorcy, pozwalają mu przedrzeć się przez znak zewnętrzny w sferę ducha i na drodze formalnej syntezy świata materialnego spenetrować najgłębsze warstwy podświadomości zbiorowej. Twórcy młodopolscy udowodnili, iż dzieło literackie może przewyższyć wypowiedź plastyczną pomimo genetycznej sztuczności znaku, którym się posługuje.

### Abstract

IWONA MIKOŁAJCZYK  
(Koszalin University of Technology)

#### DIALECTICS OF MODERNIST IMAGERY: KASPROWICZ'S "WILD ROSE BUSH" AND ŻEROMSKI'S "RAVENS AND CROWS WILL PICK OUR BONES"

The article presents a mechanism Young Poland's poetics collaboration within one piece of art in order to struggle through the external sign, all with the aim of penetrating the deepest reserves of common consciousness. Moving within the limits of impressionist and expressionist and naturalist imagery dialectics, the receiver of pieces of art realising *correspondances des arts* penetrates the images of the presented world at different levels, from their tangible clarity through sensationality and emotionality to embrace them into a symbolic metaphor. The author of the article views this aspect of simultaneous coupling the various poetics as a value which determines the verbal record superiority over the painting one.

<sup>14</sup> G. E. Lessing, *Laokoon*. Cyt za: R. Ingarden, *Lessinga „Laokoon”*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 365, przypis 1. Podobne stanowisko w kwestii *ut pictura poesis* przyjmowali teoretycy G. P. Bellori i L. da Vinci, dla których różnica między malarstwem a poezją sprowadzała się do stosunku wobec wymogu jedności: jednej akcji, jednego momentu i jednego ruchu. Zob. L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*. Przeł., wstęp i komentarz M. Rzepińska. Wrocław 1961. – *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce*. T. 1. *Od starożytności do 1500 r.* Wybór i oprac. J. Białostocki. Warszawa 1978.