

# Halina Chałacińska-Wiertelak

---

## Autor „Zapisek myśliwego” jako pejzażysta

---

Studia Rossica Posnaniensia 1, 39-48

---

1970

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## AUTOR „ZAPISEK MYŚLIWEGO” JAKO PEJZAŻYSTA

Przez obszerną literaturę krytyczną poświęconą *Zapiskom myśliwego* Iwana Turgieniewa przewija się myśl o doniosłej roli przyrody w ogólnej koncepcji dzieła. Akcentowano jej udział w ujawnianiu treści ideowych całego cyklu oraz uwydatniano jej funkcję w strukturze opowiadań i w technice postaciowania<sup>1</sup>. Walory estetyczne pejzażu zajęły natomiast w tych rozważaniach niezwykle skromne miejsce. Poświęcano im zazwyczaj kilka marginesowych uwag, które nie dawały pełnego obrazu przełomowej roli pisarza w rozwoju techniki pejzażu w literaturze rosyjskiej. Wyjątkiem była rozprawa H. Salonena, przynosząca wiele wartościowych spostrzeżeń szczegółowych, ale w swej ogólnej koncepcji bardzo dyskusyjna<sup>2</sup>. Ciekawe propozycje interpretacyjne wysunęła S. G. Kaprałowa w próbie stylistycznej analizy kolorystyki Turgieniewa w opowiadaniu *Bieżyńska łąka*<sup>3</sup>. Propozycje te nie obejmują jednak całej problematyki związanej z ewolucją pejzażu w *Zapiskach myśliwego*, której poświęcamy niniejszą pracę.

Pierwsze opowiadania cyklu powstały w latach czterdziestych pod prężnym wpływem metod szkicu fizjologicznego<sup>4</sup>. Program szkoły naturalnej zaważył również na poglądach Turgieniewa związanych z zasadami kształtowania pejzażu w dziele literackim. W formie zwartej, uogólniającej kilkuletnie doświadczenie, pisarz wyłożył je w recenzji *Zapisek myśliwego z guberni orenburskiej* S. Aksakowa, ogłoszonej drukiem w 1852 r. Krytycznie odniósł się do tradycji umownych i literacko stylizowanych obrazów przyrody w twórczości romantyków, zarzucając im subiektywizację opisów zjawisk otaczającego świata, podporządkowanych indywidualnym przeżyciom człowieka. Stąd też — utyskiwał Turgieniew — „w tak zwanych opisach przyrody

---

<sup>1</sup> E. M. Jefimowa, *Pejzaż w „Zapiskach ochotnika” I. S. Turgieniewa*. W: „Zapiski ochotnika” I. S. Turgieniewa. Sbornik statiej i matieriałow, Oriel 1955, s. 247 - 281; I. Nowikow, *Turgieniew chudożnik słowa*, Moskwa 1954; S. M. Pietrow, *I. S. Turgieniew, Żyżń i tworczestwo*, Moskwa 1968.

<sup>2</sup> G. Salonen, *Pejzaż w proizwiedienijach Turgieniewa*, Helsingfors 1915.

<sup>3</sup> S. G. Kaprałowa, *Cwiotowaja leksika w rasskazie I. S. Turgieniewa „Bieżyn lug”*, Russkij jazyk w szkole, 1968, nr 5, s. 18 - 21.

<sup>4</sup> A. Semczuk, *I. S. Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834 - 1855*, Wrocław 1968, s. 76 - 148.

pojawiają się albo porównania z wewnętrznymi przeżyciami człowieka („i cała nietknięta śmieje się skała”), albo też zamiast prostego i jasnego opisu zjawisk zewnętrznych występują rozmyślenia na ich temat”<sup>5</sup>. „Fałszywej manierze” romantyków, której wymownym przykładem jest zdaniem pisarza *Orientalles* Wiktora Hugo, przeciwstawił realistyczny opis przyrody, ujawniający w „wielkich i prostych słowach jej prostotę i wielkość”. Opis ten powinien opierać się na uważnej obserwacji i sumiennych studiach szczegółowych, powinien wykorzystać metody i doświadczenia przyrodoznawstwa. Jest to zadanie znacznie trudniejsze — w ferworze polemiki dowodził Turgieniew — albowiem „retoryczne malowanki przysparzają znacznie mniej trudności, aniżeli prawdziwe, ciepłe i żywe opisy, zupełnie tak samo, jak nieporównanie łatwiej powiedzieć górcom, że są one „pędem marności ku niebiosom,” skale — że „chichoce”, błyskawicy — że jest „fosforyczną zmiąją”, aniżeli poetycko jasno pokazać nam wspaniałość skały nad morzem, spokojny majestat gór lub ostry blask błyskawicy... I to jest zrozumiałe: człowiekowi najtrudniej oderwać się od samego siebie i wczuć się w zjawiska przyrody... Grzmijcie, nie schodząc z miejsca, wszystkimi grzmotami retoryki: to nie będzie wymagało większego wysiłku; ale spróbujcie zrozumieć i pokazać, co dzieje się chociażby w ptaku, który milknie przed deszczem i zobaczycie, jak to trudno”<sup>6</sup>.

Elementy tych założeń programowych ujawniły się wyraźnie w najwcześniejszych chronologicznie opowiadaniach z cyklu *Zapiski myśliwego*. W *Jermolaju i młynarce* czytamy:

Wiele rzek rosyjskich ma, podobnie jak Wołga, jeden brzeg górzysty, drugi łąkowy; taka właśnie była Ista. Niewielka ta rzeczka wije się nadzwyczaj kapryśnie, pełźnie jak wąż, nawet na przestrzeni pół wiorsty nie płynie prosto; miejscami, jeśli patrzeć z wysokości stromego pagórka, widać ją chyba na dziesięć wiorst z jej groblami, stawami, młynami, warzywnikami otoczonymi łożą i bujnymi sadami. Ryb jest w Iście zatrzęsienie, zwłaszcza karpi-głowaczy (chłopi podczas wielkich upałów wyciągają je spod krzaka rękami). Małe kuliki-piaszkowce ze świstem przelatują wzdłuż kamienistych brzegów poprzerynianych zimnymi przeźroczystymi strumykami; dzikie kaczki wypływają na środek stawu i oglądają się ostrożnie, czaple sterczą w cieniu, w zatokach pod urwiskami (s46)<sup>7</sup>.

W opisie pozbawionym artystycznych środków literackich Turgieniew nie odwoływał się do wyobraźni czytelnika i nie dążył do wywołania określonego nastroju. Przekazywał nie piękno zjawiska, lecz jego treść. Pisarz zrezygnował z walorów estetycznych wybranego fragmentu przyrody, dając w zamian suchą i obiektywną informację godną pióra geografa i badacza przyrody.

<sup>5</sup> I. S. Turgieniew, *Sobranije soczinienij w dwienadcati tomach*, t. XI, Moskwa 1956, s. 155.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>7</sup> I. Turgieniew, *Zapiski myśliwego*, Warszawa 1953, s. 46. (Wszystkie cytaty według tego wydania).

Czasami we wczesnych pejzażach Turgieniew zwracał uwagę na kształt, barwę i wygląd, ale i w tym wypadku nie dążył do wywołania efektu estetycznego, lecz kierował się troską o wierne skopiowanie cech przedmiotów i zjawisk.

Pomiędzy starymi jabłoniami i rozrośniętymi krzakami agrestu zieleniły się okrągłe [...] główki kapusty; chmiel oplatał wysokie tyczki; ciasno sterczały z grządek bure gałęzie chrustu poplątane z zaschniętymi pędami grochu; wielkie płaskie dynie zdawały się poniewierać po ziemi, ogórki żółciły się spomiędzy zakurzonych, kanciastych liści; wzdłuż płotu chwiałały się wysokie pokrzywy; w dwóch czy trzech miejscach rosły kępy wiciokrzewu, czarnego bzu i głogu – resztki dawnych klombów [...] (s. 80).

Pejzaż we wczesnych opowiadaniach autora *Szlacheckiego gniazda* jest przeładowany szczegółami. Pisarz, dążąc do rzeczowego opisu, podaje nazwy drzew, krzewów, kwiatów, traw i grzybów.

W trawie nieopodal wysokich mrowisk [...] lekko ocienione pięknie wykrojonymi liśmi paproci, kwitły fiołki i konwalie, rosły surojadki, gąski, kurki, dębniaki, czerwone muchomory; na murawie pośród rozłożystych krzaków czerwieniły się poziomki (s. 267 - 268).

Turgieniew nie szereguje przedmiotów według ich znaczenia dla oglądanej całości, ani też ze względu na widoczność. Uderza także brak związku między poszczególnymi elementami: przybliżenia, oddalenia, płaszczyzny. Stąd też, pomimo drobiazgowego wyliczania, obraz nie trafia do odbiorcy jako usystematyzowana całość, sprawia raczej wrażenie chaotycznego nagromadzenia rozmaitych przedmiotów, które znalazły się w polu widzenia wnikliwego obserwatora.

Należy również podkreślić, że w utworach z lat czterdziestych pisarz zdradza w opisach pejzażu pewną nieumiejętność nie tylko w rozmieszczeniu przedmiotów, ale i w zaznaczaniu perspektywy. Obraz jest „płaski”. Przedmioty skupione wokół narratora tłoczą się na pierwszym, jak gdyby jedynym planie. Bardzo rzadko akcentowane położenia w różnych płaszczyznach nie zaznaczają się jednak w samych przedmiotach, zmianie ich wielkości, kształtu, nie mówiąc już o kolorze i oświetleniu. Perspektywiczne oddalenia przedmiotów pisarz sygnalizuje przy pomocy elementarnych chwytów, używając określeń odniesionych zawsze do podmiotu, który znajduje się w centrum opisu: „[...] przed nami [...] żółciło się pole owsa [...] niżej trochę stał chłopski koń po kolana w rzece [...] za nami [...]” (s.63 - 64); „[...] nade mną i wprost na mnie mknęły podłużne obłoki [...]” (s. 215). Miejsce obserwacji zmienia sam narrator, natomiast pejzaż jest statyczny. Niekiedy Turgieniew wprowadza motyw dźwięku, który również nie nasila się i nie słabnie; jest zawsze zarejestrowany jako niezmienny: „nagle w głębokiej ciszy rozlega się osobliwe chrapanie, syczenie, słychać miarowy łopot skrzydeł” (s. 42), albo rozległ się „krótki, suchy trzask pioruna” (s. 214).

Elementem ożywiającym w pewnym stopniu pejzaż są sylwetki ludzi lub zwierząt. „Niżej trochę stał [...] koń [...] i leniwie opędał się od much

mokrym ogonem..." (s. 64), „Na łące pies ogryzał kość, drząc na całym ciele i mrużąc oczy; nieopodal łąciata krowa leniwie skubała trawę" (s. 80 - 81).

Wydaje się, że Turgieniew, znawca malarstwa, wykorzystał w tym wypadku doświadczenia ówczesnego pleneru realistycznego, który wprowadził do obrazów sztafaż, odrzucony przez pejzażystów romantycznych. Przypomnijmy, że współczesne *Zapiskom* obrazy Iwanowa „Apollon, Hiacynt i Cyprys”, „Nad brzegiem Zalewu Neapolitańskiego” są ożywione przez postacie ludzkie. Przypomnijmy również, że w późniejszych plenerach Sawrasowa („Krajobraz wiejski”, „Szpaki przyleciały”) stale powtarza się motyw ptaków, tak charakterystyczny dla Turgieniewowskich opisów przyrody omawianego cyklu.

Jastrzębie, sokoły, pustulki przefruwały ze świstem pod nieruchomymi koronami, pstre dzięcioły mocno stukwały o grubą korę; dźwięczną nutą rozlegał się nagle w gęstwinie głos czarnego drozda w odpowiedzi na modulowany krzyk wilgi. W dole, w krzakach ćwierkały i śpiewały trzecinniczki, czyżyki i piegże; zięby szybko biegały po ścieżkach... (s. 267).

[...] słonka pięknie schyliwszy swój długi dziób płynnym ruchem wylatuje zza ciemnej brzozy [...] (s. 42).

Przykłady te świadczą o niepośledniej roli sztafażu w omawianych opowiadaniach. Warto zaznaczyć świadomą selekcję szczegółów, zmierzającą do indywidualizacji gatunków poprzez uwydatnienie cech typowych. Turgieniew podkreśla zwłaszcza różnice w głosach ptaków (dźwięczna nuta drozda, modulowany krzyk wilgi, ćwierkanie i śpiewanie trzecinniczek, czyżyków). Ruchem ptaków i ich śpiewem zdaje się rekompensować nienaturalną w opisach statykę przyrody.

Zasadniczy przełom w technice pejzażu nastąpił około 1848 roku. Pisarz wyraźnie dążył do harmonijnego połączenia rzeczowości opisu z walorami estetycznymi i emocjonalnymi, zwracając szczególną uwagę na barwę. I w tym wypadku jego eksperymenty korespondowały z analogicznymi zjawiskami w ówczesnym malarstwie rosyjskim i europejskim. Zaznaczyły się w nim wyraźnie dwie tendencje. Większość pejzażystów, a wśród nich chociażby ogólnie znani, jak Corot lub Wenecjanow, eksponowała barwę raczej oszczędnie w ramach jednej bądź pokrewnych tonacji kolorystycznych. Na tym tle wyróżniają się eksperymenty Constable'a i Iwanowa, którzy wydobywali bogactwo odcieni różnych współgrających w oświetleniu gam kolorystycznych<sup>8</sup>.

Turgieniew jako kolorysta łączył obydwie tendencje w jedną całość. Poczynając od noweli *Las i step*, zwrócił baczną uwagę na zmiany koloru pod wpływem oświetlenia, ale skąpo wykorzystywał wachlarz barw. Pisarz poruszał się zasadniczo w dwóch gamach kolorystycznych: biel — błękit — szary; róż — czerwień — purpura, rzadziej paś. W dominujących kolorach czystych — biel, błękit, czerwień — pojawia się niekiedy żółty. Pochodne

<sup>8</sup> O. A. Laskowskaja, *Plenier w ruszkiej żyuopisi XIX wieku*, Moskwa 1966, rozdz. IV - V.

liłowy i fiolet są raczej rzadkością. W opisach lasu i łąki autor prawie całkowicie pomija kolor lokalny, zielony, mimochodem ostrożnie wplatając w tonację czerwieni lub błękitu „pobladał zieleń brzoź; oświetloną słońcem (s. 322 - 323) lub „złotawo — przeźroczywą zieleń” jesiennych drzew (s. 267). Jakkolwiek pisarz ogranicza rozpiętość intensywności barw, to jednak światłocien eksponuje zdecydowanie. Czasem świadomie rozpoczyna opis od zaakcentowania tego czynnika:

Gęstwina wilgotna od deszczu wciąż się zmieniała, zależnie od tego, czy słońce świeciło, czy zakrywało się chmurą; to rozpromieniała się, jakby wszystko się w niej nagle uśmiechnęło: cienkie pnie niezbyt gęstych brzoź nabierały niespodzianie łagodnego połysku białego jedwabiu, leżące na ziemi liście mieniły się i rozjarzały czerwonym złotem, a przed mymi oczami wysokie paprocie przystrojone już w swą jesienną barwę przejrziałych winogron, przeświecały płacząc i krzyżując bez końca swe pierzaste łodygi; to znów wszystko jakby nagle błękitniało: jaskrawe kolory gasły w jednej chwili, brzozy stały białe, pozbawione blasku, jak świeżo spadły śnieg, którego jeszcze nie dotknął chłodny rozigrany promień zimowego słońca... Liście na brzożach były prawie wszystkie zielone, chociaż znacznie już pobladały; gdzieś tam tylko stała samotna młodzieńka brzożka, cała purpurowa, albo cała złota, i trzeba było widzieć, jakim ogniem płonęła w słońcu, którego promienie ni stąd ni zowąd wdzierały się, ślizgając i mieniając pstrokaczną barw (s. 322 - 323).

W stosunkowo szczupłej gamie kolorów (złoto, czerwone złoto, purpura, przejrzale winogrona, błękit i dwa odcienie bieli, przyrównanej raz do połysku jedwabiu, drugi — do świeżo spadłego śniegu) Turgieniew nie wykorzystał bogactwa zmian natężenia światła (określenia: rozpromieniały się, łagodny połysk, mieniły się i rozjarzały, przeświecały, gasły, pozbawione blasku, pobladały, płonęła ogniem, mieniać się, roziskrzony). Jest to uzasadnione, ponieważ autor podobnie jak i w pierwszych opowiadaniach nie wprowadzał perspektywy. Intensywność barw nie ulega zmianie również dlatego, że obserwator nie różnicuje kąta padania promieni słonecznych. Pejzaż rejestruje przejście barwy w inny jej odcień „w zależności od tego, czy słońce świeciło, czy zakrywało się chmurą”, ale nie sam proces przechodzenia — „wszystko nagle błękitniało: jaskrawe kolory gasły w jednej chwili”. Nie było więc nakładania się, czy powolnego osłabiania, łamania barw, a przeskok z jednej tonacji w drugą był tak nieoczekiwany, jak nagłą była zmiana światła w cień. Wyczulony na barwę narrator słusznie podkreśla, że gorące złoto i purpura oraz zdecydowany fiolet, jako barwy intensywne, nie zszarzały przysłonięte kolorem letniego cienia, a jedynie zbłękitniały. Tym stwierdzeniem autor zdaje się jednak wyczerpywać gamę błękitu i w końcu opisu powraca do ulubionej czerwono-złotej tonacji.

Cała uwaga obserwatora skupia się na efektach wizualnych; na marginesie zaznacza tylko z rzadka rozlegający się śpiew sikorki, rezygnuje z lirycznych dygresji. Już jednak tutaj zaznacza się cecha typowa dla dalszych opisów. Miejsce statyki zajmuje dynamika. Turgieniew akcentuje zmiany zachodzące w pejzażu w miarę upływu czasu: zmierzch — noc — świt. Stąd też rozbija

opis przyrody na dłuższe lub krótsze fazy, przeplatające się z relacją o losach bohaterów bądź narratora. Opis pejzażu nadal opiera się na dokładnej obserwacji, ale pisarz umiejętnie selekcionuje fakty i zjawiska, troszczy się o walory estetyczne obrazu. Na równi z kolorem i światłocieniem wprowadził elementy dźwięku i zapachu, silniej uwydatnił własne przeżycia i nastroje wywołane przez obcowanie z przyrodą. Skąpe odautorskie dygresje liryczne wplatanie w pejzaż wczesnych nowel zmieniały się w opowiadaniach z lat pięćdziesiątych w liryczne deklamacje, manifestujące niezmiennie uczucie zachwytu nad pięknem przyrody. Opis zamyka zwykle swoiste liryczne podsumowanie, tak charakterystyczne dla Turgieniewa-pejzażysty. Oto obraz letniego nieba z majestatycznie płynącymi obłokami kończy się subiektywnym akordem, lirycznym monologiem autora:

Nie poruszasz się — patrzysz tylko; i żadne słowo nie wyrazi, jak radośnie i cicho, i słodko robi się na sercu. Patrzysz; ten głęboki, czysty lazur budzi na twoich ustach uśmiech niewinny jak on sam; jak obłoki po niebie — i jak gdyby z nimi razem — powolnym korowodem płyną w duszy szczęśliwe wspomnienia, i wydaje ci się, że twe spojrzenie biegnie coraz dalej i pociąga cię za sobą w tę spokojną jaśniejącą otchłań, i nie podobna się oderwać od tej wyżyny, od tej głębi (s. 163).

Cechy dojrzałego pejzażu Turgieniewa wyraźnie ujawniły się w *Bieżyńskiej łące*. Jak wytrawny malarz Turgieniew rozpoczął opis od nakreślenia ogólnych ram obrazu; będzie je stopniowo wypełniał.

Z oświetlonego miejsca trudno dojrzeć co się dzieje w ciemnościach, i dlatego też wszystko w pobliżu zdawało się zasłonięte jakby czarną kotarą; dalej jednak, na horyzoncie, niewyraźnie majaczyły podłużne plamy pagórków i lasu. Ciemne, pogodne niebo majestatycznie i niezmiernie wysoko rozpościerało się nad nami z całym swym przepychem. Wzruszenie ścisnęło mi pierś, gdy wdychałem ów szczególny, odurzający i świeży zapach — zapach rosyjskiej letniej nocy (s. 131).

Bez względu na czarno-ciemną tonację kolorystyczną obraz nie jest zamazany. Wtopiony w pejzaż podmiot postrzegający ukazuje miękką, łagodną linię pejzażu („podłużne plamy pagórków i lasu”), a przede wszystkim przy pomocy tradycyjnych już określeń akcentuje perspektywę („dalej, na horyzoncie, [...] niezmiernie wysoko, nad nami”). Dopelnia opis wyraźną deklamacją liryczną; pogłębia go poprzez wplecenie oszczędnej gamy dźwięków, doskonale harmonizującej z jego kolorytem. Dźwięk idealnie nakłada się na obraz, plastycznie akcentując ciszę nocną.

— Dokoła nie słyhać było prawie żadnego odgłosu... Z rzadka tylko w pobliskiej rzece niespodziewanie głośno plusnęła wielka ryba i przybrzeżna trzcina zaszeleściła lekko, zaledwie potrącona przez nadbiegającą falę... Tylko ogniska cicho trzaskały. [...] Zapanowało milczenie; raptem gdzieś w oddali rozległ się przeciągły, podzwaniający, niemal jęczący głos, jeden z tych niepojętych nocnych głosów, które rodzą się niekiedy śród nocnej ciszy, wzbijają się ku górze, trwają czas jakiś w powietrzu i zwolna rozpraszają się, jak gdyby zamierając. Zdawało się, że ktoś tam pod samym sklepieniem niebios wydał przeciągły krzyk, że ktoś inny jak gdyby odpowiedział mu w lesie wysokim, ostrym chichotem i słaby, syczący świst przemknął wzdłuż rzeki (s. 137).

Dla wyrażenia muzycznej triady: piano — forte — piano autor użył całego zespołu epitetów i porównań, będących nowym w *Zapiskach* sposobem liryzacji (przeciągly, podzwaniający, niemal jęczący, niepojęty nocny głos; przeciągly krzyk; słaby syczący świst; jak gdyby zamierając).

Używając ograniczonej liczby czasowników i podwójnych, bądź powtarzających się określeń, obrazuje Turgieniew drugą z kolei fazę — północ. Bezruch, cisza, brak barw i efektów świetlnych; nie liryczna deklamacja po „przeżytych” obrazie, a stwierdzenie, następujące po relacji:

Majestatyczna noc królowała wokoło. Chłodna wieczorna rosa ustąpiła ciepłemu tchnieniu północy, które długi czas jeszcze spoczywać miało miękką zasłoną na uśpionych polach; dużo jeszcze zostało czasu do pierwszych pogwarów, do pierwszych porannych szelestów i szmerów (s. 143).

Przemiany w fazie trzeciej — po północy podkreśla autor tylko poprzez wyraźne nawiązanie do pierwszej. Opis ogranicza się do lakonicznych nazw kształtu, zapachu, dźwięku; na samym początku jest odniesiony do obserwatora, nie zdradzającego jednak swojego nastroju.

Księżyc wzeszedł nareszcie. Nie od razu go zauważyłem, taki był mały i wąski. Ta mroczna noc zdawała się równie wspaniała jak i przedtem. Pochyliły się jednak ku ciemnej krawędzi ziemi liczne gwiazdy... W powietrzu nie pachniało już tak silnie (s. 149).

Dynamizm przebudzonego życia, czwartą fazę, poprzedzi obraz powolnego przewycięzania nocy. Przemówią w tym opisie przede wszystkim kolory. Przemianę zimnych barw w łagodne zaakcentują przyrostki -ań, -ł, wykorzystane zarówno w określeniach jak i czasownikach, obrazujących te niezdecydowane jeszcze przejścia:

[...] wstawał dzień. Nigdzie jeszcze nie było widać rumieńca zorzy, lecz na wschodzie niebo już zbiałało [...] Szare niebo zaledwie jaśniało, stygło, błękitniało; gwiazdy to migotały słabym blaskiem, to znów nikły [...] lekki wietrzyk poranny zaczął polatywać nad ziemią. Ciało moje odpowiedziało mu lekkim radosnym dreszczem... (s. 149).

Oszczędne akcenty łagodniejących barw, ledwie zauważalnego światła, delikatnego powiewu wiatru, wywołującego radosny dreszcz, składają się na pełny, odczuwalny, choć nierozbudowany obraz przedświt. W następnym stadium — fazie rozbudzonego życia — miękka, pastelowa, ale zimna szaro-biało-błękitna tonacja ustąpi „gorącej” gamie czerwieni; zaledwie widoczne światło zmienia się w pulsujące, jarzące błyski, szmer przechodzi w czysty dźwięk. Charakterystyczny dla opisów omawianego okresu dynamizm osiąga autor poprzez nagromadzenie zdecydowanych określeń i nazw jednokrotnych czynności:



[...] dokoła mnie na szerokiej, mokrej łące i przede mną, na zieleniejących pagórkach, od lasu do lasu, i za mną, wzdłuż długiej zakurzonej drogi, na migocących oblanych purpurą krzewach, i wzdłuż rzeki błękitniejącej wstydliwie spod rzędniejszej mgły — zapłonęły najpierw różowe, potem czerwone, złociste promienie młodzieńczego, gorącego światła... Wszystko poruszyło się, wszystko się zbudziło, zaczęło nucić, szumieć, gwarzyć. Wszędzie rozbłysły jarzącymi brylantami bujne krople rosy; na spotkanie wybiegły mi z oddali wyraźne i czyste, jak gdyby również porannym chłodem obmyte dźwięki dzwonu [...] (s. 149 - 150).

Rozświetlonego i zabarwionego ulubioną gamą kolorów obrazu nie kończy odautorska dygresja liryczna, lecz relacja o losie bohatera. Własny stosunek do oglądanego pejzażu wyraża natomiast Turgeniew w sposób nietypowy dla opowiadań z lat pięćdziesiątych — przy pomocy lakonicznych, niewyszukanych, ale zabarwionych emocjonalnie epitetów i porównań (młodzieńcze, gorące światło; jarzące brylanty; czyste, jak gdyby porannym chłodem obmyte dźwięki dzwonu).

Z tego typu liryzacją spotykamy się w nielicznych próbach pejzażu syntetycznego. Podobnie jak poprzednio przedstawione pejzaże analityczne, charakteryzują się one wyraźną dynamiką przemian. Jednak w opisach analitycznych wyczerpujące przedstawienie zjawisk, zachodzących w przyrodzie o określonej porze dnia lub roku, nie prowadzi do uogólnień. Autor rozszczepia opis na fazy i przedstawia zjawiska jednostkowe bez wydobycia cech typowych.

Próby pejzażu syntetycznego przyniosło opowiadanie *Las i step*, będące zbiorem pejzaży wszystkich pór roku. Znalazły się tam opisy chłodnego wiosennego poranka, burzy w lesie, lasu jesienią, stepu. Typowość, specyfikę każdego ze wspomnianych zjawisk przyrody autor wyraźnie podkreśla w swoistych lirycznych „tytułach”, rozpoczynających opisy i wyrażonych w formie retorycznych pytań i zdań wykrzyknikowych („Czy wiesz jaką rozkoszą jest wyjechać wiosną przed świtem”; „A jaki ten las jest piękny późną jesienią!”; „A w zimowy dzień chodzić po wysokich zaspach!”), które jednoznacznie akcentują emocjonalny stosunek pisarza — myśliwego do przedstawianych pejzaży. W porównaniu z rozbudowanymi lirycznymi deklamacjami jest to krok w kierunku lakonicznego wyrażania nastrojów. Idzie on w parze ze świadomym wyborem niektórych tylko elementów przyrody, składających się na całość opisu.

W jedynym utworze cyklu, poświęconym wyłącznie pejzażowi, Turgeniew skupił kilkuletnie doświadczenia pisarza-pejzażysty. Przenikające się płaszczyzny dokładnej, ale już nie drobiazgowej obserwacji i umiejętnej liryzacji doskonale ze sobą harmonizują. Autor okazał się mistrzem właśnie w tych nietypowych dla *Zapisek*, bo lakonicznych, a jednocześnie będących syntezą wszystkich elementów, opisach. Z właściwym sobie niezawodnym zmysłem obserwacyjnym wyeksponował w nich nie tylko kształt, barwę, światło, dźwięk i zapach, ale określił — po raz pierwszy — ich typowość dla tej właśnie,

a nie innej pory roku, dnia, czy wreszcie — dla danego miejsca. W opisie stepu wyeksponował „krągłe niskie pagórki, [...] zarośnięte krzakami wąwozy, [...] rozrzucone niewielkie laski [...] jak podłużne wysepki [...], wąskie dróżki, bielejącą w oddali cerkiew, przebłyskującą pomiędzy łożami rzeczekę” (s. 469). Charakterystyczne cechy wystąpiły również w obrazie letniego lipcowego poranku: „śląd [...] nóg znaczy rosistą kresą pobielającą trawę”, „powietrze całe przepojone jest świeżą goryczą piołunu, miodem gryki i koniczyny; w oddali stoi jak ściana dębowy las i błyszczący i mieni się w słońcu purpura; chłodno jeszcze, ale czuć, że zbliża się upał... W głowie kręci się od nadmiaru woni [...] z daleka żółci się dojrzewające żyto [...] zaskrzypiał wóz [...] dźwięczne zgrzytanie kosy biegnie za tobą” (s. 465).

Garść wybranych przykładów uwydatnia najważniejsze momenty ewolucji opisów przyrody w *Zapiskach myśliwego*. Prowadzą one od relacji bliskich w swej technice szkicowi fizjologicznemu poprzez wyraźne wpływy pleneru w malarstwie rosyjskim lat czterdziestych do obrazów łączących w sobie dokładność obserwacji z liryczną dygresją. Otrzymają one później miano pejzażu turgieniewowskiego.

ГАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

#### АВТОР „ЗАПИСОК ОХОТНИКА” КАК ПЕЙЗАЖИСТ

#### Резюме

Настоящая работа является первой попыткой полного формального анализа пейзажа в *Записках охотника* И. С. Тургенева.

Образы природы в рассказах сороковых годов являются примером значительного влияния поэтики физиологического очерка. Это объективная, содержательная, но сухая информация, которая характеризуется чрезмерным накоплением деталей, отсутствием определения перспективы и светотени. Статику пейзажа (перемещается лишь рассказчик) оживляют фигуры людей или птиц, что является типичным для современных автору тенденций в живописи.

Существенный перелом в технике тургеневского пейзажа произошёл около 1848 г. Начиная с рассказа *Лес и степь*, писатель обратил внимание на перемены довольно скупой гаммы красок под влиянием богатого освещения, что тоже сближает пейзаж *Записок* с аналогичными явлениями в живописи. Намечается выразительное стремление к отбору фактов и явлений, забота о художественной стороне описаний. Место скупых авторских отступлений заняли лирические декламации, выражающие настроение рассказчика. Новый тип лирических отступлений представляет *Бежин луг* с выразительным принципом динамики перемен. Тургенев однако в дальнейшем экспонирует единичные явления без учёта черт типичных, продолжая этим метод аналитического пейзажа.

Типичность черт для определённых времён года или мест представляет собой *Лес и степь*, являющийся примером синтетического пейзажа. Эволюция Тургенева-пейзажиста вела от описаний-реляций близких по своей технике физиологическому очерку через выразительное влияние пленера сороковых годов к картинам, соединяющим точность наблюдений с лирическим отступлением.

## THE AUTHOR OF "A SPORTSMAN'S SKETCHES" AS A LANDSCAPIST

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

## Summary

The article is an attempt at a comprehensive formal analysis of the landscape in Ivan Turgenev's *A Sportsman's Sketches*.

The early works of this series written in the forties exemplify the prepotent influence of a physiological sketch poetics. Hence the descriptions of nature which they contain are in principle objective, matter-of-fact, but a dry source of information worthy of a geographer and explorer of nature, full of superfluous details lacking in perspective and light-and-shade effects. The statics of the picture which is entirely controlled by the narrator, is enlivened by figures introduced into the descriptions. This trick corresponds to Turgenev's contemporary painting. The fundamental turning point in the technique of landscape took place round 1848. Beginning with his story *The Forest and the Steppe* Turgenev observed carefully the changes in the sparing scale of colours under the influence of rich light-and-shade effects. This time, too, it was a reflection of analogical trends in painting. A marked tendency for selecting facts and phenomena care over aesthetic values of description are seen. The scarce digressions on the part of the author are replaced by lyrical recitations manifesting the narrator's mood. *The Bieżyń Meadow* brings a new type of sparing lyricism. Its landscape is characterized by marked dynamics. Yet it is still an analytical landscape depicting singular phenomena without exposing their typical characteristics. Turgenev attempted an exposure of characteristics typical for given seasons of the year and places in the story *The Forest and the Steppe* which is an example of synthetic landscape.

Thus the evolution that Turgenev the landscapist underwent lead from a report related in technique to physiological drawings, through marked influences of plein-air of the forties, to pictures combining exactness of observation with lyrical digression.