

# Eleonora Nowak-Litwinow

---

## Wsiewołod Garszyn jako pejzażysta

---

Studia Rossica Posnaniensia 4, 35-44

---

1973

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.

ELEONORA NOWAK-LITWINOW

Poznań

## WSIEWOŁOD GARSZYN JAKO PEJZAŻYSTA

W badaniach nad twórczością Wsiewołoda Garszyna utrwalił się pogląd, że obrazy przyrody, jak zresztą cały świat rzeczywistości obiektywnej, nie odgrywają istotnej roli w strukturze utworów autora *Czerwonego kwiatu*. Podkreślano, że pisarz, zgłębiając złożoność psychiki ludzkiej, pomija je lub traktuje marginesowo<sup>1</sup>. Jednak uważna lektura tekstu skłania do odmiennego wniosku: Garszyn nie tylko doceniał znaczenie pejzażu, ale opierał go na nowatorskich osiągnięciach najnowszych prądów artystycznych.

Już w najwcześniejszych utworach *Cztery dni, Zdarzenie czy Ajastarska bitwa* (1877) pisarz zrezygnował z tradycyjnej konwencji umownego i uogólnionego obrazu przyrody, zmontowanego z szeregu obiektywnych, epicko-drobiazgowych elementów, dążąc do uchwycenia zindywidualizowanego obrazu rzeczywistości „nie zniekształconego jeszcze przez interwencję intelektu”<sup>2</sup>.

W kolejnych opowiadaniach opublikowanych w latach 1879 - 1883 (*Tchórz, Attalea princeps, Ze wspomnień szeregowca Iwanowa* i in.) pisarz, pogłębiając poszukiwania formalne, coraz bardziej odbiegał od epickiego przedstawienia, zadowolając się samym przekazem strumienia wrażeń, które budził w jego świadomości realny świat. Uwolnione tym samym od funkcji naśladowczych, od mimetyzmu, pejzaże autora *Czerwonego kwiatu* nabierały niekiedy znamion kreacji, gdzie naturalistycznie rozumiany szczegół w zasadzie nie istnieje, gdzie dominują już formy syntetyczne podporządkowane subiektywnemu wrażeniu pisarza.

Podkreślić należy, że owe interesujące propozycje Garszyna, będące próbą nowego spojrzenia na świat, próbą ukazania go poprzez filtr emocji, korespondowały z naczelnymi zasadami malarstwa impresjonistycznego, które przyjęło za podstawę absolutne poszanowanie indywidualnych wrażeń artysty. Impresjonistyczne rozumienie i traktowanie rzeczywistości przejawiało się

---

<sup>1</sup> Zob. М. Клевенский, В. М. Гаршин, Москва 1925; В. Архангельский, *Основной образ в творчестве Гаршина*, „Литература и марксизм” 1929, nr 2, s. 75 - 94.

<sup>2</sup> S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1966, s. 9.

u pisarza w samym sposobie jej postrzegania, sprowadzającym się do odbierania świata jako zespołu „zmiennych jakości barwnych, a nie (...) całych przedmiotów”<sup>3</sup>.

Zjawisko to wystąpiło wyraźnie w relacjach Garszyna z podróży po Krymie, stanowiących klasyczny przykład impresyjnego widzenia rzeczywistości, w którym wrażenia barwne zajęły dominującą pozycję. „Barwy morza — pisał na przykład w jednym z listów — stanowczo zadziwiają mnie: to niebieskie, to fioletowe, to białe, to błękitne, to zielone; morze nawet przez kwadrans nie pozostaje takie samo”<sup>4</sup>.

Kolor stał się również głównym żywiołem pejzaży pisarza, dla którego otaczający świat był niewyczerpanym źródłem układów barwnych. W nowatorskim opisie Garszyna wybór zjawisk nie jest istotny, albowiem w konstrukcji obrazu obowiązuje zasada traktowania „tematu z uwagi na tony, nie zaś z uwagi na sam temat”<sup>5</sup>. Takie piętno nowości wnosi chociażby opis obozu wojennego, którego motyw stał się jedynie punktem wyjścia, pretekstem dla zaprezentowania złożonej orkiestracji światła i barw.

Małe, żołnierskie namioty biela się zalane słońcem; koźły karabinów i kolorowe sylwetki żołnierzy ubarwiają to białe tło. Przeważają liliowe kolory bawełnianych koszul, z kolei mienia się pąsowe, żółca, czerwienieją, zielenieją kretonowe<sup>6</sup>.

Obraz zbudowany w intensywnej gamie barw czystych przynosi próbę nowego rozwiązania koloru w świetle słonecznym, gdzie nasyciona, jaskrawa czerwień, zieleń, żółć i fiolet nabierają niezwykłego blasku, zespalają się, tworząc migotliwą fakturę. I w tym wypadku eksperymenty pisarza wykazywały zbieżności z koncepcjami malarstwa impresjonistycznego, zmierzającego do nadania barwie możliwie największego blasku i świetlistości.

W poszukiwaniach Garszyna w zakresie kolorystyki wyraźnie zaznaczają się dwa paralelne dążenia. Pierwsze zmierza do prezentacji urozmaiconego, szerokiego wachlarza barw, poszukującego „rytmu kolorów” potęgujących ekspresję, emocjonalne napięcie wypowiedzi artystycznej. Drugie natomiast, wyrażając tendencje liryczne prozy pisarza, operuje barwą niezwykle oszczędnie, ograniczając się niekiedy do jednej tonacji kolorystycznej.

Obok przytoczonych opisów wydobywających bogactwo barw i odcieni można spotkać również monochromatyczne przedstawienia. Charakterystycznym przykładem jest obraz zaśnieżonej doliny, której koloryt utrzymany został w jednej tonacji:

<sup>3</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*. W: *Dziela*, t. 1, Warszawa 1966, s. 122.

<sup>4</sup> В. М. Гаршин, *Полное собрание сочинений. Письма*, т. 3, Москва — Ленинград 1934 s. 388.

<sup>5</sup> J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1966, s. 142.

<sup>6</sup> В. М. Гаршин, *Сочинения*, Москва — Ленинград 1963, s. 282.

(...) rozległe zaśnieżone pola. Otaczają je białe wzgórza, na których sterczą białe oszronione drzewa<sup>7</sup>.

W opisie tym jednolita monotonna gama barwna pogłębia wartości nastrojowe pejzażu, potęgując jednocześnie refleksyjny klimat całego utworu.

Przytoczone przykłady świadczą, że zjawiska barwne pełnią zasadniczą funkcję w strukturze artystycznej pejzażu Garszyna. Używane jako podstawowy budulec w konstrukcji obrazu przyrody, stanowią równocześnie najważniejszy czynnik organizujący stosunki przestrzenne. Garszyn zerwał z przestrzenią opartą na zasadach renesansowej optyki, wyrażaną przy pomocy środków linearnych, kładąc nacisk na konstrukcyjną funkcję elementów barwnych. W związku z tym w pejzażach pisarza, podobnie jak w obrazach impresjonistów, można odnaleźć nadrzędną rolę przestrzennego planu kolorów dominującą nad zjawiskami tradycyjnej perspektywy wykreślonej.

Przy pomocy różnego nasilenia plamy barwnej, wykorzystując tkwiące w kolorach możliwości oddalania lub przybliżania pokrytej nimi powierzchni wywoływał pisarz sugestywne „impresje przestrzenne”<sup>8</sup>:

(...) na wprost ku wschodowi, ciągnie się bezkresny, z lekka wznoszący się step, gdzieś indziej żółty od sianokosów, na których rozrósł się nikiemny ostromlec, gdzie indziej zieleniejący się zbożem, liliowoczarny od świeżo zaoranych ugorów lub srebrzystoszary od piórek ostnicy” (s. 268).

Głębię buduje Garszyn za pomocą równomiernie rozmalowanych planów barwnych, które ustawione w rytmicznym porządku dają wrażenie przeniesienia dynamicznego „płaszczyzny obrazu w głąb natury”<sup>9</sup>. Wielowymiarowość pejzażu potęguje kolorystyka, sprowadzająca się do wysunięcia jasnych nasyconych barw (żółty, zieleniejący) przed chłodne, złamane kolory (liliowoczarny, srebrzystoszary). W rezultacie barwy przedmiotów dalekich w porównaniu z bliżej rozmieszczonymi tracą swą intensywność, nabierając swoistej srebrzystoszarej tonacji, zgodnie z zasadą, według której błękity wciągają „wzrok do wnętrza pejzażu”<sup>10</sup>.

Niekiedy iluzję głębi wywołują nie zróżnicowane plamy barwne, lecz zmiana natężenia intensywności tonów w dalekim i bliskim planie:

(...) za taborem rozpościerał się step. Na tle nieba widniały ciemne skrzydła wiatraka; za nim ciągnęła się bezkresna, tajemnicza przestrzeń, otulona srebrzystoszarym mrokiem (s. 275).

<sup>7</sup> W. Garszyn, *Czerwony kwiat. Opowiadania*, tłum. S. Klonowski, Warszawa 1957, s. 77 (pozostałe cytaty według tego wydania; strony przytaczam w nawiasach — E. N.).

<sup>8</sup> Zob. J. Zajęc, *Przestrzeń w obrazach Van Gogha*, „Estetyka” R. IV, 1963, s. 157-171.

<sup>9</sup> Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961, s. 19.

<sup>10</sup> A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Warszawa 1965, s. 80.

W tym wypadku gradacja kilku odcieni szarości od zdecydowanie ciemnych uzyskanych poprzez szernienie („ciemne skrzydła wiatraka”) do zbielonych, jaśniejszych („srebrzystoszary mrok”) stwarza wrażenie oddalenia stepu od znajdującego się na pierwszym planie taboru cygańskiego.

Z pojęciem przestrzeni łączy się bezpośrednio zagadnienie tzw. punktu widzenia. Również i w tym wypadku Garszyn wykazał nowatorstwo. Odrzucił bowiem klasyczną metodę obserwacji, w której „oko umieszczane bywa na tej samej wysokości co linia horyzontu”<sup>11</sup> i uwzględnił wysoki punkt widzenia (będący jedną z najbardziej trwałych zdobyczy sztuki nowoczesnej), który pozwalał na ogarnięcie szerokiego wycinka rzeczywistości. Garszyn, podobnie jak impresjoniści, oglądał naturę spojrzeniem ruchomym, wędrownym, zatrzymującym się na „kluczach kompozycyjnych”<sup>12</sup>, np.:

(...) stamtąd, z góry, otwiera się widok na czterdzieści bez mała wiorst dookoła. Na prawo ku południowi i na lewo ku północy ciągną się wzgórza prawego brzegu Rochli, bądź stromo opadające w dolinę, jak to, na którym się znajdujemy, bądź połogie (...) Na wprost ku wschodowi, ciągnie się bezkresny, z lekka wznoszący się step (...) Na dole rzeka wijąc się niebieską wstęgą biegnie z północy na południe, to uciekając od wysokiego brzegu w step, to znów zbliżając się doń i płynąc pod samą stromizną” (s. 268 - 269).

Nowe zasady konstruowania pejzażu, eksponujące zjawiska barwy, światła i przestrzeni, wprowadzone przez Garszyna do literatury rosyjskiej oparte zostały na niezwykle wnikliwej i precyzyjnej obserwacji natury, obserwacji dokonywanej „w trybie bezpośrednim i poza wszelką spekulacją”<sup>13</sup>. Pisarz zrezygnował z obiektywnej wiedzy o przedmiotach przedstawianych, zmierzającej do uogólniającego i typizującego ujęcia, koncentrując uwagę na impresjach wzrokowych utrwalających ulotne wrażenie, tymczasowość chwili, jakieś przemijające skupienie światła i barw. Tendencje te znalazły swój wyraz w warstwie językowej. W opisach Garszyna przeważają bowiem przymiotniki i rzeczowniki konkretne, których zadanie sprowadza się do unaocznienia właściwości oraz cech przedmiotów i zjawisk. Podobną funkcję spełniają również czasowniki ujmujące czynność w kategoriach „najłatwiej wrażeniowo uchwytnych”<sup>14</sup>, wzbogacających stronę zjawiskową przedstawienia (np.: „namioty bielą się”, „koszule zielenieją”, „połyskiwały bagnety”).

Niezmiernie szerokie możliwości dla realizacji owego postulatu wrażeniowej reakcji na rzeczywistość przynosił pejzaż nocny o zmiennej, pełnej efektów luministycznych kurtynie nieba. Zalety te dostrzegł pisarz i wprowadził do swoich opowiadań szereg opisów prezentujących powtarzający się niezmiennie

<sup>11</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>12</sup> Zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969, s. 153 - 246.

<sup>13</sup> J. Guze, op. cit., s. 70.

<sup>14</sup> M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, „Sprawozdania z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” R. 41, 1948, s. 37.

motyw nieba ukazany w różnych momentach czasowych. Podobnie jak C. Monet w swych słynnych cyklach kompozycyjnych („Stogi siana”, „Topole” czy „Nenufary”) Garszyn skupił całą uwagę na problemie zależności wyglądu przedmiotów od działania atmosfery, próbując przekazać dynamikę procesu przemiany barw zachodzących pod wpływem zmiany natężenia oświetlenia.

Oto obraz nocy przedstawiający czyste, bezchmurne niebo skąpane w potoku intensywnego światła, którego bogata i zróżnicowana skala kolorystyczna obejmuje jasne, świetliste tony aż po szmaragd i czerwień:

Droga Mleczna nie przyémiona niczym, polyskiwała jasnym uroczyście spokojnym pasmem światła. W południowej stronie płonęły jakieś wielkie gwiazdy z nieznaney, niewidywanej u nas konstelacji — jedna czerwonym, druga szmaragdowym światłem” (s. 198).

Przy wschodzie księżycy pejzaż ulega przeobrażeniom — barwy jaskrawe, nasycone tracą swą intensywność i blask, pogrążając się w srebrzystej poświacie:

wielka gwiazda zbladła, kilka mniejszych zgasło. To wschodzi księżyc (s. 16).

Z kolei o świcie w nikłym świetle brzasku zanikają akcenty luministyczne i barwne, przechodząc w delikatne półtony i odcienie:

(...) ciemności na wschodzie poszarzały, wiatr zaczął słabnąć. Chmury rozproszyły się; na poblądłym zielonkawym niebie widoczne były miejscami zamierające gwiazdy. Świtało” (s. 231).

Dominująca ciemnoszara gama kolorystyczna w promieniach ledwo zauważalnego światła rozjaśnia się, przemieniając się w miękką, pastelową, bladzieloną tonację. Charakterystyczny dla tych przedstawień dynamizm ukazujący niezdecydowane przejścia kolorystyczne, proces łamania barw uzyskał pisarz poprzez nagromadzenie wszelkiego rodzaju czasowników oznaczających kategorie ruchu oraz epitetów kolorystycznych akcentujących przemianę tonacji barwnych.

Zdynamizowane opisy Garszyna stanowiły artystyczną ilustrację zmian zachodzących w systemie widzenia i przedstawiania świata, dokonujących się pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy na miejsce starej, tradycyjnej metody statycznego ujmowania rzeczywistości wprowadzono „ruch, mobilizm, relatywizm”, uświadamiając wszystkim, że „świat nie jest bytem, lecz stawaniem się”<sup>15</sup>. W rezultacie nastąpiło programowe zerwanie z konkretną przedmiotowością obrazu natury. Elementy rzeczywistości utraciły swą wyrazistość i kształt, zostały poniekąd odrealnione, pozbawione „pełni naturalnej konkretności”<sup>16</sup>.

Pogłosy tej tendencji można odnaleźć w strukturze pejzażu autora *Czte-*

<sup>15</sup> S. Jarociński, op. cit., s. 13.

<sup>16</sup> A. Wojciechowski, op. cit., s. 48.

*rech dni*, który nie tylko nie odwzorowuje wiernie zjawiska w kształcie obiektywnym, lecz pogłębiając eksperyment artystyczny doprowadza niekiedy do degradacji przedmiotu przedstawienia:

(...) dym ściele się wzdłuż jednego ze wzgórz i powoli opada na pole. Poprzez dym widać czarniawą ruchomą masę. Jeśli bacznie się w nią wpatrzeć, łatwo dostrzec, że składa się z oddzielnych czarnych punktów. Niektóre z nich są już nieruchome, inne natomiast posuwają się uparcie naprzód, choć liczba ich z każdą chwilą topnieje i chociaż mają jeszcze daleko do celu, widocznego tylko dzięki wielkiej ilości płynącego stamtąd dymu (s. 77).

W przytoczonym opisie widziane w szybkim ruchu przedmioty zatracają swój statyczny kształt i pełnię materialności. Ich rozmyte, amorficzne kontury, niewyraźne sylwety rozplývają się w gęstych kłębach dymu, nabierając „charakteru wizji optycznej”<sup>17</sup>.

Wierny zasadzie optycznego wrażenia Garszyn odrzucił tradycyjne kanony estetyczne, obowiązującą hierarchię przedstawień. Przedmiotem jego zainteresowań stał się przypadkowy wycinek rzeczywistości, interesujący malarsko motyw traktowany w sposób niezwykle osobisty. Wąski pas wody, smugi przelotnego deszczu, jakaś „chwila światła” stanowiły główną domenę poszukiwań pisarza. W opowiadaniach pojawiło się szereg obrazów wyraźnie impresjonistycznego typu, ujawniających alocalny koloryt i silne luministyczne efekty. Za przykład posłużyć może opis cieplarni o zachodzie słońca, w którego promieniach przedmiot zatracił całą swą konkretną materialność przemieniając się w rozedrganą, migotliwą cząstkę światła:

(...) w pewnym wielkim mieście był ogród botaniczny, a w ogrodzie tym stała wielka cieplarnia z żelaza i szkła (...) Szczególnie pięknie wyglądała cieplarnia, kiedy padało na nią światło zachodu. Płonęła wówczas cała, a odbłaski czerwieni grały i mieniły się różnobarwnie niczym w wielkim, misternie oszlifowanym brylancie” (s. 129).

W przedstawieniu tym odnajdujemy tak charakterystyczną dla sztuki wrażeniowej migawkowość ujęcia przekazującą jeden pośpiesznie zarejestrowany moment, gdy promienie słońca odbijają się od powierzchni metalu i szkła.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest opis letniej ulewy:

(...) deszcz wzmógł się; gdzieniegdzie, daleko, daleko, chmury rozstępując się przesuwały promienie słońca; wówczas ukośne i proste smugi deszczu połyskiwały srebrem (...) Z rzadka połyskiwały bagnety; działo, natrafiwszy na światło słoneczne, płonęło przez kilka chwil niczym jaskrawa gwiazda i gasło” (s. 188).

Scena ta będąca uchwyceniem przelotnego momentu, próbą przekazania drogi promieni świetlnych stanowi najpełniejszy wyraz impresjonistycznej przypadkowości i żywiołowości, owego pędu za zmiennymi wrażeniami chwili.

Posłuszny bezpośrednim odczuciom pisarz konstruuje pejzaże nie z przed-

<sup>17</sup> M. Samotyhowa, *Malarstwo zachodnioeuropejskie*, Warszawa 1964, s. 390.

miotów i zjawisk przemyślnie wybranych i ułożonych, lecz z obrazów uchwyconych w elementarnej percepcji optycznej. Garszynowski obraz świata, oparty o przelotne impulsy, odbierane w momencie kontemplacji natury, jest więc tylko „dokumentem chwili, rekonstrukcją jakiejś jednej fazy, zmieniającej się nieustannie rzeczywistości”<sup>18</sup>. Jednocześnie stanowi on przykład nowej wizji świata, zastępującej tradycyjną „obserwację przedmiotów zewnętrznych, oderwanych od obserwatora”<sup>19</sup>, nowym widzeniem, którego zawartość uzależniona została nie tylko od oglądu przedmiotów, lecz przede wszystkim od podmiotu poznającego.

Teoria ta, wyrastająca ze skrajnego subiektywizmu, radykalnie zmieniła funkcje pejzaży pisarza, które przestały być narzędziem poznania otaczającej rzeczywistości i zaczęły pełnić funkcję ekspresyjną, przekształcając się w artystycznie uformowany żywioł liryczny, potok wrażeń, refleksji — stanów emocjonalnych twórcy. Stały się sztuką wypowiedzianych nastrojów.

Kolor, stanowiący główny środek ekspresji w opisach przyrody Garszyna, w ostatnich opowiadaniach traci swą dominującą pozycję, ustępując miejsca linii giętkiej, falistej o zmiennym, niespokojnym rytmie, będącej zapowiedzią sztuki secesyjnej. Pejzaże pisarza ostatnich lat, wyraźnie przeciwstawiając się sztuce wrazeniowej, antycypują liczne rysy secesji nie tylko w postaci węzowych linii, lecz również w dążeniu do ujęć płaszczyznowych, dekoracyjnych i symbolicznych (opowiadania: *Czerwony kwiat* — 1883 i *Bajka o ropusze i róży* — 1884).

Poszukując nowych form wypowiedzi artystycznej zmienia Garszyn jednocześnie strukturę swych opisów. Na miejsce dotychczasowych obrazów zbudowanych ze zmiennych, przemijających wrażeń wprowadza motywy roślinne, zwłaszcza kwiatowe, stanowiące niezwykle znamienne cechy sztuki końca XIX wieku. Pisarz, podobnie jak artyści secesji, upodobał sobie rośliny o giętkich, skręcających się łodygach, takich jak powój, chmiel czy dzikie wino, które wykreślają linie krzywe lub pną się spiralnie ku górze. Tendencje te najwyraźniej przejawiały się w opowiadaniu *Bajka o ropusze i róży* w opisie starego kwietnika:

(...) resztki drewnianego ogrodzenia oplótł chmiel, powój o dużych białych kwiatach i wyka polna zwisająca w jasnozielonych pęczkach, przetykanych gdzieś blado-liliowymi szczytkami kwiatów. Kłujące osty rozrosły się na tłustej i wilgotnej ziemi kwietnika (...) do olbrzymich rozmiarów i wydawało się, że są po prostu drzewami. Jeszcze wyżej wznosiły swe kity, pokryte kwiatami, żółte dziewanny. Pokrzywa zajmowała cały kąt kwietnika; parzyła naturalnie, ale nawet z daleka cieszyła wzrok soczystą zielenią, zwłaszcza gdy na jej tle zajaśniał delikatny kwiat wspaniałej pastelowej róży (s. 290).

W przeciwieństwie do poprzednich obrazów, w których plamy barwne i efekty świetlne przeważały nad zjawiskami linearnymi, w opisie tym płynna,

<sup>18</sup> S. Jarociński, op. cit., s. 9.

<sup>19</sup> W. Strzemiński, op. cit., s. 205.



ruchliwa linia, wijąca się kapryśnie wzdłuż konturów przedmiotów staje się głównym środkiem artystycznym, elementem porządkującym i zdobniczym. Zmienia się równocześnie sposób widzenia świata. Obraz jest płaski, dwuwymiarowy, pozbawiony kategorii czasu i przestrzeni. Dążenia pisarza zmierzają obecnie w stronę syntetyzowania i rytmizowania kształtów przedstawionej rzeczywistości. Jednakże w opisie Garszyna, podobnie jak w obrazach wielu wybitnych artystów secesji O. Eckmanna czy S. Wyspiańskiego, pierwiastki dekoratywne nie zajmują dominującej pozycji, lecz współdziałają z elementami realistycznymi, tworząc harmonijną całość. Kwiaty, motywy roślinne zachowują swój naturalny kształt, ale równocześnie ujęte zostają w rygorystyczny ład dekoracyjnej kompozycji podporządkowanej całkowicie określone mu rytmowi. Statyka, jednostajny rytm ornamentu zastępują dotychczasową żywiołowość i dynamizm. W obrazie pisarza ważnym staje się tylko to, co „nieprzemijające, niezmiennie i pozaczasowe”<sup>20</sup>, co współgra bezpośrednio z tematyką utworu, ze wzmożonymi poszukiwaniami „wiecznych, absolutnych” problemów ogólnoludzkich.

W związku z tym innego charakteru nabiera kolorystyka. Alokalne barwy, pełne zmiennych, chwilowych wyrazów uzależnionych od oświetlenia zastąpiła gama kolorów stałych utrzymanych w miękkiej, pastelowej tonacji („jasnozielone pęki”, „bladoliliowe szczecinki kwiatów”, „żółte dziewanny”, „pastelowa róża”) przyporządkowanej zasadom harmonii, nadającej całości niezwykle poetycką siłę wyrazu. Wartości ekspresyjne, nastrojowość opisu potęguje wyeksponowany motyw róży, z którym wiązały się określone przez tradycję skojarzenia symboliczne.

W psychologizowanym pejzażu Garszyna obok nastrojowych efektów wizualnych pojawiają się niekiedy elementy dźwięku i zapachu, wzbogacające znacznie emocjonalną tonację obrazu:

(...) róża ta rozkwitła w piękny majowy poranek; na jej rozchylonych płatkach zwiewna rosa poranna zostawiła kilka przejrzystych kryształowych łez. Zdawało się, że róża płacze. Ale tego cudownego ranka, kiedy po raz pierwszy ujrzała błękitne niebo, gdy poczuła powiew świeżego rannego wietrzyka i blask promieni słonecznych przenikających jej delikatne płatki różowym światłem, tego ranka wszystko dookoła było tak piękne, tak świeże i jasne, a w ogródku panowała taka cisza i spokój, że gdyby mogła naprawdę płakać, ronilaby chyba łzy szczęścia i radości życia (...) Róża nie umiała mówić; mogła jedynie pochyliwszy główkę rozlewać dookoła delikatną, orzeźwiająca woń, która była jej słowem, łzą i modlitwą” (s. 291).

Delikatna paleta barwna idealnie harmonizująca z mistrzowsko zaakcentowanym motywem ciszy, upajającym zapachem rozkwitającej róży potęguje nastrój pejzażu. Za pośrednictwem linii, kształtów, plam barwnych dąży Garszyn do wywołania nie tyle określonych pojęć i wyobrażeń, ile swoistych nastrojów emocjonalnych.

---

<sup>20</sup> A. Wojciechowski, op. cit., s. 83.

Pisarz proponuje więc poetycką wizję rzeczywistości, będącą nie przedmiotowym obrazem wycinka natury, lecz odpowiednikiem wewnętrznego stanu twórcy. Ten nacisk żywiołów podmiotowych, znajdujący wyraz przede wszystkim w tzw. nastrojowości, stanowi jedną z zasadniczych cech łączących twórczość autora *Czerwonego kwiatu* ze sztuką modernistyczną.

Analiza struktury artystycznej pejzażu całkowicie potwierdza tezę wyjściową o powiązaniach garszynowskich obrazów przyrody z najnowszymi, ogólnoeuropejskimi kierunkami artystycznymi końca XIX wieku. Związki te przejawiały się przede wszystkim w postaci maksymalnej subiektywizacji obrazu przyrody, związanej z postulatem sztuki o niezwykle emocjonalnym zaangażowaniu, sztuki, która bezpośrednio wypowiada stany uczuciowe autora, uzewnętrznia niejako „prawdę wewnętrzną twórcy”. Stąd też uległa zasadniczym przekształceniom sama struktura opisu. Na miejscu opisowo-zobiektywizowanego pejzażu pojawiła się subiektywna wizja przyrody przełamana poprzez pryzmat indywidualnej świadomości. Obecnie więc nie przedmiot i jego istota, lecz zjawisko i jego podmiotowe przeżycie stanęły w centrum zainteresowań pisarza. Znalazło to swój wyraz w pomijaniu interpretacji logiczno-pojęciowej i podkreślaniu przemijających, jednorazowych właściwości rzeczywistości przedstawionej, potęgujących moment „zmysłowego uposażenia przedmiotu”<sup>21</sup>.

ЭЛЕОНОРА НОВАК-ЛИТВИНОВ

ВСЕВОЛОД ГАРШИН — ПЕЙЗАЖИСТ

### Резюме

Автор статьи, полемизируя с распространенным в критической литературе взглядом о второстепенной роли пейзажа в структуре рассказов Гаршина, доказывает, что писатель не только не избегал описаний природы, но одновременно стремился осмыслить их по-новому, применяя новаторские средства новейших художественных течений.

Творческие поиски Гаршина проявились не только в области сочетания красок и организации художественного пространства, но прежде всего в стремлении к восприятиям, предельно субъективизирующим образ природы и одновременно предоставляющим писателю возможность осуществить его эстетические принципы — ввести искусство необычайной эмоциональной конденсации, искусство, которое непосредственно высказывает душевное состояние автора. В итоге, в прозе писателя вместо традиционного, условного и обобщенного пейзажа, созданного из эпически подробных, объективно представленных деталей появилось субъективное изображение образа природы, пропущенное сквозь призму индивидуального сознания.

В статье прослеживается процесс формирования этого нового вида пейзажа, который сравнивается с аналогичными явлениями в живописи импрессионизма и искусства модерн (сецессии).

<sup>21</sup> M. Des Loges, op. cit., s. 37.

## VSEVOLOD GARSHIN AS A LANDSCAPIST

by

ELEONORA NOWAK-LITWINOW

## Summary

Disagreeing with the critics' general opinion as to the secondary role of the Nature images in the structure of Garshin's works, the author points out that the writer did not treat the landscape lightly what is more, he based it on the innovatory achievements of the latest artistic trends.

Garshin's creative search manifests itself not only in his attempts at new solutions to the organization of spatial relations, but also in the maximal subjectivization of Nature. This subjective approach to Nature was in accord with the postulate of unusual, emotional compactness in art which directly conveys the writer's feelings. For this reason the subjective vision of Nature "broken up by the prism of individual consciousness" replaced in his prose the traditional convention of generalized landscape, one that is made up of a series of objective, descriptively accurate elements.

The author of the article has investigated the process of the formation of this new structure of landscape in Garshin's prose, confronting it with the analogical phenomena in impressionistic and secessionistic painting.