

Alicja Dąbrowska

**KOLOR A MŁODOPOLSKI ŚWIAT WYOBRAŹNI (NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH
WIERSZY KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA)**

Literatura wielokrotnie podejmowała i w sposób różnorodny ustosunkowywała się do problemu symboliki, znaczenia i roli barw w świecie wyobraźni. Kolorowi wyznaczano bardziej lub mniej eksponowane miejsce i nadawano rozmaite funkcje w praktyce literackiej twórców poszczególnych epok.

Barwa, jako kategoria artystyczna posługująca się słowem, podlega także zmianom semantycznym. Język - ewoluujący wraz z człowiekiem (a więc bezustannie) wytwór jego kultury - ujawnia z upływem lat i epok potrzebę wyrażenia coraz szerszej skali doznań. Sfera wewnętrznych doświadczeń wzrasta szybciej niż zdolność jej wypowiedzenia. Konsekwencją tego są przesunięcia semantyczne, kontaminacje dawnych wyrazów, poszukiwanie nowych (poprzez neologizmy, zapożyczenia) eliminowanie zbędnych. W sposób szczególny ten proces dotyczy "dziedziny" kolorystycznej. Literatura obrazuje w swym ciągu ewolucyjnym zjawisko wzbogacania skali kolorów i słownictwa odnoszącego się do barw. Okazuje się bowiem, że w poezji przedhomeryckiej znany był tylko kolor czerwony i żółty¹, że dopiero później skala barw wzbogaca się o błękitny, zielony, fioletowy. Istnieje nawet hipoteza, że człowiek w swych początkach wykazywał wrażliwość estetyczną na dwa kolory: biel i czern². Ludzka wrażliwość i spostrzegawczość ukierunkowana na barwy jest więc zmienna i generalnie wraz z zainteresowaniami wzrasta.

Generacje kolejnych epok literackich ustosunkowywały się rozmaicie do elementów świata zewnętrznego, w tym do barwy. Młoda Polska, ukierunkowana na estetyzm, stanowi, podobnie jak romantyzm, okres wzmożonej wrażliwości i podatności na sferę kolorystyczną. Język staje się ponownie zbyt ubogi i skostniały, aby oddać bogactwo i różnorodność doznań barwnych.

Odkrycie nowych sposobów widzenia barw podstawowych (m.in. dzięki impresjonizmowi) wymaga poszerzenia skali wyrażenia kolorystycznych. Dlatego dochodzi do uzupełniania palety codziennych, naturalnych kolorów o wtórne, pochodne formy przymiotnikowe, tworzone od nazwy przedmiotu, dla którego dana barwa jest charakterystyczna. W modernizmie impresjonistyczno-symbolicznym ma to związek z subiektywizmem oglądu z jednej strony oraz z naddaną, symboliczną treścią tychże przedmiotów z drugiej. Na przykład wyrażenia: "w **słonecznych** skrach", "mgła **złocista**", "w **światlnych** (...) mgłach"³ sugerują związek tych przymiotnikowych form kolorów z rzeczownikami: słońcem implikującym kolor jasnożółty, złotem - kolor żółty i światłem implikującym (w tym kontekście) skalę kolorów od białego do żółtego. Rzeczowniki te budzą więc podobne, ale wielowalorowe dodatkowe skojarzenia i analogie zmysłowe: promienistość, świetlistość, blask, jasność itp. Z kolei w określeniach: "**turkusowe** źrenice" czy "**turkusowy** uśmiech" kolor utworzony od nazwy kamienia półszlachetnego zwraca uwagę nie tylko na niebieskawą czy niebiesko-zieloną barwę, jaka cechuje ów minerał, ale też na szklisty lub woskowy połysk, blask. To zaś bliżej, ale i wieloznaczniej dookreśla rzeczownik określany.

Nie stanowią nowości takie nieprzymiotnikowe formy odnawiania koloru jak: *obrazy kolorystyczne* (czyli forma rzeczownikowa, np. "cicha **zieloność**", "pogodna **złocistość**", "**srebro** księżycy", "pogodny **błękit**"), *omówienia kolorystyczne* (np. "**mleczną** szyję mą", "w twych oczu **słonecznym** ogrodzie"), czy też *potrącenia kolorystyczne* zakładające uboczny efekt kolorystyczny. Na przykład określenie "**marmurowe** ciało" kobiety, przywdziewającej ornitologiczną maskę łabędzia, ma na celu przewartościowanie dodatnich aspektów jej symboliki (tj. lekkości, smukłości, wiotkości, miękkości, z jakimi kojarzy się ten ptak) poprzez przytłaczający ciężar marmuru. Ubocznie dochodzi także do przewartościowania kolorystyki opozycji: jasność, biel-mrok, ciemność. "Marmurowe ciało" implikuje nie tyle śnieżną biel, ale raczej zimną, martwą bladość, może nawet sioność w związku z sugestią petryfikacji⁴.

Inne wyrażenie: "potok **krwawy**" ma na celu sugestie związane z uwolnionym żywiołem krwi jako materii zniszczenia i

należy do symboliki katastroficznej, choć pierwotnie znaczenie krwi było inne. Jasna, świeża krew oznaczała życie, energię ludzkiej witalności, działanie stymulujące i ożywiające⁵. Ubo-
cześnie chodzi tu o czerwień jako kolor krwi, także ognia. Mamy tu do czynienia z reinterpretacją symboliki czerwieni.

Nie tylko takie interesujące i często nowatorskie rezultaty w zmaganiach z przebogata, bo zmieniającą się i nawarstwiającą poprzez tysiąclecia symboliką i magią barw uzyskali pisarze młodopolscy. Czym jednak tłumaczyć samo ożywienie uwagi twórców odnośnie tej dominanty świata przedstawionego, jaką jest barwa?

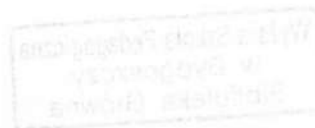
Wzmoczone zainteresowanie kolorem, kultywowanie żywiołu kolorystycznego w Młodej Polsce, wydaje się zrozumiałe w świetle charakterystycznego dla tej epoki i gorliwie realizowanego hasła *syntezy sztuk*, m.in. wzajemnych filiacji literatury i sztuk plastycznych. Ten okres ożywienia sztuki we wszystkich jej odmianach: literaturze, malarstwie, muzyce, architekturze, sztuce stosowanej przynosił "swoistą symbiozę poszczególnych rodzajów i gatunków, dążność do wzajemnego łączenia się i przenikania"⁶. Wkraczanie technik malarskich do sztuki słowa i proces odwrotny: wpływ literatury na dzieła plastyczne, czyli zjawiska należące do korespondencji sztuk, są czymś typowym właśnie dla przełomu wieków⁷. Dominuje koncepcja sztuki jako ostatecznej syntezy. Szczególne zwrócenie uwagi na rolę i wagę koloru podkreśla (i uzasadnia) odkryta przez symbolistów, a rozpowszechniona przez Baudelaire'a mistyczna zasada powszechnych powinowactw i analogii (tzw. *correspondances*), oparte na doktrynie E. Swedenborga. Wskazując nowe horyzonty twórcze, pozostawała w związku z ideałem jedności i syntezy w sensie nie tylko metafizyczno-ontologicznym, ale też w sensie artystycznym (zacierania granic między rodzajami czy odmianami sztuki). Ścisłe, bo źródłowe podstawy w kolorystycznych doznaniach wzrokowych ma szczególnie przypadek *correspondances*, jakim jest synestezja, czyli *transpozycja wrażeń*⁸, akcentująca wspólnotę dźwięków, zapachów i kształtów.

Również dziewiętnastowieczne odkrycia psychologii głębi zwracały m.in. uwagę na aspekt koloru w tworzeniu i odbiorze sztuki, gdyż wykazały, iż podświadomość uaktywnia się poprzez obrazy, figury, sceny, a więc i kolory, stanowiące jakby szyfr dla sytuacji, odczuć, których świadomość nie chce czy nie może

poznać⁹. Jak stwierdza M. Rzepińska, barwa stanowi królestwo czystej emocji i wrażliwości zmysłowej, wtórną, subiektywną jakość rzeczy, dostępną jedynie w postrzeganiu. Wolor uczuciowy, zdolność przemawiania wprost do psychiki ludzkiej, przypisywali barwie Hegel, Delacroix czy Baudelaire. Ujęcie koloru jako zjawiska psychologicznego czy fizjologiczno-psychologicznego (a nie tylko fizykochemicznego) zaproponował jako pierwszy Goethe, zwracając uwagę na indywidualny charakter barw i wyróżniając wśród nich ciepłe i chłodne, aktywne i pasywne. Tym aspektem koloru jako osobistego doświadczenia ludzkiego zainteresował się Schopenhauer - duchowy przywódca dekadentyzmu. W okresie Młodej Polski do sztuki wkracza świat niefiguratywny, oniryczny czy hipnotyczny, a więc taki, w którym kolor w powyższym ujęciu zyskuje jedną z nadrzędnych funkcji. Feerie barw w młodopolskim śnie, obok swych funkcji autonomicznych, pełnią funkcje dodatkowe - są śladem, znakiem rozmaitych nie uświadamianych w pełni, nie zracjonalizowanych odczuć.

Szczególny sensualizm modernistów, wzmożona wrażliwość nie tylko na kolory, ale i na zapachy, dźwięki czy smaki jest wynikiem dostrzeżenia współzależności doznań zmysłowych i stanów uczuciowych. Konstrukcje syntestezyjne pozwalały uzyskiwać poezję sugestii, aktywizującą cały system nerwowy. I chodziło nie tylko o specjalny (związany z konkretnym kierunkiem w malarstwie) sposób opisywania zaobserwowanej w przyrodzie kolorystyki, ale o przekazanie odbiorcy stanów psychicznych, do których wyrażenia może służyć, m.in. natura i jej kolorystyka jako obrazowy równoważnik uczuciowej aury¹⁰.

Zainteresowanie barwą w okresie powrotu do subiektywizmu i dążności ku jedności bytu idealnego związane jest pośrednio z odwoływaniem się do stanów hipnotyczno-onirycznych¹¹, wyłączających działalność intelektu i woli w odbiorze zjawisk sztuki. Dzisiejsze badania nad wpływem kolorów na psychikę człowieka, na jego samopoczucie czy zdolności percepcyjne wykazały właściwości terapeutyczne barw. Już w starożytności wykorzystywano je w celach leczniczych, a współczesna medycyna wprowadziła w kanon metod terapeutycznych jako *chromoterapię*. Potwierdza to fizjologiczno-psychologiczny aspekt kolorów. Leczenie kolorami wykorzystuje jako metodę kliniczną sugestię (w znaczeniu wpływu na poczynania poprzez wywoływanie wyobra-



zeń kolorów, a zarazem przez wyłączenie rozumowania i woli)¹². Ta zasada oddziaływania sugestywnego przeszła w Młodej Polsce do ówczesnych teorii estetycznych jako istotny element poetyki symbolistycznej¹³. Badania potwierdziły, że każda barwa spełnia określoną funkcję życiową i działa stymulująco¹⁴. Wyniki, do jakich doszła współczesna chromoterapia, mają zapewne swoje prazródło właśnie w odkryciach dziewiętnastowiecznych, zarówno w psychologii jak i w symbolicznej literaturze modernizmu.

Rolę barw w młodopolskim świecie wyobraźni symbolicznej akcentuje już fakt, że kolory należą od wieków do najbardziej wymownych środków wyrazu. Są przecież "oznaką osób, narodów, wspólnot i rodzin; manifestacją postawy religijnej i politycznej; wyrazem żałoby, radości czy hołdu..."¹⁵ itd. Ich zasadniczą funkcją jest określanie, wzmacnianie albo zmienianie znaczenia jakiegoś symbolu. Kolory uzyskują z czasem autonomię, samoistność symboliczną.

Już w starożytności przypisywano im znaczenie symboliczne, zwłaszcza czterem barwom podstawowym. Biel wyobrażała ziemię, purpura - morze, szafir (hiacynt) - powietrze (niebo), a szkarłat (karmazyn) - ogień¹⁶. To charakterystyczne dla prastarej mitologii czterech żywiołów podporządkowywanie im różnych podstawowych zjawisk z innych sfer bytu dotyczyło nie tylko kolorów (ale np. "humorów" czyli temperamentów, czterech pór roku i dnia, narządów ciała, wieków życia ludzkiego, stron świata, figur geometrycznych itp.). Te przyporządkowania miały zresztą zmienny charakter¹⁷. Do tej koncepcji związku barw z "pierwiastkami" nawiązywali także twórcy młodopolscy. Przykładem może być Stanisław Wyspiański, który powołując do istnienia plastycznego "Cztery żywioły" w cyklu wspaniałych witraży zaprojektowanych do kościoła Franciszkanów, dał własną koncepcję powiązań kolorystyki (zwłaszcza w odniesieniu do kwiatów) z elementami tytułowymi¹⁸. W tym przypadku na owe zestawienia rzutuje także młodopolska synteza sztuk.

Barwa podkreśla wielorakie funkcje archetypiczne poszczególnych pierwiastków, np. czerwień ognia: zniszczenie, ale również oczyszczenie, a to już jest ambiwalencja tak typowa, tak bliska ujęciom młodopolskim¹⁹.

: W literaturze młodopolskiej obecny jest także z pewnością *piąty pierwiastek*, dodawany do czterech głównych, poczynszszy od Arystotelesa. Ten *piąty żywioł*, kwintesencja, czyli

duch, dusza rzeczy, demiurg, geneza, ale przede wszystkim **eter** jako jaśniejące górne powietrze nieba wydaje się szczególnie widoczny w utworach ewokujących aurę transcendentalną, która symbolizuje "głębie metafizyczną", sugeruje istnienie świata idealnego obok złudnej rzeczywistości. Służą temu zwykle charakterystyczne typy "postaci", które cechuje kolorystyczna świetlistość i promienistość, bladość, białość, aura blasków, fosforyzowanie oraz mglistość - **eteryczność** właśnie. Wędrownikom horyzontalnym "w górę" przynależna jest odpowiednia sceneria: "jasne przestrzenie", "biel sadów", "białe pary", "konchy perłowe", "wybielone ręce", "jasne oczy"²⁰.

Oddawaniu prób poszukiwania transcendentnego universum - absolutu doskonale służyły kontrasty kolorystyczne między "tu" (trywialna rzeczywistość) i "tam" (powrót do prabytu, do harmonii bytowania w jedności z absolutem): tu - mroki, tam - rozświetlone jasności, promienności, blaski, światłości; tu - brudne odcienie bieli, siności i szarości, tam - jasne zieloności, czyste białości, pogodne błękitności, tu - kolory ciemne, posępne, tam - kolory jasne, wesołe, zwiewne.

Kolory i ich kontrasty stanowią więc jeden z wyznaczników zróżnicowania dwóch typów egzystencji (materialnej i pozamaterialnej) i dwóch typów wędrowki (horyzontalnej i wertykalnej).

Zagadnienie zastosowania i roli barw w młodopolskiej wyobraźni przykuwa uwagę już na pierwszy rzut oka zwiększoną, w porównaniu z epoką poprzednią, częstotliwością pojawiania się w literaturze lat 1890-1918 słownictwa bezpośrednio i pośrednio związanego z polem semantycznym barwy. Skoro typ wyobraźni młodopolskiej związany jest ze specjalnym sposobem posługiwania się jakimś elementem świata przedstawionego, którego cechą wyróżniającą stanowi powracanie, powtarzalność, częstość²¹, to taką obrazową konstantą literatury Młodej Polski wydaje się być również kolor. Spełnia on rolę szczególną: rzadziej autonomiczną, częściej niesamodzielną - wyraźnie sfunkcjonalizowaną, bo współtworzącą elementy symboliczne, wspomagającą ich wymowę lub ją reinterpretującą.

Obrazowanie młodopolskie cechuje szczególne upodobanie do określonej kolorystyki w zależności od wymogów stawianych literaturze, tj. w związku z prądem, nurtem, czy kierunkiem literackim (dekadentyzm, impresjonizm, symbolizm, ekspresjo-

nizm), do jakiego można zaliczyć dzieło, czy w związku z indywidualną koncepcją twórcy. Barwy, dominujące w młodopolskiej poezji, mogą być zaliczone do przebogatego rejestru "słów - kluczy" z racji częstości ich występowania w powiązaniu z określoną substancją (np. żywiołem), określoną przestrzenią, scenerią, określonym motywem czy tematem. Stąd stwierdzenie swoistej niesamoistności, nieautonomiczności barwy jako literackiej konstanty.

Barwa wiąże się ściśle z metaforą, z obrazem poetyckim o symbolicznym znaczeniu. Twórcy młodopolscy wkomponowują kolor w wielorakie konteksty znaczeniowe, w pewne metaforyczne całości²² i pod tym względem można go rozpatrywać w ramach "indywidualnej lub zbiorowej obsesji, tendencji, wiary, programu itp."²³. Na przykład jako swoiste "słowo - klucz" można odbierać i analizować młodopolskie szarości i ciemności liryki pesymistyczno-dekadencjonalnej. Podobnie świetlistości i jasności w poezji wyrażającej tęsknoty do transcendencji i poszukującej terapii poprzez wędrówki "w górę". Ponieważ słowami - kluczami są tu całe zespoły pojęciowo-wyobrażeniowe, barwa stanowi ich część składową, a zarazem cechę dystynktywną. Kolor służy dopełnieniu sensów jednego z młodopolskich motywów-kluczy, tj. metaforycznej wędrówki "bez kierunku"²⁴. Brak żywszych kolorów przestrzeni ma też charakter wartościujący, oceniający, bo posępność i mroczność dookreśla pejoratywny wydźwięk wewnętrznych przeżyć, sugerowanych przez krajobraz.

Kolorystyka tej odmiany "pustki" modernistycznej²⁵, której dominantą są: szarość, ponurość i ciemność, tworzące jednolitą tonację kolorystyczną, odpowiada jednolitej tonacji uczuciowej. Brak elementów zakłócających wewnętrzną harmonię pejzażu wyraźnie dotyczy kolorystyki. Owa harmonia tworzona tu jest przez analogię: różne odcienie szarości, siności, w których utopione są żywe kolory potęgują negatywny wydźwięk.

Ujęcie kolorów w młodopolskiej poezji i dominacja niektórych z nich w poetyckiej wyobraźni nie nosi znamion jednolitości. Cechuje je zmienność w zależności od fazy rozwoju literatury epoki albo od okresu twórczości określonego poety. Dla barw młodopolskich charakterystyczna jest dlatego ambiwalencja, która wynika z cechującej modernistycznych twórców tendencji do reinterpretacji symboli, współtworzonych kolorem. Jedną z przyczyn ambiwalencji (dwuwartościowości) barw jest różnorodność ich zastosowań.

Względy czysto estetyczne decydują zasadniczo o roli kolorów w liryce nastrojowo-impresjonistycznej, zaznaczającej wyraźną zależność od modnego kierunku malarskiego. Charakterystyczna dla tego typu poezji jest autonomiczność układów barw. Rola kolorów, zestawianych jedna przy drugiej, sprowadza się w niej zwykle do zafrapowania zadumanego spojrzenia odbiorcy rozsnawaną przed nim przez twórcę wizją: grą walorów barwnoświatlnych. Służą temu liczne **kolorystyczne epitety**, jakby *zalew epitetów* (np. "jasne przestrzenie", "czarne ugory", ale częściej spotyka się zbitki metaforyczne, łączące kolorystyczny konkret z abstrakcyjnym rzeczownikiem i tu już rysuje się styczność zewnętrznych walorów koloru z ich symboliczną wartością, np. "czerwone myśli", "białe wspomnienie", "błękitne zadumanie"), *metaforyczne zestawienia* czy *porównania* (np. "płacze cisza modra", "melodia srebrnolica"), *barwne kontrasty i opozycje* (np. czerni i złota, jasności i ciemności).

Kolor służy tu zwykle tylko wywołaniu wrażeń zmysłowo-wzrokowych, współtworzeniu i wyrażaniu określonego nastroju. Taka autonomiczność barw ulega ograniczeniu w poezji nastrojowo- czy impresjonistyczno-symbolicznej. Rozróżnienie obu typów liryki jest dość subtelne i dyskusyjne, bo z reguły obserwujemy ich syntezę.

M. Podraza-Kwiatkowska²⁶ odnotowuje istnienie badawczych tendencji, by sugestywno-nastrojowe elementy symbolizmu wydzielać osobno i traktować je jako impresjonizm. Skoro doświadczenia impresjonizmu jako kierunku w malarstwie wpłynęły na twórczość literacką, np. w sposobie opisywania zaobserwowanej w przyrodzie kolorystyki (określone odtwarzanie obrazu rzeczy), to w wyniku zetknięcia się z założeniami symbolizmu inne jednak uzyskały konsekwencje w praktyce literackiej²⁷. Od nastrojowego sposobu traktowania rzeczywistości następuje bowiem subtelny zwrot czy przejście do symbolicznego. W praktyce twórczej spotykamy zarówno przykłady czystego impresjonizmu nastrojowego, jak mieszania techniki impresjonistycznej z metodą symboliczną w patrzeniu na ten element przedstawianej rzeczywistości, jakim jest natura (i barwa)²⁸. Czynione próby adaptowania malarskiego kierunku na grunt literatury określają powierzchowny sposób sięgania po kolory i obdarzania ich czy- sto zewnętrznymi funkcjami w utworach.

Przykładem takiego wykorzystania barw wydaje się być podejście do kwestii kolorystycznych autora wiersza pt. *Widok ze Świnicy do Doliny Wierchcichej*, z tomu *Poezje*. Seria II K. Przerwy-Tetmajera, jednego z liryków cyklu *Z Tatr*. Stanowią ów cykl wiersze, w których fascynacja górkim pejzażem przybrała formę przypominającą obrazy wychodzące spod pędzla malarzy-impresjonistów. Już sam tytuł przywołuje na myśl pejzaż malowany ręką artysty. Tak mógłby brzmieć tytuł jednego z płócien pejzażysty. Impresjonistyczna technika pisania, tj. właściwie tworzenia wizji pejzażu, narzucając efekt malarski, nadaje kolorom autonomię. Poeta kreśli słowami obraz widziany z tatrzańkiego wierchu, skąd rozciąga się rozległa, barwna i idylliczna panorama górskiej doliny.

Jaka to jest wizja?

Oto zalesione zbocza przykrywa rzadka mgła ("**mgła przeczna**"). Spowiła ona także majestatyczny las smrekowy ("**Ciemnozielony w mgle złocistej**"). W oddaleniu wije się między kamieniami szmerzący potok ("**Szumiący (...) / w słońcu się potok skrzy i mieni**"). Widać też zielone łąki z pojedynczymi głazami. Cała dolina rozświetlona jest promieniami słońca.

Doznania podmiotu (estetyczna kontemplacja natury) przeładowane są bogatą kolorystyką. Barwy co rusz to przenikają się, to "kłóca" lub uzupełniają. Ich wzajemne relacje zależą od wyobraźni odbiorcy, który może układać z nich rozmaite kombinacje. Bowiem wieloodcieniowy świat górskiej doliny jednocześnie iluminowany jest światłem słonecznym, którego natężenie zmienia się z intensywnego na przygnione lub odwrotnie, przechodząc fazy pośrednie. Każdy fragment pejzażu jest jakby odrębnym punktem świetlnym, w którym współgrają lub dominują jasne kolory. Otrzymujemy więc w utworze przede wszystkim obrazy, będące wynikiem efektów świetlno-kolorystycznych.

Mamy tu nie tylko odcienie impresjonistycznych kolorów, ale i uchwycenie ich zmienności pod wpływem padającego światła ("**słoneczne skry**"). Odczuwamy pośrednio, dzięki takiemu operowaniu barwą, "supremację momentu nad stabilnością", uzyskujemy wrażenie, "że każde zjawisko jest tylko umykającą, krótkotrwałą i jednorazową konstelacją, uciekającą falą w rzece, do której się już nigdy po raz drugi nie wejdzie"; dostrzegamy więc "oddanie pierwszeństwa subiektywnemu wrażeniu przed analizą intelektualną..."²⁹. I tak: osłoneczone zbocza stopniowo

pokrywa mgłą. Górski potok odbija promienie słoneczne i mieni się kolorami tęczy. Otrzymujemy momentalne, chwilowe zjawisko, gdy w wodzie odbija się widmo słoneczne ("**srebrno-tęczowy sznur**"). Określenie "srebrno-tęczowy" budzi jednak nie tylko wrażenie związane z zewnętrznymi walorami tego epitetu. Może sugerować analogie symboliczne, jakie niesie słowo tęcza, wiążąc się znaczeniowo z tym, co uzmysławia obecny w tym wierszu *motyw snu* (patrz dalej, s. 8). Ale wracając do efektów zewnętrznych, słońce powoduje też to, że mgła przykrywająca las złoci się. Zderzenie światła i mgły ma też miejsce w załomach stromych ścian. Wreszcie, nad całością okolicy króluje czyste niebo z najważniejszym, choć bezpośrednio nie nazwanym, elementem całej wizji - tarczą słoneczną.

Obok dominującego koloru **żółtego**, a dokładniej **złocistego** (odsłonecznego), poeta korzysta z całej palety barw. Dominują wśród nich odcienie kolorów jasnych lub rozjaśnionych, pastelowych, które mieszając się ze sobą dają określony efekt właściwy impresjonizmowi - wrażenie plam. Rozproszone, migotliwe światło (oraz kontekst współtworzonego całością wizji nastroju) podkreśla, iż są to barwy pogodne, nawet "wesołe". Zielone i ciemnozielone lasy uspokajają i wyciszają, podobnie jasnozielone łąki. Zdają się potwierdzać (czy antycypować) fakt, że jasna zieleń jest słusznie stosowana przez chromoterapeutów, m.in. w przypadkach stresów jako rozluźniająca psychikę i ciało fizyczne. Również dominująca w tym poetyckim pejzażu barwa żółto-złota znalazła chromoterapeutyczne zastosowanie w stanach przygnębienia. Ciemna zaś zieleń polepsza działanie zmysłu dotyku i orientacji przestrzennej (co jest istotne w odbiorze widoków). Bielejące głązy i jasne trawy pozostające w kontraście do szarych ścian, złocista mgła, srebrzystoturkusowe niebo, srebrno-tęczowy potok, ale i w końcu antytetyczna do całości wizji **czarna**, a więc depresjotwórcza, przepaść dowodzą wrażliwości zmysłowej Tetmajera na kolorystykę pejzażu oraz impresjonistycznego podejścia do kwestii barw. Jednym bowiem z wyznaczników poetyki impresjonistycznej było ilościowe zwiększenie relacji o kolorze i oświetleniu.

Zgodnie z zaleceniami impresjonistów poeta rozбивa poszczególne kolory na odcienie (np. aż trzy odcienie zieleni: "**senna zieleń gór**", "**ciemnozielony (...)** las", "Na **jasnych** bujnych **traw** pościeli"; zaś szumiący potok mieni się barwami

tęczy), a kąt padania światła wpływa na zaskakujące efekty świetlne (bielejące w zieleni głązy, srebrnotęczowość potoku, srebrzystoturkusowość nieba). "**Ciemnozielony w mgle złocistej (...) las**" sugeruje tę względność barw, ich zależność od tła i od momentu oglądu. Za chwilę ten las może się rozszumieć, a po opadnięciu mgły nabrać zupełnie innych walorów kolorystycznych. Dzięki zastosowaniu mgieł i świateł znika barwa pamięciowa elementów pejzażu. Subiektywizm widzenia i ujęcie wizualne nasycą krajobraz treścią uczuciową. Ulotność chwili zdaje się być namacalna, a to jest zasadniczy wyznacznik impresjonizmu literackiego.

Tę nieuchwytność i zmienność elementów krajobrazowych podkreśla mnożenie i zbijanie przymiotników (w tym kolorystycznych) prostych jak i złożonych, przy tym samym rzeczowniku - elemencie pejzażu (np. "**Ciemnozielony (...) / głuchy smrekowy las**", "na **jasnych bujnych traw pościeli**", "(...) o ścianie **nagiej, szarej, stromej**"). Takie szeregi słowne, podobnie jak sama kolorystyka (określenia pastelowych, jasnych, ciepłych barw) przybliżają nastrój uspokojenia, stan zadumy czy nirwaniczny stan homeostazy. Ten zestaw barw przyrody, mieniającej się w blaskach słońca, zachwyca i upaja widza - czytelnika, dając jednocześnie poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Ten nastrój sugerować zdaje się również uobecniony w wierszu *motyw snu*³⁰, *senności* i związanej z nią lekkości: "*senna zieleń*", "*we mgle złocistej / wśród ciszy drzemie uroczystej / głuchy smrekowy las*", "*skał rozłomy w świetlnych zasnęty mgłach*", "*srebrzystoturkusowa cisza*"³¹.

Nie mamy w wierszu "pogodnego nieba"³², lecz barwę srebrzystoturkusową w odniesieniu do nieboskłonu. Choć już w przypadku "pogodnego błękitu" dotarcie do obiektywnej prawdy (jaki błękit jest pogodny?) wydaje się niemożliwe, bo każdy z nas inne treści może podłożyć pod słowo "pogodny" i "błękit", to w odniesieniu do "srebrzystoturkusowej" ciszy nieba jest to jeszcze bardziej utrudnione. Tak jak spojrzenie na niebo w wierszu *W Białem* poprzez stan uczuciowy podmiotu nie oddaje nam jego rzeczywistego wyglądu, tak autentyczność nieba w *Widoku...* jest jeszcze mniej uchwytna, podkreślona ulotnością i jednorazowością takiego jego obrazu - efektu kolorystycznego, jaki jawi się podmiotowi. Zapewne nie tylko o proste skojarzenie z rajskością i nadziemskością chodzi poecie i nie tylko o

wytworzenie w umyśle odbiorcy feerii barw. Nowością jest tu **turkus** (subiektywne widzenie barw natury) i jego zestawienie ze **srebrem**. W tym reprezentant modernizmu, pod wpływem techniki malarskiej, idzie dalej od romantyków. Poszerza skalę doznań związanych z podstawową dla romantyków barwą błękitną o nowe odcienie barw, będące często mieszanką niebieskiego z innymi, np. o **fioletowy**, na który oko romantyka nie było zbyt czułe³³, czy też o **turkusowy**, jako odcień niebieskawozielony, podkreślający szklistość czy woskowość połysku. Te nowe kolory odrzeczownikowe wspomagają lub wypierają dawniejsze barwy główne (modry, błękitny) i pamięciowe (niebieski).

Modernizm zmienia też, pod wpływem impresjonistycznego widzenia wielości odcieni zależnie od padającego światła, odczucia podstawowych tonów dawnych kolorów odrzeczownikowych: srebrny czy złoty. Doszukiwanie się przez romantyków w kolorze srebrnym bieli jako tonu podstawowego ulega zmianie w modernizmie, kiedy ton podstawowy srebra zbliża się do koloru bladoszarego³⁴ (co jest bliższe ujęciu dzisiejszemu), choć zostaje zachowane romantyczne zestawienie srebrnego z jego wybitnym blaskiem, widocznym w odpowiednim oświetleniu. Być może o ów blask srebra, o wydobycie bieli z jego szarości pod wpływem światła chodzi Tetmajerowi, skoro zestawia je z turkusem, którego percepcja też zakłada wrażliwość na blaski.

Technika impresjonistyczna, polegająca na świadomym zacieraniu konturów przedmiotów, pozwalała otrzymywać efekt końcowy złożony z kolorystycznych plam. Tymczasem Tetmajer sprawia chwilami wrażenie, że jest dalekowidzącym obserwatorem o wyostrzonej wrażliwości wzrokowej, dostrzega bowiem wyraźnie i głaz na hali, i kamienie w potoku. Mglistość wizji sugeruje nieostrość barw, ich rozmycie, zamazanie i zatarcie konturu, stłaczanie szczegółów. Czynią ją przede wszystkim "**światłne mgły**" i refleksy słoneczne. To zaś, że podmiot dostrzega szczegóły, że nie są mu obce zbliżenia (choć zasadniczo stosuje perspektywę daleką) w efekcie też sugeruje ulotność wizji, gdyż ów szczegół objawia się oczom obserwatora właśnie wtedy, gdy padające światło zwraca nań jego uwagę: "pod słońce się gdzieniegdzie bieli / w zieleni martwy głaz". W innym oświetleniu jest to szczegół niewidoczny. Choć barwy i światło przenikają się wzajemnie, to poeta nie wykorzystuje mgły do wywołania wrażenia dematerializacji przedmiotów. Wyzyskuje ją je-

dynie do celów i efektów kolorystycznych, na których skupia się uwaga czytelnika.

Obraz kontemplowanego widoku stanowi całość budowaną z szeregu drobnych obserwacji, nie pozbawionych sprzeczności czy dysharmonii. Mimo to wrażenia odbierane przez podmiot nie stanowią chaosu, ale tworzą łańcuch uczuciowo jednolity, podany w tej samej tonacji wzruszeń, bez wewnętrznych kontrastów, zgrzytu czy dysharmonii. Można bowiem mówić o jednolitym nastroju wiersza, z tym, że ta uwaga dotyczy jedynie pierwszych sześciu strof, kiedy poszczególne elementy krajobrazu podane są w identycznej tonacji i zharmonizowanej przez analogię kolorystyce, podkreślającej (a właściwie budującej) ten nastrój: ukojenia, melancholijnego spokoju, tymczasowego szczęścia.

Ale efekty optyczne wraz z akustycznymi (które są delikatnie zaznaczane) pełnią dwojaką funkcję. Ukazują także zwieźność świata przedstawionego, jego nieuchwytność, znikome piękno. Kontrast tkwi w nich immanentnie. Ich charakter antycypuje zakończenie wiersza. Podkreślają one ponadto pasywną postawę podmiotu wobec natury. Wskazują na intymne i aintelektualne przeżycie przyrody, nacechowane hedonizmem. Strofy kończące utwór kontrastują z poprzedzającą częścią wiersza zarówno nastrojem, jak i sugerującą go kolorystyką. Zapowiedź tego pojawia się jednak już w części poprzedzającej. Misternie konstruowany nastrój chwili zostaje nagle zburzony, ale wydaje się to być naturalną kolejną rzeczą w tym świecie nieustannych zmian. Oczom obserwatora - kontemplatora ukazuje się **czarna** ("ciemna") przepaść³⁵, wywołująca uczucie grozy, niebezpieczeństwa. Ciemność otchłani oraz, wcześniej, brak ludzi w barwnym pejzażu potęguje odczucie samotności, wyosobnienia. Animizacja przepaści ("przepaść **rozwarła paszczę ciemną**") nasuwa skojarzenie z jakimś Molochem nienasyconej, irracjonalnie działającej woli jako istoty świata³⁶. Wobec bezmiaru poczucia nieskończoności ogarnia obserwatora smutek, żal z powodu uświadomienia sobie kontrastu między plugawą stroną życia, świata czy duszy a pięknem, będącym jedynie doznaniem zmysłowym, iluzją mamiącą oczy. Hedonistyczne podziwianie go wiedzie ku desperacji, rozgoryczeniu, zwątpieniu (depresji?), podobnie jak użycie przez miłość daje tylko chwilową ucieczkę od dręczących problemów.

Wiersz kończy się rozchwianym niedopowiedzeniem. Czy "niewysłowny żal" wiąże się z ostatnimi chwilami życia, a widok ze Świnicy jest przedsamobójczym pożegnaniem się ze światem?³⁷ Pesymizm, rozbrzmiewający w puencie, brzmi wiarygodnie. Zagadką pozostaje kwestia, czy podmiot podejmie ruch ku dołowi, czy zdecyduje się na krok w otchłań, czy też wróci do rzeczywistości po krótkiej chwili uniesienia.

Tetmajer stosuje zatem w wierszu impresjonistyczną technikę kształtowania pejzażu, ale nie prezentuje czystej i pełnej metodyki kierunku. Kładzie nacisk na zapis wrażeń przede wszystkim kolorystycznych. Nie podejmuje jednak próby zbudowania jednolitego nastroju, zewnętrznie harmonijnej wizji. Nie odwołuje się też właściwie do innych zmysłów niż oczy.

Pierwiastki muzyczne są ledwie zaznaczone. Mało wnosi w tym zakresie szemrzący ("szumiący") potok czy budowa wersyfikacyjna utworu. Jeśli już mowa o efektach akustycznych, to dotyczą one przeważnie "brzmień" ciszy, np. "Taki tam spokój (...)", "(...) wśród ciszy drzemie uroczystej / głuchy smrekowy las", "Ponad doliną rozwiesza / srebrzystoturkusowa cisza / nieba (...)". Są to jednak swoiste "brzmienia" ciszy, bowiem uświadamianej "nie poprzez całkowity brak jakichkolwiek wrażeń słuchowych, ale poprzez bardzo nikłe w swej głośności wrażenia, a głównie skutkiem braku określonych wrażeń słuchowych, na które się nastawiamy"³⁸. Zaś skoro "milczenie... jest częścią mowy"³⁹, to cisza nie jest tylko pustobrzmiącym brakiem materii dźwiękowej, jakąś przerwą, nicością. Młodopolscy twórcy przenieśli tę uwagę Norwida na zasadę korespondencji sztuk i wyraźnie dostrzegali wagę ciszy oraz jej "brzmień" w poezji. Pełni ona określoną funkcję zarówno w przeżyciu podmiotu - kontemplatora wizji, jak i w czytelniczym przeżyciu estetycznym utworu.

Jak zatem funkcjonuje cisza (milczenie) w *Widoku*...? Czy też jest pełna treści semantycznych jak każda pauza w poezji?

Już pierwsze słowa wiersza pełne są akustycznego efektu ciszy: "Taki tam spokój...". Pauza, jaka następuje po tym zdaniu jest swoistą "czaso-ciszą", która już na samym początku uzupełnia plan doczesny (przeżycie tatrzańskie przyrody) planem eschatologicznym (doświadczenie Niepoznawalnego). Przez sugestię akustyki ciszy, zarówno w języku jak i w układzie graficznym, wprowadza Tetmajer "powietrze" i "przestrzeń".

Zawieszenie słów nie oznacza tu wstrzymania postrzegania. Wręcz przeciwnie: otwiera bezkresne pole działania wyobraźni odtwórczo-twórczej. W tej ciszy i jakby dzięki niej rozsnuwa się cała widokowa epifania. Cisza "słyszana" na szczycie góry, przeżywana na tle natury nie jest ciszą w sensie absolutnym. "Jest wprawdzie brakiem wielorakich odgłosów życiowych, do których jesteśmy przyzwyczajeni, pełna jest jednak jakichś dynamicznie bardzo nikłych zjawisk słuchowych, które pozwalają (...) zarazem uchwycić brak innych"⁴⁰. Tak jest właśnie w kontemplowanym *Widoku*... Tetmajera.

Cisza wiąże się tu także nie tyle z bezruchem, ile z leniwym, sennym, wyciszającym ruchem pierzchliwych przemian świata przedstawionego. Akustyczne efekty ciszy podkreślają jakby ten kontrast, który jest tu konieczny, ową syntezę zwieźności doznań wzrokowych i zarazem sennej monotonii, jakiej trzeba się poddać postrzegając czar natury. Pozwala to dotknąć nieuchwytnego piękna.

Akustyka ciszy pełni jeszcze inną funkcję w utworze Tetmajera. Wraz z bodźcami optycznymi współtworzy nastrój wiersza: ułudę tymczasowego szczęścia i poczucia pełni. Cisza nieba ("srebrzystoturkusowa") jest może tak jak w *Stepach Akermańskich* Mickiewicza ciszą nadśłuchiwania, ciszą ciszy...

Z jednej strony mamy tu ciszę przedstawioną, współtworzącą nastrojową wizję, a z drugiej tę, która wprowadza zawieszenie, czaso-przerwę. A milczenie w poezji to rzeczy niedopowiedziane (a może niemożliwe do wypowiedzenia), to możliwość na subiektywne dopowiedzenie, rozszyfrowanie spraw przemilczanych.

Tetmajer wprowadza swoistą mistykę ciszy, stosując poezję sugestii, wzorując się na muzyce, o której Wagner pisał jako o wzorze dla poezji⁴¹. Zostawia wolne pole do wzruszeń, wywołując pole radiacyjne, operując aluzyjnością, niedomówieniem, półtonem, brakiem precyzji (co doskonale sugeruje cisza właśnie), godząc jakości przeciwstawne (milczenie i słowo). Poeta o talencie muzycznym dopełnia zasadę korespondencji sztuk o tę muzę Parnasu, którą uznano w Młodej Polsce za wzór i kamień węgielny poezji - o muzykę jako formę czystej twórczości uczuciowej i jej narzędzie⁴². W takiej poezji cisza staje się świadomym i zamierzonym środkiem wyrazowym, przejawiającym emocje czy treści, których wyrażenie innymi środkami nie jest wystarczające. Niezauważalne na pierwszy rzut oka, ledwo za-

sygnalizowane elementy muzyczne nie są tylko marginesowym sygnałem pustki dźwiękowej.

Mamy w wierszu specyficzną, bo sferyczną przestrzeń modernistyczną, którą wypełniają, prócz otaczających dolinę zboczy gór kamienie, potok, las, trawy i skały, niebo "w słonecznych skrach". "Srebrzystoturkusowa cisza", odnosząca się do owego mieniącego się nieba, sugeruje niemożność i mglistość doświadczenia Niepoznawalnego i dotarcia do tajemnic bytu. Dlatego pasywne poddanie się przeżyciu "widoku", nacechowane hedonizmem, przechodzi w rozpacz. Trudno odnaleźć sygnały świadczące o oddziaływaniu nie tylko na słuch, ale też na węch. Tych brakuje w wierszu zupełnie. Utwór nie dociera do wszystkich zmysłów odbiorcy. Nie spotykamy się więc z typową dla poetyki impresjonistyczno-symbolicznej synestezją. Poznanie rzeczywistości - będące, zdaniem impresjonistów - aktem indywidualnym, zakłada niezgodność poetyckiego obrazu z autentycznym pierwowzorem. Zgodnie z techniką impresjonistyczną wykreowana rzeczywistość górską istnieje bowiem tylko na chwilę, w sposób jednorazowy, niepowtarzalny i błyskawicznie przemijający. Zaś subiektywizm widzenia zjawisk przyrody wiąże się z wychwytywaniem nie tych typowych, lecz właśnie zmiennych, przelotnych wrażeń. Uwidocznienie tego w wierszu jest funkcją elementów kolorystyczno-światlnych, wobec których subiektywny ogląd daje nieograniczone możliwości. Tak jak śnieg Fałata miewa odcienie najróżniejszych kolorów, tak zmienne barwy miewają elementy poetyckiego krajobrazu Tetmajera. Nie o wierne odtworzenie kontemplowanego, konkretnego pejzażu chodzi, lecz o wywołanie nastroju, zasugerowanie ulotnego stanu ducha. Pejzaż (i jego kolor) tworzy tylko tło i obraz, sugeruje tę migotliwość i zmienność nastroju, którą pośrednio oddaje gra barw i światła. Barwy i ich związki z substancjami mają więc właściwie jeden cel: uzmysłowienie przemijalności, znikomości zjawiska widokowego przeżytego na Świnicy, a pośrednio, ewokowanego nim, krótkotrwałego stanu spotęgowanej witalności i optymizmu. Wypada tylko podziwiać i chwytać tę piękną ulotność zjawiska, zanim coś ("ciemna otchłań") rozwieje, rozproszy cudowną epifanię.

: W celu porównania warto zanalizować aspekt kolorystyczny w wierszu przynależnym tym razem bardziej poetyce symbolicznej niżli technice impresjonistycznej. Takim zdaje się być *Łąka*

mistyczna Tetmajera, operująca dość typową dla modernizmu symboliką mityczno-religijną, do współelementów której z pewnością wypada zaliczyć barwy⁴³. Tytułowe już określenie wiersza ("*mistyczna*") sugeruje symboliczny charakter utworu, w istocie jednak dominują tu pierwiastki impresjonistyczne. W istocie nie jest to jednak do końca liryk impresjonistyczny. Brakuje w nim tego, co charakteryzowało *Widok...* w sposobie widzenia rzeczywistości zmysłowej oraz życia wewnętrznego, tj. uchwycenia i ukazania ulotności wrażenia, stanu czy nastroju ducha, wywołanego poprzez pejzaż. Istnieją tu na pewno malarskie elementy impresjonistyczne, odnoszące się do kolorystyki, która jednak spełnia w utworze o wyraźnej aurze symbolicznej odmienne funkcje. Kolorystyka jest tu przede wszystkim ekwiwalentem czegoś, co wyrażone dosłownie, utraciłoby swój wielowalorowy sens.

Odwołanie poetyckich skojarzeń do doświadczeń duchowych (a nie tylko zmysłowych) w tytule zapowiada tym samym wyraźną antynomię dwóch porządków przestrzennych: horyzontalnego (ziemskiego) i wertykalnego (pozostającego poza zakresem ludzkiego intelektualnego poznania). Podmiot sytuuje swoje "ja" na drugiej płaszczyźnie, nadając poetycko-symbolicznym obrazom charakter nirwanicznej hipostazy⁴⁴. W kolejnych apostrofach do "łąki" o pewnych znamionach nirwany, poeta charakteryzuje ją jako stan arkadyjskiej szczęśliwości, uzasadniając w ten sposób kierunek dążeń i poszukiwań.

Jednak to przede wszystkim "łąka", a dopiero potem "*mistyczna*" wyznacza przestrzeń wiersza i jest obrazem impresjonistycznym. Ten kierunek ewoluowania ukazanego obrazu jest dość wyraźny. Krajobraz rzeczywisty, najprawdopodobniej górski, ulega pod wpływem wrażeń i przeżyć subiektywnych metamorfozie, stając się krajobrazem wewnętrznych tęsknot i pragnień. Połączenie w tytule wiersza impresjonistycznie nastawiającego do odbioru czytelniczego obrazu "łąki" z symbolicznie tę wizję dookreślającym metaforycznym epitetem "*mistyczna*" sugeruje nie tylko dwa porządki przestrzenne, ale i dwie idee: zachwyty, zatopienia się w pięknie natury - dziedzinie ciszy i spokoju z jednej strony (stąd atrybuty "łąki" rzeczywistej, realnej) i chęci przeniesienia się do sfery metafizycznej z drugiej (stąd odmaterializowanie i sublimacja wizji przyrody).

Owa "łąka" wydaje się swoistym mini-rajem, edenem, duchową oazą, bytem idealnym, budowanym z elementów (barwnych) pejzażu tatrzańskiego. Wędrujący w niej podmiot poszukuje spoczynku i zapomnienia. Jej poetyckie czy epifaniczne kreowanie jest jedyną i najbardziej pożądaną formą ucieczki dla "duszy smutnej i zmęczonej", dla ziemskich tułaczy, którzy "głowy nie mieli gdzie skłonić znużeni" od niemożności spełnienia pragnień niesionych przez "całą wszechziemską przestrzeń". Jako miejsce niepamięci i odwieczny cel wędrowca "z bagien i piaszków posepnych" jest koniecznym rozwiązaniem dynamizmu woli ludzkiej⁴⁵.

Pierwotna przyroda "łąki" przywodzi na myśl Pola Elizejskie, krainę wiosny i szczęścia, łąki asfodelowe pod ziemią, Wyspy Błogosławione i Szczęśliwe, do których dostają się dusze najdoskonalsze. Owo obcowanie z "łąką" o tak wzorowanej scenerii jest, być może, formą terapii - oczyszczenia duszy. Przekraczanie granicy metafizycznego świata przeistacza bowiem duszę, która staje się "czystą, białą, wolną"⁴⁶, wyzbytą z indywidualności, staje się częścią mistycznego świata. Biel w typowym szeregu przymiotnikowym, określającym duszę, nie musi oznaczać tu tylko symbolu czystości, bo wtedy byłaby zaledwie powtórzeniem uprzedniego epitetu "czyste". Magia i symbolika bieli może mieć tu szereg dodatkowych sensów, w zależności od indywidualnego punktu widzenia. I choć wrażliwość i reakcja na barwy u każdego człowieka jest inna (zależy od fizycznej i psychicznej kondycji, temperamentu i zdolności kojarzenia, zmieniająca w zależności od stanu zdrowia), to jednak wokół bieli budujemy na ogół zbliżony zespół analogii symbolicznych.

Jeśli weźmiemy pod uwagę skojarzenie "łąki" z różnie wyobrażanym bytem pośmiertnym, to próbując odnieść biel do świata symboliki chrześcijańskiej, zauważamy, że jest ona wyrazem czystości ducha, ale i radości istnienia, świątecznego nastroju: "Dla ludzi miłujących pokój i światło odpowiednim kolorem jest biel". Białe "jak światło" było "odzienie" Chrystusa po przemienieniu na górze Tabor, podobnie szaty aniołów, którzy ukazali się przy zmartwychwstaniu i wniebowzięciu. Jako kolor uwielbienia pojawia się biel w Apokalipsie św. Jana, wyobrażając doskonałą czystość, zwycięstwo i wieczną chwałę⁴⁷. Biel jako kolor, który jeszcze wszystko w sobie zawiera, jest też symbolem początku, otwartych możliwości, nowego. Wszystko

to może w sposób szczególny, bo wielokierunkowy dookreślać sytuację podmiotu.

Opisane w pierwszej części utworu atrybuty "łąki" oddziałują szczególnie i przede wszystkim na zmysły czytelnika, gdyż pochodzą ze świata rzeczywistego. Są to: "zieloność", "jasność", "światlistość", "pogodna złocistość słoneczna", "kryształne zdroje", "lilie srebrnym świecące puchem", "pachnące gaje". Występują tu, w odniesieniu do realnych atrybutów łąki, znów jakby przede wszystkim *różne odcienie bieli*, z tym, że w określeniu duszy są to raczej odcienie (aspekty) symboliki bieli. Zaś tu chodzi też, a właściwie przede wszystkim, o jej zmysłowo-wzrokowe (zewnątrzne) wartości. Bowiem ta barwa, o stosunkowo szerokim zakresie, "obejmuje nawet kolor jasno-zółty, tak że żółtawy blask może zastąpić czystą biel"⁴⁸. Wartość treściowa bieli wydaje się w tym wierszu bliska romantycznej, gdyż zwraca się również w odniesieniu do koloru białego na *wybitne walory światła*. W romantyzmie to, co białe i to, co świetliste stanowiło jedno⁴⁹.

"Łąka" realna, ukazana jako wzór harmonii (która stworzona jest m.in., przez analogię kolorów), stanowi gamę doznań zmysłowych. Jej kolorystyka nie ogranicza się do odcieni bieli, choć zdecydowanie górują jasności, przejrzystości i świetlistości. Jest ona pełna kolorów, światła, zapachów i ciszy, których wspólnym efektem jest ukojenie. Realne atrybuty "łąki" bowiem to: "cisza wieczorna" kojąca uszy człowieka po hałasie i zgiełku świata, jasne, "ciepłe" barwy będące rekompensatą za szarość ciężkich chmur wiszących nad jego życiem, świeże zapachy ("pachnące gaje") niwelujące niepokoje.

"Łąka" ma jeszcze inne atrybuty pochodzące z rzeczywistego świata. Jest "zagrodą własną" wtopioną w krajobraz ziół, traw i kwiatów, a więc domem - przystankiem ostatecznym dla tych, którzy domu "na całej wszechziemskiej przestrzeni (...) nie mieli". Tułacze, w tym bohater wiersza, to plemię wędrujące w poszukiwaniu sensu swego bytu, spełnienia, najwyższej harmonii: jedności a absolutu. Wartości te jednak nie istnieją we wszechświecie ziemskim, horyzontalnym, nawet tak dziewiczym jak owa "łąka". Odnaleźć je można dopiero na "łące mistycznej";

Stąd jakby druga warstwa poetyckiego obrazu. W miarę rozsnuwania poetyckiej wizji "łąki" jej realność przenika się

coraz bardziej z nadnaturalnością. Atrybutem transcendentalnej "łąki" jest brak ograniczeń przestrzennych i czasowych. Nieprzemijalność, uzyskana poprzez pozbawienie jej czasu i przestrzeni ("Tam - nie ma więcej czasu i przestrzeni") ziemskiej, sugerowana jest zaklęciem godzin w kryształach promieni i ogromem powietrza. Tę kategorię transcendentalnych właściwości "łąki" wieńczy opis zawieszenia upływu czasu, wykorzystujący znamienne dla literatury młodopolskiej symbole łąbiedzia i wody. Już "kryształne źródła" sugerowały, prócz swych realnych właściwości, aspekt symboliczny - oznaczać mogły docieranie do prawdy, ostatecznego poznania wszechrzeczy.

Podmiot, znękany beznadziejną włóczęgą i absolutnie znudzony, zmierza do *letejskiej* zbawiennej *krynicy*, by doznać rozkoszy zapomnienia. Jest to jeden z elementów, który świadczy o pozornym ożywieniu krainy "łąki mistycznej". Jest to bowiem krynica, a więc bijące źródło, zdrój, w swej symbolice przeciwieństwo martwych "wód stojących", źródło życia i poznania. Pozór tego ożywienia uświadamia znaczenie zestawionego z rzeczownikiem symbolicznego, mitologiczno-antycznego motywu *Lete* w formie epitetu "letejska". Sprzeczność znaczeń (kontrast) służy podkreśleniu wymowy tego połączenia. Dla człowieka lepsza okazuje się śmierć albo zapomnienie poprzez nirwanę aniżeli wieczna gonitwa za nasyceniem pragnień (zgodnie z Schopenhauerowską wolą), gdyż i tak nigdy się jej zaspokoić nie zdoła. Inny element ożywiający (to, że "chodzą dusze wolne") jest znów pozorną materializacją ducha, który jest bytem autonomicznym, niezależnym od cielesności i jej właściwości.

Posługując się wcześniej dwukrotnie anaforą "tam" (jako drugim członem opozycji "tu - tam", czyli "horyzontalny - wertykalny", materialny - pozamaterialny typ egzystencji⁵⁰) poeta wyraźnie eksponuje osiem wersów w całości poświęconych wyobrażeniu czasu, a raczej bezczasu. To kunsztowne, rozbudowane, metaforyczno-symboliczne porównanie godzin do zaczarowanych łąbiedzi wprowadza wielość sugestii dookreślających bezczas, poczucie wieczności, trwanie w niezmienności. Szereg przymiotnikowy "światłoskrzydłe, przejrzyste i śpiące (...) / godziny wiszą (...)" niesie wiele dookreślających ów bezczas znaczeń, np. sugeruje anielskość (światliste skrzydła) i duchowość (przejrzystość). Aprioryczne formy czasu i przestrzeni obecne "tu", na ziemi, tracą swoją ważność "tam": zostają zawieszane,

tj. wyłączone z obszaru ludzkiego doświadczenia. Ale podmiot liryczny nie występuje w mistycznym pejzażu jako człowiek, ale jako jego dusza (w ostatnim wersie "duch"), co wskazuje na wyższe, mistyczne poznanie. Sugeruje to cała świetlana kolorystyka wizji "łąki", odpowiadająca wyobrażeniom tych samych kategorii, do jakich odnosi się symbol łąbiedzia. Wyeksponowanie barw jasnych, krystalicznych ("kryształne"), słonecznych ("złocistość") nasuwa na myśl przeciwstawienie światła-słońca (oznaczającego intuicję i kontemplację) światłu-księżycowi (oznaczającemu myślenie racjonalne, pośrednią formę poznania)⁵¹. Sugeruje to także wers: "nie pnać się więcej za jasnością w słońce, / ani ku nocy chyląc się krawędziom". Nie ma dni i nocy, nie ma udręki trwania w czasie, bo już osiągnięto ostateczne poznanie.

Uniwersalny, ale wielowalorowy symbol "znaczący", jakim jest łąbiedź, otwiera różnorodne możliwości odczytań, które skupiają się, zgodnie z kontekstem, wokół nieśmiertelności, doskonałości, czystości, piękna, wieczności, zmartwychwstania⁵². Ten atrybut melancholii, dobrej śmierci oznacza też dusze po śmierci, symbolizuje światło, mistyczne kontakty ze światem idealnym, wreszcie tajemnicę. Budzi także wrażenie miękkości i spokoju poprzez charakterystyczny dlań hieratyczny ruch. Dookreśla więc ten atrybut łąki "mistycznej", jakim jest panujący w tej przestrzeni bezczas.

Ta druga część wiersza, w której wędrowiec opisuje "**światłoskrzydłe, przejrzyste** i śpiące w łodziach, ze ściętych w kryształy promieni / godziny (...) w powietrzu ogromie" przypomina obrazy "wiecznego świata kryształów" ze staroangielskiej legendy o królu Arturze lub pływające (latające) wyspy, na których czas nie płynął. Kojarzy się też z Empireum, rzeką promienistej światłości, w której jest dwór Boga (Primum Mobile) w kształcie białej róży⁵³. W tę aurę Raju Dantego wydają się być uwikłane owe zaczarowane łąbiedzie.

Ale tak jak część pierwsza, tak i zakończenie wiersza nieodparcie kojarzy się ze średniowiecznym opisem raju, rodem z pieśni dodanej do wrocławskiego rękopisu *Skargi umierającego - Dusza z ciała wyleciała...* Wśród nadmienianych jasności bowiem na plan pierwszy, zaraz po blaskach bieli, wysuwa się też **zieleń, zieloność**: "(...) o zielona łąko...", wśród (...) **zieloności twojej**", "Tam między polne / zioła i trawy, i gaje

pachnące" (które też sugerują zielen). Analogia z "duszą", która "z ciała wyleciała / na zielonej łące stała (...)" jest dość wyraźna⁵⁴. Ta zielen "łąki" kojarzy się z wiosną, z majem zdobiącym przyrodę i właśnie taką świeżą i pachnącą zielonością. Budzi analogie nie tylko z Polami Elizejskimi, ale i z wierzeniami ludowymi, kreującymi pożądaną raj, byt pośmiertny na kształt łąk zielonych. Te ostatnie wersy mają znów charakter "przyrodniczy" ("polne zioła, i trawy, i gaje pachnące, / i lilie (...)"), po czym podmiot precyzuje wszakże swe największe pragnienie: "być duchem" i nasuwa myśl, że jedyną drogą prowadzącą na ową "łąkę" zieloną jest śmierć lub nirwana.

Symbolizm, sugerowany tytułem, zdaje się rozmywać w niepokojącym i pesymistycznym impresjonizmie. Mglistość i dwiistość atrybutów krajobrazu "łąki" wyraża jednak właśnie przelotność, nieuchwytność owianych tajemnicą stanów i wrażeń. Operowanie kolorystyką skupia się tu jednak nie na uzmysłowieniu jakiejś zaskakującej zmienności zjawiska widokowego i wywołaniu zachwyty. Wykorzystuje się raczej barwę do sugerowania, dookreślenia, poprzez określone analogie treści symbolicznych, których nie udaje się jasno (jednoznacznie) zwerbalizować. Do wyraźnego jednak sfunkcjonalizowania barwy z pominięciem względów estetycznych w tym wierszu jeszcze nie dochodzi⁵⁵.

PRZYPISY

¹Zob. Hugo Magnus: *Die geschietiche Entwicklung des Farbens- iuns und ihre Bedeutung* 1878, cyt. za S. Skwarczyńska: *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, "Pamiętnik Literacki" 1932, nr 3-4, s. 278.

²Por. S. Skwarczyńska: op.cit., s. 278.

³K. Przerwa-Tetmajer: *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. 137.

⁴Por. W. Gutowski: *Nagie dusze i maski* (O młodopolskich mitach miłości), Kraków 1992, s. 55-56.

⁵Por. tamże, s. 36.

⁶M. Podraza-Kwiatkowska: *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985, s. 9.

⁷"Malarstwo staje się literackie, literatura wzoruje się na muzyce, poezja (poprzez wiersz wolny) upodabnia się do prozy, proza (poprzez wstawki liryczne i rytmizację) - do poezji, następuje inwazja elementów lirycznych w dramacie i udramatyzowanie prozy" (M. Podraza-Kwiatkowska, op.cit., s. 9).

- ⁸Zob. też M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 85-88: "audition colorée".
- ⁹Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Wrocław 1989, s. 19-24.
- ¹⁰Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 116.
- ¹¹Nawiązuję tu do zależności między nadmienionymi odkryciami psychologii odnośnie barw a dążeniami epoki, por. powyżej.
- ¹²Por. J. Pieter: *Słownik psychologiczny*, 1953, s. 281.
- ¹³Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 117-124.
- ¹⁴Leczenie światłem elektrycznym z odpowiednimi żarówkami lub kolorowymi przezroczkami, które kieruje się na kręgosłup regenerując w ten sposób system nerwowy, to sprawdzona metoda chromoterapii. Inną jest wyobrażanie sobie koloru, który odpowiada konkretnemu organowi. Kolor jest przydatny także w diagnozie, którą sami możemy sobie postawić. Należy wykonać paletę określonych barw w kształcie koła i pozostawić ją blisko miejsca snu. Barwa, na którą pada nasz wzrok po przebudzeniu, określa nasze zapotrzebowanie na określoną barwę, tzn. sugeruje przyczynę braku równowagi w organizmie. Czerwień, np. stosowana jest przy wyczerpaniu fizycznym i psychicznym, depresji i rozleniwieniu. Chromoterapia określa też kolory mogące szkodzić. Udowodniono, że jeśli stół, przy którym się jada, oświetlony jest fioletową lampą, ludzie tracą apetyt, a przebywanie w pomieszczeniu z pomalowanymi na czarno ścianami prowadzi do depresji. Ale ten sam fiolet leczy bezsenność i uduchawia, zalecany jest więc jako środek dopingujący ludziom zajmującym się pracą twórczą.
- ¹⁵D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 113.
- ¹⁶Por. tamże, s. 114.
- ¹⁷Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 316. Żydzi oznaczali powietrze kolorem żółtym, ogień - czerwonym, wodę - szkarłatnym, a ziemię - białym. Grecy i Rzymianie wodę oznaczali zielonym, a ziemię - niebieskim. Odmienne zestawienie pozostawił Leonardo da Vinci, który niebieski zestawiał z powietrzem, czerwony z ogniem, zielony z wodą, a żółty z ziemią.
- ¹⁸Zob. Z. Kępiński: *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 60 i 65.
- ¹⁹Por. J. Błoński: *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, "Pamiętnik Literacki" 1962, z. 1.
- ²⁰Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 149 i 155.

- ²¹Patrz: *Młodopolski świat wyobraźni*. Studia i eseje pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 6.
- ²²Na przykład występujący we fragmencie: "Gdym na łabędzich skrzydłach duszy / Miał lilij śnieżność nieskalaną" (L. Staff: *Śnieg*, w: *Sny o potędze*) wieloznaczny symbol łabędzia połączony z symboliką duszy, lilii, bieli ("śnieżność") i czystością ("nieskalaną") zyskuje na wielowalorowości i migotliwości czy nieprzejrzystości znaczeniowej.
- ²³Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 204 (termin "symbol-klucz").
- ²⁴Por. H. Filipkowska: *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski...*, op.cit., s. 11-48.
- ²⁵Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka - otchłań - pełnia*, w: *Młodopolski...*, op.cit., s. 49-97.
- ²⁶Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 116.
- ²⁷"Jeszcze krok, a przyroda stanie się wielkim zbiorem symbolów boć już bogactwo wizji przyrody wywołuje bogactwo nastrojów, które rodzą się z symbolicznego traktowania rzeczywistości" - K. Wyka: *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 205.
- ²⁸Na temat powiązań symbolizmu z impresjonizmem zob. też M. des Loges: *Impresjonizm w literaturze*, 1948, s. 42-43.
- ²⁹A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988, s. 55.
- ³⁰Z motywem snu można powiązać wywołane tą wizją niektóre efekty kolorystyczne. Wówczas, np. "srebrno-tęczowy sznur" może budzić nie tylko konkretne odczucia zmysłowe związane z tęczą, ale też inne asocjacje pozazmysłowe. Tęcza, która w marnym sennym oznacza kres kłopotów, jest też, m.in., symbolicznym znakiem wieczystego przymierza z Bogiem, a zatem kontaktu, zbliżenia z innym wymiarem rzeczywistości.
- ³¹Mamy tu przykład typowego zestawienia modernistycznego: nadanie koloru pojęciu abstrakcyjnemu i synestezyjny efekt "audition colorée", bo czyż cisza ma kolor?
- ³²Por. wiersz: *W Białem*, w: K. Przerwa-Tetmajer: *Wybór poezji*, op.cit., s. 138.
- ³³Być może jest to związane z jego wartością chromoterapeutyczną (zob. przypis 14). Por. też S. Skwarczyńska: op.cit., s. 292.
- ³⁴Por. S. Skwarczyńska: op.cit., s. 292. Jest to o tyle interesujące, że u innych twórców młodopolskich srebro jest też używane w znaczeniu bieli, np. "I szła ku niemu, jak idzie białe lśnienie srebrnych topoli (...) A potem przez las kolumn szła ku niemu srebrna jaśń, cicha jaśń światła drącego ciężkie opony mgły (...)" (S. Przybyszewski: *Androgyne*, Kra-

ków 1900, s. 68). A i w samej *Łące...* biel implikują również "lilie, srebrnym świecące się puchem (...)". Srebro wiąże się najczęściej w młodopolskiej poezji z bielą szczególnego rodzaju, bardziej symboliczną. Chodzi tu o biel "somnambu-li", w ich bowiem śnie doznaje się wrażeń transcendentalnych, dociera się "do tajemnicy ludzkiej psychiki, a poprzez nią - tajemnicy bytu". (Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 156).

³⁵Na temat charakteru symbolicznego *przepaści* jako odmiany *otchłani* zob. M. Podraza-Kwiatkowska: op.cit., s. 66.

³⁶Zgodnie z założeniami filozofii Schopenhauera "nienasycenie i żarłoczność" uprzedmiotowionej woli powoduje, że "świat jest piekłem", a "życie jest z istoty swej stanem nędznym i żałośliwym".

³⁷Bowiem pejzaż górski i sytuacja polegająca na pochyleniu i patrzeniu w przepaść przywodzi na myśl zawrót głowy i chęć skoczenia w dół. Ten "dół" to może być niebo i odpowiednik wysiłków metafizyczno-epistemologicznych, gdyż ciemna przepaść wiążąca się z motywem otchłani i patrzeniem w jej głąb stanowiła dość charakterystyczny motyw-klucz poezji modernistycznej; sugerowała świat transcendencji, świat niedościgłych dążeń indywiduum. Wskazówką do takiego rozumienia ciemnej przepaści jest towarzyszący tym przeżyciom ambiwalentny stan ducha: tęsknota, a jednocześnie lęk. Stąd może pojawia się ów "niewysłowiony żal".

³⁸Z. Lissa: *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce*, "Estetyka" Rocznik drugi, Warszawa 1961, s. 79.

³⁹Zob. tamże, s. 79.

⁴⁰Z. Lissa: op.cit., s. 80.

⁴¹M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm...*, op.cit., s. 111.

⁴²Zob. por. tamże, s. 103-104: "Schopenhauer podniósł muzykę do rangi najwyższej ze sztuk, ponieważ dotyka bezpośrednio woli bez pośrednictwa idei. Carlyle pisał, że muzyka prowadzi nas na brzeg nieskończoności. Edgar Allan Poe widział w muzyce boską radość ekstatyczną i zalecał połączenie jej z poezją (...) Właśnie muzyka, muzyka specjalnego rodzaju: najwyższa, najczystsza, najbardziej liryczna, sugeruje - zdaniem Morice'a - niewyraźne".

⁴³Por. D. Forstner: op.cit., s. 113-124.

⁴⁴Skojarzenie to podsuwa, m.in., motyw *Lete*. Pojęcie nirwany, czerpane z filozofii indyjskiej, a spopularyzowane przez Schopenhauera jako stan nad wszelki byt wyższy, który następuje po zupełnym wyzbyciu się woli życia - siły nieustannie popychającej człowieka ku cierpieniu i poczuciu niespełnienia, transponuje Tetmajer w sposób dość swobodny, niez-

pełnie zgodny z jego ujęciem w hinduizmie. Zgodnie z nim nirwana oznacza roztopienie się w boskości, w absolicie, a nie zniknięcie w nicości. Zob. też. K. Wyka: op.cit., s. 103-104.

⁴⁵Według terminologii Schopenhauera "zatrzymaniem jej". Występujące w wierszu porównanie żądz i niemożności jej zaspokojenia do daremnego wysiłku pogoni za swym cieniem (żądź swych szukali żywych uwidomień, choć prędzej cienie swoich ciał pochwyca") włącza koncepcję woli w rotujące koło czasu o monotonnym rytmie. Por. J. Tuczyński: *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 45: "Los ludzki, tragicznie zdeterminowany między bólem a monotonią, nie może uciec przed brzemieniem trwania w czasie. Męka monotonii wyciska rozpacz na ludzkiej twarzy, prze człowieka do uwolnienia się z ciężaru bytu, do zabicia czasu (die Zeit zu toten) w celu ujęcia przed straszliwą męką wiecznego powtarzania się rzeczy i zjawisk".

⁴⁶Kategoria wolności ("czyste i białe chodzą dusze wolne / czujące rozkosz najwyższą: być duchem") w zestawieniu (kontraście) z "bagnami i posepnymi piaskami", skąd dusza uciekła, staje się nadrzędną wartością podmiotu - ducha. "Jest to (...) wolność transcendentálna, tzn. wolność, która się nie przejawia, lecz istnieje o tyle tylko, o ile abstrahujemy od zjawiska i wszelkiej jego formy, by dotrzeć do tego, co można sobie pomyśleć poza czasem jako najgłębszą istotą człowieka". (J. Garewicz: *Schopenhauer*, Warszawa 1970, s. 192.

⁴⁷Por. D. Forstner: op.cit., s. 115 i *Słownik symboli*, op.cit., s. 22.

⁴⁸D. Forstner: op.cit., s. 115.

⁴⁹Por. S. Skwarczyńska: op.cit., s. 288-289.

⁵⁰Ta opozycja i obecność symboliki mityczno-religijnej sugeruje też werbalnie nieobecny motyw "bramy" - symbol przejścia między dwoma światami, znanym i nieznanym, wyobrażalnym, między światem i ciemnością, przestrzenią świecką i sakralną, granicę przekraczalną za sprawą obecnej w wierszu duszy.

⁵¹Zob. *Słownik symboli*, op.cit., s. 415-416.

⁵²Por. *Słownik symboli*, op.cit., s. 210-211.

⁵³Zob. Dante: *Boska komedia*, cz. III: Raj; zob. też Ptolemeuszowy system astronomiczny, zgodnie z którym Ziemia, potraktowana jako środek Wszechświata, otoczona jest dziewięcioma współśrodkowymi sferami niebieskimi, kryształowymi i całkowicie przezroczystymi. Skoro mamy tu bowiem zwrot do klimatu baśni, to nasuwa się także analogia z na wpół baśniowym, anachronicznym systemem kosmicznym.

⁵⁴Zob. M. Czerwińska: *Topika antyczna*,

⁵⁵ponadestetyczne aspekty zdecydowały o funkcjach kolorów w liryce ekspresjonistyczno-symbolicznej, w której wykorzystuje się przede wszystkim symboliczne znaczenie barw (np. *Hymny* J. Kasprowicza). Dokładna analiza tego drugiego typu zastosowania koloru będzie przedmiotem kolejnej pracy.

Ewa Goręcka

O IMPRESYWNEJ POSTAWIE DEKADENTÓW EKSTREMUJĄCYCH W POWIEŚCIACH H. SIENKIEWICZA: *OWO WADŁO I WZI DOGMATY*

Schyłek ubiegłego stulecia to epoka, w której ukształtował się dekadentcki światopogląd, osobowość, a przede wszystkim, w której pojawiły się pierwsze znaki tych zjawisk w literaturze. Odnajdujemy je zarówno w poezji¹, jak i w prozie. Bohaterów – dekadentów spotykamy zwłaszcza w powieściach francuskich i angielskich XIX wieku. Wystarczy przypomnieć Roberta Grésiosa z *Urowień* Paula Bourgeta (1889), *Des Tenebreuses* z *Un coup de Roi* Guy de Maupassanta (1884), *Boriana* Greya, bohatera powieści *Osaka* Wilde'a².

Postacie takie nie są obce literaturze polskiej³. Podobnie: jednak bohaterowie ci nie byli w pełni ukształtowanymi, lecz zdradzali symptomy dekadencji. Niewątpliwie należa do nich: Stanisław Mokulski z *Dołki* Juliusza Prusa (1887-89), *Teofil* i Zygmunt Korczyński z *Ślad* Wiesława (1887-88), *Eliza* Czeszkowej, a także *Arabella* August z tytułowej powieści A. Hańkowskiego oraz *Jaryk* Rymosa z *Wielki* Koneczny (1890) *Le Pelagosa*.

Przedziwnych dekadentów o ukształtowanej osobowości spotykamy dopiero w powieściach Henryka Sienkiewicza – w *Des dogmaty* (1891) i *Owo Wadło* (1893).

Postawa dekadentcka charakteryzowała się (zarówno w życiu jak i w literaturze) buntem przeciw rzeczywistości, szlindym odczuwaniem kryzysu duchowego. Schyłkowy etap w życiu, epoka wylądowania w „światach”, „światach”, „światach”. „Śceptryzm sceptryczny” doprowadził dekadentów do uznania prymatu wartości estetycznych i podważenia ich w sferze życia. „*Homo aestheticus*” przyjął postawę paganną i koncentruje się na recepcji.

Stosunek dekadentów do sztuki i natury wskazywał na znaczne różnice między nimi a estetaami i koncepcjami. Głównie ci estetai