

# *Impresjonizm w Młodej Polsce*

JERZY PASZEK  
(Katowice)

W roku 1948 konkurowały ze sobą dwa terminy określające swoistość literatury polskiej przełomu XIX wieku: epoka imperializmu oraz epoka impresjonizmu (Des Loges 1948, Jakubowski 1948, Markiewicz 1967). Pojęcie imperialistyczności w dobie Października 1956 wyeliminowano z instrumentarium badaczy kultury. Pojęcie impresjonizmu ma trwalszy żywot, ale nie staje się dominującym hasłem opisu epoki 1890-1918. Najczęściej używa się na określenie tego wycinka naszej literatury takich terminów, jak *symbolizm*, *modernizm*, *neoromantyzm* czy też *dekadentyzm* i *secesja* (Markiewicz 1967: 193-195, 185-192, 195-196, 196-198, 198-201, 237-238, 215-220). Uważam, że nadeszły czasy, w których można – po charakterystyce modernizmu (Wyka 1959), dekadentyzmu (Walas 1986) i symbolizmu (Podraza-Kwiatkowska 1975) – szczególnie zająć się impresjonistycznym aspektem i obszarem Młodej Polski.

Myślę bowiem, że historia literackiego impresjonizmu w Polsce godna jest odrębnego opracowania książkowego. Monografia tego zjawiska nie wyglądałaby tak okazale jak *Historia impresjonizmu* Johna Rewalda, ale pewnie zbliżałaby się swoją objętością do tomów Richarda Hamanna i Josta Hermanda czy Ruth Moser. Ta przyszła synteza zarysowuje nową mapę literacką przełomu wieków i wytepi pokutujące slogany o dominacji realizmu i naturalizmu w prozie tego okresu.

## I

Arnold Hauser przedostatni rozdział swojej monografii zatytułował *Naturalizm i impresjonizm*, zwracając uwagę na ząbienie się obu prądów i ogromną rolę impresjonizmu w dziejach sztuki światowej (Hauser 1974: 346-347):

„Impresjonizm staje się pod koniec wieku stylem dominującym w całej Europie. Odtąd istnieje wszędzie poezja nastrojów, wrażeń atmosferycznych, przeżyć przemijających pór roku i dnia, łamanie sobie głowy nad liryką przelotnych, ledwie uchwytnych sensacji, nieokreślonych, nie dających się zdefiniować powabów zmysłowych, subtelnych kolorów i zmęczonych głosów. Głównym motywem poezji staje się to, co niezdecydowane, niejasne, poruszające się na dolnej granicy zmysłowej obserwacji; nie chodzi tu przy tym o obiektywną rzeczywistość, lecz o emocję poety z powodu własnej uczuciowości i własnej zdolności przeżycia”.

Takie ogólne charakterystyki zjawisk literackich nie mogą ujmować wszystkich swoistych cech konkretnego dzieła napisanego zgodnie z wybranym stylem. Stąd też moje wywody rozpocznę od przytoczenia późnego (z r. 1907) cyklu sonetowego Kazimierza Tetmajera, by ukazać pewne szczególnie często stosowane środki artystyczne w tekstach impresjonistycznych. Oto pierwszy sonet z cyklu *Czarodziejskie łabędzie* (Przerwa-Tetmajer 1980: 899):

Słońce rozwiane, w przestrzeń, jak wiatr złoty spada  
poza zębami skały, a po drugiej stronie  
ścielą się nad wąwozem śniegu białe tonie  
i zwiewna, zlotna, spłynna poćma modroblada

A wszystko obejmuje niebo, wszystko wpada  
w głęb cichą, lilamodrą... Czas idzie; już tonie  
w rdzawofioletowy dym na nieboskłonie  
stocze gór i na śniegach mrok szafiru siada.

Tylko za grzbietem skały złoty i płomienny  
trwa obłok, jakby pożar szalał tam poza nią –  
patrzę: wzrok mi się z wolna staje mglisty, senny –

wymalowane cuda jawią się za granią:  
świat powietrzny, od świata ziemi tak odmienny...  
Łabędzi z ognia sznury wiszą nad otchłania...

Wydaje mi się, że kwintesencją literackiego impresjonizmu jest tu czwarty wers: *i zwiewna, lotna, spłynna poćma modroblada*. Nie chodzi mi jedynie o otoczenie rzeczownika czterema epitetami, a w tym także i złożonym przymiotnikiem, ale i to, że cztery wyrazy na sześć słów linijki wiersza – są tu potencjalnymi neologizmami: form leksykalnych *zlotny*, *spłynny*, *modroblady*, *poćma* nie odnotowuje *Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (nb. w *Słowniku Lindego* jest *modroblady* ‘bladomodry, wodnistej farby, bławy’). Sonet jest szczelnie wypełniony różnorodnymi epitetami, gdyż doktryna impresjonistyczna zakłada-

ła, iż poeta powinien zanotować jak największą ilość szczegółów wyglądu przedstawianych przedmiotów. Są tu więc poetyzmy (*wiatr złoty*), pleonazmy (*śniegu białe tonie*), synestezje (*głęb cicha*), rymy homonimowe (dwukrotne użycie słowa *tonie*). Neologizmy (zaliczam do nich też epitet *rdzawofioletowy* i *lilamodry*) oraz synestezje i oksymorony (*na śniegach mrok szafiru*) najlepiej nadają się do prezentowania ujęć momentalnych i ulotnych. Nowe słowo jest utworzone tu po to, by opisywać zjawiska dostrzeżone po raz pierwszy. Nowe fenomeny wymagają nowych słów, bo słowa zastane nie mogą sprostać zadaniu.

Cały sonet jest zbudowany w ten sposób, że rywalizują w nim cztery żywioły: ogień (*słońce, płomienny, pożar, łabędzie z ognia*), ziemia (*zęby skały, wąwóz, stocze gór, grzbiet skały, grań, świat ziemi, otchłań*), woda (*tonie, spłynny, śnieg*), powietrze (*wiatr, zwiewny, złotny, dym, obłok, świat powietrzny*). Łabędzie sugerują żywioł wodny, ale w tym wierszu ukazane są w nieoczekiwanym, połączonym żywiole powietrzno-ogniowym, a nawet kosmicznym: ptaki stają się – za sprawą impresjonistycznej przenośni-sugestii – obłokami płynącymi nad szczytami gór i zabarwionymi kolorami zachodzącego słońca.

W impresjonizmie dużą rolę pełni oczywiście kolorystyka świata przedstawionego, stąd w sonecie biel (*śniegu białe tonie*), złocistość (*złoty wiatr, złoty obłok*), barwa niebieska z jej odcieniami (*modroblady, niebo, lilamodry, nieboskłon, szafir*), fiolet (*rdzawofioletowy dym*), czerwień (*rdzawy, płomienny, pożar, z ognia*). Tajemnicza *poćma* jest synonimem mroku, który nadaje barwom nieoczekiwane odcienie (epitety złożone próbują ukazać te niuanse kolorystyczne).

Z lektury *Czarodziejskich łabędzi* wynika, że pejzażowemu pierwszemu ogniwiu cyklu poeta przeciwstawił w ogniwie drugim ważny w impresjonizmie motyw muzyczny. W drugim sonecie tego cyklu *muzyka* stanie się słowem-kluczem, występując w towarzystwie takich wyrazów jak: *śpiewne, głos, flety, pieśń, melodia, zagrać*. Oto brzmienie tego wiersza (Przerwa-Tetmajer 1980: 900):

Czarodziejskie łabędzie z ognia, widne mnie li  
jednemu, mnie li śpiewne – a ich głos: to dzika  
fletów w szalonym wicherze tańczących muzyka...  
Ja jeden je tam widzę – w błekitu topieli...

Unoszą się na skrzydłach, jak grzmotu anieli –  
ich pieśń drzeniem świat cały dokoła przenika –  
lecz ich sznur leci w pomrok, odlatuje, znika –  
jak spojrzeć: świat w śniegowej niebieskiej zaścieli.

Czarodziejskie łabędzie z ognia – krótkotrwała  
igraszko smutnej myśli: ciężkiej, ołowianej  
chmury przeblask słoneczny... Dusza się wyrwała

w swój dawny ogród widzeń, dawno zapomniany – –  
i sonetu melodia znowu mi zagrała,  
i spojrziałem na kopce życia – – czy kurhany...

Myślę, że tylko strukturą muzyczną wiersza można wytłumaczyć dwukrotnie użycie partykuły pytajnej *li*: spółgłoski *l* oraz *m* w starych gramatykach nazywano głoskami „słodkimi”, pomocnymi w oddawaniu emocji miłosnych. Obok partykuły *li* pojawia się w sonecie tym kilka innych „melodyjnych” wyrazów: *fletów*, *szalonym*, *topieli*, *anieli*, *lecz*, *leci*, *odlatuje*, *zaścieli*, *przeblask*, *melodia*.

Muzyczność tego sonetu widzę w jego inwersjach (*dzika fletów w szalonym wirze tańczących muzyka*) i tworzących dwuznaczność semantyczną przerzutniach (1. *igraszko smutnej myśli: ciężkiej, ołowianej*, 2. *ciężkiej, ołowianej chmury przeblask słoneczny*), w jego harmonii głoskowej (*świat w śniegowej niebieskiej zaścieli*) i w muzycznym układzie rymów: w kwartynach rymy opierają się na akcentowanych samogłoskach *e*, *i*, w tercynach zaś na *a*, podczas gdy w pierwszym sonecie była większa różnorodność rymów (w kwartynach: na *a*, *o*, w tercynach: na *e*, *a*). Można odnieść wrażenie, iż w zakończeniu cyklu – ostatnich dwu tercynach – występuje rozbudowana koda z dominantą rymową głoski *a*.

Taka organizacja dźwiękowa wiersza Tetmajera idzie w ślad zaleceń mistrza symbolistów, Paula Verlaine’a, który nawoływał: „De la musique avant toute chose”, co Miriam spolszczył na „Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili” (Verlaine 1980: 131, 133). Muzyczność ta podpowiada interpretację drugiego sonetu: poeta widzi lecące obłoki-łabędzie i sam zamienia się w podobnego ptaka, który – wedle legend – pod koniec życia śpiewa swoją *łabędią pieśń*. Pieśń ma formę sonetu, gdyż w młodości poetyckiej Tetmajer lubił tę właśnie strukturę wiersza: „Lubię sonetu trudną, misterną budowę” (Przerwa-Tetmajer 1980: 362).

Czy tytuł cyklu jest symbolem, czy też li tylko alegorią? Wydaje się, że nie można jednoznacznie wytłumaczyć tego nagłówka sonetu: 1) może bowiem chodzić o bajkowy świat marzeń dziecięcych (przemiany brzydkich kaczątek w pięknych królewiczów, metamorfozy Jowisza); 2) łabędzie są poświęcone Apollinowi „jako bogu Muzyki, albowiem rozumiano, iż łabędź przed śmiercią żałostnie śpiewała” (Osiński 1806: 498); 3) łabędzie bywają łączone również z Wenerą, stąd *zapomniany ogród widzeń* może oznaczać erotyczne szaleństwa młodości poety, zasygnalizowane incipitem *Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu* (Przerwa-Tetmajer 1980: 212).

Symboliczność utworu o czarodziejskich łabędziach bardziej współgrałaby z impresjonistyczną techniką sonetów Tetmajera aniżeli forma alegorii, której piękno polega na logicznej i matematycznej prawie linii dyskursu poetyckiego. Sugestia – obraz ciężkiej, ołowianej chmury prześwietlonej słońcem nałożony na obraz smutnej myśli (tzw. „pejzaż duszy”) – i dwuznaczniki (pointa cyklu dotyczy gór jako *kopców życia* lub *kurhanów śmierci*) są także środkami impresjonizmu literackiego. Sama tematyka cyklu – intymne kwestie kończącego się życia oraz kończącej się siły twórczej – również może być trafniej powiązana z „beideo- wym” prądem niż z jakimkolwiek „zaangażowanym” stylem komunikacji literackiej (stąd tak nikłe zainteresowanie impresjonizmem u Konopnickiej – „poetki sprawy narodowej”). Malarski impresjonizm objawia się u Tetmajera w obrazie świata w *śniegowej niebieskiej zaścieli* (niebieski śnieg!), gdzie śnieg podczas zapadającej modrobladej poćmy przybiera lokalne kolory.

Spróbujmy podsumować: impresjonizm w poezji to przede wszystkim dominowanie epitetu nad innymi częściami mowy (rzeczownikiem i czasownikiem), to synestezje i oksymorony, to harmonia głoskowa i wymyślne rymy (np. : *mnie li – topieli, tonie* ‘akwen’ – *tonie* ‘zatapia się’), muzyczność frazy wierszowej, sugestia i symbole, neologizmy i dwuznaczności. Nie wszystkie te cechy impresjonizmu poetyckiego pojawią się w prozie czy w dramacie (np. kwestia organizacji brzmieniowej (dzieł większych rozmiarów). Tam ważne miejsce zajmie sprawa fabuły (tzn. rozbijanie zastanych konwencji fabularnych, rozluźnienie powiązań między kolejnymi rozdziałami powieści czy aktami dramatu), postaci, które nie będą już monolitami społeczno-psychicznymi, lecz raczej kłębkami nerwów (nb. bohaterowie nie będą działać tu wedle ściślejsz przemyślanych reguł i zasad, lecz wedle chwilowych zachcianek i przeczuć). Jeśli impresjonizm w poezji nie zmienia gwałtownie oceny podmiotu lirycznego (rzadko bywa on tu bojownikiem, częściej woli sobie pomarzyć i biernie pokontemplować dookolny świat), to w prozie i dramacie technika impresjonistyczna zmienia gruntownie optykę aksjologiczną (np. doktor Judym zupełnie inaczej będzie oceniany jako bohater powieści realistycznej, a inaczej jako postać znana z powieści impresjonistycznej).

## II

Jako przykładami powieści impresjonistycznej zamierzam zająć się *Próchnem* Wacława Berenta i *Ludźmi bezdomnymi* Stefana Żeromskiego. Żeromski ogłosił swój utwór pod koniec roku 1899 (z datą: 1900), Berent zaś pisał *Próchno* w tym samym czasie (nb. opierając się na swoim dramacie pt. *Marzenia*, którego tekst nie

dochował się), choć pierwodruk nastąpił w roku 1901 w „Chimerze”, a wydanie książkowe pojawiło się z datą 1903 (istotnie: 1902).

Peer Hultberg, polonista duński, stwierdził, że „W *Próchnie* percepcja impresjonistyczna stanowi naczelną zasadę budowy partii opisowych” (Hultberg 1969: 99-100). Wydaje się wszakże, iż również fabuła i charakterystyka bohaterów podporządkowana została zasadom tej samej percepcji świata.

Zacznijmy od spojrzenia na środki artystyczne używane przez Berenta w opisach. Głównym „chwytym” jest tu pomijanie związków przyczynowych między danym zjawiskiem a jego genezą. Percepcja impresjonistyczna polega na odnotowywaniu bodźców zmysłowych w pierwszym rzędzie, a dopiero późniejszej próbie wyjaśniania przebiegu czy istoty danego wydarzenia. Spójrzmy na opis krajobrazu alpejskiego, w którym – podobnie jak u Tetmajera – Berent daje zmienną kolorystykę, nagromadzenie epitetów, synestezje i wreszcie dwuaktowe ujęcie lotu orłów – najpierw jawi się migotliwy zarys wizualnego wrażenia, potem następuje ukonkretnienie i doprecyzowanie obrazu (Berent 1979: 294-295):

Na podniebiu widać już było tylko dziwnie twarde, zimne i mroczne zwały granitu, pośród nich zastygał i krzepł siny lodowiec. Dołem legła ta cisza uroczna w godzinę oczekiwania, kiedy się dzień poza przełęczę zwała. Jeszcze tylko dwie długie taśmy czerwieni snuły się leniwie pośród chmur. Cisza... Tam górą, po szczytach, mignęło coś: płynie... Cień! cień!... Orłowych skrzydeł po lodowcu cień.

W prozie potrojenie epitetów (*twarde, zimne i mroczne zwały granitu*) nie jest ścisłym odpowiednikiem takiegoż chwytu w poezji, gdyż triada przymiotników w wersie wypełnia zwykle daną linijkę, współtworząc w ten sposób jednolity i sugestywny obraz. Tak samo odległy rym prozatorski (tu: *mroczne – uroczna*) nie ma podobnej siły harmonizacyjnej co powtórzony kilkakrotnie rym w liryce. Wydaje się nawet, że kolorystyczny epitet (*siny lodowiec*) nie jest analogią pojedynczego barwnego przymiotnika w danym wersie sonetu Tetmajera, gdyż nie jest to wyraz nieoczekiwany (nie ma walorów morfologicznych epitetu *modroblady*) ani też nie pojawia się w wyeksponowanym miejscu zdania (w szyku inwersyjnym, który mógłby być odpowiednikiem pozycji rymowej w sonecie). *Siny lodowiec* jest tu zresztą zdystansowany przez obraz tajemniczych *długich taśm czerwieni* snujących się w chmurach: ta wizja zachodu słońca w górach mogłaby konkurować z płomiennymi obłokami-łabędziami Tetmajera.

Typowo prozatorskim zabiegiem impresjonistycznym jest tzw. „opóźnione rozszyfrowywanie” (Watt 1984: 201). Badacz Berenta daje następującą diagnozę stylu *Próchna* (Hultberg 1969: 99):

W literaturze percepcja impresjonistyczna przybrała oczywiście inną postać niż w malarstwie. Jej wynikiem jest staranny opis szczegółów ze skłonnością do pomijania związków przyczynowych. Zjawiska zostają spostrzeżone, ale nie analizuje się ich znaczenia i nie wiąże się ich ze sobą. Po prostu są przedstawione w takiej postaci, w jakiej zostały zaobserwowane, a wyciągnięcie wniosków i ocenę ważności zjawisk pozostawia się czytelnikowi.

Berent nie mówi więc o tym, że jego bohater zauważył lot orła, lecz najpierw umieszcza zdanie: *Tam górą, po szczytach, mignęło coś: płynie...*, a potem dopiero następuje próba rozwikłania tej zagadki (co płynie nad szczytami gór?): *Orłowych skrzydeł po lodowcu cień*. Podobnie w tym samym okresie kreował Conrad *Jądro ciemności* oraz *Lorda Jima*. Monografista wczesnego okresu twórczości tego pisarza stwierdza (Watt 1984: 202): „Conrad przedstawiał doraźne wrażenia bohatera, uświadamiając przez to czytelnikowi przepaść dzielącą wrażenie od pojmowania; zwłoka w przerzuceniu mostu nad tą przepaścią odzwierciedla rozdział między zdarzeniem a nie nadażającym zrozumieniem go przez obserwatora”.

Hultberg do środków percepcji impresjonistycznej zalicza także: używanie zaimka nieokreślonego (np. : *Ktoś szarpnął drzwi: do ciemnej łoży wtoczył się pijany Pawluk*), posługiwanie się przez Berenta wyrażeniami *jakby, zda się, widocznie* (np. : *bawiły go, zda się, bardziej gesty i okrzyki niżli treść zdań*), wprowadzanie do tekstu pseudoporównań (np. *Coś jakby kurcze wstrętu przebiegło mu po bladej twarzy.* ), bezosobowych form czasownikowych (np. : *Łotr – spadło wreszcie z ust.* ), konkretyzację wyrazów oderwanych (np. *W jakimś przegięciu czy w zamiarze powstania zaskoczyła ją nagle zaduma. Niecierpliwym ruchem dłoni strzepnęła ją sobie z czoła.* ), unikanie zdań podrzędnych (Hultberg 1969: 102, 106, 108, 111, 115, 116).

Do innych chwytów stylistycznych związanych z impresjonizmem zaliczyłbym korzystanie z przymiotników relacyjnych, gdyż formy te najczęściej przekazują ogólny, niedookreślony sens danego zjawiska. Przykładowe zdanie z *Próchna*: *Oto Kopernik ziemię wyważył, gdzieś w ciemny kąt wszechświata strącił i w wir codziennego biegu rzucił; a gilotyny rewolucji francuskiej zaśpiewały jej kankanową piosnkę: Dziś! dziś! dziś!* (Berent 1979: 203); *Jednym słowem, fuszerką miłości, małżeństwa, beatryczowych natchnień źródłem my się leczyć nie będziemy* (Berent 1979: 244); *zielonawa głęb polipowych oczu wpija się w niego, wsysa mu się w krew* (Berent 1979: 362). Takie przymiotniki relacyjne są u Berenta częstokroć nośnikami metafor (tu: *polipowe oczy*, w innych miejscach tekstu powieści *wiedźmowe włosy, opiumowy jad, upiorowe namiętności*).

Francuski językoznawca i stylistyk, Charles Bally, trafnie zwrócił uwagę na inny jeszcze chwyt pisarzy impresjonistycznych – na posługiwanie się rzeczownikami odczasownikowymi (Bally 1966: 205):

Impresjonista powie, że *des danseuses cambrent leur sveltesse, la sveltesse de leurs tailles, des svelteses de tailles, des tailles de sveltesse* (tancerki wyginają swoją smukłość, smukłość ich postaci, postaci pełne smukłości), wszystko raczej niż mówić o ich *tailles sveltes* (smukłych postaciach). Goncourtowie nie widzą nigdy śpiącego dziecka, szalejącego szczenięcia, klęczących kobiet. Matka natomiast jest pochylona nad *le sommeil d'un enfant* (snem dziecka), wiązka słomy jest rozsypana przez *la folie d'un jeune chien* (szaleństwo młodego psa), kościoły są pełne *agenouillments de femmes* (klęczeń kobiet), nie licząc *des prières rampantes de jupes de soie et de jupes d'indienne côte à côte, couchant presque leurs génuflexions par terre* (*Madame Gervaisais*, XLII) (pełzających modlitw spódnic z jedwabiu i spódnic z perkalu obok siebie kładących prawie na ziemi swoje klęczenia).

U Berenta można spotkać nie mniej skomplikowane nagromadzenia odczasownikowych rzeczowników: *Łez smutek, uśmiechu powab, bioder niedbate przeięcie, ramion lekkie ułożenie, włosów uplot kapryśny, pieściwy wdzięk miękkiego konturu i kształtów przepych bogaty: z ogłupionym mężczyzną gawędzi rozkosznie kobieta* (Berent 1979: 340). W *Próchnie* jest więcej takich fraz, ale wymieniam tylko przykładowo: *zniecierpliwienie zaśmiało się psotnie, klaskania niedbate, wrzaskliwe nakrzykiwanie pastucha pod wieczorną zorzę, wycia i skomlenia świstawek fabrycznych, zatrzepotanie się kobiece, wiatru o szyby dzwonięcie, pogrzebywanie śmiechem i ironią* (Berent 1979: 140, 140, 153, 177, 182, 210, 247).

Fabuła *Próchna* ma wszelkie cechy struktury impresjonistycznej, gdyż w krótkim czasie akcji (około tygodnia) poszczególne wątki nakładają się na siebie symultanicznie (np. śmierć Jelsky'ego jest umieszczona w tym samym czasie co samobójstwo Hertensteina, choć obie te śmierci ukazano w odrębnych częściach powieści, co sugeruje pewien dystans czasowy pomiędzy tymi wydarzeniami). Niektóre motywy powracają po kilka razy, gdyż najpierw zostają przedstawione przez głównego zainteresowanego, a potem ktoś inny wspomina i reinterpretuje te zdarzenia. Tak jest z opowieścią aktora Borowskiego, którą streszcza w pamięci poeta Müller: *I przysłała mu na myśl Borowska. [...] Wspomnienie przyniosło mu, niespodzianie, słyszaną niejednokrotnie opowieść Borowskiego: ojca aktora, jego kochanki i jeszcze raz żonę jego [...] W mizernych ramach kulis, wśród malowanych murów starego zamczyska, gra oto Borowski z ojcem i aktorką o rudej peruce tę samą opowieść, która wcięż jeszcze tęmiała mu w skroniach...* (Berent 1979: 308).



Obok takich dość znacznych objętościowo wyimków tekstu, które są prezentowane po kilka razy, w *Próchnie* spotyka się poszczególne zdania, powracające w perseweracyjnych meandrach. Przykładowo: 1. *Długie, smutne kominy patrzyły martwo w dal pustą i niemą.* 2. *A potem, pamiętam jak dziś: długie i smutne kominy patrzyły martwo w dal pustą i niemą.* 3. *Długie i smutne kominy fabryczne patrzyły martwo w dal pustą i niemą.* 4. *Tylko długie i smutne kominy fabryczne patrzyły martwo w dal – dal pustą i niemą.* (Berent 1979: 44, 224, 226, 227-228).

Bohaterami powieści Berenta są artyści. Muzyk Hertenstein jest rozdarty między swoją wiarą – buddyzmem – a historią arystokraty przekłętego przez ojca i odrzuconego przez sławną siostrę – śpiewaczkę operową. Jego nadwrażliwość nie wytrzymuje kontaktu ani z tłumem (sceny w kabarecie), ani z przyjacielem, który nie potrafi docenić wytworów wysokiej kultury znajdujących się w willi muzyka. Stąd nieoczekiwane reakcje Hertensteina w lokalu (przerzywa występ komika), w rodowym zamku alpejskim (kazirodcza miłość), w podmiejskiej willi (jest tu wyznawcą buddyzmu i nietzscheanistą). Psychika arystokraty jest bardzo skomplikowana (24-letni baron tęskni do śmierci!) i nie można ustalić jej trwałych dominant. Większość faktów z życia Hertensteina poznaje czytelnik z opowieści barona snutej przed poetą Müllerem. Ta subiektywna opowieść została zorganizowana muzycznie, gdyż powtarzają się w niej stale pewne najistotniejsze motywy biograficzne (np. motyw trzech dróg życia, motyw białego lodowca alpejskiego, motyw zbroic zamkowych). Wysoce zsubiektywizowany obraz muzyka, fabularne uwikłania symboliczne (np. lodowiec, bór wiedźmowy, zimowit, opowieść o Bratumile) oraz muzyczność narracji (częste motywy muzyczne w percepcji świata zewnętrznego) wiązałbym z impresjonistyczną techniką charakterystyki bohatera.

Tak więc styl, fabuła, narracja (rola monologu wewnętrznego) i charakterystyka postaci *Próchna* są konsekwentnie utrzymane w konwencji impresjonistycznej. W powieści tej Berent daje wzorcowe dokonanie tego prądu. Pisarz tak doskonale wcielił się w rolę impresjonistycznego malarza środowiska artystycznego, iż wielu krytyków i historyków literatury nie mogło uwierzyć w dystans autorski, w przepaść między twórcą a światem przedstawionym w jego dziele. Stąd ważne słowo komentarza odautorskiego w liście Berenta do Miriama: „Jeśli ma próba oświetlenia 'próchna' jego własnym światłem chybiła, mam to zadośćuczynienie, żem ją podjął” (Berent 1979: 388). Oznacza to, że Berent nie miał wątpliwości dotyczących zamiaru pisarskiego (ukazanie środowiska artystów z ich własnej perspektywy, jak sami siebie widzą). Mógł mieć zastrzeżenia natomiast co do oceny własnej pracy.

Dopiero pod koniec roku 1992 ujawnione zostały materiały dotyczące wahań Stanisława Brzozowskiego w chwili przystępowania do oceny *Próchna*. Dotychczas znaleźliśmy jedynie wątpliwe w szczerość Berenta – jako artysty – wypowiedzi Brzozowskiego: „Berentowi zdaje się, usiłuje on wmówić w siebie, że ma jakiś własny punkt oparcia poza ‘próchnem’ czy ponad *Próchnem*. Jest to do dziś dnia słabość jego” (Brzozowski 1984: 131). Teraz dochodzą zupełnie inne sformułowania: „*Próchno* p. Berenta – to najzupełniejszy, najprzenikliwszy wyraz samopoznania duszy współczesnej”. „*Próchno* p. Berenta jest dziełem prawdziwego artysty i to artysty uświadomionego: nie tylko posiada on swój specjalny ką, pod którym załamują się w nim wrażenia i myśli, lecz zdaje sobie sprawę z tego, jakim jest ten ką, zdaje sobie sprawę z swej indywidualności twórczej” (Brzozowski 1992: 138, 136).

Ta niejednoznaczność (nie chodzi jedynie o Brzozowskiego!) w interpretacjach *Próchna* wiąże się – moim zdaniem – ze znakomitością impresjonistycznej kreacji w tej powieści: krytycy nie mogli uwierzyć w bezstronność pisarza, który tak znakomicie opanował sposoby ekspresji opisywanego środowiska. Jeżeli tak dobrze ich naśladowuje („podrabia”), to jest po ich stronie – tak stwierdzali niektórzy recenzenci. Mało kto pomyślał inaczej: mimo doskonałe naśladowanie stylu zachowań i wypowiedzi artystów-dekadentów, autor zajmuje pozycję krytyczną i zachowuje dystans w stosunku do tak mistrzowsko odtworzonego *milieu*.

W *Ludziach bezdomnych* Żeromskiego nie ma tak wielkiej jak w *Próchnie* dominacji stylistyki impresjonistycznej. Nie język utworu więc, ale sama narracja, charakterystyka bohaterów i fabuła mają dopiero powiązania z wymienionym prądem. Zaczniemy od poszukiwania opisów utrzymanych w konwencji impresjonistycznej. W rozdziale „Smutek” pojawia się krajobraz jesienny zdominowany przez grę światła i barw (Żeromski 1987: 90).

Na gładkie łączki, niby jeziora śniące między kępami zarośli, zstępowały smugi **światła** prawie **białego** i ostrymi rysami przerywały chłodne murawy. Tuż obok drogi zasłanej liśćmi tały się baseny wody nieruchomej, ślepej i głuchej, która przyjmując w siebie poszarpane **plamy** firmamentu dawała jakieś kłamliwe ich odbicie, **brzask srebrzący się** a niepochwytny. Rysowały się tam **czarne** pnie i gałęzie olch nachylonych. Każdy ptak siadający dla wypoczynku strącał z nich mnóstwo liści. Chłodne oddechy jesienne niosły te zwłoki skurczone i osadzały na zawsze w cichej powierzchni. **Zielona** woda płaszczyzn bardziej otwartych pieściła w łonie swym gałęzie kasztanów z liśćmi tak żółtymi, że się wydawało, jakoby płynna **jasna farba** sączyła się z nich i w głębi odmiennej tonęła. Liście te były zwieszane, przezjrzyste, delikatne, a rzucały na środek wody ruchome **odblaski**, które z jej **barwą** zlewały się w podobiznę przepysznie

lśniącego brązu. W jednym miejscu słońce, znalazłszy wśród przeredzonych liści obszerną drogę, rzuciło się w głąb wody jak wytrysk roztopionego złota o barwie zbyt trudnej dla źrenicy.

Żeromski naśladowuje w swoich opisach przyrody impresjonistyczną technikę wierszy Tetmajera. W cytowanym fragmencie *Ludzi bezdomnych* pojawiają się więc nagromadzenia epitetów (ulubione triady Żeromskiego: *wody nieruchomej, ślepej i głuchej, liście te były zwieszane, przejrzyste, delikatne*, hiperboliczne metafory dotyczące światła i barwy (np. : *smugi światła prawie białego, liście tak żółte jak gdyby płynna jasna farba sączyła się z nich, słońce jak wytrysk roztopionego złota*). Nierzadko pisarz posługuje się epitetami synestezyjnymi (np. *zmrok cichy, zmrok ciepły, zmrok wonny*, Żeromski 1987: 307). Nie ma tu tak częstych jak w *Próchnie* rzeczowników odczasownikowych w rozbudowanych frazach opisu (np. : *pożądliwe zrzekanie się światła, jw.* ), choć powtarzają się rzeczowniki odprzymiotnikowe w takich ujęciach, jak: *lekka mgła bladej przebiegła po jej twarzy, pogrążyli nogi w miękkość dywanu, niewystawiona czułość przystąpiła do serca, obtudność cnotliwość gromady* – Żeromski 1987: 394, 359, 274, 167).

Kompozycja *Ludzi bezdomnych* ma więcej cech techniki impresjonistycznej niż stylistyka utworu. Chodzi tu przede wszystkim o luźność łączonych ze sobą rozdziałów i wątków narracyjnych (historia brata Judyma i dzieje Korzeckiego nie są ściśle dopasowane do głównego nurtu fabuły o doktorze Tomaszu). Autorowi – po dodaniu do ukończonej powieści kilku rozdziałów, by oba tomy miały jednakową objętość – utwór tak dalece się rozrósł, iż akcja przekroczyła datę wydania *Ludzi bezdomnych*: dziennik Joasi Podborskiej, kończący tom pierwszy, zamyka się datą 10 VI 1899 roku, a cała dalsza fabuła dotyczy drugiej połowy 1899 i prawie całego 1900 roku (przypominam, że dzieła to opublikował Żeromski pod koniec 1899 roku). Na tym przykładzie najlepiej ujawnia się impresjonistyczna technika dodawania do siebie kolejnych segmentów powieści bez troski o rzeczywistość (zgodną z realizmem krytycznym... ) chronologię.

Poszczególne rozdziały *Bezdomnych* skupiają w sobie pewne zawężenia akcji (np. *Szewska pasja czy Pielgrzym*), stanowią kulminację pewnych dłuższych procesów psychicznych bądź też społecznych, stąd ich linearne umieszczenie na osi czasu. Czasu współczesnego, czyli – w tym wypadku – bliskiego okresowi pisania. Autor tworząc powieść na przełomie 1898 i 1899 roku ukazuje zasadniczo wydarzenia aktualne, m. in. chodzi mi o śmierć Mariana Bohusza (Józefa Karola Potockiego, 1854-1898). Stąd też ta współczesność wydłuża się Żeromskiemu nadmiernie, wkraczając lekkim krokiem w przyszłość (tzn. rok 1900). Takie zamazywanie chronologii wydarzeń powieściowych wiąże z subiektywizmem

narratora, który spogląda na świat oczyma swoich bohaterów. Jest to przejaw techniki impresjonistycznej. Żeromski ukazuje w powieści kilka lat akcji, ale traktuje te lata jako jedną wielką współczesność (Głowiński 1968: 173).

Przed I wojną światową, a także po II wojnie, przetoczyła się w czasopiśmie ogromna dyskusja o bohaterze *Bezdomnych*, doktorze Judymie. Mało kto jednak miał odwagę powiedzieć coś o tym, jak to technika impresjonistyczna charakterystyki postaci wpływa na psychikę i rzeczywiste – w świecie powieściowym – działania Judyma. Uważam, że w powieści realistycznej, dotyczącej życia chirurga, nie zjawiłoby się takie oto bagatelizujące jego pracę zdarzenie: *Nie było tygodnia, żeby doktor nie palnął operacji* (Żeromski 1987: 235). Przecież każda operacja to wielkie przeżycie dla lekarza (o czym przekonuje chociażby Berent w opisie nieudanej operacji, w której uczestniczący Kunicki, jeden z bohaterów *Próchna*).

Od pierwszych słów *Ludzi bezdomnych* Judym ukazywany jest jako ktoś, kto ulega przypadkowym impulsom zewnętrznego (upał na ulicach Paryża) lub kaprysom podświadomości (pójście do Luwru). Hans Christian Sørensen następująco streszcza fabułę utworu:

Otoczenie popycha Judyma do zrywania jednego stosunku po drugim. W końcu zrywa i ze swoją narzeczoną, Joanną, nie dlatego, by takiej ofiary wymagała nędza socjalna, której chce ulżyć, bo uważa to za swoje powołanie (jak się nieraz tłumaczy sens powieści), lecz dlatego, że musi działać zgodnie z podstawowymi cechami swego charakteru, dyktującego mu wybuchową reakcję o kierunku negatywnym. Judym to człowiek słaby o dobrych intencjach. Daje się popychać tam, dokąd wcale nie miał zamiaru iść.

Ale bohater tego rodzaju jest właśnie odpowiednim obiektem dla opisu, dla którego chce się zastosować impresjonistyczną technikę. Co oczywiście nie oznacza, że w *Ludziach bezdomnych* jedynym celem Żeromskiego było zademonstrowanie tej techniki. Słabość Judyma nie osłabia zawartego w książce społecznego oskarżenia. Istnieje jednak wyraźna zgodność między charakterem Judyma – czy też schematem jego reakcji – a wybraną przez autora techniką narracyjną (Sørensen 1966: 210).

Jak się to więc stało, że Judym mógł pretendować do postaci wzorcowej, do ideału działacza społecznego? O tej kwestii też za mało się mówi. Wyraźna jest bowiem mityczna struktura *Bezdomnych*: powieść zaczyna się od przeciwstawienia dwu dróg życiowych – drogi szczęśliwej, symbolizowanej przez posąg Wenus z Milo, oraz drogi pracy i ofiary, symbolizowanej przez *Rybaka* Puvis de Chananesa, w którym Joasia i jej wychowanki dostrzegły podobieństwo do Chrystusa. Koniec powieści to przypominanie słów Jezusa skierowanych do Maryi ("Co mnie

i tobie, niewiasto... ”) i aluzyjne porównanie Judyma do Jezusa (*wszystkich ludzi, których ty uzdrowisz, dobry lekarzu... Dobry lekarzu...* – Żeromski 1987: 399, 400). Tak więc Judym jest bohaterem z charyzmatem, słucha wieszczego Dajmoniona. Naśladuje Chrystusa w czynieniu dobra. W konserwatywnym społeczeństwie chrześcijańskim nie mógł Żeromski ukazać zbyt szczegółowych paraleli Judyma z Jezusem, stąd jedynie aluzje powieściowe o mitycznych wzorach chirurga z Ciepłej. Stąd też wywodzę sympatię, jaką cieszył się i cieszy Judym wśród krytyków (Koniński 1925, Błoński 1983) i czytelników.

Sądzę, iż całkowite pomijanie w analizach *Ludzi bezdomnych* kwestii powiązań tego utworu z impresjonizmem jest sporym błędem historyków literatury (ongiś „ratowano” powieść Żeromskiego przez odnajdywanie w niej śladów realizmu krytycznego... ). Impresjonizm – jako prąd ideowy (politycznie) – nie był po II wojnie światowej odpowiednio doceniany. Stąd też i „łamańce” krytyczne, mające maskować związki Żeromskiego z tym kierunkiem. A zaczęły się one już w *Zmierzchu*, opowiadaniu z roku 1892, przeznaczonym pierwotnie do jednodniówki-manifestu impresjonizmu.

Czytając *Próchno*, współczuje się nieporadnym twórczo dekadentem. Takim samym współczuciem obdarzyć można dekadenta z *Ludzi bezdomnych* – inżyniera Korzeckiego. Mało komu przychodzi do głowy myśl, że i Judym jest słabym człowiekiem, którego przerastają cele życiowe, jakie sobie wymarzył. I to współczucie Judymowi wiąże z impresjonistyczną techniką narracji w *Bezdomnych*: autor patrzy na świat oczyma bohatera, czasami się z nim utożsamia, a przecież nikt o sobie nie mówi źle. Stąd ta sugestia pozytywnego bohatera – improduktywa. Technika impresjonistycznych skrótów i zawężeń fabularnych prowadzi do takiej fundamentalnej niejednoznaczności przedstawienia bohatera. Dotychczas wcale o tej niedookreśloności w strukturze *Ludzi bezdomnych* nie było mowy, gdyż zakładano, że powieść ta utrzymana jest lub zdominowana przez relację realistyczną w prezentacji świata przedstawionego.

### III

Zaczynałem ten szkic (mając w zamyśle większą pracę) od analizy impresjonizmu wierszy Tetmajera. Wypada skończyć na tym samym przykładzie i nazwisku. Tym razem będzie jednak chodziło o przedstawienie Tetmajera w *Weselu* Wyspiańskiego. Jak wiadomo, w dramacie tym pod postacią Poety ukrywa się właśnie autor *Czarodziejskich łabędzi*. Postać Poety powiązana została z pierwowzorem przede wszystkim przez dialog, w którym występują Poeta i Rycerz. Rycerzem jest tu

Zawisza Czarny, bohater sztuki Tetmajera wystawianej w teatrze krakowskim 6 tygodni przed premierą *Wesela*. Dla Wyspiańskiego ważniejsze było to, by wprowadzić na scenę Tetmajera aniżeli zaprezentowanie Poety przez wystylizowanie jego wypowiedzi na podobieństwo autentycznych utworów autora poematu *Pour passer le temps* oraz *Qui amant* (do których w *Weselu* znajdują się aluzje i nawiązania).

Z impresjonistycznej konwencji Tetmajera pozostały w *Weselu* jedynie – wypowiedziach Poety – częste nagromadzenia epitetów i paralelizmów. W ten sposób właśnie przemawia Poeta do Gospodarza w scenie 24 aktu I (Wyspiański 1973: 56):

Dramatyczny, rycerz błędny,  
ale pan, pan pierwszorzędny:  
w zamczysku sam, osmętniały,  
a zamek opustoszały,  
i ten lud nasz, taki prosty,  
u stóp zamku, u stóp dworu,  
i ten pan, pełen koloru,  
i ten lud prosty, rubaszny,  
i ten hart rycerski, śmiały,  
i gniew boski gromki, straszny.

Wyraźnym powiązaniem z poezją Tetmajera jest tu słowo *osmętniały* przywołujące na pamięć *zadumę polną* i *Osmętnicę z Anioła Pańskiego*. Innym typem aluzji byłyby wszelkie neologizmy Poety oraz gry słów w rodzaju: *Jestem sobie pan, żurawiec; zlatam, jak się ma na lato, Duch się w każdym poniewiera, że czasami dech zapiera, Za przyłbicą pustość, proch* (Wyspiański 1973: 63, 56, 124). Muzyczność wierszy Tetmajera, ale i banał pomysłów poetyckich, sentymentalizm opiewanych uczuć, stereotypowość dychotomicznych symboli parodiuje Wyspiański w takich słowach Poety (Wyspiański 1973: 200):

Ta myśl mnie boli: –  
jest ktoś, co mnie wiąże do roli,  
i ktoś, co mnie od roli odrywa;  
jest ktoś, co mi skrzydła rozwija,  
i ktoś, co mi skrzydła pęta,  
jest ktoś, co mi oczy zakrywa,  
i ktoś, co światło ciska;  
jest jakaś ręka święta  
i jest dłoń inna, przekłęta;

jest Szczęście, co się ze mną mija,  
i Nieszczęście, które mnie tuli.

Widoczna jest tu impresjonistyczna zasada posłużenia się zaimkami nieokreślonymi *ktoś, jakaś* (znana z prozy Berenta, ale także i z poezji Tetmajera), ale przede wszystkim perseweracja słowa *ktoś*, będąca czynnikiem rytmizującym i klamrującym całą wypowiedź. Niekiedy taka perseweracja zaciemnia zupełnie sens dyskursu, czego efektem jest impresjonistyczna sugestia oparta na magii inkantacyjnej. Gospodarz – jak gdyby parodiując styl Tetmajera – tako rzecze do Poety (Wyspiański 1973: 57):

Tak się orze, tak się zwała  
rok w rok, w każdym pokoleniu;  
raz wraz dusza się odsłania,  
raz wraz wielkość się wyłania  
i raz wraz grąży się w cieniu.  
Raz wraz wstaje wielka postać,  
że ino jej skrzydeł dostać,  
rok w rok w każdym pokoleniu  
i raz wraz przepada, gaśnie,  
jakby czas jej przepaść właśnie.  
Każden ogień swój zapala,  
każden swoją świętość święci...

Wszyscy, aktorzy, widzowie i badacze musieli zauważyć tęswoistą muzyczność tekstu Wyspiańskiego. Niezrozumienie *Wesela* przez aktorów uczestniczących w premierze sztuki należy wywodzić właśnie z tej warstwy brzmieniowej, która zdominowała warstwę sensu słów. Ale i dziś bardziej zwraca się uwagę na rytmikę wersów niż na ich semantykę. Związane jest to z trzema środkami stosowanymi przez Wyspiańskiego: „wielokrotnym powtarzaniem tego samego rymu, wielokrotnym powtarzaniem tych samych i kilkuwyrazowych zestawień oraz aliteracją” (Wyspiański 1977: 277). Zenon Klemensiewicz pisał o *Weselu*: autor „chce pewnymi zespołami dźwiękowymi wprawić słuchacza w pożądaną nastrój”, stąd – niezależnie od ścisłego sensu i od prawideł gramatyki – „pojawiają się w jego wierszu wyrazy, które działają nie zawartością intelektualną, ale harmonią i symfonią dźwięków” (Klemensiewicz 1961: 60).

Można więc i *Wesele* łączyć z techniką impresjonistyczną. Niejasna symboliczność utworu Wyspiańskiego wspomagana byłaby przez różnorodne środki percepcji impresjonistycznej, co razem dawałoby miazgę semantyczną rozbijaną stale przez kołowroty powracających fraz. Trudno nauczycielom i uczniom przyjąć, iż

arcydzieło dramatu Młodej Polski jest z gruntu – tradycji literackiej, do jakiej się odwołuje – niepodatne na jednoznaczne zabiegi interpretacyjne, gdyż jest polisemantyczne. Powiązania *Wesela* z impresjonizmem uniemożliwiają jasne i łatwe dociekania dotyczące sensu dyskursu tego dramatu. Zresztą trzeba sobie uświadomić, że *Wesele* należy do dzieł powstałych w cieniu pomysłów Wagnera o syntezie sztuk: wtedy warstwa słowna dramatu jest zaledwie jednym z nośników – obok walorów plastycznych, muzycznych, choreograficznych – spektaklu scenicznego (Eustachiewicz 1982: 290-314).

#### IV

Paradoksem posługiwania się pojęciem impresjonizmu jest fakt, że z jednej strony wskazywanie impresjonistyczności danego tekstu (wiersze Tetmajera, powieść Berenta) wywyższa powiązane z tym prądem dzieło, nie osłabia jego wartości, z drugiej zaś strony – pozornie obniża oceny uznanych arcydzieł bądź lektur szkolnych (*Wesele*, *Ludzie bezdomni*). Paradoks ten łatwo wyjaśnić: przez lata po prostu zakładano, że utwory powinny być np. napisane w stylu realistycznym lub z pozycji lewicy społecznej. Odkrycie prawicowości politycznej Wyspiańskiego (lata socrealizmu – Łempicka 1955 i 1956, Puzyna 1956) automatycznie obniżało status jego dramatów. Podobnie było z przejściem od koncepcji *Wesela* „realistyczno-symbolistycznego” do koncepcji „jednoskrzydłowej” – symbolistycznej. Dla jednych było to pomniejszenie tej sztuki, dla innych – jej właściwe docenienie. Obecnie (Łempicka 1973: 327) niektórzy mówią nawet o autotematyczności *Wesela* i nic to nie zmienia, jeśli chodzi o wysoką ocenę tego dramatu! Tak więc widać, że przez wiele lat uwikłani byliśmy w pozorny dylemat aksjologiczny: wysoką oceną można było obdarzyć tylko te dzieła, które spełniają jakies wydumane kryteria (np. *Wesele* powinno być utworem realistycznym, a nie powinno wiązać się z impresjonizmem lub symbolizmem). Podobnie jest z koncepcją „realistyczności” *Ludzi bezdomnych* – nie przyjęło się jeszcze przekonanie o istotnym wpływie impresjonizmu na styl, strukturę fabularną i narracyjną, a także charakterystykę postaci tego dzieła. Stąd – moim zdaniem – zupełnie nieadekwatne wykładanie sensu i wartości tej powieści: pomijanie sfery *sacrum* *Ludzi bezdomnych* (zob. Koniński 1925, Błoński 1983), pomijanie impresjonistyczności powieści Żeromskiego.

Wnioski z mojego szkicu są dwojaki. Impresjonizm pozwala na wieloperspektywiczny opis świata przedstawionego w dziele literackim. W pewnym sensie jest więc ta konwencja bliższa prawdy aniżeli dotąd zakładano (tradycyjnie łączy się



wartości impresjonizmu z naukowym nastawieniem naturalizmu literackiego). Wszelakie – to po drugie – ideologiczne i polityczne podejścia i „podchody” do utworu sztuki poetyckiej, prozatorskiej bądź dramaturgicznej odrzucają impresjonistyczną konwencję oddawania sprawiedliwości dookólnemu i widzialnemu światu.

#### Literatura:

- Bally Ch., *Impresjonizm a gramatyka. – Stylistyka Bally’ego. Wybór tekstów*, przeł. U. Dąbska-Prokop, Warszawa.
- Berent W., 1979, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław.
- Błoński J., 1983, *Ekumenizm a literatura. – Sacrum w literaturze*, Lublin.
- Brzozowski S., 1984, *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków – Wrocław.
- Brzozowski S., 1992, *Estetyka pogłądowa II. Powieść jako dzieło sztuki*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Des Loges., 1948, *Impresjonizm w literaturze*, „Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”.
- Eustachiewicz L., 1982, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa.
- Głowiński M., 1968, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa.
- Hamann R., Hermand J., 1960, *Impressionismus*, Berlin.
- Hauser A., 1974, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, przeł. J. Ruszczykowa, Warszawa.
- Hultberg P., 1969, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, przeł. I. Sieradzki, Wrocław.
- Jakubowski J. Z., 1948, *Materiały do dziejów literatury epoki imperializmu*, „Polonistyka”, nr 2.
- Klemensiewicz Z., 1961, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa.
- Koniński K. L., 1925, *Problemat „Ludzi bezdomnych”*, „Nasze Drogi”, nr 2.
- Łempicka A., 1955, *O „Weselu” Wyspiańskiego*, Wrocław.
- Łempicka A., 1956, *Filiacje czy coś więcej*, „Przegląd Kulturalny”, nr 19.
- Łempicka A., 1973, *Wyspiański. Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków.
- Markiewicz H., 1966, *„Ludzie bezdomni” Stefana Żeromskiego*, Warszawa.
- Markiewicz H., 1967, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa.
- Moser R., 1952, *L’impressionnisme française*, Genève – Lille.
- Osiński A., 1806, *Słownik mitologiczny*, t. 1, Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków.
- Przerwa-Tetmajer K., 1980, *Poezje*, Warszawa.
- Puzyna K., 1956, *Odpowiedź Kazimierzowi Wycy*, „Przegląd Kulturalny”, nr 15.
- Rewald J., 1985, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Warszawa.

## *Stylistyka II*

- Sörensen H. Ch., 1966, *Technika narracji w „Ludziach bezdomnych” Stefana Żeromskiego* – Markiewicz 1966.
- Verlaine P., 1980, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław.
- Walas T., 1986, *Ku otchłani. (Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków.
- Watt I., 1984, *Conrad w wieku dziewiętnastym*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk.
- Wyka K., 1959, *Modernizm Polski*, Kraków.
- Wyspiański S., 1973, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław.
- Wyspiański S., 1977, *Wesele*. Tekst i inscenizacja z roku 1901, oprac. J. Got, Warszawa.
- Zimand R., 1964, *„Dekadentyzm” warszawski*. Warszawa.
- Żeromski S., 1987, *Ludzie bezdomni*, oprac. I. Maciejewska, Wrocław.

## *Impressionism in Young Poland*

In the paper three examples of literary impressionism of the years 1890-1918 have been discussed: 1) impressionism in the poetry of K. Przerwa-Tetmajer (*Czarodziejskie łabędzie – Fairy Swans*), 2) impressionism in the novels of W. Berent (*Próchno – Rotten Wood*) and S. Żeromski (*Ludzie bezdomni -Homeless Persons*), 3) impressionism in the drama of S. Wyspiański (*Wesele – Wedding*).

Poetical impressionism is founded here on: the epithet (particularly the compound epithet), neologism, oxymoron, pleonasm, synesthesia, dark symbolism, leit-motiv, syllabic harmony.

The impressionistic perception in the novels is based on: retardative deciphering of events, indefinite pronoun, impersonal form of verb, verbal noun, (e. g., *leur sveltesse, sveltesse de tailles*), leit-motiv, simultaneous action, diversity of narrative positions, representation of weak personalities of the heroes (so easily influenced by others).

In the drama, the impressionism is grounded on the concurrence of music, poetry and fine arts (plasticity); here the words speak through „the harmony and symphony of sounds” (Z. Klemensiewicz) rather than through their intellectual content.

Impressionism allows for the multi-perspective description of the world depicted in a literary work and thus it is a convention which is much closer to the truth than it has been assumed so far. Any ideological approaches to a poetical work reject the impressionistic method of rendering justice to the surroundind and visible world (J. Conrad).