

Dorota Berezińska

Sztuki piękne wpisane w strukturę dzieł literackich Stefana Żeromskiego

Sztuka stanowiła dla Żeromskiego podniecie przy kreowaniu postaci literackich, sytuacji i nastrojów. Dostarczała pisarzowi porównań. *Dzienniki* i zapiski z odbywanych podróży często zawierają lapidarne opisy podziwianych obiektów oraz porównania. Niektóre z nich w nie zmienionej postaci wchodzi do utworów literackich, inne wydają się jedyne i trafne do tego stopnia, że pojawiają się czasem w takimż kształcie w różnych utworach, np. przy opisie morza w *Dziejach grzechu* i w *Róży*:

„Darmo wybuchasz w górę wśród suchych, wyssanych skał słupem piany, wysokim strzelistym jak mediolańska wieża, kunsztownym jak dach świętego Marka”.¹

(*Dzieje grzechu*)

„Bucha w górę zniecka słupem piany, kunsztownym jak mediolańska wieża, wzdyma się kopułami, czarownymi jak dach świętego Marka.”²

(*Róża*)

Nasuujące się pisarzowi skojarzenia postaci ze świata sztuki z przyszłymi bohaterami powieściowymi autor *Dzienników* utrwał w zapiskach. Dla przykładu - zwiedzając wiedeńskie muzea zanotował następujące porównania:

„Uczesała się pani jak Julia Dominia, żona Septimusa Sewera.”

¹ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1956, S. II, t. 7, s. 263.

² S. Żeromski, *Róża*, [w:] *Pisma*, Warszawa 1955, S. III, t. 20, s. 93-94.

„Wyglądasz pan, jak Karol hiszpański na portrecie de Mirandy, Filip IV na portrecie Diego Velasqueza.”

„Nike. Jesteście jak biedne Samotracji Nike z połamanymi skrzydłami i z odtrąconą głową. Został z was jeno jak z niej nieśmiertelny gest honoru i poryw cielesny wielkości ducha.”³

Ostatnie z wymienionych porównań wprowadzone zostało w zmienionej formie do *Nokturnu*.

Pierwsze próby porównania urody kobiecej do postaci wyobrażonych przez artystów w dziełach malarstwa czy rzeźby spotykamy w *Dziennikach*, kiedy autor wiedziony uczuciem do kobiety pragnie utrwalić jej obraz. Żeromski podziwia urodę Heleny, którą porównuje do kobiet portretowanych przez Rubensa i Tycjana. Zastanawia się nad istotą jej uroku:

„Co jest w tej twarzy? To coś, co cię jak woń perfum uderza, gdy patrzysz na głowy kobiece Greuze’a: to nieskończona niemal, artystyczna piękność. Te oczy nie mają nazwy, ich nie można narysować, - ach, ich nie można nawet muzyką opisać (...). Twarz taką lubili malować wielcy poeci przeszłości - Tycjan i Rubens.”⁴

Tajemnica urody Heleny, jej „nieskończona artystyczna piękność” nie dająca się wyrazić słowem ani malarską wizją, ani muzyką porównana zostaje do woni odurzających perfum. „A cała jej postać” - to „piekło harmonii jak w muzyce Wagnera”.⁵

Pisząc z wielką emocją, a świadczą o tym wykrzykniki i liczne superlatywy, ma świadomość, że wymowy pewnych zjawisk i urody pięknych obiektów „słabe nie odda słowo”. A jednak będzie podejmował próby opisów wizerunków kobiecych z upodobaniem sięgając do bogatego świata sztuki. Oto inny opis pięknej sylwetki kobiecej, pełen porównań z rzeźbą starożytnej Grecji oraz ze sztuką renesansu:

„... Białe ramiona półowalne, spadające półkołem jak na starych posągach greckich (...), ta linia talii i bioder, ta linia tajemnicza (...). Ciało kobiece nie jest już pięknnością - ale szczytem artyzmu. Opisać je czy namalować - znaczy wdrzeć się na niedostępną Ararat.”⁶

³ S. Żeromski, *Dzienniki*, Warszawa 1954, t. II, s. 143.

⁴ *Ibid.*, t. V, s. 134.

⁵ *Ibid.*, s. 134.

⁶ *Ibid.*, s. 147.

Do *Dziejów grzechu* Żeromski wprowadza widziany w Muzeach Watykańskich posąg Afrodyty z Knidos Praksytelesa, prototyp niezliczonych Afrodyt późniejszych. Bogini Afrodyta została ukazana przez rzeźbiarza jako zwykła ziemską kobietą. Żeromskiego urzekło „uczłowieczenie” boskiej postaci Afrodyty i jej ponadczasowa młodość. Szczerbic widzi w Ewie „tylko boską całość, nierozdzielną jedność, niby w ułamku posągu Afrodyty w Knidos, która została z jednym ramieniem i dziewiczymi piersiami, a jest sobą wiekuistym bóstwem.”⁷

„Tęsknota ją odstaniała cudnymi piersiami posągu z Knidos, a oddalenie poilo łzami.” Idealny obraz Ewy, jej wizja w oczach zakochanego Szczerbica jako „wiekuistego bóstwa” będącego uosobieniem doskonałości ciała i ducha jest tu zaakcentowana przez porównanie z rzeźbą grecką. Afrodyta, bogini miłości, została zestawiona z bohaterką powieści, która jest obiektem uwielbienia i miłości Szczerbica. Kobieta jest tu stylizowana na grecką boginię, wskazuje na to wyszukane słownictwo: „boska całość”, „wiekuiste bóstwo”, „cudne, dziewicze piersi”. W innym miejscu opisując kobietę i porównując ją do posągu Afrodyty wyeksponuje jej „kibić smukłą i gibką” oraz szyję „co była biała jak u posągu Afrodyty z kararyjskiego marmuru (...)”⁸ Bogini Diana, jedno z widziadeł snu hetmana, ma „powab twarzy, zarys klasyczny czoła, nosa i ust, piękno oczu, kształt głowy Apollina Citareda przypominający”.⁹ Inspiracją była podziwiana w Watykanie rzeźba Apolla. Wizerunek księżniczki Elżbiety z *Popiółków* stworzony został na podobieństwo greckich kamei. Sposób upięcia jej włosów przypomina zwój laurowych liści, jakie okalały głowy postaci uwiecznionych na kameach.

Żeromski podpatruje sztukę wyposażając bohaterów w boskie cechy. Niekiedy owa boskość dotyczy przede wszystkim ich osobowości, podczas gdy zewnętrzny kostium jest mniej istotny. Judym, obserwując posąg Wenus z Milo, skupia uwagę na wyrazie jasnych oczu, na rozmarzonych, radosnych ustach, białym czole i rozpoznaje istotę boskości: piękno ciała kryje mądrość i dobroć. Patrząc na Joasię zadaje pytanie: „Kogo ona przypomina?” Wówczas nasuwa mu się skojarzenie „z białym uśmiechniętym posągiem ...” Oczy Joasi podobnie jak oczy Wenus „odzwierciedlały subtelne cienie myśli przechodzących, oddawały niby wierne echo każdy dźwięk duszy i wszystko mówiły...”¹⁰

Były to „oczy szczere aż do naiwności”.¹¹

⁷ S. Żeromski, *Dzieje grzechu ...*, s.66.

⁸ S. Żeromski, *Dzienniki ...*, t. IV, s. 210.

⁹ S. Żeromski, *Duma o hetmanie*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1957, t. 3, s. 161.

¹⁰ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1956, S. II, s. 13.

¹¹ *Ibid.*, s. 12.

Joanna Podborska to klasyczny ideał osobowości kobiecej, a ujawnia go skojarzenie ze szlachetnością antycznej rzeźby. Cechy osobowe Joasi oraz siła jej uczucia godne są zestawienia z boską Wenus. Porównanie dokonuje się nie w warstwie zewnętrznej urody kobiecej, lecz w kreacji osobowości bohaterki. Innym przykładem nieprzemijających wartości sztuki, klasycznym symbolem doskonałości była dla pisarza tancerka grecka w watykańskiej sala della maschere. Uwielbiana przez Ernesta Fosce Zanaida przewyższa swą urodą grecką „driadę”: „Jasna wytworna suknia przesłaniała kształty tak nadobne, iż grecka tancerka (...) pewnie by się była zawstydziała swoich.”¹²

Pisarz, pragnąc spotęgować wrażenie, jakie uczyniła na bohaterze Zanaida, gloryfikuje jej urodę, nadaje jej cechy przewyższające znacznie przymioty greckiej piękności. Analizuje kolejno wszystkie elementy decydujące o jej wyglądzie: „... oczy lazuruowe, ogromne, niewinne, śniące o miłości, marzące.”¹³, „usta jej sto tysięcy razy piękniejsze niż usta driady, bo pełne żywej krwi, a nadto z lekka ukarminowane barwiczką, usta w uśmiechu.”¹⁴ Włosy pani Szczerbieniew są „jasne jak piasek w Viareggio, świetliste, połociste, kręte a ogromne”,¹⁵ a ręce „wypieszczone, białe o palcach jak gdyby rzeźbionych w przezroczystym marmurze ...”¹⁶

W *Urodzie życia* Piotr, marząc o szczęściu, patrzył na ten sam posąg greckiej tancerki w galeriach Ermitażu, a ręka Tatiany, alabastrowej przezroczystości, przypomni mu znów kopię posągu. Ręka Tatiany na zielonej sukni „była piękna jak ziszczony prawzór, jak pierwszy prototyp dłoni tych posągów, które przed wiekami wykuwali ze śnieżnego marmuru greccy artyści”, „żywa, biała ręka, z palcami alabastrowej przezroczystości ...”¹⁷ W twarzy Tatiany uderzały „oczy aksamitnie czarne, o jasnej powłoce, która niekiedy aż w szafirowy przechodziła połysk. (...) Oczy czarne, nieprzejrzane ...”¹⁸ W powieści *Charitas* malarz Śnica, „stary znawca piękności”, zwraca uwagę na oczy pani Celiny „wielkie, błękitne”, „o kolorze tak szczególnym, że nie dawał się do żadnej barwy przyrównać, a takiej piękności i wyrazu, że odurzały jak niewiarygodne zjawisko.”¹⁹ Uroda kobiet staje się u Żeromskiego przedmiotem szczegółowego studium opisowego, na co zwraca uwagę Artur Hutnikiewicz. „W szczególnym portrecie - pisał - wydobyte zostaje wszystko, co w odczuciu pisarza składa

¹² S. Żeromski, *Pavoncello*, [w:] *Wybór opowiadań*, Wrocław 1957, BN, S. I, s. 455.

¹³ *Ibid.*, s. 455.

¹⁴ *Ibid.*, s. 455.

¹⁵ *Ibid.*, s. 455.

¹⁶ *Ibid.*, s. 455.

¹⁷ *Ibid.*, s. 46-47.

¹⁸ *Ibid.*, s. 46-47.

¹⁹ S. Żeromski, *Charitas*, [w:] *Dziela*, Warszawa 1956, t. 13, S. II, s. 45.

się na piękno kobiety: włosy, oczy, usta, karnacja ciała, jego kształty, linie, poruszenia, zapachy, strój.”²⁰ Żeromskiego inspiruje świat sztuki: greckie posągi, kamee, portrety i akty malarzy renesansu i baroku. Twarze, sylwetki kobiece intrygują bogactwem i różnorodnością form, prowokują do działań literackich. Żeromski daje się poznać jako świetny malarz urody kobiecej. Często siłą działania jego literackich portretów słowno-wizualnych jest większa niż ich plastycznych pierwowzorów. Uczłowieczone obrazy, wizerunki wkomponowane w literacką fabułę, żyją, oddziałują, prowokują. Często pobudzają czytelnika do konfrontacji z pierwowzorem. Do takiej konfrontacji z oryginałem zachęca opis postaci kobiecej w *Róży* porównanej czy stylizowanej na podobieństwo towarzyszyki Messaliny z obrazu Aubrey’a Beardsley’a: „jakby w ramach szerokich ukazuje się postać kobieca w czarnym, szerokofałdzistym, aksamitnym kostiumie. Wysoki, czarny kaptur okrywa jej głowę, obfita szata, niby z całunu ściągniętego z katafalka uszyta, osłania jej postać. U dołu szaty wyhaftowane białe róże ślicznie stanowią ornament, szlak jak gdyby żałobny. Mała rączka (...) wolno unosi brzeg żałobnie ciężkiej szaty i odsłania w cielistej pończoszcze nogę aż do kolana.”²¹ „Spod posepnego kaptura” wreszcie wychyla się twarz kobiety nosząca znamię „dzieciństwa tudzież skończonego diabelstwa.”²²

Pisarz odsłania źródło inspiracji informując, że „postać zsuwa się falisto ze schodów zupełnie jak towarzyszyka Messaliny w obrazie Aubrey Beardsley’a.”²³ Świadomie kształtuje opis na podobieństwo obrazu secesyjnego, co akcentuje w zdaniu: „jakby w ramach szerokich ukazuje się postać kobieca ...” Styl ten wymaga dekoracyjności, miękkości linii oraz specyficznego nastroju, toteż pisarz koncentruje się na szczegółach stroju - czarnego aksamitnego kostiumu. Drapieżna, demoniczna kobieta pozostaje tajemnicą ukrytą pod czarnym kapturem. W tym samym utworze pojawia się jeszcze portret „damy a la Velasquez” ubranej w stylowy strój z czasów Diego Velasqueza: „... doskonały jest długi jej stanik i podpięcia krótkiej, a niebywale szeroko rozpiętej sukni. Spod splotu rudej peruki wyzierają prześliczne, błękitne oczy i rysy nieposzlakowanej piękności, jakby w kamei rzeźbione.”²⁴

Pisarz, skupiając uwagę na wybranych elementach stroju postaci, pragnie uwypuklić jej osobowość i upodobania. Kiedy Judym ujrzał Natalię we wnętrzu gotyckiego kościoła, w barwnym świetle witraży:

²⁰ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 356.

²¹ S. Żeromski, *Róża ...*, s. 93-94.

²² *Ibid.*, s. 93-94.

²³ *Ibid.*, s. 93-94.

²⁴ *Ibid.*, s. 97.

„Miała na głowie lekki kapelusik, a twarz zasłoniętą woalką barwy rudawo-rdzawej. Tło ciemnych tafli rzeźbionego drzewa (...) sprawiało, że wyglądała jak precudny rysunek sangwiną.”²⁵

Ten lapidarny opis to rzeczywiście szkic rysunkowy miękką czerwonobrunatną kredką, tyle że mistrzowsko kreślony słowem. Barwa woalki rdzawo-rudawa modeluje walorowo twarz nadając jej koloryt sangwiny, a profil twarzy rysuje się wyraziście na tle brązowych tafli rzeźbionego drzewa. Lekki kapelusik, woalka podobnie jak „połyski ślicznych mantylek, rękawiczek, lekkich krez otaczających szyje”, dodawały kobiecości, wdzięku bohaterkom powieści Żeromskiego i „rozniecały (...) nie tyle namiętności, ile estetyczne wzruszenia.”²⁶

Nie wszystkie wizerunki urody kobiecej powstają z inspiracji określonymi dziełami plastycznymi. Wiele z nich rodzi się w wyobraźni pisarza, stając się autonomicznymi portretami o wysokich walorach wizualnych. Żywa wyobraźnia, umiejętność konstruowania różnorodnych wizerunków portretowych świadczą o rozwiniętej pamięci plastycznej pisarza.

Swoiste portrety Żeromskiego - konstatuje Artur Hutnikiewicz - oparte są w większości przypadków na pewnym powtarzającym się schemacie, uwzględniającym takie stałe elementy opisu, jak: rysy szczególne fizjonomii, właściwości stroju, sposobu bycia, gesty znamienne.²⁷ Tego rodzaju opis wydobywa jedynie ogólne wrażenie, które się narzuca i w którym zamyka się „syntetyczna formuła zjawiskowa portretowanego obiektu.”²⁸

Portret syntetyczny znany jest w malarstwie i rzeźbie już od czasów starożytnych. Na czym polega syntetyczna metoda opisu w literaturze? Artur Hutnikiewicz daje odpowiedź na postawione pytanie: „Metoda opisu syntetycznego polega na organizacji obrazu wokół jednej lub niewielu cech szczególnie akcentowanych; wybrane elementy stanowią jakby »streszczenie wyglądu«, esencję charakteru i osobowości psychicznej”.²⁹

Przykładem takiego syntetycznego portretu jest wizerunek Róży Niepołomskiej: „Była to szczupła (...) szatynka z rysami nadzwyczaj regularnymi, które jednak wkraczały w granice zbytnej ostrości. Wszystko w jej twarzy było prawidłowe, narysowane prostymi niejako liniami. Bardzo piękne, mądre, szerokie czoło, miękko i miło otaczały włosy rozczesane w sposób oryginalny (...). Usta i równy, chrząstkowaty nos tworzyły spokojne, »greckie« linie. Oczy były zim-

²⁵ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni ...*, s. 145.

²⁶ *Ibid.*, s. 21.

²⁷ A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 353.

²⁸ *Ibid.*, s. 354.

²⁹ *Ibid.*, s. 354.

ne, pełne rozumu i stanowczości. Przenikliwa siła skupiała się w blade przezroczystych źrenicach (...).³⁰

Portret ten jest kreacją wolną od inspiracji konkretnym dziełem sztuki, naszkicowany prostymi liniami ma w sobie coś z klasycznej piękności o regularnych rysach, harmonijnych proporcjach, spokojnych greckich liniach. Sprawia wrażenie postaci rozumnej, silnej i pięknej. Niemal każdy z wizerunków urody kobiecej to odrębne studium „kreślone jakby za pomocą cieniutkiego pędzelka i przy użyciu subtelnych kolorów” - pisał Artur Hutnikiewicz.³¹ Wskazuje to na wyraźną malarskość wyobraźni pisarskiej Żeromskiego. Wyobraźnia ta, przywołująca skojarzenia z obrazami impresjonistów, wyczulona jest na zmienną grę światła i barw. Wiele obrazów kobiecych to wizerunki nieostre, rozedrgane. Refleksy światła odbijają się w oczach, na powierzchni włosów nadając im raz „światlisty, złoty połysk” to znów „połyskliwą czarność”, głęboką kruczość, a krucze włosy Isoliny wpadały w odcień niebieski, oczy miały połysk „żywego srebra”.³² Do rzadkości należą opisy, w których autor popadając w przesadną manierę „uniezwyklania urody kobiecej”³³ konstruuje wizerunki z pogranicza kiczu. Pojawiają się w takich opisach przesadne, zbanalizowane określenia: „arcytwór piękności, królewskiej piękności ręce, usta jak rozkwitające róże, różane usteczka, szczerozłote włosy jak królewski diadem, oczy ogromne jak nocne gwiazdy”... Rzadziej wizerunki mitologicznych herosów inspirowały pisarza do kreacji postaci męskich. Portrety męskie traktowane wyraźnie zdawkowo i pobieżnie. Niektórzy obdarzeni pięknym wyglądem zwracają na siebie uwagę i pokazują im jak np. Krzywosąd - męczczyzna ciekawej urody. „Jego piękna twarz pełna dziwnego wyrazu melancholii, dumy i hardości, pociągała artystów.”³⁴ Inni kreowani są na podobieństwo posągów. Doktor Tomasz Judym przyglądając się sylwetce kowala w fabryce odnosi wrażenie, że podobne „kłęby bicepsów” widział, „ale tylko w marmurze i na rysunkach.”³⁵ Skojarzenie tej postaci z mitologicznym Herkulesem ma na celu podkreślenie niezwykłej siły przydatnej do wykonywania ciężkiej pracy.

Niezatarte wrażenie uczyniły na Żeromskim dzieła Andrea vel Verrocchia, ucznia Donatella. Jedna z głównych postaci *Dumy o hetmanie* - renesansowy kondotier pragnący narzucić Żółkiewskiemu swe postępowanie - ukształtowana jest według konnego posągu Verrocchia *Colleonego*. Posąg ten w ślad za autorem oglądają bohaterowie Żeromskiego Nienaski i Śnica (podczas pobytu w Wenecji). Reprodukcje dzieł Verrocchiego umieścił w salonie doktorowej

³⁰ S. Żeromski, *Dzieje grzechu ...*, s. 216.

³¹ A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 359.

³² S. Żeromski, *Charitas ...*, s. 20.

³³ Określenie A. Hutnikiewicza, por. *op. cit.*, s. 360.

³⁴ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni ...*, s. 135.

³⁵ *Ibid.*, s. 61.

Żwirskiej w *Nawracaniu Judasza*.³⁶ Postać Colleonego, która bardzo żywo po-
działała na wyobraźnię pisarza, odtworzył w *Dumie o hetmanie* jako antyspo-
łecznego głosiciela „nietzscheańskiej woli mocy”.³⁷ Tak prezentuje brązowy po-
sąg kondotiera weneckiego historyk sztuki - Jan Białostocki: „... Brązowy kon-
dotier Colleoni mocno wsparty w strzemionach swego konia (...) wznosi się na
wysokim cokole na weneckim placu przed kościołem Santi Giovanni e Paolo.
(...) Colleoni nie ma w sobie nic cudownego, nic lirycznego. Skondensowana
energia bije z sylwety jeźdźca zrosniętego z koniem. Z oczu kondotiera pod
brzegiem hełmu, przenikliwe spojrzenie toruje sobie drogę. (...) Dominującą
cechą grupy jest patos.”³⁸

W literackiej transformacji postać ta jawi się o wiele wyraźniej, bardziej szcze-
gółowo: „Jeździec na głowie ma szłom olbrzymi - na sobie pancerz jak mur gruby.
Siedzi z wyteżonymi nogami w ciasnej kulbace. Przy okutych jego kolanach
skrzydła rzeźbione. U pięt dwie ostrodze, zwierające siłę rumaka (...). Usta rycerza
w dół skrzywione. Oczy głuche. Na szyi widnej spod żelaza żyły się prężą. Twarz
jego brązowa mieni się od uśmiechu mądrości. (...) To, co najbardziej dzikiego
zawiera się w pogardzie zwycięzcy, zatapia się w oczy hetmańskie.”³⁹ Obiektyw-
ne ujęcie historyka sygnalizuje takie cechy postaci kondotiera jak energia, siła oraz
nastrój patosu, jaki emanuje z całej grupy rzeźbiarskiej. Spojrzenie pisarza ma
charakter oceniająco-interpretujący. Wrażenie, które czyni opis, daje obraz posta-
ci wyniosłej, silnej, pełnej pogardy dla innych. Oczy, które są wyrazem duszy
i zawsze w ujęciu Żeromskiego, zdradzają najtajniejsze tajemnice instynktu, tu
pozostają „głuche”. Wybór postaci i sposób interpretacji obiektu ma na celu stwo-
rzenie kontrastu dwóch przeciwstawnych wzorców postępowania. Chodzi o uwy-
puklenie sporu dobra i zła, mądrości i siły. Bohater przeciwny złu, „Zwiastun
Zwycięzcy” to Dawid. W *Dumie o hetmanie* znajdujemy jeszcze jedną artystyczną
transpozycję wrażeń odniesionych w zetknięciu z rzeźbą Verrocchia. Dawid ogar-
nięty „pierworodnym gniewem” na złe symbolizujące młode pokolenie, z którym
pisarz wiązał wiele nadziei: „Młodzieniec na poły nagi ... Ciało jego ciemne wy-
smukłe, ściągłe. Twarz sucha. Na piersiach, na żebrach i na biodrach jego lekka
kolczuga, niby koszula z jedwabiu (...). Nagie wysmukłe nogi tylko na gołeniach
pokryte są brązowymi plechy (...). Nie zasłoniętą głowę owiewa długi włos kę-
dzierzawy. Po barwie skóry, po oczach i kształcie lic znać, że z puszczy wschod-
niej przybył. (...) Lewa ręka w bok wsparta. Twarz niewymownego uroku
w uśmiechu zastygła.”⁴⁰

³⁶ S. Żeromski, *Nawracanie Judasza*, [w:] *Dziela*, S. II, t. 11, s. 148.

³⁷ H. Markiewicz, *Wstęp* [w:] S. Żeromski, *Dziela ...*, S. I, t. 1, s. 33.

³⁸ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1969, t. 1, s. 334.

³⁹ S. Żeromski, *Duma o hetmanie ...*, s. 165.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 147.

Odzianemu w ciężką zbroję Colleoniemu przeciwstawiony jest smukły, nagi młodzieniec o prawie dziewczęcej sylwetce. W twarzy i gestach Dawida nie widać dumy i wyniosłości, jest tylko uśmiech wyrażający szczęście i wolność zwycięzcy: „szczęście zwycięstwa, które się nie chwali.”⁴¹

Mądrość Dawida akcentuje pisarz w zdaniu: „On uśmiecha się nie do krzyku tego, lecz do krótkich westchnień bojaźni pełnych, co się jeszcze nie spaliły do cna w głębi duszy przed walką.”⁴² Pisarz obdarza Dawida nie tylko mądrością i szlachetnością, ale także bardzo ludzką cechą, jaką jest uczucie lęku przed groźnym przeciwnikiem. Rzeźba Verrocchia w interpretacji Żeromskiego jest podmiotem, ucieleśnieniem żywej idei. Opis Dawida jest kreacją wizerunku dynamicznego. Postać młodzieńca uchwycona w chwilę po zwycięstwie nad Goliatem żyje:

„... Muskuły rąk i nóg prężą się”, „żyły prawicy zdają się oplatać miecz”, „żebra dyszą gwałtem”, „miecz kurzy się krwi dopiero przelanej.” Dzięki ożywieniu klasycznych wizerunków rzeźbiarskich nie odnosimy wrażenia, że opisy Colleoniego i Dawida są obcymi cytatami wpisanymi w strukturę dzieła literackiego. W twórczości pisarza mają miejsce takie nieliczne opisy wizerunków dziecięcych nawiązujące do medalionów podziwianych we Florencji. Żeromski widział i zapamiętał medaliony z postaciami niemowląt, dzieło Andrea della Robbia zdobiące loggie Ospedale degli Innocenti we Florencji. Po latach w pamięci pisarza zatarły się imiona artystów. W *Charitas* znajdujemy porównanie do tych płaskorzeźb: „... zajmowało brzeżek postania niemowlę, skrępowane powijakami na sposób starowłoski, taki sam jaki obserwować można na majolikach Łukasza della Robbia zdobiących fronton domu »Innocenti«”.⁴³ Berto Donati snuje refleksje: „Dzieci, każda z istot oznaczonych imionami Cesare, Isolina, Ines, Yole - były to części jego fizycznej natury i odszczepy jego duszy (...) a zarazem coś, jak gdyby wyrzeźbiona muzyka szeregu śpiewających wyrostków Łukasza della Robbia, na którą raz przypadkiem zdarzyło mu się patrzeć a patrzeć w zadumaniu nienasyconym.”⁴⁴ Te medaliony Andrzeja, nie Łukasza, przychodzą pisarzowi na myśl także przy pisaniu *Przepióreczki*, kiedy Przełęcki pełnej skrupułów Smugoniowej oświadcza: „Ty robisz na mnie wrażenie tych figurek Łukasza della Robbia, skrępowanych powijakami od stóp do głów. Długo trzeba będzie jeden po drugim odwijać te powijaki.”⁴⁵

Sztuka inspirowała Żeromskiego do kreowania wizerunków postaci literackich, do plastycznego modelowania ich obrazu - raz w zgodzie z pierwowzorem,

⁴¹ *Ibid.*, s. 147.

⁴² *Ibid.*, s. 147.

⁴³ S. Żeromski, *Charitas ...*, s. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 54-55.

⁴⁵ S. Żeromski, *Uciekła mi przepióreczka*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1957, S. III, t. 4, s. 209.

to znów traktując go jedynie jako impuls do swobodnej wrazeniowej wizji portretowej.

Pisarz, próbując znaleźć adekwatny wyraz dla pewnych nastrojów, sytuacji czy jakości ludzkich działań, sięga po porównania do świata sztuki. Chcąc oddać nastrój, w jakim znalazła się Ewa bohaterka *Dziejów grzechu*, ilustruje go obrazem Jana Stanisławskiego: „Dusza jej w owej chwili była jak ciemna, zapomniana woda pod nawisłymi drzewami w pejzażu Jana Stanisławskiego - jak posepna, sama dla siebie bytująca samotnia, w którą z wyżyny niebios wpada srebrna strzała gwiazdy ...”⁴⁶ Spadająca gwiazda, rozświetlająca ciemną posepną tafle wody, to promień nadziei. Aby zasugerować doskonałość pewnych działań, projektów i prac swoich bohaterów, pisarz często (sięga) odwołuje się do przykładów z obszaru plastyki. Ryszard Nienaski pragnie swoje projekty uczynić tak doskonałymi, „ażby panna Granowska wyznać była zmuszona, że są tak zupełnie pięknymi w swej formie i treści, jak Apollo tańczący z cytrą.”⁴⁷ Nie tylko Apollo z cytrą jest dla młodego architekta wzorem doskonałości. W innym miejscu pisarz porównuje jego prace, ich poziom z fascynującymi freskami Giotta. Szczerłość, bezinteresowność intencji Nienaskiego podkreśla zestawienie z malarstwem, które odkrywało rzeczywistego, czującego człowieka. Nienaski pragnął dołączyć freski Giotta do inicjowanej wystawy w Posusze. „Zapragnął uczynić swe bezimienne prace (...) tak doskonałymi w samych sobie, ażby panna Granowska (...) Wyznać była zmuszona, że są tak zupełnie pięknymi w swej formie i treści (...) i tak cudownie świętymi w sobie, jak są dwaj aniołowie Giotta w pizańskim Campo Santo.”⁴⁸

Kiedy indziej, rozbijając liczne zapiski poświęcone rzeźbom Aresa i Nike, wiąże je pisarz z tragedią polskich walk powstańczych. W *Nokturnie* czytamy: „Jak żałosna Samotracji Nike pozdrawiasz nas z tej ziemi nieśmiertelne powstanie! Głowy twojej straconej nikt z nas, których kołyska w krypcie niewoli się huśtała, nie widział. Rąk, co wysoko godła trzymały, już nie ma. Skrzydła tylko twoje połamane (...) przed duszami naszymi w powietrzu lecą (...). Jak czarowna głowa Arsa z chimera czającą się do skoku pod pióropuszem hełmu zostanie w pamięci szlachetnych legion nowy.”⁴⁹ Dla wyobrażenia tragicznej sytuacji Polaków, biorących udział w powstaniach, pisarz odwołuje się do postaci - symbolu Nike. Bogini zwycięstwa, okaleczona bez rąk i głowy, z połamanymi skrzydłami, wywoływała tragiczny nastrój. Taką widział Żeromski w Luwrze, a przecież niegdyś w całym starożytnym świecie zdobiła pomniki zwycięstw. Podobnie dumni i wolni byli niegdyś Polacy, a został z nich „jeno jak z niej nieśmier-

⁴⁶ S. Żeromski, *Dzieje grzechu* ..., s. 182.

⁴⁷ S. Żeromski, *Nawracanie Judasza* ..., s. 230.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 230.

⁴⁹ S. Żeromski, *Nokturn*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1957, S. I, t. 4, s. 18.

telny gest honoru i poryw cielesny wielkości ducha.”⁵⁰ W słowach: „skrzydła tylko twoje połamane przed duszami naszymi w powietrzu lecą”, daje wyraz ciągłemu marzeniu i tęsknocie do wyzwolenia i zwycięstwa.

Świat człowieka, jego zewnętrzny i wewnętrzny wizerunek i różnorodne formy jego aktywności są pełniej i sugestywniej zarysowane dzięki odwołaniom do świata sztuki. Asocjacje z dziełami sztuk pięknych przydają działaniu człowieka cech wzniosłości, doskonałości, to znów tragizmu i patosu. Czasem służą także do żartobliwych i ironicznych porównań:

„Kolana wypchnęły w pewnej części odzienia dwie podobizny kopuły Pantheonu, nie poddające się już prawom pierwotnego zaprasowania”; po zawarciu przelotnej znajomości skrzypka z cudzoziemką następują „nieuniknione uśmiechy i spojrzenia długie jak Via Appia”, stary Ubaldo stawia przed Ernestem Foską tacę z takim westchnieniem, „jakby na to miejsce przydzwigał fontannę Trevi”⁵¹ itp.

Bogaty zespół pojęć z dziedziny architektury, malarstwa i rzeźby służy pisarzowi również do określania zmiennych stanów natury i różnorodnych jej form, jakie w niej wrażliwe oko obserwatora dostrzega. Oto opis przyrody pełen obrazowych, plastycznych porównań, epitetów, które oddają barwę i klimat panujący w naturze. Pojęcia architektoniczne wzmagają wizualność opisu, a określenia dźwięków sprawiają, że obraz staje się widzialny i słyszalny, rozedrgany i szumiący.

„... stado sosen, podobne do gromady symetrycznie ustawionych kolumniek korynckich, roztacza się jak okiem sięgnąć.”⁵² Opis kształtów i dźwięków w przyrodzie dopełnia zapach „pachnie lipa”, „pachnie rezedą”, „zapach zbóż dorodnych”. Znane w młodopolskiej poezji zjawisko synestezji jest obecne także w poetyckich opisach przyrody Żeromskiego. Wrażliwość na barwy i kształty zmieniające się pod wpływem zmiany światła wskazuje na impresjonistyczne podejście. Żeromski obserwuje naturę w zmiennych porach dnia i nocy: „Wieczór. Idę w pole. Z małego wzgórzka rozciąga się dywan szeroki, czarny. Dolinami przepasuje go biała mgła. Zza lasu wychodzi w pasowym obłoku księżyc. Wieczny artysta na palecie niebios rzucił bez myśli kilka plam chmur. Pásowa jedna, druga brunatna, inna długa i biała jak wstęga muślinu (...)”.⁵³ Jak malarz-impresjonista autor, budując obraz plamą barwną i rozświetlając mrok zimnym światłem księżycy, pragnie wydobyć jedynie wrażenie, nastrój typowy dla nocy. Interesuje autora problem światła w nocnym mroku. Tę samodzielną kompozycję można zatytułować np. „Wschód księżycy”. Uderza w niej prostota

⁵⁰ S. Żeromski, *Dzienniki ...*, t. II, s. 143.

⁵¹ S. Żeromski, *Pavoncello ...*

⁵² S. Żeromski, *Dzienniki ...*, t. V, s. 167.

⁵³ *Ibid.*, t. IV, s. 183.

motywu, „czystego” pejzażu, chłodna, niczym nie upięszona prawda obserwacji. Obraz jest kompozycją bieli, czerni, odcieni pąsowych i brunatnych oraz perłowych półmroków. Innym razem autor obserwuje naturę w porannym słońcu i przywołuje klimat obrazów Siemiradzkiego: „Od porannego słońca, przesłoniętego konarami kasztanów i topol, padają na tę białą drogę cienie poprzeczne, co grają na białym tle tak jak na obrazach Siemiradzkiego.”⁵⁴ W przyrodzie można dostrzec - dzięki bogatej plastycznej wyobraźni - zjawisko i formy ze świata sztuki:

„Poszliśmy dalej w las na zielone pagórki, do starożytnych kurhanów podobne (...). Jak wielki ejkonostas w greckiej świątyni las ozłocony przez zachód słońca.”⁵⁵ W innym opisie, tym razem parku widzianego z okna, powróci motyw ikonostasu - ściany ołtarzowej czy raczej przegrody oddzielającej ołtarz od nawy ozdobionej barwnymi ikonami:

„Śnieg (...) okrywa gałęzie sosen i świerków niby ogromnymi białymi czapkami (...), gałęzie i konary wyłożył niby perłową macicą, na ciemnogrnatowych pękach sosen, leży jak delikatny puder na główkach pięknych pań. Słońce zachodzi naprzeciw okna za sosny. Wtedy cała ta ściana sosen wygląda jak tytaniczny ejkonostas wielkiej bizantyjskiej świątyni. Niebo jest złote z odcieniem purpury.”⁵⁶ Zimowy pejzaż pozwala ujawnić pisarzowi możliwości malarskie, zestroić rozmaite komponenty przedstawieniowe: optyczne, kinetyczne, termiczne. Przeważają elementy wzmagające wizualność opisu: oryginalne porównania i epitety określające barwy („świeży śnieg sypki jak piasek, jak delikatny puder”, „ściana sosen jak tytaniczny ejkonostas”, „niebo złote z odcieniem purpury”, „białe czapki”, „perłowa macica”). Obraz natury nie jest statyczny - „śnieg przemarzł”, „okrywa gałęzie”, „zgina je”, „wyłożył je niby perłową macicą”, „słońce zachodzi”. Pejzaż zmienia się jak wnętrze bizantyjskiej świątyni pod wpływem refleksów świetlnych. Światło w bizantyjskiej świątyni jest istotnym elementem kompozycji wnętrza, bowiem barwne mozaiki i ikony nabierają właściwego wyrazu pod jego wpływem. W opisie Żeromskiego kulminacją jest zdanie: „słońce zachodzi naprzeciw okna za sosny”. Efekty świetlne sprawią dopiero, że ściana sosen pokryta świeżym śniegiem zamieni się w „tytaniczny ejkonostas”. Oryginalne porównanie przyrody do formy malarsko-architektonicznej stylu bizantyjskiego podkreśla tajemniczość świata przyrody oraz istotną rolę światła w widzeniu natury. Zmienność natury fascynuje pisarza. Obserwuje on nadejście zmroku i świt: „Przez gałęzie sosen, nieruchomo leżące w powietrzu zaczyna wreszcie przeświecać bladoliliowe niebo - to szary zmrok. Od lasu kładą się na mgły nad łąką cienie czarne, ale już mgłę dostrzec można. Straszliwa

⁵⁴ *Ibid.*, t. IV, s. 181.

⁵⁵ S. Żeromski, *Dzienników tom odnaleziony*, Warszawa 1973, s. 138.

⁵⁶ S. Żeromski, *Dzienniki ...*, t. III, s. 284.

walka cienia ze światłem odbywa się niewidzialnie, jak uciekanie czasu.”⁵⁷ Tonacja barwna pejzażu widzianego o zmroku, jest ciemna zawężona, kolor jest tu całkowicie podporządkowany kontrastom waloru. Bardzo malarsko określił tu pisarz narastanie zmroku jako „niewidzialną walkę cienia ze światłem”. Obserwacja przemian zachodzących w przyrodzie każe Żeromskiemu zauważyć zjawiska światła i ich rolę w obrazie natury.

Autor *Popiołów* występując w roli malarza krajobrazów wydaje się wprost nieomylny w wynajdywaniu środków ich prezentacji artystycznej, oddających bezbłędnie istotę rzeczy. Środki artystyczne, jakie stosuje w opisach przyrody, zmierzają do wywołania rozmaitych efektów przypominających koloryt kompozycji malarskich podziwianych wcześniej przez pisarza, np. opis zimowego pejzażu ma koloryt obrazów Greuze’a: „... na takim tle rysują się konary drzew jak barielawy. Z wierzchołków drzew za najlżejszym podmuchem sypią się mikroskopijne pyłki śniegowe i migocą tysiącami promieni. Jest to dym kadzidła w tej cudnej świątyni. Puch śniegowy sypie się nieustannie w wiecznego słońca blasku. (...) Od grubych pni idą do ziemi cienie na tle białej iskrzącej się od słońca, błyszczącej purpurowo-złotym blaskiem posadzki śniegu. Całą przestrzeń wypełnia koloryt niepochwytny (...). Udziela się on i drzewom, i śniegowi, i niebu (...). Przedmioty w nim są plamami tylko, on jest całością, żywiołem, atmosferą tej wielkości. Widziałem taki koloryt (...) w obrazach Greuze’a.”⁵⁸ Pisarz naśladowuje tu styl, technikę mistrzów rokoka. Obraz drzew pokrytych śnieżnym puchem kształtowany jest miękko i lekko, w jasnej przejrzystej tonacji bieli, błękitu i złota. Kontury drzew stapiają się z powietrzem („na takim tle rysują się konary drzew jak barielawy” - płaskorzeźby). Zacierają się granice kształtów, żywa i delikatna faktura zmiękcza i ujednolica płaszczyznę. Przenikają wszystko „najlżejsze podmuchy”, „migocą płomienie”, sypią się „mikroskopijne pyłki”, „idą cienie”. W opisie zimowego pejzażu Żeromski wprowadza czynnik ujednociający całość obrazu - jest nim błękitny koloryt. Nastrój jest zwiewny, nic tu nie wydaje się konkretne, określone, wszystko jest nietrwałe i lekkie: „cienie na tle białej posadzki śniegu”, „dymy kadzideł”, „pyłki śniegowe”, „puch śniegowy”, „blask słońca”, „duchy maleńkie”, „przedmioty są plamami tylko”. Światło nie istnieje tu jako odrębny problem, bowiem plamy barwne budują płaszczyznę. Żeromski wykazuje intuicję i trafne rozumienie malarstwa rokokowego, jego istoty: w obrazie plastycznym bądź w wizji poetyckiej, można zatrzymać wyobrazić to, co nieuchwytnie, moment trwania przemijającego szybko piękna radosnej chwili. Żeromski patrzy na świat przyrody przez pryzmat własnych, bogatych doświadczeń estetycznych. Poszukuje w przyrodzie potwierdzenia estetycznych teorii, a pomocna w tym jest wrażliwość i wyobraźnia malarska. Po przeczytaniu u Spencera twierdzenia „jakoby styl

⁵⁷ *Ibid.*, t. III, s. 365.

⁵⁸ *Ibid.*, t. III, s. 358.

gotycki był odbiciem, naśladowaniem olbrzymiego pędu drzew ku niebu”⁵⁹, zastanawia się nad prawdziwością twierdzenia i konstatuje: „Nic prawdziwszego: owa aleja grabowa jest całkowitą nawą gotycką. Masz tu cudnie sklepiony ostrołuk ze spletających się konarów, masz wysmukłe kolumny i wąskie naturalne okna, przez które przegląda niebo (...)”⁶⁰ Wielokrotnie pisarz będzie powracał do nawy gotyckiego kościoła, jak w tym bardziej rozbudowanym opisie: „Graby te mają może po dwieście lat, od ziemi idą aż gdzieś pod niebo. Okryły się już liśćmi i panuje tam prawie mrok (...). Tam w górze gałęzie się schodzą i tworzą nawę gotycką, zupełną, zakreślają doskonałe ostrołuki, liście wypełniły przedziały między nimi. Pnie jak filary śmigają ku górze i rozpadają się na setki rozgałęzień. Chłód jak w gotyckiej katedrze.”⁶¹ Stare graby, rytmicznie powtarzające pionowe kierunki, dają wrażenie dynamicznej strzelistej konstrukcji - pisarz uzyskuje takie wrażenie pisząc: „pnie jak filary śmigają ku górze”, „idą aż gdzieś pod niebo”. Sylwetka gotyckiej katedry jest niespokojna, żywa, lekka i silnie rozczłonkowana jak korony drzew. Historyk sztuki, Nicolaus - Pevsner, porównuje budowlę gotycką do organicznej struktury, pisze: „... budowla gotycka ucieleśnia we wszystkich swych częściach dynamikę żywego rozwoju (...), jak drzewo rozwija się powoli w coraz to nowych rozgałęzieniach.”⁶² Pisarz dokonuje odmiennego zabiegu kształtując - stylizując obraz natury na podobieństwo architektury. Taki sposób widzenia przyrody pozwala lepiej zrozumieć tajemnice sztuki, odkrywa źródła ludzkich pomysłów i wynalazków. Akcentuje współzależność świata sztuki i przyrody, a łącznikiem między nimi jest człowiek - artysta.

Inspirując się sztukami plastycznymi Żeromski w sposób artystyczny modeluje wizerunki urody kobiecej, sugestywnie oddaje nastroje, stany ludzkiej psychiki, odtwarza rzeczywistość widzialną.

Impulsy płyną ze sztuki antycznej, od mistrzów baroku, ze sztuki gotyckiej i bizantyjskiej. Podniety dostarcza także sztuka współczesna, szczególnie malarstwo impresjonistów, secesja. Obserwujemy u Żeromskiego zjawiska „uczłowieczenia” sztuki, ożywienia jej oraz przeniesienia cech dzieła plastycznego na bohaterów literackich oraz świat przyrody. Jest to prezentacja pomysłu na kreację bohatera literackiego, ale także próba pokazania, jak w nowej artystycznej sytuacji (literackiej) dzieło plastyczne może się uaktywnić i realizować.

Wyobrażenia malarska oraz znakomite rozumienie sztuki ujawniają się wyraźnie w artystycznych opisach krajobrazów. Zagadnienia, które interesują pisarza w obrazie przyrody to światło i ruch. Widzi wzajemne przyporządkowanie barw i światła. Odkrywa względność barw i kształtów. W konstruowaniu

⁵⁹ *Ibid.*, t. V, s. 190.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, t. III, s. 358.

⁶² N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1979, t. 1, s. 332.

obrazów przyrody intencje pisarza są często czysto estetyczne. Ale nie wystarczy wrażliwość i estetyczna wiedza, aby kreować obrazy przyrody o walorach artystycznych, mające siłę, moc oddziaływania, aby stwarzać sugestywnie różnorodne wizje natury w jej zmiennym kształcie, barwie i ruchu, aby wreszcie uniknąć wrażenia kiczu i banału. Potrzeba talentu - „elastycznej terminologii”, aby „wyrazić wizualne subtelnosci za pomocą słów” - pisał wybitny historyk sztuki Fritz Saxl.⁶³ Żeromski zasługuje na uznanie jako pisarz - wielki mistrz słowa.

Dorota Berezińska

Fine Arts Inscribed in the Structure of Stefan Żeromski's Literary Works

Summary

When creating literary characters, situations and moods, Żeromski was stimulated by fine arts. Art supplied him with comparisons.

Inspired by fine arts, Żeromski artistically models images of female beauty, suggestively portrays moods, states of human psyche, reconstructs visible reality.

Impulses came from ancient art, from the masters of Baroque, from Gothic and Byzantine art. Stimulation was also provided by contemporary art, especially impressionist paintings and Secession. In Żeromski's works, we can observe a phenomenon of „humanization” of art, making it vivid, and transferring features of painting onto literary characters and nature. It was an interesting attempt at showing how a work of art could be activated and realized in a new artistic (literary) situation.

Imagination of a painter and an excellent understanding of art clearly show in artistic descriptions of landscape. Żeromski was interested in light and movement. He was able to see the interrelation of colour and light. He revealed relativity of colours and shapes. When constructing descriptions of nature, his intentions were often aesthetic.

⁶³ F. Saxl, *Po co nam historia sztuki?*, [w:] J. Białostocki, *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 14-28.