

Zbigniew Lisowski

Próba interpretacji "Zmierzchu" Stefana Żeromskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 76/3, 29-54

1985

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.

ZBIGNIEW LISOWSKI

PRÓBA INTERPRETACJI „ZMIERZCHU” STEFANA ŻEROMSKIEGO

Zmierch Stefana Żeromskiego — jeden z najpopularniejszych w dorobku pisarza utworów, który zresztą nie był jeszcze dotąd przedmiotem ani całościowej interpretacji, ani nawet analizy — po raz pierwszy wydrukowany został 29 X 1892 w 44 numerze „Głosu”. Autor pisał ten obrazek jako składnik planowanej jednodniówki, którą zamierzał przygotować i wydać Feliks Jabłczyński, malarz i literat, entuzjasta impresjonizmu, pragnący udowodnić, że zastosowanie metody impresjonistycznej możliwe jest nie tylko w malarstwie, lecz również w literaturze. O związanych z tym przedsięwzięciem kłopotach wspomina Żeromski w liście do Oktawii (4 VI 1892):

Pytasz, Tusi, co się stało ze *Zmierchem* — ja sam nie wiem. Pisałem już dosyć dawno do Jabłczyńskiego, aby go oddał do „Głosu”, jeśli jednodniówka upadła — no i nie otrzymałem żadnej odpowiedzi. Jeszcze w Monachium Maksymilian Flaum mówił mi, że Jabłczyński wybiera się do Moskwy, może więc wyjechał rzeczywiście. Nazawracał głowy, naobiecował i wreszcie gdzieś się podział¹.

Zmierch został ostatecznie włączony do tomu *Opowiadania* (Warszawa 1895) i zyskał wkrótce pozytywne opinie krytyki i czytelników. Tylko w latach 1902—1916 sześciokrotnie przełożono go na języki obce (czeski, niemiecki, rosyjski i serbochorwacki).

Że ciągle żywa popularność tej miniatury epickiej w pełni jest uzasadniona, spróbuję w trakcie względnie całościowej interpretacji udowodnić.

Zmierch posiada kompozycję tryptykalną. Stosując kryteria struktur językowych (form podawczych) i tematyki, z łatwością odróżnić można te jego trzy zasadnicze sekwencje:

- 1) wstęp, obejmujący opis wzgórza, słońca i chmur oraz pól i kotliny;
- 2) relację o dziejach dwóch kolejnych właścicieli folwarku i rodziny Gibałów;

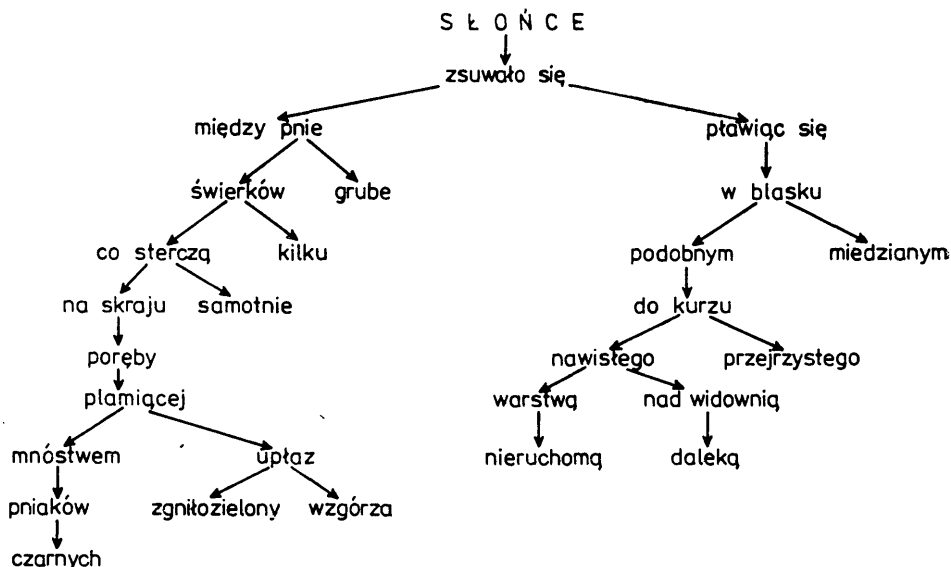
¹ Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*. Opracowali S. Eile i S. Kasztelowicz. Wyd. 2. Kraków 1976, s. 134—135.

3) opis pracy Walka i jego żony, zintegrowany jak najściślej z opisem wieczornego i nocnego pejzażu.

Jedną z zasad organizujących kompozycję deskrypcji wstępnej — mającej zresztą również charakter trójdzielny — jest gradacja, polegająca tu m.in. na stopniowym zbliżaniu obiektywu pisarskiego do postaci dwojga ludzi pracujących samotnie na błotnistym torfowisku. Ponieważ motyw ten kategorycznie zamyka opis wstępny, stanowiąc jednocześnie ostateczny cel stopniowania, należy go traktować jako motyw główny, który w intencji autora miał spełniać zapewne funkcję sygnału ideowego, a więc czynnika w znacznym stopniu determinującego proces czytelniczey percepcji i konkretyzacji utworu.

Odkładając na chwilę dokładniejsze wyjaśnienie tej kwestii, zajmę się teraz metodami artystycznej organizacji trzech kolejnych obrazów współtworzących wstępną — opisową — sekwencję *Zmierzchu*, mającą charakter nastrojowej uwertury.

Pierwszy z nich — jak już wyżej wspomniano — obejmuje opis wzgórza, zachodzącego słońca i chmur. Podstawową zasadę kompozycyjną tej ekspresywnej wizji ziemi i nieba stanowi kontrast, który zresztą całkowicie zdeterminował jej układ syntaktyczny:



To szeroko rozbudowane zdanie, podkreślające swą skomplikowaną, wielocłonową konstrukcją statyczność sytuacji i rozległą panoramiczność obrazu przyrody, posiada dwa radykalnie kontrastowe „skrzydła”. Jedno z nich ogarnia opis wzgórza, drugie — słońca. Obraz ziemi jest

zdecydowanie ponury: oto na zgniłozielonym stoku wzgórza, które kojarzy się w naszej wyobraźni z cielskiem jakiegoś gigantycznego płaża (a właśnie takie asocjacje nasuwają się każdemu, kto nie etymologię, lecz brzmienie wyrazu „upłaz” uwzględni), czernieją niczym plamy kikuty „pniaków” i nie rosną ani nie strzelają w niebo, lecz „sterczą samotnie” (73)² nieliczne ocalałe świerki, skazane już — być może — na ścięcie, bo znajdują się przecież na terenie poręby. Natomiast kreując wizję słońca, Żeromski stara się ukazać całe bogactwo zjawiska, jego kosmiczny przepych: wszak słońce aż pławi się w miedzianym blasku swoich promieni, tworzących bezkresny pułap, podobny do gigantycznej warstwy „przejrzystego kurzu” (73). Rozległość, wprost nieskończoność tej wizji znakomicie podkreśla występowanie „echowej” samogłoski *ą* w wygłosie aż czterech finalnych wyrazów zdania, która znacznie przedłuża ich artykulację.

Jest to zapewne chwyt celowy, nie zaś dzieło zwykłego przypadku, zwłaszcza że tą „echową” samogłoską obdarzone zostały zarówno wyrazy określające, jak i określane („nieruchomą warstwą”, „nad daleką widownią”).

Przeciwstawienie obrazów ziemi i nieba jest tak mocne, tak sugestywne, że mimo woli przypomina się nam pierwsza sekwencja wiersza Norwida *W Weronie*, ukształtowana analogicznie i w równie analogicznym celu. Żeromski — jako ekstremista i maksymalista słowa, dążący do prezentacji pełni zjawisk — nie poprzestał jednak na opisie „blasku” zachodzącego słońca, uwzględniając również odbłaski jego promieni, które złotem i szkarłatem lamowały obrzeża szarych chmur i „szkliły [się]” na powierzchni wód.

Analizując ten opis, uzupełniający niejako poprzedni obraz, warto zwrócić uwagę na pewne słowa, których semantyka posiada wartość daleko większą, niż się to nam podczas pobieżnego czytania tekstu wydaje. Oto nazwanie obrzeży chmur krawędziami sugeruje dość wyraziście, iż czytelnik powinien je konkretyzować jako chmury podobne w swych kształtach do skał. Oto słowo „wrzynały się” nasuwa wrażenie podobieństwa promieni słonecznych do noży złocistych, rozcinających owe szare kłębowiska chmur. Oto słowo „szkliły [się]” sugeruje podobieństwo wód stojących nieruchomo o zmierzchu do gładkiej tafli szkła. Te kluczowe słowa, ostrożnie ujawniające wszak metafory implikatywne, sugerowane, głęboko w tekście ukryte, zmuszają czytelnika do twórczego, właśnie metaforycznego myślenia.

Dynamikę i różnorodność działania promieni słonecznych podkreśla

* Wszystkie cytowane fragmenty *Zmierzchu* pochodzą z wydania: S. Żeromski, *Wybór opowiadań*. Opracował i wstępem poprzedził A. Hutnikiewicz, Wrocław 1971. BN I 203. Liczby w nawiasach oznaczają stronicę. Podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

fakt, iż zostało ono wyrażone w trójkowym układzie czasowników synonimicznych („lśniły”, „wrzynały się”, „szkliły [się]”), co również świadczy dobitnie o tendencji do oddawania pełni opisywanego zjawiska.

W obrazie chmur — które raz podobne są do skał, innym znów razem do kłębow — nie należy, oczywiście, dopatrywać się niekonsekwencji artystycznej. Żeromski eksponuje po prostu fakt ich zmienności, co stanowi zresztą dodatkowy czynnik dynamizacji obrazu.

Kreując wizję jesiennego pejzażu, Żeromski nie mógł pominąć — tak przecież intensywnie przez młodopolskich naturalistów propagowanej, a wprost zamówionej przez Jabłczyńskiego — techniki impresjonistycznej, tym bardziej że nie tylko znakomicie „przylegała” ona do zasady kontrastu jako głównej zasady kompozycyjnej omawianego obrazu, lecz była wręcz naturalną, nieuchronną konsekwencją jej zastosowania. Pisarz dobrał więc barwy kontrastowe — zarówno pod względem kolorystyki samej, jak i tonacji. Występują tu zatem kolory: czarny, zgniozzielony, miedziany, złoty, szkarłatny i szary; miedziany blask jest przejrzysty, odbłaski zaś słońca szklą się i lśnią. Nośnikami barw lub ich tonacji są nie tylko epitety przymiotnikowe („czarnych pniaków”, „zgniozzielony upłaz”, „miedzianym blasku”, „przejrzystego kurzu”, „szarych kłębow”), lecz także rzeczownik („szkarłatem”) i czasowniki („wyzłacając”, „szkliły [się]”, „lśniły”) (73). Kreując wizję złotojesiennego pejzażu, Żeromski zdołał więc wykorzystać wszelkie możliwe środki wyrazu artystycznego, przede wszystkim zaś kontrast, który staje się tu główną zasadą kompozycyjną, determinującą nie tylko układ, lecz również syntaktyczny i semantyczny kształt wypowiedzi, motywującą ponadto zastosowanie — postulowanych zresztą przez Jabłczyńskiego — chwytów impresjonistycznych. Tak intensywna antynomizacja ziemi i nieba spełnia doniosłą funkcję estetyczną (umożliwiając sugestywne ukazanie różnorodności zjawisk w przyrodzie), a także ideową: pisarz udowodni potem, że bytowanie ludzi na tej smutnej, ponurej ziemi jest równie smutne i ponure.

Obraz drugi stanowi opis pól jesiennych, przy czym autor — podobnie jak przedtem — zwraca szczególną uwagę na kolorystykę pejzażu, jedynie przy okazji informując czytelnika o elementach topograficznych. Ponieważ jest to już jakaś kolejna faza zapadania zmierzchu (jeśli w ogóle można tu określone fazy odróżniać³), Żeromski tworzy wizję gasnących świateł i ciemniejących barw: mieniające się na taflach kałuż deszczowych refleksy promieni słońca zapadającego za linię horyzontu są już nie złociste, miedziane lub szkarłatne, lecz rude, podobne do

³ J. Kucharski, autor najobszerniejszego dotąd (8 stron) opracowania utworu (*Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882—1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*. Gdańsk 1974, s. 81, 84, 86), dostrzegł trzy „fazy” zmierzchu (czy jego opisu?), jako drugą i trzecią z nich traktując zresztą wczesną i głęboką noc.

koloru przepalonego szkła, wydmy piaszczyste żółkną, na ubite deszczem jesiennym skiby pada fioletowy cień zmierzchu, zielska i krzewy zatracają własny zielony kolor, przyjmując „jakieś nie swoje, chwilowe barwy” (73). To ostatnie stwierdzenie wyraża bezradność obserwatora, który nie jest w stanie określić barw wszystkich elementów krajobrazu, gdyż ciągle się one zmieniają, ciągle i niezauważalnie, w zależności od gry cieni tak samo niepostrzeżenie zapadającego zmierzchu.

Obraz pól „namalowany” został także techniką impresjonistyczną, choć skala kontrastowych barw pozostających do dyspozycji pisarza znacznie się już przecie zmniejszyła: szare tło jesiennych pól ożywiają „rude plamy” kałuż — odbijających ostatnie promienie zachodzącego słońca — i żółte wydmy piachu, na wszystko zaś pada fioletowy cień zmierzchu, „uciążliwy dla oczu” i „zwodniczy”. Te dwa ostatnie epitety świadczą wymownie, że narrator nie tylko obserwuje, lecz także intensywnie i wszechstronnie — bo zmysłowo oraz psychicznie — przeżywa zjawiska występujące w świecie przyrody.

Trzeci, ostatni już obraz sekwencji wstępnej stanowi opis kotliny. Schodząc w najniższe regiony prezentowanego pejzażu, narrator uwzględnił przede wszystkim nastrój głębokiego smutku: oto błotnistym dnem kotliny, otoczonej niemal ze wszystkich stron „podkową wzgórz obdartych z lasu, płynęła struga rozlewając się w zatoki, bagna, płanie i szyje” (73). Szeroko rozlane, płytkie, muliste wody zawsze wywołują atmosferę przygnębienia. Ale tutaj nastrój ten znacznie zdają się potęgować żalosne skutki niszczycielskiej działalności człowieka; jeśli bowiem w poprzednich dwu obrazach Żeromski, w postawie niemal neutralnej emocjonalnie, jedynie wspominał o porębie i karczowiskach, to obecnie, używając epitetu „obdartych”, podkreśla drapieżną, rabunkową chciwość człowieka, której ofiarą staje się przyroda. W polu „czującego widzenia” obserwatora pozostały już tylko dwie barwy: czerwień wody, w której odbija się zorza wieczorna, i blada zieleń roślin pływających na jej powierzchni.

Druga część omawianego obrazu, wyodrębniona zresztą przez autora graficznie, ukazuje stopniowe układanie się do snu wszystkich mieszkańców bagien, a więc ptaków i owadów wodnych. Ponieważ jest to już finał zapadania zmierzchu — gdy niemal wszystkie światła, blaski i odbłyski już zgasły, a barwy i kształty rozplynęły się w mroku — Żeromski postanowił wykorzystać jeszcze jedną szansę: możliwość zbudowania „obrazu akustycznego”. Tonący w ciemnościach, a więc tym bardziej nastawiony na percypowanie wrażeń dźwiękowych, obserwator łowi swym wrażliwym uchem miłośnika przyrody melodyjny, dzwoniący świst skrzydeł cyranek, łoskot rozbijanej ich pierściami wody, „dudniący lot bekasów, głuche wołanie kurki wodnej” i „dowcipne pogwizdywanie kulików” (74). Podmiot deskrypcji jest nie tylko miłośnikiem, ale i wytrawnym znawcą przyrody, skoro tak

precyzyjnie potrafi rozpoznawać odgłosy wydawane przez różne gatunki wodnego ptactwa.

Żeromski-maksymalista nie zaprzepaszcza jednocześnie innej jeszcze — już ostatniej tym razem, szansy opisu. Wprawdzie panuje już mrok, ale na tle rozjarzonego zorzą wieczorną nieba dostrzec można sylwetki cyranek zataczających „w powietrzu elipsy coraz mniejsze” i krążących nad wodą „z wyciągniętymi szyjami”, można dojrzeć na „świetlanej powierzchni głębin” poczerwieniałych od zorzy nawet „muchy wodne”, błędzące „na swoich szczudlastych nogach, cienkich jak włosy, a zaopatrzonych w kolosalne i nasycone tłuszczem stopy” (74), można też stwierdzić nieobecność szklarzy i świtezianek...

Struktura ekspozycyjnej części opisowej oparta została — jak już wspomniano — na zasadzie gradacji, której zastosowanie było ze względu na zamierzenia autora rezultatem absolutnej konieczności: skoro Żeromski, determinowany zaplanowaną koncepcją ideowo-artystyczną utworu, postanowił zaprezentować proces zapadania zmierzchu, musiał też konsekwentnie ukazać zachodzące stopniowo w przyrodzie zmiany, a więc ewolucję kształtów i barw, światła i cieni... Zasadę gradacji zastosował również w opisie topograficznym, tym bardziej że sekwencję ekspozycyjną należało przeciw zakończyć kontrastowym motywem dwojga ludzi pracujących aż na samym dnie kotliny, motywem umożliwiającym zresztą rozpoczęcie sekwencji narracyjnej. Stąd też obiektyw pisarskich obserwacji przesuwają się stopniowo od najwyższych do najniższych regionów terenu, obejmując swoim zasięgiem kolejno: słońce, chmury, wzgórza, pola i kotlinę, by zatrzymać się znacząco na motywie dwojga pracujących ludzi.

Struktura ekspozycyjnej części *Zmierzchu* przypomina więc technikę filmową, tym bardziej że cały opis wstępny ma charakter sekwencji, której poszczególne obrazy — niczym kadry — dość szybko przesuwają się przed naszymi oczami. Są to kadry ekspozycyjne, a zatem ukazujące plany jeszcze dalekie, bo żaden z tworzących je motywów nie został ujęty w zbliżeniu, może z wyjątkiem motywu much wodnych, których „anatomię” przedstawił autor w sposób iście naturalistyczny, zwracając uwagę na dysproporcje w ich budowie. Definitywne i kontrastowe zamknięcie sekwencji wstępnej motywem dwojga samotnie pracujących na błotnistym torfowisku ludzi pozwala traktować go jako główny motyw utworu, zwłaszcza że jest on równocześnie celem stopniowania.

Ten pojawiający się w finale sekwencji motyw, o tak wyraźnej funkcji kompozycyjnej, stanowi dla czytelnika duże zaskoczenie jako przejaw naruszenia determinowanego odwiecznymi prawami porządku świata: oto stopniowo zapada zmierzch, wszystkie istoty żywe układają się do snu według ściśle określonej kolejności, tylko człowiek, należący przecie również do świata przyrody, nadal musi pracować. Czytelnik zaczyna tu wnikać w implikowaną przez autora sferę motywacyjną: musi praco-

wać, ponieważ istnieje prawo silniejsze od praw przyrody, wyodrębniające człowieka z jej świata, wyłączające go spod działania potężnych, bezwzględnych i nieodwracalnych jej reguł. Sugestia ta staje się szczególnie wyrazista dla tych czytelników, którzy w tym właśnie momencie uświadomią sobie fakt przynależności Żeromskiego do grona naturalistów, traktujących człowieka jako istotę całkowicie podległą prawom przyrody, zupełnie nimi zdeterminowaną.

Na pytanie, jakież to prawo silniejsze jest od praw natury, odpowiada druga, narracyjna sekwencja utworu, obejmująca dzieje dwu kolejnych właścicieli folwarku oraz rodziny Gibałów, przy czym każda z trzech zarysowanych tu skrótowo biografii dotyczy innego aspektu ideowej problematyki *Zmierzchu*. Biografia pierwszego dziedzica potraktowana jest lapidarnie, zamknął ją bowiem pisarz w jednym jedynym akapicie, dając w ten sposób do zrozumienia, iż postać ta należy już do przeszłości, do epoki bezpowrotnie minionej. Ów „młody dziedzic” reprezentuje dość pokaźną wówczas warstwę „wysadzonych z siodła”, będącą zresztą przedmiotem zainteresowań wielu ówczesnych i późniejszych pisarzy. Społeczność tę tworzyli albo wydziedziczeni z majątków uczestnicy powstań narodowych, głównie zaś Powstania Styczniowego, albo też zwykli bankruci. Zdeklasowana i spauperyzowana szlachta zasilala szeregi inteligencji, mieszczaństwa, a nawet chłopstwa, proletariatu miejskiego i służby administracyjnej nowych właścicieli — bezherbowych wprawdzie, lecz za to pieniędzy (jak to przejmująco ukazał Żeromski np. w *Doktorze Piotrze*, wykorzystując zresztą doświadczenia swej własnej rodziny). Młodego dziedzica ze *Zmierzchu* doprowadza do bankructwa głównie lekkomyślność połączona z brakiem umiejętności i wiedzy w zakresie rolnictwa, jako że czas poświęca on polowaniom, prowadząc przy tym gospodarkę iście rabunkową, obliczoną tylko na doraźne korzyści. Bankructwo właściciela folwarku — nagłe wprawdzie, lecz stanowiące przecież rezultat dłuższego procesu ekonomiczno-społecznego — dotkliwie jest pod względem zarówno finansowym, jak i prestiżowym, gdyż jeszcze wczorajszy dziedzic staje się już dziś sprzedawcą piwa w ulicznej budce.

Bardziej jednak skompromitowany został drugi właściciel folwarku, reprezentant pozytywistycznych aktywistów. Narracja na temat jego działalności zaczyna się wprawdzie z iście pozytywistycznym optymizmem („Gdy nastał nowy, mądry dziedzic [...]” 74), lecz autor nie kontynuuje utrzymanej w tym tonie i sensie opowieści, niemal natychmiast dokonując degradacji tego apostoła postępu przez nadanie mu cech zgoła groteskowych: wszak bieganie „po polach z kijkiem” oraz dłubanie w nosie (mające intensyfikować refleksje nad racjonalnym, jak można przypuszczać, wykorzystaniem bagnistych i bezużytecznych dotąd gruntów) to czynności, które zasygnalizowanej na wstępie mądrości nowego przedsiębiorcy nadają sens zgoła komiczny. Gdy pierwszy dziedzic jest niezaradny,

a przede wszystkim lekkomyślny, to drugi staje się śmieszny, i to do takiego stopnia, że wnikliwy czytelnik zaczyna go traktować jako karykaturę pozytywistycznego bohatera czynu, jako karykaturalnie uosobienie pozytywistycznej zapobiegliwości. Dwa dalsze jej przejawy („Gmerał”, „wachał”) to także dość istotne determinanty karykaturalnej prezentacji tej postaci⁴. Nie tylko zresztą karykaturalnej, cały bowiem *passus* wyraźnie sugeruje zwierzęcą wprost, może lisią chytryść i zachłanność zapobiegliwego dziedzica, skoro „Gmerał” on „w bagnie rękami, dziury kopał [...], wachał”, nie używając zresztą przy tym żadnych narzędzi, by w bezpośrednim kontakcie z ziemią poznać jej strukturę i właściwości, a więc czynniki determinujące kierunek i metodę eksploatacji gospodarstwa.

Warto dodać, iż dynamizm tak wysoce wyrachowanego zachowania się dziedzica znakomicie podkreśla symetryczna — w pewnym sensie — kompozycja omawianego zdania. Jej schemat przedstawić można w sposób następujący:

A...BCDE...F

— przy czym poszczególne litery wskazują tu regularny sposób umiejscowienia czasowników wyrażających nazwy czynności „nowego” dziedzica, niewątpliwie dokładnie i systematycznie przemyślanych: pierwsza z nich ma charakter „rekonesansowy”, cztery następne stanowią już podstawę do wysnucia określonych wniosków (F). Jest to chyba kpina z pozytywistycznej zasady systematyczności w planowaniu i realizacji działań mających na celu osiągnięcie maksimum pożytków materialnych — pozornie przez całe społeczeństwo, a w istocie przez jednostki obdarzone „siłą przebicia”, jak by się to dziś powiedziało.

Także opis czynności zleconych przez „nowego” dziedzica karbowemu i chłopom posiada strukturę bardzo regularną, doskonale wyrażającą dynamizm i systematyczność wykonywania precyzyjnie zaplanowanych prac. Oto kompozycyjny schemat wspomnianego fragmentu:

„Kazał” → A...B...C...D... → S1+E...F... → S2+G...H...I...J...

Symetryczna regularność tej sekwencji nie może być dziełem zwykłego przypadku: oto 4 czasowniki oznaczające nakazane przez dziedzica czynności oraz ich potencjalny skutek, następnie 2 nazwy czynności oraz ich przewidywany rezultat, wreszcie 4 nazwy czynności już końcowych

⁴ Kucharski (*op. cit.*, s. 82) natomiast stwierdza arbitralnie, że drugi właściciel folwarku to „pojawiający się na wsi nowy typ bohatera — [...] burżuazja-»demokraty«, który dłubiąc w nosie celowo lekceważy „dobre maniere”. Stąd też — dowodzi autor — nie należy w tej postaci dopatrywać się „humoru, pewnej kompromitacji [...], ironicznego dystansu pisarza”. A przecież „zabiegu” dłubania w nosie dokonuje nowobogacki dziedzic na polu, nie zaś w obecności świadków reprezentujących wiejską szlachtę.

i dlatego wyliczonych bez określenia skutku, którego zresztą łatwo można się domyślić:

[...] i ryby sadzić... [aż się mnóstwo pieniędzy zbiera...]

Są to wszystko sekwencje całkowicie czasownikowe, gdyż nawet skutki wymienionych w nich czynności przedstawione są za pomocą tych właśnie części mowy. Chwył ten doskonale wyraża dynamikę przebiegu prac zarządzanych przez „nowego” dziedzica. Natomiast regularność układu tych sekwencji spełnia podwójną funkcję: intensyfikuje ową dynamikę, sugerując jednocześnie wniosek dotyczący organizacyjnej sprawności wykonywanych działań, które są systematyczne i planowe, a więc właśnie regularne. Dowodzi to także, iż koncepcja przekształcenia zbankrutowanego folwarku, niemal feudalnego, w dochodowe przedsiębiorstwo kapitalistyczne była wynikiem starannych, pragmatycznych przemyśleń nad celem, sposobem i rezultatem przebudowy gospodarstwa, w tym również nad skutkami działań cząstkowych, przypadających na poszczególne jej etapy.

Warto jeszcze uwzględnić w tych rozważaniach fakt, iż nazwy czynności zleconych przez dziedzica mają postać bezokoliczników poprzedzonych słowem „Kazał” (np. „Kazał... najmować”), przy czym „wiodący” czasownik „Kazał” dotyczy wszystkich bezokoliczników występujących w tym fragmencie. Ponieważ jednak pojawia się on tylko raz, i to na początku wypowiedzi, jego związek z przynależnymi doń bezokolicznikami rozluźnia się do tego stopnia, że wszystkie zlecone przez „nowego” dziedzica czynności zdają się mieć formę rozkazników bezokolicznikowych. Po prostu zapominamy o słowie „Kazał”, traktując w konsekwencji związane z nim bezokoliczniki jako te właśnie specyficzne, nieoficjalne formy rozkazników. Wiadomo, że bezokolicznikowy tryb rozkazujący wyraża nie tylko maksymalnie stanowczy rozkaz, lecz również bezwzględność i wyższość, a nawet pychę wydającej go osoby. Te właśnie zautonomizowane w formie *quasi*-rozkazników bezokoliczniki, które czytelnik przestaje traktować jako poszczególne komponenty czasu przeszłego, znacznie pogłębiają charakterystykę drugiego właściciela folwarku.

Osobowość dziedzica-kapitalisty trafnie ocenia Artur Hutnikiewicz, stwierdzając, iż

[wyróżnia się on] raczej wyjątkową w swojej warstwie zdolnością asymilowania się do zmienionych warunków życia. Ma „nos” przedsiębiorcy, umie „wywąchać” interes, ma inicjatywę, potrafi spekulować, przewidywać, obliczać. Objąwszy nową posiadłość, grząskie i błotniste obszary, które poprzednik-lekkoduch miał za nieużytki, przemienia [ją] na intratny i prosperujący świetnie interes⁵.

⁵ Hutnikiewicz, *ed. cit.*, s. LIII.

Jan Zygmunt Jakubowski pisze: „Mamy prawo przypuszczać, że autor pozytywistyczny” zakończyłby opowiadanie gospodarczym sukcesem nowego właściciela folwarku, nie operując jednakże ironią w trakcie prezentacji i charakterystyki jego postaci. „U Żeromskiego po tej zwięzłej relacji opowiadanie dopiero się zaczyna”⁶. Henryk Markiewicz potwierdza trafność tego spostrzeżenia, przy czym powołuje się na opowiadanie Prusa *Wieś i miasto* (1875), ukazujące w optymistycznym swym zakończeniu trzech wspólników — reprezentantów zarówno kapitalistów, jak i ziemiaństwa — którzy „odkupują zniszczony majątek Wilczołapy z rąk państwa Letkiewiczów i zaraz przystępują do eksploatacji torfu”, co — jak pisze Prus — „im i całej okolicy duże zyski przynosi”⁷.

Następna faza sekwencji narracyjnej dotyczy losów Walka Gibały i jego rodziny. Szczegółowa dokładność tej relacji ma przynajmniej dwa powody. Dzieje Gibały posiadają charakter egzemplifikacyjny, jako że reprezentuje on ówczesne, dość zresztą liczne, masy bezrolnych i bezdomnych wyrobników (tzw. komorników), tworzących pokaźną armię rezerwowej siły roboczej, której istnienie umożliwiało właścicielom folwarków równie znaczne co bezkarne obniżanie wynagrodzeń za prace sezonowe. Henryk Markiewicz stwierdza:

Niedola Gibały to niedola komornika, którego półfeudalna zależność od dworu i niczym nie ograniczony wyzysk skazuje na pracę ponad siły za najniższe wynagrodzenie. Zależność półfeudalna — bo rządca nie rezygnuje z pracy dawnego fornała, a wystawia mu takie świadectwo, że ten na inny zarobek liczyć nie może, jest więc nadal czymś w rodzaju *glebae adscriptus*. Wyzysk nieograniczony, bo istnienie na przeludnionej wsi ogromnej rezerwowej armii pracy, zupełny brak zorganizowanego oporu ze strony wyzyskiwanego pozwala pracodawcy dowolnie obniżać wynagrodzenie.

Wyzysk taki został w *Zmierzchu* potępiony w sposób pośredni — poprzez współczucie, jakie budzi los bohaterów opowiadania⁸.

Analogiczną opinię wypowiada Artur Hutnikiewicz, wskazując na beznadziejność sytuacji Gibały:

Miał go więc dwór teraz całego w swoim ręku, mógł zaproponować zatrudnienie na dowolnych warunkach. Nowy dziedzic wprowadza klasycznie kapitalistyczne formy gospodarzenia. Kapitalistycznej ekonomice towarzyszą kapitalistyczne sposoby eksploatacji. Majątek-przedsiębiorstwo musi być dochodowy. O stopie tej przychodowości decyduje, rzecz jasna, wysokość wartości dodatkowej. Należy ją powiększyć kosztem siły roboczej. Dlatego nowy dziedzic zaprowadza zmniejszenie ordynarii i pensji, zaostrzenie kontroli oficjalistów, służby, robotników folwarcznych. Działający w myśl ogólnych dyrektyw rządca rozumie ściśle wedle zasad kapitalistycznego ekonomizmu. Skoro Gibałowie tak ochoczo i bez targu pokwapili się do roboty wcale nie lekkiej, to znajdują się zapewne w położeniu bez wyjścia, a więc w sytuacji wprost ide-

⁶ J. Z. Jakubowski, *Wczesna twórczość Żeromskiego*. W: *Nowe spotkanie z Żeromskim. Studia — szkice — polemiki*. Warszawa 1967, s. 19.

⁷ H. Markiewicz, *Opowiadania Żeromskiego*. W: *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Wyd. 2, poprawione i rozszerzone. Warszawa 1964, s. 170.

⁸ *Ibidem*, s. 172.

alnej, w której można i należy obniżyć oferowane im pierwotnie wynagrodzenie z kopiejek trzydziestu na dwadzieścia⁹.

Relacja o dziejach Gibałów stanowi nie tylko egzemplifikację określonych zjawisk społecznych, lecz również — a raczej dlatego właśnie — przekonujące w pełni uzasadnienie finału pierwszej części utworu, a także jego całości, zawiera bowiem odpowiedź na sugerowane przez autora, a nasuwające się chyba każdemu czytelnikowi obrazka, pytanie: dlaczego Gibałowiemuszą tak długo pracować?

Pierwszy etap tej biograficznej relacji, wydzielonej zresztą w postaci akapitu, stanowi narracja o losach Gibały jako fornała „dawnego”, a potem „nowego” dziedzica, będąca motywacją nie tylko zakończenia poprzedniej sekwencji utworu („i pracowało dwoje ludzi”), lecz także pierwszej z podanych tu informacji biograficznych, dotyczącej podjętej przez Gibałę decyzji o natychmiastowym przystąpieniu do pracy najemnej („Do wywożenia torfu najął się zaraz Walek Gibała, bezrolny wyrobnik na komornym siedzący w pobliskiej wiosce”, 75). Ze względu na swój motywacyjny — a więc w pewnym sensie niejako „dowodowy” — charakter cechuje się ona wysokim stopniem uporządkowania. Zasadą kształtującą jest tu alternacja zdań kontrastowych, z tym że stwierdzenie pierwsze, złożone z dwu przeciwstawnych zdań pojedynczych, stanowi najwyraźniej lapidarne, wprowadzające do tematu „streszczenie” dziejów Gibały, zdeterminowanych fernalowaniem obu kolejnym właścicielom folwarku („Gibała u dawnego dziedzica służył za fornała, ale u nowego się nie utrzymał”, 75). Potem następują zdania — również na zasadzie alternacji kontrastowej, a więc przemiennie zbudowane — już szczegółowiej informujące czytelnika o losach Gibały, przy czym spośród 9 zdań aż 7 przypada na relację o jego sytuacji w czasie służby u „nowego” dziedzica.

Kontrastowość losów Gibały ma swoje uzasadnienie w odmienności postaw obu kolejnych właścicieli folwarku. „Nowy” dziedzic i jego rządca zmniejszają swoim fernalom pensję i ordynarię, rozciągając jednocześnie nad nimi ścisłą kontrolę, co na tle liberalizmu poprzedniego dziedzica było szczególnie zaskakujące. Ta operująca przeciwstawieniem kompozycja relacji biograficznej ma na celu zasugerowanie przekonania, że system kapitalistyczny jest — wbrew twierdzeniom pozytywistów — o wiele bardziej drapieżny niż feudalny. Pierwsza relacja o losach Walka Gibały, początkowo prowadzona z aspektu wyłącznie narratora, stopniowo i niepostrzeżenie przekształca się w relację prowadzoną z punktu widzenia bohaterów lub stylizowaną na wypowiedź wywodzącego się z ludu świadka wydarzeń, przy czym stylizacja gwarowa ma charakter leksykalno-syntaktyczny. Pierwsze jej sygnały stanowią zdrobnienia: „wieczorkiem”, „kapkę gorzałki”; „zmiarkował” i „pysk” to pozostałe

⁹ Hutnikiewicz, *ed. cit.*, s. LVII—LVIII.

leksykalne elementy gwarowe. Stylizacyjny chwyt syntaktyczny polega głównie na lokowaniu orzeczeń w finalnych pozycjach zdań: „Jak tylko nowy rządca nastał, zaraz ten interes zmiaarkowała, a że na Walka właśnie wina padła, w pysk mu dał [...]”, 75). Gwarowo-kolokwialny charakter zyskuje tu także słowo „jak”, funkcjonujące w roli spójnika „gdy”.

Następny fragment omawianej relacji, dotyczący losów Gibały i jego żony, ukazuje tragiczne skutki usunięcia go ze służby przez drugiego właściciela folwarku. Żeromski eksponuje tu przede wszystkim przejawy biologicznego wyniszczenia organizmu Gibały, które spowodował „głód straszliwy, nieopisany”, dający się nędzaczom we znaki zwłaszcza „zimą i na przednówku”: „Ogromny, kościsty, z żelaznymi mięśniami chłop wysechł jak wiór, szerniał, zgarbił się, zesłał” (75). Warto zwrócić tu uwagę na sposób organizacji tej wypowiedzi. Otóż podmiot zdania, stanowiący *sui generis* oś symetrii, poprzedzony jest trzema przydawkami mającymi po jego „prawej” stronie swoiste — paralelne lub kontrastowe — odpowiedniki w formie orzeczeń:

„Ogromny” → „zgarbił się”, „kościsty” → „wysechł jak wiór”, „z żelaznymi mięśniami” → „zesłał”. Jedynie orzeczenie „szerniał” nie posiada poprzednika przydawkowego, lecz można — a właściwie trzeba — traktować je jako niezbędne uzupełnienie porównawczego orzeczenia „wysechł jak wiór”, gdyż wióry są białe, natomiast skóra na twarzy, szyi, rękach i nogach Gibały jest niewątpliwie brązowa, spalona słońcem i zniszczona wskutek straszliwie wyczerpującej pracy, wykonywanej w niezwykle trudnych warunkach. Przydawki i orzeczenia — występujące w omawianych strukturach na zasadzie paralelizmu i kontrastu — wzajemnie się uzupełniają, stanowiąc istotne czynniki charakterystyki Gibały.

Główna funkcja tej tak precyzyjnie i celowo, bo za pomocą chwytu artystycznego uporządkowanej wypowiedzi, to maksymalnie sugestywna prezentacja negatywnych zmian zachodzących w wycieńczonym uciążliwą pracą organizmie Gibały, który był „Ogromny”, lecz zmalał niejako wskutek zgarbienia się, był „kościsty”, a jeszcze „wysechł jak wiór”, miał przysłowiowe „żelazne mięśnie”, a mimo to „zesłał”. Także i tu dostrzec można pewną symetryczność kompozycyjną, gdyż cechy pierwsza i trzecia ujęte zostały w układzie kontrastowym, druga (środkowa) natomiast — w układzie gradacyjnym, wyrażającym zjawisko potęgowania się danej cechy (już był „kościsty”, a jeszcze „wysechł jak wiór”).

Należy tu dodać, iż szyk wymienionych wyżej przydawek powinien być następujący: „Kościsty, ogromny, z żelaznymi mięśniami chłop”, by całkowicie, tj. symetrycznie odpowiadał szykowi związanych z nimi orzeczeń. U Żeromskiego jednak dwie pierwsze przydawki występują w porządku odwrotnym: „Ogromny, kościsty”, ponieważ rozpoczęcie zdania samogłoską o — najmocniejszą wszakże — powoduje silne wybiecie ca-

jej wypowiedzi, jej narzucającą się uwadze czytelnika energetyzację, a poza tym przydawka „Ogromny” bardziej nadaje się do pełnienia funkcji inauguratora zdania, jako że jej zakres znaczeniowy jest o wiele szerszy niż przydawki „kościsty”, której fonetyka jest ponadto nazbyt sycząca, bo uwarunkowana znacznym zagęszczeniem spółgłosek nie tylko syczących (ś, ć, s), lecz także innych bezdźwięcznych (k, t), by mogła ona wystąpić w pozycji inicjalnej.

O ile narracja dotycząca losów Gibałów, łącznie z prezentacją i charakterystyką postaci Walka, dokonana została z punktu widzenia autora, a więc językiem i stylem inteligenckim, gdyż jedyny wyjątek stanowi tu występujący w pierwszym zdaniu zwrot „Odtąd Walek z babą siedział”, o tyle relacja na temat życia Gibałowej ma jak gdyby formę refleksji jej męża, a więc operuje językiem wyraźnie stylizowanym gwarowo. Podobnie jak w pierwszym etapie narracji, stylizacja na wypowiedź ludowego bohatera polega niemal wyłącznie na rozmieszczeniu orzeczeń — utrzymanych zresztą konsekwentnie w czasie przyszłym — w finalnych pozycjach poszczególnych zdań:

Baba — jak baba, u kumoszki się pożywi, grzybów, malin, poziomek nazbiera, do dworu albo do Żyda zanieś i choć na bułkę chleba zarobi, a chłop przy młocce bez jedzenia nie podoła. [75]

Że jest to próba stylizacji na refleksję — wewnętrzną lub sformułowaną wobec jakiegoś słuchacza — świadczy wyraziście sam początek relacji. W sukurs składniowemu chwytowi stylizacyjnemu przychodzi leksyka: „baba”, „chłop”, „bułkę chleba”. Konsekwentne stosowanie czasu przyszłego zamiast teraźniejszego w celu wyrażenia czynności częstotliwych również należy chyba traktować jako czynnik stylizacji na wypowiedź jeśli nie gwarowo-żargonową, to przynajmniej — potoczną.

Po zakończeniu pierwszej fazy relacji o losach Gibałów, fazy retrospekcyjnej, bo wyjaśniającej, jak doszło do tego, że zgłosili się oni do pracy przy wywożeniu torfu, następuje egzemplifikacyjna, konsekwentnie utrzymana w czasie teraźniejszym, scena ukazująca jeden z wielu, tak zresztą do siebie podobnych, że niemal identycznych, dni — a ściślej: dni i nocy — ich znoonej pracy. Sekwencja ta — gdzie właśnie ze względu na jej egzemplifikacyjny charakter zastosował Żeromski „unaoczniający” czas teraźniejszy, który znakomicie „uwpółcześnia” jeden z wielu etapów ciężkiej pracy dwojga bezrolnych wyrobników — składa się z dwu ściśle zintegrowanych ze sobą części. Pierwsza z nich dość szczegółowo prezentuje przebieg wszystkich czynności wykonywanych przez Gibałów, druga natomiast — skutki ich pracy. Łatwo zauważyć, iż część pierwsza — łącznie z narracyjnym, utrzymanym jeszcze w czasie przeszłym, wstępem (który graficznie do niej zresztą należy, wchodząc w skład tego samego akapitu) — zbudowana jest symetrycznie. Oto schemat jej struktury:

- C Walek „zajmował” żonę do kopania torfu. ·
 B On wywozi szlam,
 ona taczkę naładowuje.
 A „Robota pali im się w rękach”.
 A Mają dwie taczki.
 B Nim Walek pustą taczkę przyciągnie,
 już druga przez nią naładowana.
 C On „szlę na ramiona narzuca i pcha [taczkę] pod górę”.

Kompozycję omawianej sekwencji można więc przedstawić za pomocą wzoru: CBAABC, w którym wypowiedzi AA, stanowiące niejako oś symetrii, dotyczą dwóch bardzo istotnych uwarunkowań pomyślnego przebiegu i efektywności pracy wykonywanej przez Gibałów: ich ogromnego entuzjazmu i zapału oraz głównych narzędzi, którymi się posługują. Sugeruje to następującą implikację: jeśli się ma tyle zapału do pracy i dwie taczki, można wykonywać ją bardzo intensywnie i skutecznie. Taką właśnie pracę prezentują relacje BB, ukazujące równoległe, doskonale zorganizowane działania Gibałów. Natomiast relacje CC są o tyle symetryczne względem osi układu, że dotyczą wyłącznie Walka, który wprowadził żonę „do kopania zajmował”, ale i sam starał się pracować ofiarnie i zapamiętałe, wykonując zresztą — jak na mężczyznę przystało — czynności najcięższe. Relację ukazującą dynamizm pracy Gibałów tworzą, oczywiście, zdania krótkie, lakoniczne, szybko po sobie następujące, co uznać trzeba za celowy zabieg syntaktyczny.

Precyzyjną, regularną w swej symetryczności, słowem: wysoko zorganizowaną strukturę omawianej relacji należy traktować jako układ w pełni funkcjonalny, a więc całkowicie adekwatny wobec opisanej sytuacji. Skoro praca Gibałów jest tak doskonale zorganizowana, regularna, precyzyjna i dynamiczna, więc też i relacja jej przebieg prezentująca musiała być analogicznie uporządkowana i analogicznymi wyróżniać się cechami.

Ukazanie regularności, precyzji i dynamiki pracy wykonywanej przez Gibałów ma jeszcze jeden istotny aspekt: Żeromski podkreśla w ten sposób zjawisko dehumanizacji i reifikacji człowieka, który — razem ze swymi narzędziami — staje się działającym automatycznie, regularnie, precyzyjnie i dynamicznie mechanizmem, napędzanym energią nieubłaganych praw kapitalistycznego wyzysku.

Druga część relacji egzemplifikacyjnej ukazuje skutki wykonywanej przez Gibałów pracy:

- [A 1] Żelazne kółko skrzypi przeraźliwie;
 [2] rzadkie, czarne, cieknące, przerośnięte korzonkami błoto pierzcha
 [3] i flejtuchami pada na obnażone do kolan nogi chłopca.
 [B 1] gdy taczki z deski na deskę przeskakują, szła wrzyna mu się
 w kark i ramiona, wyciskając na koszuli czarną pręgę cuchnącego potu,
 [2] ręce mdleją w łokciach,
 [3] nogi cierpną i drętwieją od zanurzania ich w szlamie
 [C 1] — ale dwa kubiki na dużym dniu wybrane —
 [2] to znaczy łąka w grószu w kieszeni. [76]

Skutki, o których mowa w punkcie A, mają charakter głównie zewnętrzny, dotyczą bowiem już to narzędzi, już to przedmiotu pracy. Lecz sposób opisu owych zewnętrznych skutków wyraźnie sugeruje negatywne odczucie ich przez podmiot: przeraźliwy skrzyp żelaznego, nie naoliwionego kółka taczki równie natrętnie co nieprzerwanie wwierca się w uszy umęczonych pracą Gibałów; o czy ich atakuje ciągle czerń torfowego błota, które pryska spod kółka taczki i spod stóp Gibały, padając na jego odsłonięte do kolan nogi wstrętными „flejtuchami”, a ich dotyk staje się tym bardziej odrażający, że błoto jest chłodne i czarne, rzadkie i cuchnące, poprzerastane korzonkami bagiennych roślin, a więc oplątujące nogi swymi zimnymi zwojami niczym brudne, gnijące, zarobaczony szmaty (bo korzonki te, przeważnie białe, bardzo łatwo skojarzyć z robakami). Przedmiot pracy, materia, ziemia jest wobec podmiotu nie tylko oporna, lecz również złośliwa: błoto tchórzliwie pierzcha, potem jednak mściwie ochlapuje nogi Walka Gibały, ponadto trudno je kopać i ładować na taczkę, jest bowiem rzadkie, cieknące, a także oplątane sieciami korzeni. Zatem nie tylko człowiek, ale i przyroda staje się jakby przeciwnikiem wiejskich nędzarzy, którzy nie są zdolni — jak inteligentki narrator — do kontemplowania jej piękna.

Trzy najważniejsze zmysły (słuch, wzrok i dotyk) rejestrują — jak widzieliśmy — negatywne skutki wykonywanej przez Gibałów pracy, skierowanej na równie negatywnie przedstawioną materię, będącą jej przedmiotem.

Wzmianka o błocie ochlapującym nogi Walka Gibały stanowi przejście do opisu negatywnych skutków wewnętrznych, spowodowanych zarówno przez narzędzia, jak i przez oporną, złośliwą materię ziemi (B), przy czym skutki te są już eksplikowane, podczas gdy we fragmencie A były one tylko sugerowane (wyeksplikowane natomiast zostały tam tylko zewnętrzne skutki pracy Gibałów).

Wszystkie ujawnione w części B skutki wewnętrzne sprowadzić można do jednego — do bólu, który powodują: ciężar materii (szelka taczki „wrzyna [...] się w kark i ramiona”, „ręce mdleją w łokciach”) i jej zbyt niska temperatura („nogi cierpną i drętwieją od zanurzania ich w szlamie”, 76). Trzecia grupa skutków (C) ma charakter pozytywny: wydobywanie i wywiezienie dwóch „kubików” torfu dziennie, pozwalające zarobić „kawał grosza”, niezbędnego do utrzymania się całej rodziny przy życiu. Ten ostateczny skutek łagodzi cierpienia, stanowiąc jedyną inspirację pobudzającą Gibałów do aktywnej, pełnej samozaparciu postawy.

Na tym kończy się egzemplifikacyjna scena ich pracy w okresie, gdy obiecano płacić im jeszcze „po trzydzieści kopiejek od kubika”, zamknięta mocno prezentacją marzeń dwojga nędzarzy, marzeń maksymalnie inspirujących ich do pracy, bo dotyczących planowanych optymistycznie, bardzo zresztą skromnych, zakupów. Sygnałem daremności tych oczekiwań jest użycie już na samym wstępie formy czasu przeszłego: „Mieli nadzieję, że [...]” (76). Plan zabezpieczenia się przed zimą i głodem ma

charakter jednym tchem wypowiedzianej „wyliczanki”, co sugeruje, że wymienione w nim przedsięwzięcia — ze względu na dużą częstotliwość ich pojawiania się w świadomości i rozmowach Gibałów — zyskały formę jak gdyby recytacji doskonale zapamiętanego tekstu. Stąd właśnie znaczny stopień zrytmizowania analizowanego fragmentu:

ataa / ataa // a // aa / ta / ta^h / ta^h /

W schemacie tym poszczególne litery oznaczają: a — amfibrach, t — trochej, a^h — amfibrach hiperkatalektyczny. Regularność rytmiczną potęguje niemal idealna symetria układu poszczególnych segmentów rytmicznych, której osią — // a // — jest siódmy z kolei amfibrach („ziemiaków”), przy czym każda ze stron układu posiada po 8 akcentów. Marzenia nędzarzy — przedstawione wprawdzie przez narratora, ale z ich punktu widzenia — wypowiedzane są nie tylko recytacyjnie, jak gdyby jednym tchem, lecz również w coraz szybszym tempie, co wytwarza jakby sugestię, że w miarę kontynuacji swych marzeń Gibałowie coraz bardziej się podniecają perspektywą polepszenia swej doli. Istotną rolę w stopniowej dynamizacji interpretowanego fragmentu odgrywa specyficzna struktura składniowa pierwszego z dwu zdań podrzędnych, należących do tego wypowiedzenia:

Mieli nadzieję, że [...] trzydzieści rubli odłożą, komorne zapłacą, beczkę kapusty zakupią, ziemniaków z pięć korcy, sukmanę, buty, zapasek ze dwie, szorc dla baby, płótna na koszulę [...]. [76]

Otóż każda z trzech pierwszych sekwencji, stanowiących mikrozdania, składa się z dopełnienia i orzeczenia, natomiast każda z sześciu następnych — tylko z dopełnienia, co znacznie zwiększa tempo wypowiedzi. Wprawdzie sekwencje dopełnieniowe występują przeważnie razem z określeniami, lecz akcent główny pada w nich jedynie na dopełnienia. Ale nie tylko ze zjawiskiem stopniowej dynamizacji wypowiedzi mamy tu do czynienia. Ponieważ plany Gibałów referuje narrator z ich punktu widzenia (choć — jak świadczy użycie słowa „baby” — bardziej z punktu widzenia Walka), żeby — jak zawsze — wyrazić swoją z nimi solidarność, dlatego musi poddać je przynajmniej lekkiej stylizacji gwarowej, polegającej tu na umieszczeniu orzeczeń w końcowych pozycjach poszczególnych zdań. Ta forma paralelizmu syntaktycznego pełni ponadto funkcję jednego z dodatkowych czynników rytmizacji wypowiedzi.

Następną sekwencję, intensywnie kontrastującą ze swą poprzedniczką, realizuje narrator, ale głównie z punktu widzenia początkowo Gibałów, a potem — rządcy, przy czym przejście jednej relacji w drugą, a raczej jednego jej aspektu w drugi, jest trudno zauważalne, zwłaszcza że następuje na przestrzeni jednego zdania. Aspekt Gibałów ujawnia — już po raz drugi zresztą — słowo „zwałchał”, użyte tutaj w znaczeniu: ‘wynioskował chytrze’, a odnoszące się do rządcy, który stwierdził, że zaistniała możliwość obniżenia im o 10 groszy należności za wydobycie

jednego „kubika” torfu. Natomiast drugie z występujących w tej wypowiedzi zdań dopełnieniowych („że im tam widać dobrze dojadło”, 76), zawierające bezokolicznik „widać” (użyty tu zamiast refleksyjno-przypuszczającego przysłówka „widocznie”) wzmocniony ekspresywnym okolicznikiem „tam”, sformułowane zostało z punktu widzenia rządcy, który wnioskuje chytrze, że Gibałowie, przyciśnięci biedą, przyjmą wszelkie prace i wszelkie warunki. Oczywiście, decyzja rządcy przedstawiona została już tylko z aspektu Gibałów (użycie referującego czasownika „powiada”).

Kolejny akapit omawianej sekwencji narracyjnej ma charakter dwudzielny: jego pierwsza część przedstawia w sposób bezpośredni, a więc w formie mowy niezależnej, refleksję Gibały, który przekonuje siebie i żonę o konieczności przyjęcia ultymatywnej propozycji rządcy. Natomiast część druga stanowi relację z wydarzeń spowodowanych podjęciem przez Gibałę tej rozpaczliwej — acz nieuniknionej, bo w jego sytuacji jedynie możliwej — decyzji. Swój gniew bezsilny, wynikający z głębokiego poczucia doznanej krzywdy, próbuje utopić w wódce, a potem — gdy zabieg ten okazał się bezskuteczny — wyładować na żonie, zanim ją „pojął ze sobą do roboty”. A gniew to bynajmniej nie chwilowy, przemijający, „spontaniczny”, lecz zapiekły, zatwardziały, będący stałym elementem osobowości skrzywdzonego, krzywdzonego zresztą permanentnie człowieka, skoro tak intensywnie i gwałtownie potrafi on się ujawnić nawet „Na drugi dzień”. Przebieg tych wydarzeń referuje już sam narrator, ale z punktu widzenia swych bohaterów, o czym świadczy dobitnie użycie wulgaryzmów typu: „schlał się [...] jak bydlę”, „babę wyprał” (76).

Tak właśnie kończy się *Vorgeschichte*. Jej głównym zadaniem jest prezentacja społecznego kontekstu przedstawionej w *Zmierzchu* sytuacji. Natomiast następny *passus*: „Od tego czasu — na małym dniu — te same dwa kubiki wyrzucają, od rannego brzasku do szczerzej nocy nie ustając w robocie” (76) — uznać należy za łącznik spajający przedakcję z bieżącą sytuacją, której ukazanie stanowi główny cel utworu. Integracyjna siła tego łącznika polega na tym, że jest on maksymalnie syntetyczną relacją z ich pracy, przebiegającej codziennie w ten sam sposób i codziennie jednakowo wyczerpującej, pracy, która wymaga całkowitego samozaparcia, bo trwa nieprzerwanie od brzasku do późnej nocy. Łącznik ów umożliwia po prostu powrót do sytuacji bieżącej na zasadzie przykładu: zawsze pracują od świtu do nocy głębokiej... Następuje więc teraz jedna z takich właśnie sytuacji. Nic przeto dziwnego, że opis nadchodzącej nocy rozpoczyna się w sposób nawiązująco-unaoczniający: „I teraz oto z dala noc idzie [...]” (77). Ściśle rzecz biorąc, jest to kontynuacja opisu zapadającego zmierzchu, ale tym razem już w jego nieco późniejszych momentach.

Ukazując zwycięską walkę ciemności ze światłem, Żeromski nadal skupia swoją uwagę przede wszystkim na ewolucji barw i grze światłocieni, dzięki czemu opis pozostaje ciągle dynamiczny, z ogromną siłą narzucający się przez to uwadze czytelników, którzy w procesie percepcji i konkretyzacji dzieła literackiego opisy, zwłaszcza zaś statyczne, najczęściej pomijają. A więc „jasnoniebieskie lasy szerniały i rozplywają się w pomroce szarej”, „przygasa”, niczym ognisko pastusze, rozlany na powierzchni wód blask zorzy wieczornej, długie cienie padają od czerniejących na jej tle świerków, purpurą zorzy „czerwienią się” gdziegdzie, ale już tylko na porębach znajdujących się u samych szczytów wzgórz, kamienie i pniaki nie pokryte poszyciem ni zaroślami. Odbijające się od tych dalekich „punktów świecących” „małe i nikłe promyki”, „wpadając w głębokie pustki” gęstniejących ciemności, „wibrują [...], łamią się, drżą przez mgnienie oka i gasną, gasną po kolei” (77). Z bogatej palety barw pozostały teraz już jedynie czerwień i czern, kontrastujące nie tylko pod względem kolorytu, lecz również intensywności, czerwień bowiem dogasa, natomiast czern staje się żywiołem wszechogarniającym i zwycięskim. Zapadająca ciemność stacza zwycięską walkę nie tylko ze światłem, lecz także z przedmiotami, które całkowicie pochłania, tworząc w przestrzeni złudzenie pustki lub ich jednowymiarowości — płaskości:

Drzewa i krzewy tracą wypukłość, brylowatość, kolor naturalny i tkwią w szarej przestrzeni tylko jako płaskie kształty o dziwacznych zarysach, czarne zupełnie. [77]

W konsekwencji następuje całkowite odwrócenie sytuacji: przedmioty materialne zatracają swój kształt, a zjawiska niematerialne zyskują go. Metamorfoza ta zachodzi, oczywiście, w świecie wyobraźni narratora, który staje się niejako uczestnikiem przedstawionej sytuacji. Oto mrok, który był dotąd żywiołem całkowicie amorficznym, stopniowo zaczyna się materializować w odczuciu narratora: „W nizinie zsiada się już mrok gęsty i pociąga chłód, na wskroś przejmujący człowieka” (77). Ten właśnie chłód i gęstniejący — jak mleko, które się zsiada — mrok zaczynają pobudzać imaginację narratora do tego stopnia, że wizję idącej „pomroki” poddaje już on zabiegowi animizacji, sugerując czytelnikowi podobieństwo „pomroki” do gigantycznego smoka, co „pełźnie po zboczach wzgórz”, pochłaniając „jałowe barwy ściernisk, wykrotów, osypisk, głazów” (77).

Żeromski doskonale ukazał przy tym proces stopniowego ulegania narratora subiektywnemu nastrojowi chwili, a więc zjawisko odchodzenia od postawy realistycznej i powrotu do niej. „Na spotkanie fal mroku wstają z bagien” fale mgieł, których obraz jest również maksymalnie zróżnicowany i zdynamizowany. Mgły, mające kształty smug lub kłębów, wykonują najrozmaitsze ruchy wywołane ich własną siłą, jakąś tajemną energią tkwiącą w nich immanentnie: „czołgają się smugami, kłębami okręcają się dokoła zarośli, dygocą i miętoszą ponad wód po-

wierzchnią”. Lecz jednocześnie powiew zimnego, wilgotnego wiatru „mięsi je, tłucze po dnie doliny, rozciąga na płask jak postaw zgrzebnego płótna” (77), nadając im jeszcze inne kształty i kierunki ruchu. Ta zewnętrzna siła całkowicie przewycięża wewnętrzną energię mgieł, z którymi wiatr wyrabia wszystko, co mu się żywnie podoba. W ten sposób osiąga Żeromski podwójną dynamikę obrazu, który nie jest prezentowany w stanie gotowym, jako suma skutków, lecz w trakcie swego przetwarzania się. Jest to jednocześnie przejaw tendencji maksymalistycznych, o czym dobitnie świadczą ponadto układy trójkowe, często synonimiczne, za pomocą których autor ukazuje pełnię zjawisk, a więc specyfikę barwy mgieł i różnorodność ich ruchów.

Jeśli omówiony obraz mgieł ukształtował narrator z własnego aspektu, to już następny — głównie z punktu widzenia Walkowej, co zresztą Żeromski sygnalizuje przerażonym jej szeptem na temat nadchodzącej mgły. Pierwszy, „odautorski” obraz mgieł jest w miarę obiektywny (jeśli w ogóle można tak określić wizję artysty, widzącego rzeczy i aspekty nie dostrzegane przez przeciętnego obserwatora) i raczej intelektualistyczny, drugi natomiast — subiektywny i emocjonalny, wewnętrzny, będący projekcją pobudzonej lękiem wyobraźni Gibałowej. Mgła przedstawia się jej początkowo jako amorficzna „szara próżnia”, by już po chwili przeistoczyć się w złośliwą i natrętą istotę, która „zagłąda w oczy i uciska serce jakąś nieznaną zgryzotą”. Przeżywany przez Walkową lęk przeradza się wkrótce w paniczny strach, którego skutki Żeromski przedstawia zgodnie z odwieczną tradycją utrwaloną w ludowych opowieściach i baśniach: „Włosy jeżą jej się na głowie i mrowie przechodzi po skórze” (77). Oto bowiem mgła, ujęta przedtem animizacyjnie, przybiera teraz formę pluralistycznej personifikacji (występującej dość często, w różnych zresztą wersjach, na kartach baśni i legend):

Mgły idą jak żywe ciała, podpełzają do niej chyłkiem, zabiegają z tyłu, cofają się, czają i znowu ławą suną coraz natarczywiej. Kładą na niej wreszcie wilgotne swe ręce, wsiąkają w ciało aż do kości, drapią w gardzieli i lechcą w piersiach.
[77—78]

Owe mgielne istoty — przebiegłe, chytne, natarczywe, ostrożne, chociaż bezwzględne, podstępne i złośliwe — wykonują aż dziesięć różnorodnych czynności skierowanych przeciwko swojej ofierze, którą opanowują całkowicie, wsiąkając we wszystkie komórki jej ciała.

Żeromski niezwykle ekspresywnie ukazał tu całą złożoną taktykę i strategię ataku mgieł. Warto jeszcze podkreślić, że specyfika analizowanego obrazu polega na całkowitym odwróceniu realnej sytuacji: pisarza zainteresowała szczególnie „ta chwila zmierzchu, kiedy wszystkie kształty widoczne zdają się rozsypywać w proch i nicość” (77), a zjawiska amorficzne, nieuchwytnie, ulotne — materializować, przybierać określone formy, co można było już zauważyć w opisie zapadającego mroku. Ten

„strach wieczorny” zmusza Gibałową — choć bez reszty pochłaniała ją „twarda robota”, mącąc, rozprasząc i niszcząc w zarodku „wszelkie myśli” — do refleksji nad losem pozostawionego bez opieki dziecka.

Żeromski znakomicie odtworzył dramatyczne przeżycia matki, która — na podstawie dotychczasowych, wielu zapewne, doświadczeń — wyobraża sobie sytuację, w jakiej może się ono znajdować. Instynktem macierzyńskim wiedzona, słyszy nawet jego płacz. Opis płaczu niemowlęcia i reakcji matki ujęty jest w formę układów trójkowych: „Płacze tam pewno, zachłysta się, łka...” Żalony głos dziecka „Rozlega się [...] w jej uszach, nęka jakieś jedno miejsce w mózgu i drażni w sercu” (78).

Pisarz osiąga w ten sposób względną pełnię obrazu określonych przyczyn i skutków: intensywności płaczu dziecka odpowiada gwałtowność reakcji zrozpaczonej matki. Trzeba tu bowiem podkreślić, że oba układy trójkowe, z których pierwszy tworzą czasowniki synonimiczne, zbudowane są na zasadzie stopniowania: początkowo dziecko płacze w sposób umiarkowany, potem — coraz gwałtowniej, zachłystując się łzami, a wreszcie łka. Matka odczuwa płacz dziecka najpierw tylko słuchem, a zatem jedynie fizycznie, zmysłowo, następnie percypuje go rozumowo, a w końcu — sercem, tzn. emocjonalną, najsilniejszą sferą swojej osobowości. Niepokój o los dziecka Walkowa przeżywa więc fizycznie i psychicznie, rozumowo i uczuciowo — słowem totalnie, poddając się mu bez reszty. I tu również ujawniła się wyraziście tendencja Żeromskiego do maksymalnej dynamizacji opisu, który właściwie przeradza się w narrację obejmującą zdarzenia psychiczne, składające się na wewnętrzną akcję utworu. Natomiast dalszy etap psychicznych doznań Gibałowej — jak się wkrótce okaże — uzyska już formę narracji dotyczącej zdarzeń możliwych w przyszłości lub przewidywanych, a więc dziejących się jedynie w wyobraźni zrozpaczonej matki, bo chyba nie poprzedzonych analogicznymi jej doświadczeniami życiowymi.

Lapidarny, składający się zaledwie z pięciu wypowiedzi, dialog między Gibałową, która pragnęłaby zajrzeć do dziecka, a Gibałą, który na to zgodzić się nie chce, stanowi pretekst do kontynuowania prezentacji jej przeżyć i do wprowadzenia charakterystyki Gibały, przekazanej czytelnikowi w formie rozmyślań jego żony, przybierających miejscami cechy mowy pozornie zależnej. Żeromski eksponuje tu głównie okrucieństwo Gibały, sugerując jednak, że nie jest ono wrodzone, patologiczne, inspirowane sadyzmem, lecz tylko nabyte, stanowiące rezultat okrucieństwa życia w warunkach kapitalistycznego wyzysku.

Dla ukazania pełni zjawiska Żeromski — kierując się ulubioną zasadą „trójkowości” — podaje przykłady aż trzech „form” znęcania się Gibały nad żoną, na której, pod byle pretekstem, wyładowuje on swój gniew bezsilny i bezbrzeżną swą rozpacz. Gibałowa, podniecona „aż do bólu” niepohamowaną, górującą „nad bojaźnią kary” troską o pozosta-

wione bez żadnej opieki dziecko, wyobraża sobie, że oto — wbrew woli męża — po kryjomu porzuca pracę i biegnie ku domowi.

Prezentacji jej bolesnych, gorączkowych rozmyślań dokonał Żeromski stosując strukturę narracji, dotyczą one bowiem potencjalnych, pożądanych i przewidywanych przez Walkową — a związanych z planowaną ucieczką — wydarzeń, których swoista synteza stanowi wstęp do omawianej relacji: wystarczy przecież „tylko się na bałyku zsunąć w wąwozik, skoczyć przez strugę, a potem po roli, po zagonach, na przelaj!” (78). Kompozycyjna specyfika tej wypowiedzi polega na tym, że stanowi ona przedłużony niejako układ trójkowy o wzorze:

$$1 \rightarrow 2 \rightarrow 3 \text{ (a} \rightarrow \text{b} \rightarrow \text{c)}$$

To wydłużenie układu, a także zastosowanie w nim bezokoliczników zamiast form osobowych, natomiast równoważników zdań w finale, powoduje znaczną jego rytmizację i dynamizację.

Warto zwrócić zwłaszcza uwagę na amfibrachiczne zakończenie zdania, doskonale imitujące rytmikę galopady biegnącej do domu Gibałowej (występujący tu peon 3, „po zagonach”, ulega w czasie artykulacji ściągnięciu, tak że można go traktować jako amfibrach hiperkatalektyczny).

Drugą fazę rozmyślań Gibałowej stanowi już szczegółowa relacja z wyobrażonych sobie przez nią wydarzeń, które ta nieszczęsna matka przeżywa bardzo intensywnie, dotkliwie odczuwając ból zarówno fizyczny, jak i psychiczny, bo „ostre kolki” tarniny i jeżyn „kłują jej nie tylko nogi, ale przebijają serce”, gdy biegnie boso — w umęczonej swej wyobraźni — po zarosłych dzikimi krzewami ścierniskach. Ta sugestywna metafora, doskonale wyrażająca cierpienia matki, polega na skojarzeniu skutku z przyczyną, która go wcale nie wywołała: biegnącej na oślep bez tchu i pamięci Gibałowej wydaje się, że ciernie przebijają jej nie tylko nogi, zwłaszcza zaś stopy, lecz również serce, choć jego ból spowodowany jest przecież lękiem o los dziecka. Można też w ogóle nie dostrzegać tu metafory: po prostu ból przebijanych cierniami bosych stóp jest tak silny, że odczuwa się go aż — w sercu. Miłość Gibałowej do dziecka — ogromna, wszechogarniająca, która bez reszty pochłania całą jej osobowość: umysł i serce, duszę i ciało — ma w sobie ponadto coś z miłości zwierzęcej, determinowanej instynktem. Świadczy o tym chociażby metafora: Gibałowa „skacze jak łasica”, a po przybyciu do chaty „spina się do kolebki...” jak suka lub jak właśnie łasica. Ale wobec groźby wybuchu gniewu męża kapituluje, tłumiąc nawet swój macierzyński instynkt.

Wprawdzie sekwencja obejmująca dramatyczną walkę, którą Gibałowa stoczyła z pokusą spełnienia macierzyńskich obowiązków, ma charakter aktualny, lecz niewątpliwie została ukształtowana na podstawie analogicznych lub nawet identycznych sytuacji życiowych. I w tym właś-

nie sensie można ją określić jako częściową przedakcję, pozwalającą czytelnikowi głębiej wczuć się w obecną scenę i lepiej zrozumieć jej społeczną wymowę i motywację, co jest szczególnie istotne dla właściwego sposobu interpretacji postaci Gibały, który rozumie, że w tym bezwzględnym świecie równie bezwzględnie należy postępować — nawet wobec siebie i własnej rodziny, dla jej zresztą dobra. Tę bezwzględną „twardość” Walka doskonale ujawnia lapidarny dialog między małżonkami, zbudowany na zasadzie układu trójkowego, wyrażający ponadto kontrast ich postaw:

[a] — Walek [...] — polecę do chałupy, naskrobie ziemniaków?...

[b] [Milczenie.]

[a] — Waleś, polecę?

[b] — Ej...

[a] — A tam dziewczucha może uświerkla...

[b] [Gest zamiast odpowiedzi.]

Dopiero na wzmiankę o dziecku Gibała wyjaśnia swoją decyzję: muszą wykonać codzienną normę — „dokopać” do palika — żeby uzyskać zarobek pozwalający całej rodzinie utrzymać się przy życiu. Ale od chwili wzmianki o dziecku, od momentu przypuszczenia, że może już umarło, Gibała zaczyna pracować jeszcze intensywniej:

ujął za rydel i zaczął raz za razem narzucać szlam na swoje taczki. Robi to zapamiętale, szybko, co tchu. Narzuciwszy pełne taczki, popchnął je, biegnąc cwałem, i rzekł na odchodnym:

— Pchaj i ty swoje, próżniaku... [79]

Sposób rozumienia przez Gibałową tej jedynej dłuższej nieco wypowiedzi męża całkowicie zgodny jest z dokonaną wcześniej interpretacją jego osobowości i jego intencji:

Pojęła to łaskawe ustępstwo na rzecz jej miłości, tę grubiańską dobroć, tę twardą i surową jakby pieszczotę, bo jeśli narzucają ziemię oboje, robotę skończyć można daleko prędzej. [79]

Gibałowa zaczyna więc pracować czterokrotnie intensywniej, ale już nie siłą mięśni, lecz siłą woli i nerwów. Żeromski ukazuje pracę Gibałów jako źródło najcięższych cierpień fizycznych i psychicznych. Przejmująco zobrazował to zwłaszcza w opisie pracy Gibałowej:

W piersiach jej rzeżało, pod powiekami migały jaskrawe kolory, mdliło w piersiach i leciały z oczu łzy gorzkie, grube, łzy bezmyślnego bólu — w ten gnój zimny i cuchnący. [79]

Miarą jej cierpienia jest — urastający do rozmiarów symbolu — motyw gorzkich i bujnych łez padających na torfowy szlam, który autor określa jako „gnój”. Kontrast ten znacznie potęguje tragiczną wymowę przedstawionej sytuacji. Mordercza, przekraczająca ludzkie możliwości praca stanowi siłę dehumanizującą. Poddani jej działaniu ludzie stają się podobni do zwierząt: Gibała biega „cwałem” niczym koń, Giba-

łowa naśladuje „szybkie i skwapliwe” ruchy męża „jak małpa”. Te animalistyczne porównania (z których pierwsze wynika z metaforycznej konstrukcji „biegnąc cwałem”), tak znamienne dla naturalistycznej poetyki większości opowiadań Żeromskiego, należy traktować raczej jako rezultat presji doświadczeń życiowych niż mody literackiej.

Finał utworu ma charakter syntezy: to jeszcze jedno, ostatnie już, spojrzenie narratora na ludzi i na przyrodę, a więc przede wszystkim na mgły (stanowiące teraz jej główny element), które, ulegając dalszej, również animizacyjnej, konfiguracji, „wspięły się wysoko, zawlekły szuwarę i nad szczytem olszyn murem nieruchomym stoją” (79). Drzewa wyglądają w tej mgle „jak plamy nieokreślonej barwy, dziwacznie wielkich kształtów [...]”, a postaci dwojga „nędzarzy biegających w poprzek rozdołu” przypominają „jakieś potwornie ogromne widma” (80). Demoni-zacja świata przedstawionego — który dla Gibałów jest tak przecie okrutny — osiąga tutaj swój szczyt. Jej czynnikami sprawczymi są głównie animizacja lub personifikacja rzeczy, depersonalizacja ludzi, hiperboli-zacja osób i przedmiotów, a także sytuacji i stanów rzeczy, biało-czarna kolorystyka obrazów, nastroj lęku, smutku, beznadziejności... Depersonalizacja przybiera nawet formę reifikacji, o czym świadczy ostatnie spojrzenie narratora na pracę Gibałów, którzy zachowują się jak automaty: „Głowy ich opadają na piersi, ręce wykonywują ruchy jednostajne, kadłuby zginają się ku ziemi...” (80). Oczywiście, wypowiedź wyrażająca automatyzm i jednostajność ruchów pracujących ludzi także musiała być zbudowana regularnie. Oto próba jej graficznego ujęcia:

Sss / ssSs / sSs // Ss / sssSs / Ss / ssSs // sSs / sSss / sSs

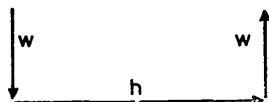
Jak widzimy, czynnikiem regularności, w tym również rytmicznej, jest tu symetria układu, w którym dwa komponenty zewnętrzne, znajdujące się po obu stronach komponentu środkowego jako jej osi, niemal całkowicie (bo z wyjątkiem pierwszej stopy pierwszego komponentu lub ostatniej — trzeciego) odpowiadają sobie: amfibrach amfibrachowi, peon 3 peonowi 2; w konsekwencji komponenty zewnętrzne identyfikują się ze sobą zarówno pod względem liczby sylab (10), jak i akcentów (3). Strukturalna odmiennosc komponentu środkowego (który ma 4 akcenty, 13 sylab, a także dość regularną rytmikę wyznaczoną przemiennością swoich składników: trochej, peon 2^h, trochej, peon 2) i obciążenie go funkcją osi symetrii można chyba powiązać z faktem, że dotyczy on ruchu rąk, a więc organów ludzkiego ciała najbardziej zaangażowanych w pracę fizycznej. Kończąc tę partię utworu wielokropkiem, autor jej nie zamyka, bo przecież praca trwa nadal i nic finału spowodowanych nią cierpień fizycznych i psychicznych nie zapowiada.

Przedostatni akapit świadczy, że pisarz nie może się oderwać od realizowanego tematu. Powraca więc znów do pracy Gibałów, lecz ich samych nie ukazuje, sugerując w ten sposób, że zapadła już ciemność zu-

pełna, która wszystko — prócz mgły — zdołała pochłonąć. O kontynuowaniu pracy i jej tempie czytelnik może wnioskować jedynie na podstawie percypowanych przez narratora wrażeń akustycznych, bardzo zresztą dla ucha niemiłych (turkot i „skwierczenie” kółek nie nasmarowanych). Po raz ostatni narrator rzuci też okiem na mgły, które — podobne do fal zmieszanego z wodą mleka — „kołyszą się między wzgórzami czarnymi”, przypominając tym razem falujące wśród wysp morze.

Utwór zamyka motyw gwiazdy wieczornej, czyli jutrzhenki, która „roznieciła się” w głębi nieba, „płonie drżąc” i nikłym swym blaskiem ciemności przenika. Motyw gwiazdy spełnia wiele różnorodnych funkcji. Kompozycyjna jego rola polega nie tylko na tym, że zamyka on tekst, tworząc zresztą z inicjalnym motywem słońca klamrę spinającą mocno całość utworu, lecz również na tym, iż stanowi wszak niezbędny element swoistego paralelizmu: w czarnej „głębinie niebios” (jakże pomysłowo zasugerował tu autor jej ogrom, zestawiając końcowe oraz inicjalne „nie” w celu przedłużenia artykulacji wyrazu „głębinie”!) samotna gwiazda, w głębinie „ciemności kryjących ziemię” osamotnieni nędzarze. Dwa analogiczne światy rozdzielone mgłą, tworzące układ symetryczny o zdecydowanie ponurych, wprost żałobnych barwach. Gwiazda — jako jedyny punkt odniesienia — stanowi dla narratora czynnik umożliwiający mu dostrzeżenie i odczucie owej bezmiernej głębinie przestrzeni kosmicznej. Ale wizje obu światów — kosmicznego i ziemskiego — organizuje również druga zasada kompozycyjna, a mianowicie kontrast: znikomość, bezradność i samotność człowieka wobec ogromu odwiecznej przyrody opalonej przez żywioł nocy — i nikłość blasku gwiazdy wieczornej wobec nieprzeniknionych, bezkresnych mroków kosmosu. Mamy tu więc do czynienia z paralelizmem kontrastowych obrazów. Natomiast potraktowanie gwiazdy jako symbolu, np. nadziei, która zaświta kiedyś Gibałom, a może nawet wszystkim ludziom ubogim, nieszczęśliwym i wyzyskiwanym, byłoby chyba rzeczą zbyt ryzykowną wobec braku konkretnych, przekonywających argumentów.

Mówiąc o paralelizmie, kontraście, gradacji i symetrii jako głównych zasadach kompozycyjnych *Zmierzchu*, nie sposób pominąć faktu, iż jego pierwszy i ostatni obraz posiada strukturę wertykalną, natomiast wszystkie wewnętrzne (środkowe) obrazy i sekwencje — horyzontalną, co przedstawić można za pomocą następującego schematu, w którym *w* oznacza opis słońca, chmur, wzgórza, nocnego nieba i gwiazdy, *h* — opis pól, kotliny i relację o losach ludzi:



Obserwowaliśmy na kartach interpretowanego utworu ekspresywne opisy wszelkich możliwych, przez człowieka przeciętnego zazwyczaj nie dostrzeganych, zjawisk zachodzących w tych momentach, kiedy zapada

zmierzch i kiedy zapada noc. Ale utwór, który w intencji Jabłczyńskiego, a początkowo także i autora, miał być demonstracją możliwości przeniesionej z malarstwa do literatury metody impresjonistycznej, stał się — nie tracąc niczego ze swych własności artystycznych — również demonstracją ideowo-społecznych możliwości sztuki literackiej.

Żeromski opisał różne, nieuchwytnie pozornie, zmiany w przyrodzie związane z chwilą zapadania zmierzchu, a jednocześnie przedstawił monotonna, niezmienną, ciągle przebiegającą w ten sam sposób pracę Gibalów, której zakończenia nic zresztą nie zapowiada. W kontekście tym odczytać można ideowe przesłanie utworu: odmienność praw przyrody i praw jeszcze od nich bezwzględniejszych — rządzących losem ludzi ujarzmionych przez wyzysk kapitalistyczny.

Warto zacytować teraz refleksje Żeromskiego na temat relacji zachodzących między człowiekiem a przyrodą w dziele sztuki, zawarte w liście do Oktawii, pisanym pod wpływem wrażeń wywołanych wizytą w pracowni Stanisława Witkiewicza:

Odtworzenie przyrody — zastępuje wszystko, zdobycie w obrazie prawdy — jest celem artysty, ale jeżeli na tle przyrody artysta umieszcza człowieka i zsuwa tym sposobem przyrodę niemą i samą w sobie na plan drugi, to powinien wyrazić jakąś łączność między człowiekiem i przyrodą, jeżeli to ma być obraz nie etnograficzny tylko¹⁰.

Zmierzch całkowicie warunkom tym odpowiada, gdyż owa „łączność między człowiekiem i przyrodą”, ukazana tu na zasadach paralelizmu i kontrastu, stanowi — jak widzieliśmy — podstawę ideowo-artystycznej koncepcji utworu. Artur Hutnikiewicz pisze na ten temat, co następuje:

Obraz świata staje się tu oczywiście aktywnym współczynnikiem sugestii ideowej opowiadania. Między stanem natury a światem ludzkiej niedoli zachodzi wewnętrzny związek, i to wieloraki, tak jak wieloraką jest mowa każdego symbolu. Jest tu zarazem i przeciwstawienie, i jakieś podobieństwo bolesne¹¹.

Poczucie solidarności pisarza z pokrzywdzonymi — jak niejednokrotnie można się już było przekonać — znalazło swój wyraz w fakcie prowadzenia narracji z aspektu jego chłopskich bohaterów. Że było to świadome założenie twórcze, wskazuje zawarta w tomiku 11 *Dzienników* refleksja teoretyczna, zapisana 31 I (lub 1 II) 1887. Akceptując poetykę nowel Konopnickiej, Żeromski tak pisze o sposobie kreowania przez nią ludowych bohaterów:

Chłopi ci mówią ich mową, ich językiem, ich uczuciem. [...] Tendencja poetki widnieje tylko w wyborze tematu, a obraz mówi za siebie. [...] Poetka poddaje się, wciela w uczucie chłopskie, zrzuca z siebie indywidualność i dążenie [!], dla odtworzenia prawdy ciskającej się w oczy. Tej zdolności w poezji

¹⁰ List do Oktawii, z 4 V 1892. W: Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, s. 127—128.

¹¹ Hutnikiewicz, *ed. cit.*, s. XC.

naszej nikt nie miał i nie ma. Trzeba bowiem: 1) odczuć tę wielką chłopską niedolę, 2) odczuć ją tak, jak ją chłop odczuwa, 3) tak ją wysławić, jak ją chłop wysławia, a jednocześnie zachować cechy utworowi [!] artystyczne¹².

Zakładając, że dla noweli lub opowiadania charakterystyczna jest akcja, dla obrazka zaś — sytuacja, można określić *Zmierzch* właśnie jako obrazek¹³. Występują w nim wprawdzie partie narracyjne, dotyczące losów dwóch kolejnych właścicieli folwarku oraz rodziny Gibałów, lecz tworzą one jedynie *Vorgeschichte*, nie zaś główną sferę utworu. Przedakcja spełnia zresztą w każdym dziele literackim rolę drugorzędną, pomocniczą, pozwala bowiem czytelnikowi lepiej zrozumieć tok i sens „bieżących” wydarzeń, motywy działania bohaterów, etc. Oczywiście, wszystkie sytuacje przedstawione w *Zmierzchu* zostały — co już wykazano — maksymalnie zdynamizowane: „współczesna” sfera utworu statyczna jest tylko pozornie, w istocie rzeczy dzieje się tu bardzo dużo — zarówno w przyrodzie, jak i w ludzkiej duszy.

¹² S. Żeromski, *Dzienniki*. (Wybór). Opracował J. Kądziela. Wrocław 1980, s. 257. BN I 238.

¹³ Kucharski (*op. cit.*, s. 80, 86) natomiast dwukrotnie nazywa *Zmierzch* nowelą.