

Kazimiera Zdzisława Szymańska

O plastyczności opisów natury w prozie artystycznej Józefa Weysenhoffa

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 213-225

1998

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.

Kazimiera Zdzisława SZYMAŃSKA

O plastyczności opisów natury w prozie artystycznej Józefa Weysenhoffa

Opisy natury w prozie artystycznej Józefa Weysenhoffa odznaczają się wielkimi walorami malarskimi. Przywołują na pamięć obrazy mistrzów pędzla przełomu XIX i XX wieku, chętnie posługujących się techniką impresjonistyczną: Józefa Chełmońskiego, Stanisława Masłowskiego, Jana Stanisławskiego, Aleksandra Gierymskiego, Witolda Pruszkowskiego i Juliana Fałata. Przypominają również nastrojowe pejzaże w utworach Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza i Stefana Żeromskiego.

Malarskość w prozie artystycznej Weysenhoffa ma dość jasną genezę. Autor pozostawał w bliskim kontakcie z wieloma malarzami polskimi, np. z Józefem Chełmońskim, Henrykiem Weysenhoffem (jego stryjecznym bratem), z Janem Rosenem; dał liczne dowody swego zainteresowania sztukami plastycznymi¹. W 1893 r. został wybrany wiceprezesem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (prezesem Towarzystwa był wówczas Aleksander L. Apuchtin). Po zakończeniu kadencji, w latach 1895 i 1896 pozostał członkiem Komitetu tego Towarzystwa, tzw. miłośnikiem².

Pełniąc funkcję wydawcy „Biblioteki Warszawskiej”, zabiegał o pozyskanie dla pisma Stanisława Witkiewicza, literata, krytyka artystycznego, malarza. W obszernym liście do niego z 20 maja 1891 r., napisał:

Każdy z artykułów zebranych w Pańskiej książce (chodzi tu o dzieło Witkiewicza «Sztuka i krytyka u nas» — K.Z.S.) pomieszczony w «Bibliotece» ozdobiłby ją i ożywił. Nie potrzebuję tu wyliczać zgodnie przyznanych zalet: znajomości technicznej, talentu pisarskiego, który tę książkę cechuje, ani mówić, że w krytyce ma Pan zawsze zasadę i słuszność; chodzi mi tylko o jeden pierwiastek

¹ O przyjaźni Józefa Weysenhoffa z Józefem Chełmońskim pisała Pia Górka w pracy *Paleta i pióro*, Kraków 1956; Henryk Weysenhoff (1859 – 1922), malarz, głównie realistycznych pejzaży odznaczających się liryzmem, także autor kompozycji animalistycznych, zajmował się też grafiką i rzeźbą. Wykonał cykl ilustracji do utworów J. Weysenhoffa: do liryków *Eroryki* (1911) oraz powieści *Soból i panna*, wyd. 2, 1913; J. Rosen, *Wspomnienia 1860 – 1925*, spisała A. Leo, Warszawa 1933, s. 122.

² Informację o działalności Towarzystwa Zachęty znajdujemy w pracy Janiny Wiercińskiej, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Wrocław – Kraków 1968.

polemiczny, jaskrawo zaznaczony w niektórych rozdziałach — dla «Biblioteki Warszawskiej» może zbyt jaskrawo [...]. Otwarcie zupełnie wypowiadając, co mam na sercu, nie myślę się może w przypuszczeniu, że Szanowny Pan za złe mi mego zastrzeżenia nie weźmie i zechce uwierzyć, że gotów nawet jestem od niego odstąpić, byle taki artykuł jak «Mickiewicz jako kolorysta» lub «Arnold Böcklin» albo ... każdy inny od pana otrzymać³.

W 1893 r. Weysenhoff opublikował na łamach „Biblioteki Warszawskiej” cenny merytorycznie szkic o Sienkiewiczowskich *Listach z Afryki*. Stwierdził tam:

Malarstwo literackie, jak i plastyczne, przebywało w ostatnich czasach wiele ewolucji. Jak na płótnie, tak i w książkach, pisanych przez artystów, krajobraz zdobył sobie duże, zaszczytne miejsce i zabrały się do opisów przyrody największe pisarskie talenta. Tylko w technice zaszły wielkie zmiany. Mniej chodzi o zarysy i wspomnienie wszystkich szczegółów niż o plamy światła i barw, o charakter ogólny, a przede wszystkim o udzielenie czytelnikowi specjalnego wrażenia, które autor odczuł przed danym widokiem, w danej chwili dnia i chwili życia. Bo widoki, jak i zdarzenia, działają nie tylko na oczy, ale na duszę człowieka, a dusza może być bardzo rozmaicie do przyjmowania usposobiona⁴.

Wypada zauważyć, iż Weysenhoff zainteresowany sztuką malarską sam uprawiał malarstwo pejzażowe. W 1912 r. na wystawie w Warszawie pt. *Krajobraz polski*, zostały wystawione jego cztery płótna: *Dworek litewski*, *Zima*, *Łoś*, *Moczary*, z *Białorusi*, obok dzieł 63 malarzy, m.in. Wojciecha Gersona, Józefa Szermentowskiego, Józefa Chełmońskiego, Leona Wyczółkowskiego, Aleksandra Gierymskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Włodzimierza Tetmajera i Juliana Fałata⁵.

Trudno dziś ustalić czy oprócz malarstwa pejzażowego uprawiał inny rodzaj sztuk plastycznych, czy zachował się dorobek ikonograficzny tego wytwornego amatora. W katalogach wystaw znajdujących się w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w innych placówkach muzealnych w kraju pisząca te słowa nie spotkała dotychczas nazwiska Józefa Weysenhoffa.

W kontekście prezentowanych tu skłonności autora *Puszczy* do uprawiania malarstwa pejzażowego, interesująco, a nawet intrygująco brzmi wypowiedź zawarta w liście do Mieczysława Piszczkowskiego z dnia 7 lutego 1927 r.:

Przy pisaniu o przyrodzie nie myślałem nigdy o technice malarskiej. Pisarz oprócz barw tęczy, których czasem używa — ma swoje własne farby i sposoby wcale odmienne od malarskich⁶.

³ List Józefa Weysenhoffa do Stanisława Witkiewicza z dnia 20 maja 1891 r., Rkps Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, ZR/W/28/VI. Drugi list Weysenhoff napisał do Witkiewicza 28 maja 1891 r. Jego rękopis również znajduje się w Muzeum Tatrzańskim pod podaną wcześniej sygnaturą.

⁴ J. Weysenhoff. *Henryk Sienkiewicz. Listy z Afryki*, „Biblioteka Warszawska” 1893, t. I, s. 376.

⁵ Informacje o wystawie pt. *Krajobraz polski*, zorganizowanej w 1912 r. w Warszawie, podaje „Dodatek” do nr 9 tygodnika krajoznawczego „Ziemia”, Warszawa 1912, s. 15 – 16.

⁶ Cyt. za: M. Piszczkowski, *Józef Weysenhoff wobec malarstwa*, „Ruch Literacki” 1933, nr 7, s. 143.

W twierdzeniu, iż wrażliwości na piękno świata można uczyć się poza sztukami plastycznymi, nie był Weysenhoff odosobniony, wszak impresjoniści francuscy: Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frederic Baxille, a za nimi artyści innych krajów, wiedzę o sztuce plastycznej, o środkach wyrazu artystycznego zdobywali przede wszystkim w kontakcie z naturą. Paul Cézanne tak pisał do Emila Bernarda: „Postępy w realizacji można osiągnąć tylko dzięki obcowaniu z naturą; tylko w zetknięciu z nią kształci się oko”⁷.

Mieczysław Piszczkowski w artykule *Józef Weysenhoff wobec malarstwa* opublikowanym w 1933 r. słusznie zauważył:

Analogii bezpośrednich z malarstwem nie ma w powieściach Weysenhoffa, jest natomiast pewien refleks impresjonizmu w efektach kolorystycznych i świetlnych oraz dalekie oddziaływanie klasyków w precyzji rysunku i w kompozycji pejzażów i wnętrza⁸.

Wydaje się, że Weysenhoff znał dzieła twórców nastrojowych pejzaży: Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Stefana Żeromskiego, skomponowanych według zasad sztuki impresjonistycznej; faktem jest w każdym razie, iż zabiegał o wydanie I tomu *Poezji* autora *Zamyślenia*⁹.

Jan Czarnecki w artykule *Weysenhoff jako malarz przyrody* stwierdził: „Jak w «Melodii mgieł nocnych» Tetmajera czuć góry z ich szczególną własną atmosferą i charakterem, podobnie w «Puszczy» Polesie śpiewa nam pieśń o sobie, o uroku i tajemnicach lasów, błot, jezior ... taki mistrz malarstwa przyrody jak Weysenhoff musi odznaczać się szczególną zmysłową wrażliwością jej piękna”¹⁰.

Wypowiedzi Piszczkowskiego i Czarneckiego zachęcają badacza prozy narracyjnej Weysenhoffa do ogarnięcia różnorodności form wyrazu artystycznego, w jakich pisarz ujmował piękno polskiego i kresowego pejzażu. Trzeba podkreślić od razu, iż Weysenhoffowskie opisy natury są bardzo różnorodne. Rozmaitość owa ma swoje źródło w różnych okresach ich powstawania, w prezentacji różnych przestrzeni, w wielości i jakości ujmowanych motywów. Wspólną cechą tych opisów jest intymność przeżywania natury przez człowieka; Weysenhoff ukazuje przyrodę zwykle przez pryzmat uczuć jednej z postaci, co nadaje przedstawionym pejzażom podmiotowy charakter.

Natura dla Weysenhoffa to zjawisko, które się widzi, to muzyka, którą się słyszy, to również dusza, którą się czuje. Dla jego postaci, by użyć formuły malarza francuskiego Eugène Delacroix, „przyroda jest słownikiem, w którym każdy szuka swoich słów”¹¹.

Wypada zauważyć, iż niewielu bohaterów Weysenhoffa, kontemplujących naturę, tkwi w miejscu. Większość z nich obcuje z przyrodą w ruchu, wędrując wśród pól, łąk i lasów, podróżując powozem, saniami, żydowską lub włościańską furą, pociągiem. Niektórzy ogarniają wzrokiem niewielką przestrzeń, inni widzą szeroki pejzaż o złożonej strukturze i niezwykle bogatej feerii barw. Obrazy zmieniają się w ich oczach jak filmowe kadry, bo w większości pejzaże Weysenhoffa nacechowane są Heraklitemską

⁷ Cyt. za: J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1986, s. 22.

⁸ M. Piszczkowski, *Józef Weysenhoff*, jw., s. 144.

⁹ Opinię o twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera wyraził pisarz w *Rozmowach literackich* ogłoszonych w „Tygodniku Ilustrowanym” 1909, nr 49, s. 994.

¹⁰ J. Czarnecki, *Weysenhoff jako malarz przyrody*, „Rodzina Polska” 1932, nr 4, s. 110.

¹¹ Cyt. za: J. Guze, *Impresjoniści*, jw., s. 22.

płynnością i zmiennością. Krajobrazy „nasycone emocjonalnie” ukazują świat zmysłowy w sposób zsubiektywizowany, odtwarzają wrażenia, wzruszenia, zmysłowe asocjacje kolorystyczne, zmienność przedstawionych fonemów natury. Są to typowe dla metody impresjonistycznej sposoby prezentowania rzeczywistości; Weysenhoff chętnie je wykorzystuje w swojej technice opisu.

Nieliczną grupę obrazów stanowią u tego twórcy pejzaże oglądane z okien mieszkań. Michał Rajecki z *Sobola i panny* ocenia świat zewnętrzny bardzo pobieżnie:

Spojrzał przez okno. Dobrze jest. Niebo jednostajnie perłowe, czyste; murawa srebrzy się przymrozkiem w końcu sierpnia. Siwa porosza¹².

Bohatera interesuje głównie barwa nieba i ziemi. Ich jasna kolorystyka znamionuje dobrą pogodę na polowanie. Zadowolenie Rajeckiego z postrzeżanego widoku wyraża zdanie: „Dobrze jest”.

Liczne obrazy świata, uzależnione od aktualnego stanu psychicznego ich obserwatora, znajdujemy w *Puszczy*. Pejzaż wiosenny ogląda z okna dworu światowiec Edward Kotowicz, zamieszkały od niedawna w rodowym gnieździe na Litwie:

Zasiadł przy otwartym oknie, w miejscu już zwyczajnym, którego jeszcze nie nazywał ulubionym, ale chętnie do niego powracał. Była stąd luka widoku na Ptycz i na ciągnące się za nią mokre łąki. Maj poubierał już drzewa, a łąkę przetkał bogato złocistym kaczeńcem [...]. Pogodne, lecz blade niebo majaczyło mgiełkami zawiązującymi się tu i ówdzie w obłoki¹³.

Widok krajobrazowy ograniczony ramami okna zawężają rosnące nie opodal dworu wysokie drzewa. Luka między nimi „odślania” patrzącemu pejzaż wielopłanowy i wielopoziomowy: rzekę, łąki i niebo. Kolorystyka tych płaszczyzn nie jest bogata, ujmuje refleksyjnego widza delikatnością, swojskim wdziękiem.

W noweli *Za błękitami* własny park pałacowy obserwuje z werandy esteta i marzyciel, Stanisław Oksyc, spędzający dużo czasu poza ziemią ojczystą:

[...] utkwił oczy w jedną grupę drzew, gdzie brzoza świeżą zielenią odcina się od ciemniejszych dębów i świerków. Słońce leży już tylko na wierzchnich gałęziach, pozostawiając niższe w błękitnym cieniu, a poszycie klombu prawie w mroku. Na niebie bardzo dalekim wierzchołki wzorują się nadzwyczaj czysto: można policzyc szpilki na wyniosłych czubach modrzewi. Ponad rzeczką i bliżej nad murawą, komary tańczą szalenie, plamiąc powietrze siateczką szarą — i nie większe od komarów jaskółki szybują pod niebem¹⁴.

Elementem najważniejszym w tym obrazie jest zróżnicowany gatunkowo drzewostan oświetlony promieniami słońca. Wysokość drzew, rozpiętość ich koron, gęstość konarów decydują o światłocieniach rozłożonych na ich poszczególnych „pię-

¹² J. Weysenhoff, *Soból i panna*, Poznań (b.r.w.), s. 5.

¹³ J. Weysenhoff, *Puszcza*, Warszawa (b.r.w.), s. 108 – 109.

¹⁴ Tenże, *Za błękitami*, [w:] *Pani Teodora. Nowele*, Warszawa 1971, s. 84.

trach”. Znakomite jest określenie roju drobnych komarów wibrujących w powietrzu „siateczką szarą”. „Czujne widzenie” Okszyca postrzegające odcienie barw natury, efekty świetlne oraz ruch owadów i ptaków pozwala stwierdzić, że Weyssenhoff zamknął w tym obrazie przyrody treść duchową, docierającą do podświadomej sfery wzruszeń odbiorcy.

W dalszej części noweli Weyssenhoff opisuje wieczorne niebo w dzień pogodny:

Na niebie zachodnie łuny przejrzyste walczyły z gęstym fioletem, który powoli wchłaniał je w siebie i nieznacznie stawał się nocnym błękitem. Nad domem, w zenicie, zaczęły drżeć białe gwiazdy¹⁵.

Prawda tego obrazu jest oczywista zarówno pod względem odcieni barw (gęsty fiolet, nocny błękit), jak i wzajemnego przenikania się kolorów, niejako walki o dominację na nieboskłonie. O „życiu” firmamentu świadczy także migotanie gwiazd, białych jeszcze, bo sklepienie niebieskie ciągle czeka na barwę nocy.

Widoki wschodów i zachodów słońca spotykamy w prozie narracyjnej Weyssenhoffa stosunkowo często. Widzami ich są ludzie przemierzający różnorakie przestrzenie otwarte. Pełnią artyzmu przemawia do czytelnika opis wschodu słońca oglądany przez młodych myśliwych w *Sobolu i pannie*:

Zamróż po darni i kuszczach rozperlił się obfitą, kapiącą rosą. Na widnokregu, w wykroju płowego wzgórza, pożar różowy, radosny, obejmował niebo wschodnie, a ziemię obmywał tylko z mgieł, tak że barwiła się lokalnie, ciemno i jaśniej zielona, płowa i czarna. Aż gęsty bukiet leszczyny przeświecił się żywym ogniem i trwał przez chwilę podobny czarnej koronce na czerwonym złocie. Chwila znowu — nad kity olch podniosła się szybko ogromna twarz słońca. Zboża i ściernia zarumieniły się, las się podzielił na uśmiechy światła i zadumy cieniów, rudym fioletem połysnęły po skibach roli, nad łąką rozsnuło się lekkie, mokre przedziwo z najciemniejszych tęczyowych promionków. I buchnęła radość przez całą krainę¹⁶.

Obraz ten, który należałoby zatytułować *Wschód słońca*, to iście malarskie studium miejsca i czasu, który przemija, to znakomite studium przestrzeni i światła. Autentyczność przedstawionego obrazu wynika zarówno z jego doskonałej kompozycji, jak i z zespołu barw i refleksów świetlnych. Niebo i ziemia, dwie silnie kontrastujące ze sobą płaszczyzny (pożar różowy — ciemna i jasna zieleń, szarość i czerń) łączy w pewnym momencie „żywy ogień”: promienie wschodzącego słońca. W chwilę później słońce ukazuje swą „ogromną twarz” i diametralnie zmienia kolorystykę pól i łąk. Zaczynają dominować w przestrzeni barwy pochodne, na zroszonej zaś łące pojawia się tzw. światło rozbite: „najciemniejsze tęczyowe promionka”. Radość świata zewnętrznego odpowiada aktualnemu stanowi psychicznemu jego obserwatorów.

Stanisław Witkiewicz napisał w książce *Sztuka i krytyka u nas*: „Przedstawić barwę za pomocą słowa jest zadaniem nad wyraz trudnym”¹⁷. Umiejętność tę posiadał w najwyższej mierze Adam Mickiewicz i, niewątpliwie, Józef Weyssenhoff.

¹⁵ Tamże, s. 88.

¹⁶ J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, jw., s. 8 – 9.

¹⁷ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 133.

W *Sobolu i pannie* „siłą obrazowania” i znakomitą odtworzeniem przez artystę słowa równowagi barw i światła w naturze odznacza się opis zachodu słońca:

Zorza pozachodnia, pełna jeszcze słońca, rozłożona na jednej połowie nieba, od drugiej już ścigana przez opalową, fioletem nasiąkającą bladłość, dawała rozpoznać, że sztywne olchy, wiotkie brzozy i krzewiny przyziemne już się owiły ciepłą, zieloną gazą na zimowych węzłach gałęzi, że na łączce leśnej, zwłaszcza gdzie mokrzej, miliony ostrych mieczyków nastawiły się do góry, bladzielone, a tu i ówdzie kaczeńce niewątpliwie krzyczą żółtymi płomykami, że już wiosna¹⁸.

Obraz ten skomponowany na zasadzie dwóch płaszczyzn leżących obok siebie (niebo – ziemia) podobnie jak poprzedni jest bogaty treściowo, bardziej jednak „barwny” i bardziej zdynamizowany. Niebo o zachodzie słońca, niejako wprawione w ruch orkiestrą kolorów, tonów barwnych, cieni, przelewa swe blaski na ziemię i czyni florę bajecznie lekką, upersonifikowaną, radosną. Obraz oddaje autentyczny liryzm przedwiośnia.

Podobnie jak Żeromski, Weysenhoff lubił opisywać łąki w letnim przystroju kwiatów. W *Sprawie Dołegi* łąka odsłania swą krasę młodemu inżynierowi i Halszce Zbarazkiej. Czytamy w powieści:

A wokoło ciągnęły się ogromne łąki, haftowane w przedziwne wzory. Osnowę tego kobierca składała zieleń trawy i blade karmazyn kwiatów smółki, której urodzaj był tego roku nadzwyczajny. Na tej przędzy o barwach łagodnych występowały kapryśne wątki, pokręcone ze złotych jaskrów płomiennych, ze srebrnych puchów wełnianki i bladoliczych niezapominajek. Wyższymi miejscami szły rude szlaki szczawiów, przetkane liliowymi dzwonekami¹⁹.

Jak słusznie zauważył Mieczysław Piszczkowski, oryginalność tego opisu polega na konsekwentnie przeprowadzonym porównaniu łąki do barwnej tkaniny, niby jakiejś makaty lub kilimu. Pełno tu określeń z języka tkackiego, nawet rysunek wzorów kwiatowych porównano do kapryśnych wątków. Piszczkowski podkreślił, iż „tęczowe bogactwo kolorów łąki kojarzy się subtelnie, nadszpiewanie, czyniąc z daleka wrażenie barwne, stonowane po mistrzowsku w całość”²⁰. Efekt ten potęguje rzucona tu i ówdzie plama szarych łozin lub wielkich chabrów łąkowych. Zapachy mokrych przestrzezi „mocne jak wino” dopełniają całości.

Motyw barwnej, bogatej tkaniny wprowadził Weysenhoff dla oddania pejzażu w *Gromadzie*, ale tam „pasiasty kilim zbóż rozmaitych, dziany amarantem koniczyn, mlecznym szmaragdem jęczmion, szczerym majem lnu, na przeważnej osnowie zbóż płowych i złocistych”²¹ mieści się jakby w ramie z „lazuru” (nieba), „popiołu” (strzech domów włościańskich) i „zieleni” (łąk i lasów). Do tego bogatego kolorystycznie i kompozycyjnie opisu wprowadził Weysenhoff porównanie pracujących na polu żni-

¹⁸ J. Weysenhoff, *Soból i panna*, jw., s. 101.

¹⁹ Tenże, *Sprawa Dołegi*, Warszawa 1923, s. 166 – 167.

²⁰ M. Piszczkowski, *Józef Weysenhoff. Poeta przyrody*, Lwów 1930, s. 17.

²¹ J. Weysenhoff, *Gromada*, Częstochowa 1925, s. 22.

wiarzy do drobnych owadów toczących kobierzec. Człowiek został potraktowany jako istota niepożądana w bajecznym kobiercu flory.

Jacek Ligęza z *Żywota i myśli Zygmunta Podfilipskiego* ogląda z pędzącego pociągu pola mazowieckie. Przypominają mu one pejzaże malarskie Józefa Chełmońskiego, zwłaszcza te spowite lekką mgiełką. Pisząc: „[...] nasienne koniczyny pałają nie panieńskim już zawsze jednak świeżym rumieńcem” nawiązuje Ligęza – Weysenhoff do Mickiewiczowskiej dzięcielin²².

Pejzaż oglądany przez Ligęzę z jadącego pociągu dzieli się na „kadry”. Ten typ obrazowania, wychytującego umykającą przestrzeń i wydobywającego bezbłędnie osobliwości momentu, w jakim to podpatrywanie świata się dzieje, stanowi szczególną własność sztuki pisarskiej Józefa Weysenhoffa.

Krajobrazy znane postaciom wcześniej budzą ich mniejsze zainteresowanie, niż te oglądane po raz pierwszy, zwłaszcza w zupełnie nieznanym regionie kraju. W powieści *Unia „koroniarze”*, Kazimierz Rokszycy i Apolinary Budzisz, jadąc wozem ziemią litewską, odkrywają uroki nieznanego dotychczas terenu. Czytamy w tej powieści:

Ze wzniesienia, na którym się znajdowali, widać było rozległą, stalowo-błękitną tafłę jeziora, ujętą we wzorzystą ramę brzegów zielonych niżej, a płowych, rudych, złotawych na pagórkach. Przejmująca rzewność i słodki zapach biły od wielkiej wody²³.

Podróźni odkrywają nieustannie nowe szczegóły topograficzne, nowe uroki krajobrazu. Podobnie jak myśliwi z *Sobola i panny*, zdążający na polowanie do Puszczy Szymańskiej, podziwiają pagórki „wzdęte jak bochny wyrosniętego chleba”, doznają silnych wrażeń węchowych:

Przy schyłku dnia wonie wstawały z ziemi tak tęgie, że aż chwytają za mózg. To pachnęły czarne olsze z całej mocy, i świątecznie ziele tataraku, i korale żurawin, i pełne duru czarne pijanice, pokrywające leśne polany. A nade wszystko pachnęło nowe jezioro ciemne, z połyskami rdzawymi, podmywające jednym bokiem groblę, a przeciwniegiem dochodzące do wysokiej ściany sosnowego boru. Za tą ścianą były zapewne mateczniki²⁴.

Składnikami Weysenhoffowskich pejzaży są często akweny: jeziora i rzeki. Sugestywny opis jeziora litewskiego znajdujemy w powieści *Unia*:

Poważniał błękit wód, nabierał w cieniu połysków twardych, damascenowanych, albo chwytął w siebie całe połacie gasnącego dnia, srebrne, coraz bledsze²⁵.

Obok nazw używanych zwykle do określania barw i tonów wody zastosował twórca przymiotnik „damascenowanych” stosunkowo rzadko wykorzystywany do nazywania kolorów. Słowo to pochodzi od łacińskiego „damascenus” i służy do określania barwy stali o specjalnej strukturze, twardej, odpornej na korozję. W zamierzeniu pisarza wyraz

²² Tenże, *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1956, s. 14.

²³ Tenże, *Unia. Powieść litewska*, Warszawa 1910, s. 33.

²⁴ Tamże, s. 39.

²⁵ Tamże, s. 41.

„damascenowany” oznaczać miał niezwykle, rzadko widywany kolor stalowy. A oto kolejny obraz wiszuńskiego jeziora:

Na dalszej wodzie nic się już nie działo po wierzchu oprócz gry światła, za to w głębi coraz mroczniejszej rudozielone porosty zdawały się łączyć po dnie łapami kosmatych potworów. Już i tych nie widać, tylko przepaść zieleniejącą, do której przesącza się niby deszcz świetlisty i okaże w krótkim przebłytku znikające dziwy²⁶.

W obrazie tym, malarsko świetnym, zaznaczone zostały trzy poziomy jeziora: powierzchnia, głębia i przepaść. Drugi oraz trzeci poziom wywołuje w widzach (we wspomnianych już „koroniarzach”) skojarzenia baśniowe: żyją tam ogromne, kosmate potwory, istnieją dziwy, rzeczy niespotykane na lądzie i w powietrzu. Odnotujmy: podobna baśniowość znamionuje twórczość Adama Mickiewicza, by wspomnieć *Świteziankę* oraz *Świtez*.

W innym opisie jeziora eksponuje Weyssenhoff przejrzystość tafli wody. Pozwala ona widzieć pływanie „rybiego drobiazgu, rój srebrzysty, wysłany może na zwiady [...] przez zaniepokojone w głębiach grube ryby”²⁷. Ujmuje czytelnika opis zachowania małych rybek, świadczący o znajomości przez twórcę różnych tajników przyrody i umiejętności ich artystycznego ujęcia.

W powieści *Puszcza* imponująco „namalował” pisarz jezioro poleskie Książ i jego perspektywę:

[...] upał był prawie egzotyczny i fala, nie schodząca nigdy z tego poleskiego morza, przelewała się iskrzącymi szafirami. Brzeg rozstępował się na obie strony łukiem leśnym zaledwie dostrzegalnej krzywizny, dał zaś wodna uciekała aż pod horyzont, wyciągnięty srebrzystą cięciwą. Gdyby jeszcze woń soli i jodu, złudzenie morza byłoby zupełne, ale od modrej otchłani wiał słodki jeziorny zapach, leczniczy na serca²⁸.

Wygląd Książa zmienia się nie do poznania w czasie burzy. Widnokrąg staje się „ławą płynnej smoły”, wiew wiatru „niezaplątanego na gładzi w żadną przeszkodę” napędza potężną chmurę lecącą przez całą szerokość jeziora, jak „czarny, pionowo postawiony żagiel, oparty na srebrzystym szlaku dwułokciowej wysokości. Ten żagiel żałośny, świat cały zagarniający, sunął ku łodzi z potwornym sykiem”²⁹.

Porównanie chmury do pędzącego żagla użył Adam Mickiewicz w opisie burzy na początku X księgi *Pana Tadeusza*. Weyssenhoff uczynił ten obraz bardziej malowniczym, przenosząc go na teren jeziora. Gwałtowna ulewa z piorunami, szalona dynamika fal i powolne mijanie nawałnicy tworzą kompletną, regularnie wykończoną całość. Rozszalały żywioł burzy i jeziora w Weyssenhoffowskiej *Unii* przypominać może klimat obrazów angielskiego malarza Josepha Mallorda W. Turnera (1775 – 1851), wybitnego pejzażysty XIX w., którego twórczość stała się jednym ze źródeł inspiracji dla impresjonistów.

²⁶ Tamże, s. 48.

²⁷ Tamże, s. 49.

²⁸ J. Weyssenhoff, *Puszcza*, s. 192.

²⁹ M. Piszczkowski, op. cit., s. 64.

Znakomite opisy jezior znajdujemy w *Sobolu i pannie* (jezioro Rosza) oraz w *Janie bez ziemi* (jezioro Śniwoda). W tej pierwszej powieści namalował twórca rozległą wyspę zarosłą bogatą roślinnością. Barwny opis Weysenhoffowskiego ostrowu przypominać może obraz wyspy z *Chama* Elizy Orzeszkowej.

Jak już zostało wspomniane, przez prozę artystyczną Weysenhoffa przewija się często motyw rzeki. W powieści *Puszcza* nieodłącznym składnikiem pejzażu jest rzeka Płtycz. Jej wygląd, „charakter indywidualny” oceniają w różnych porach dnia i roku ludzie „leśni” i „ucywilizowani”. Znakomity malarsko jest widok „bujnej kochanicy kraju”, oglądany przez prostych ludzi w pogodny dzień letni:

Cień zaczynał zamazywać zarysy dalszych gąszczów, przystępował coraz bliżej do rzeki, na której lustro ciemne nalepiały lilie wodne swe hafty w zielone serca. Rzadkiego sitowia czepiały się wązki rude większe i turkusowe mniejsze, po wodnych porostach wędrowały wielkimi krokami długonogie komary, chwiejąc się jak pijane; plemiona mszyc szarych i małych, bursztynowych komarów, z trzeciego lipcowego lęgu, wzbijały się tu i ówdzie wahadłowo rozbujaną kurzawą³⁰.

W przedstawionym obrazie ważną rolę spełnia cień przybliżający do siebie, scalający dwie płaszczyzny: las i rzekę. Jako ważny atrybut przestrzeni jawi się rój owadów: komarów, ważek i mszyc. Ich ruchliwość i kolorystyka zostały bystro przez Weysenhoffa uchwycone i opisane.

Motyw puszczy pojawiał się dość często w polskiej literaturze. O prastarym lesie pisali m.in. Adam Mickiewicz (*Pan Tadeusz*), Wincenty Pol (*Do puszczy*), Zdzisław Dębicki (*W lesie*), Julian Ejsmond (*W puszczy*), Maria Rodziewiczówna (*Lato leśnych ludzi*), Stefan Żeromski (*Puszcza Jodłowa*).

Józef Weysenhoff własne fascynacje puszczą wyraził w *Unii*, w *Sobolu i pannie*, w *Puszczy* oraz w *Nocy i świcie*. W *Sobolu i pannie* oraz w *Puszczy* motyw prastarego lasu zasługuje na miano motywu spoistego: łączy się z zasadniczą linią tematyczną tych utworów. W powieści *Puszcza* do najciekawszych malarsko należą obrazy prezentujące ludzi „wtopionych” w „ocean” dzikiej natury. Interesująco wypadła scena nocnej podróży myśliwych przez puszcę. Łowcom oraz koniowi ciągnącemu ich kałamaszkę nieprzeniknioną ciemność rozjaśnia światło ruchomego kagańca. Podróż jest niebywale trudna, wymaga ciągłego napięcia uwagi:

Bo ciemność zwała się i przystąpiła bliżej do drogi. W ruchomej sferze zadymionego światła błyskały różowe pnie bliższych sosen, albo w przestrzeni, zaledwie na sążeń przeświecionej występowały wielkie, ciężkie plamy — drzewa, czy słupy dymu? — i mijały, aby zlać się znowu w gęstwą ogarniającą ze wszech stron, w której tylko wyobraźnia torowała sobie tysiączne ujścia w głąb i w dal³¹.

Chybotające światło naftowego kagańca rozjaśnia zaledwie część duktów zacieśniającego się tak bardzo, iż wydaje się być on „tunelem, przebitym wśród nieprzejrzanej

³⁰ J. Weysenhoff, *Puszcza*, s. 173.

³¹ Tamże, s. 65.

gęstwiny”. Widać zaledwie pnie najbliższych sosen, te dalsze, poza kręgiem światła, robią wrażenie ciemnych, tajemniczych plam, dymu.

Obraz, o którym mowa, starannie przez Weyssenhoffa przemyślany i opracowany, tworzony w klimacie wpływów impresjonizmu, przywołuje na pamięć znakomite płótna Rembrandta van Rijna, te ciemne, z jasnymi refleksami światła, „ożywiającymi” przestrzeń, np. *Portret starszych cechu sukienników* i *Wymarsz strzelców*. Warto zauważyć, iż autor *Sobola i panny* był wielkim miłośnikiem płócien znakomitego Holendra.

Część końcową leśnej podróży stanowi dojazd do polany, na której płonie ognisko. Różowa jasność płomieni oświetla niewielką przestrzeń, wyraźnie odbija od ciemnego tła otoczenia:

Błyskała przez drzewa oświetlona półsfera, niby różowy namiot rozpięty na zaróżowionych też słupach sosen³².

Opis budzącego się dnia w puszczy zamieścił Weyssenhoff w powieści *Soból i panna*. Łowcy — Michał Rajecki oraz Stach Pucewicz — oczekują w prastarym lesie na hasło rozpoczęcia polowania. Przybyli tu nocą z miejscowym kłusownikiem znającym topografię puszczy lepiej od jej właściciela (Pucewicza). Ich doznania, przeżycia ujął pisarz w następujących słowach:

Dostrzegli myśliwi, że siedzą na małym wzniesieniu zasłonięci od polany cieniem drzew, rozpadającym się powoli na wysmukłe kolumny pni, obwisłe palmy jodeł i kapryśne bukiety liścia; nad oparzeliskiem polany mgła coraz srebrniejsza podnosi się leniwie z łoża i ciągnie pochyło ku lasowi, jak stróżycha przepaści przed dniem uciekająca. Wysoko, nad czubami jodeł, niebo nasiąkało jasnością równą, wyraźnie już odciętą od kirów lasu. Będzie radosna pogoda³³.

Wrażliwi na upływ czasu, zmiany barw, kształtu, linii drzew myśliwi odbierają pierwiastki rzeczywistości, a zwłaszcza ruchy mgły, przez pryzmat bujnej wyobraźni. Ich radość z kontemplacji natury wyraża się w zdaniu: „Będzie radosna pogoda”. Odnotujmy w tym miejscu, iż opisy oparów, mgieł nocnych i porannych znajdujemy również w innych utworach Weyssenhoffa. Najciekawiej malarsko wypadły one w *Sprawie Dołęgi*, w *Zaręczynach Jana Betzkiego* (opis mgły w mieście) oraz w *Nocy i świcie*.

Kolejny opis prastarego boru dopełnia treściowo ten poprzedni:

Tymczasem las rozbudzony był już pełen ciepłej słodyczy. Nie straszły już gąszcze, teraz koronkowo przejrzyste, nie groziły przepasne miejsca polany, łatwe w dzień do obejścia, znaczone rdzawym kożuchem, okolone jaskrawym chłopskim haftem, żółto-biało-różowym na zielonej osnowie [...] rumieniły się już czuby drzew, nad nimi błękit srebrzysty wołał w nieskończenie świeżą i radosną przestrzeń³⁴.

³² Tamże, s. 69.

³³ J. Weyssenhoff, *Soból i panna*, s. 119.

³⁴ Tamże, s. 122 – 123.

Obraz ten namalowany metodą impresjonistyczną oddaje „atmosferę” określonego miejsca i czasu. Obserwatorzy krajobrazu tkwią niezmiennie na polanie, elementy przyrody są te same. To wyobraźnia ludzka upersonifikowała drzewa, polanę i niebo, uwydatniła antytezę ich emanacji w ciemnościach nocy i blaskach dnia. Ona również sprawia, iż łowcy postrzegają kwiaty leśne i trawę jako haft chłopski o barwach kontrastowych.

Znaczna grupa malarzy polskich utrwaliła za sprawą pędzla rozległe torfowiska kresowe. Należał do nich Józef Chełmoński, Henryk Weysenhoff, Stanisław Maślowski i Józef Weysenhoff (obraz *Moczary*). Autor *Puszczy*, zafascynowany widocznymi olbrzymią pustacią litewską, Szepetą, poświęcił jej liczne opisy w XII rozdziale *Sobola i panny*. O Szepecie, malowniczym mszarze pod Krupiszkami w powiecie poniewieskim, wspomina *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich* pod redakcją Feliksa Sulimierskiego i Bronisława Chlebowskiego, podając, że liczy on „cztery mile w kwadrat”³⁵. W powieści Weysenhoffa torfowiska szepeckie podziwiają w różnych porach dnia trzech myśliwi: Michał Rajecki, leśnik Czerwiński oraz łowczy Benedykt Talmont. Pierwszy obraz mszaru ma charakter statyczny:

Pochyłe promienie słońca barwiły różowo obszar zasadniczo żółty od mchów zapleśniałych, sośniny chorej i skarlonej w krzewy, brzózek marnie żyjących z błotnych soków podłoża. Coś tam jeszcze barwiło się jaskrawiej, sino i czerwono, jak rozkrzewione macki olbrzymich polipów, albo plamy na skorupie jednego na pół ziemi rozłożonego potworu — to rozlana między krzakami powódź jagód. Miejscami, bliżej brzegu, wysepki porośnięte wyższą olchą i brzozą ośmielały jeszcze do zapuszczania się w tę dziedzinę błotną, budziły nadzieję możliwej w niej orientacji. Ale dalej, po krańce wzroku, zalegał bezmiar zbałwanionej dzicy, przejmującej dreszczem³⁶.

Ogrom pustaci uwydatnia porównanie do morza, na którym „punktami oparcia dla wzroku” są wysepki porośnięte karłowatą brzozą i sosną. Krajobraz szepECKI w ujęciu Weysenhoffa jest tajemniczy i „nieprzyjazny” człowiekowi, mimo to budzi w nim zachwyt i baśniowe skojarzenia. Dalszy opis Szepety (już dynamiczny) oraz wypowiedź szepECKIEGO leśnika o „środku” pustaci, nad którą „dnem i nocą para idzie ciężka, woniejąca jak dym torfowy, i w górę nie podlatuje, tylko rozłazi się nisko po brzegach”³⁷, kojarzyć się może z deskrypcją koncentrycznych „kręgów” z Mickiewiczowskiego „matecznika” utrudniających dostanie się jednostki ludzkiej do „jądra gęstwiny”³⁸.

Weysenhoffowskie opisy przyrody znamionuje niespotykana u innych autorów polskich paleta barw. Rodzi się wola sprawdzenia częstotliwości występowania tych

³⁵ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich*, pod red. F. Sulimierskiego i B. Chlebowskiego, t. 11, s. 791.

³⁶ J. Weysenhoff, *Soból i panna*, s. 165.

³⁷ Tamże, s. 174.

³⁸ Zagadnienie Mickiewiczowskiego „matecznika” omawia wnikliwie Irena Jokiel w artykule *Przestrzeń „matecznika” w „Panu Tadeuszu” Mickiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” XXX/1996, s. 85 – 100.

barw w poszczególnych utworach pisarza, potrzeba sprawdzenia, jak układa się ich kolejność pod względem wielokrotności występowania w określonych tekstach.

Zbadanie „kolorystyki” we wszystkich utworach Weyssenhoffa wydaje się przedsięwzięciem trudnym, ale nie niemożliwym. Analiza słownictwa *Sobola i panny*, powieści wyróżniającej się pod względem nasycenia określeniami kolorystycznymi, wykazała, iż najchętniej stosuje pisarz kolor czarny i jego różnorakie odcienie. Drugie miejsce w paletce barw zajmuje kolor biały z jego różnymi tonami. Na trzeciej pozycji plasują się dwa kolory: zielony i błękitny, przy czym ten pierwszy ma znacznie więcej odcieni (np. soczysta zieleń, wesola zieleń, potrójna zieleń, przepaścista zieleń). Stosunkowo często posługuje się Weyssenhoff ulubionymi kolorami Rembrandta van Rijna: żółtym i rudym, ale także czerwonym. W jego paletce barw nie zabrakło też fioletu, koloru znamiennego dla płócien większości impresjonistów, m.in. Leona Wyczółkowskiego, Aleksandra Gieryskiego i Juliana Fałata.

Dość często pojawiają się w *Sobolu i pannie* zestawienia kilku kolorów, niektóre z barwami „pulsującymi”, np. „rudy migający [...] już mglisty — różowy zamleczony opalami”. Świeże i finezyjne są epitety metaforyczne, np. „węgielki z fioletowym rumieńcem”, „zarumienione milczenie”, czy też epitety oksymoroniczne, np. „łuna niebieska”.

Pora na wnioski. Weyssenhoffowskie opisy natury „odtworzone” różne skrawki pejzażowe: Litwy, Polesia i Królestwa Polskiego powstały pod wyraźnym wpływem impresjonizmu malarskiego. Krajobrazy autora *Puszczy* nigdy nie są statyczne, zniuruchomiałe; zawsze coś się w nich dzieje, przekształca i dokonuje. Ustawiczna zmienność dotyczy wszystkich fonemów przyrody.

Weyssenhoffowskie obrazy natury są ściśle uzależnione od aktualnego stanu psychicznego widza, od stopnia jego zażyłości ze środowiskiem geograficznym i biologicznym. Zależą jeszcze od wrażliwości obserwatora na piękno i światło, bo — trzeba przyznać — dla twórcy *Sobola i panny* światło jest niezwykle ważnym elementem kreatywnym przestrzeni. Jego natężenie, rodzaj oraz barwa stanowią o waloryzacji kolorów, o wyrazistości konturów, linii poszczególnych przedmiotów, stanowią również o tzw. klimacie mikrokosmosów. Malarskie ujęcie natury przez Weyssenhoffa zapewnia odbiorcom jego prozy artystycznej wiele przeżyć estetycznych.

Stanisław Witkiewicz napisał:

Poza psychologią człowieka Mickiewicz widział naturę tak wszechstronnie, jasno, ściśle i prawdziwie, jak wątpię, czy kto inny był w stanie ją widzieć i odczuwać. Dźwięk, kształt, barwa, zapach, czyli cała ta mowa, którą świat zewnętrzny przemawia przez zmysły do naszego umysłu, była dla niego zupełnie zrozumiałą i jasną³⁹.

Wydaje się, iż na podobną ocenę zasłużył Józef Weyssenhoff.

³⁹ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 115.

Kazimiera Zdzisława SZYMAŃSKA

On Plasticity of Descriptions of Nature in the Artistic Prose of Józef Weysenhoff

Summary

Weysenhoff wrote a kind of prose that, apart from other merits, was characterised by great artistic value. His writing technique reminds one of Polish impressionists: Józef Chełmoński, Stanisław Masłowski, Jan Stanisławski, Aleksander Gieryski, Witold Pruszkowski and Julian Fałat.

The works of Weysenhoff remind one of impressive landscapes known from the works of Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz and Stefan Żeromski. Great plasticity of his style of writing is perhaps the most characteristic feature of Weysenhoff's art.