

Tryptyk preekspresjonistyczny. Ucięty. (*Ave Patria, morituri te salutant...* Władysława Stanisława Reymonta)

Aleksandra Liszka*

doi 10.24425/rl.2022.142986

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 4 (373) PL

PL ISSN 0035-9602

Reymont pióra używa jak pędzla. Macza je w blaskach słonecznych [...], a potem pisze tak, jakby malował i wszystkie te cuda przekładał na mowę ludzką.¹

Malarskość opisów, rozedrganie, przemiana barw – impresjonistyczne oddawanie przemian rzeczywistości, z cechą tą wiązano twórczość Reymonta praktycznie od początku jego drogi artystycznej. W hasłach słownikowych i opracowaniach widnieje obok Żeromskiego, Sieroszewskiego czy Sienkiewicza, jako przykład stylu impresjonistycznego w literaturze polskiej². Niewątpliwie w twórczości Reymonta odnajdujemy

* Aleksandra Liszka – mgr, Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach.

ORCID: 0000-0002-7592-3833

- 1 Z. Falkowski, *Władysław Reymont: człowiek i twórczość*, Poznań: Fiszer i Majewski 1929, s. 44.
- 2 Por. Danuta Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, [w:] *W kręgu Młodej Polski: studia i szkice, seria III*, red. J. Sztachelska, Białystok: Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku 1998, s. 107–122; H. Markiewicz, *Młoda polska i „izmy”* [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia: rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

charakterystyczne barwne, migotliwe opisy, natomiast malarskość pisarza obejmuje nieco szerszy wachlarz środków. Na jeden z nich wskazała Magdalena Popiel, w analizie *Ziemi obiecanej*. Badaczka obok impresjonizmu dostrzegła w powieści obecność elementów ekspresjonistycznych w postaci: „słów nabrzmiałych emocjonalnym natężeniem, częstego stosowania aliteracji i onomatopei, podkreślających zgrzytliwy i dysonansowy charakter świata przedstawionego”³.

Znamienna jest marynistyczno-batalistyczna tematyka noweli *Ave Patria, morituri te salutant...*, która zdeterminować mogła dobór ekspresjonistycznych środków wyrazu. Wiązanie Reymonta z tego rodzaju stylistyką należy jednak zacząć od uzgodnień terminologicznych, termin impresjonizm jest bowiem szeroko i nieprecyzyjnie rozumiany. Anna Paszkiewicz wskazuje na różnorodne operowanie wskazanym pojęciem, definiowanym m.in. jako ponadhistoryczna forma sztuki, która co jakiś czas powraca, lub w kategoriach periodyzacyjnych – jako zjawisko kulturowe powstałe w określonym czasie i miejscu, np. impresjonizm niemiecki, rosyjski, czy francuski⁴. W moich rozważaniach utożsamiam zabiegi stylistyczne Reymonta z terminem „preekspresjonizm”, który używany jest odniesieniu do impresjonizmu Młodej Polski⁵. Podkreśla on prekursorstwo takich twórców i twórczyń jak: Stanisław Przybyszewski, Maria Komornicka, Tadeusz Miciński, Jan Kasprowicz czy Maria Grosek-Korycka w kształtowaniu impresjonizmu jako świadomego nurtu w sztuce. Z tej perspektywy analizowane dzieło nie jest dziełem impresjonistycznym *sensu stricto*, natomiast można je rozumieć jako zapowiedź nurtu literackiego.

1967, s. 229; S. Kołaczkowski, *Portrety i zarysy literackie*, Warszawa 1968, oprac. S. Pigoń t. 1, s. 481–482; R. Nycz, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.; A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, [w:] *Polscy nobliści literaccy*, [materiały konferencji naukowej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 31 maja 2000], red. Lebioda D.T., Bydgoszcz 2003, s. 79–112; S. Kołaczkowski, *Portrety i zarysy literackie*, red. S. Pigoń, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968, s. 474–482; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, Lwów: Nakł. Księg. H. Altenberga, s. 189 – 198.

- 3 M. Popiel, *Wstęp*, s. LXXXIV, [w:] W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Wrocław: Ossolineum 2015. Zob. M. Popiel, *Impresjonizm i ekspresjonizm w „Ziemi obiecanej” W. S. Reymonta*, „Zeszyty Naukowe UJ Prace Historyczno-Literackie” 1980, z. 39, s. 105 – 120.
- 4 Zob. A. Paszkiewicz, *Z problematyki impresjonizmu w literaturze rosyjskiej. Od Leonida Andrejewa do Wsiewołoda Wiszniewskiego*, Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 1999, s. 5–10.
- 5 Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią: małe formy epickie Reymonta*, Kraków: Universitas 2004, s. 349.; M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1985, s. 28, 241–242 [przypis 44]; E. Ichnatowicz, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, Warszawa: Wyd. Trio, 2000.

W noweli *Ave Patria, morituri te salutant...* zainspirowanej misją zablokowania Port Artur podczas wojny rosyjsko-japońskiej⁶, nieskomplikowana fabuła, ukazująca przeprawę morską japońskich branderów i samobójczą misję zablokowania ujścia portu, jest jedynie kostiumem historycznym, podszytym egzystencjalną refleksją nad sensem ofiarnej śmierci za ojczyznę. Ta refleksja objawia się na płaszczyźnie symbolicznej w relacji żołnierzy i dowódców do ojczyzny-matki, która z kolei prezentuje dwa oblicza: pozytywne, jasne, związane z daniem życia i negatywne, ciemne, łączone ze sprowadzaniem śmierci⁷.

Najbardziej istotne wydaje się zagadnienie kontrastu między żołnierzami i dowódcami, który obserwujemy na płaszczyźnie obrazowania. Pierwsza grupa, zbiorowość żołnierzy pozbawiona jest narzędzia wyrażania własnej podmiotowości, jednostkowości – indywidualnego głosu. W dziele żołnierze milczą, wyjątkowo posługują się kolektywnym okrzykiem „banzaj!”⁸. Dowódcy przeciwnie, dysponują swobodą wypowiedzi na dwóch płaszczyznach: wewnętrznej (rozważania, wspomnienia) i zewnętrznej (wydawanie rozkazów). Zanik indywidualności żołnierzy przejawia się również w ich widoczności – tworzą widmową strukturę, stapiają się z sobą nawzajem i z otaczającą ciemnością, dowódca przeciwnie – porusza się oddzielnie, a jego sylwetka i gesty są widoczne zarówno pośród mroku, jak i na tle tłumu. Wreszcie: obie grupy giną odmiennie – śmierć żołnierzy jest okrutną rzezią, natomiast dowódcy, Hirosego, kojącym zanurzeniem w wodną otchłań. W ekspresjonistycznej poetyce napięcie między przeżyciem kolektywnym a indywidualnym jest często podejmowanym tematem. Bohater ekspresjonistyczny utożsamia się ze zbiorowością, bądź ją neguje, wyrażając tym swój stosunek do kształtowanej przez „ruch masy” rzeczywistości.

Wspomniane zostało, że żołnierze jako bohater zbiorowy, zunifikowana grupa milczy lub wydaje jednogłośnie okrzyk, jest w pełni połączony cielesnie i werbalnie w jeden organizm. Krzyk i milczenie, ponieważ stanowią dźwiękowe przeciwieństwa, są równie silnymi środkami emo-

⁶ Tekst nawiązuje do prób zablokowania Port Artur, będących pierwszym etapem wojny rosyjsko-japońskiej (1904–1905). Można przypuszczać, że bezpośrednią inspiracją do napisania tekstu stanowiła druga próba z nocy 26/27 marca ze względu na fakt śmierci w jej trakcie kmdr. por. Takeo Hirose (1868–1904), który dowodził statkiem *Fukui Maru*.

⁷ Odpowiadają one wyobrażeniom związanym z archetypowym ujęciem Wielkiej Kobiecości, w którym skrajne elementy życia i śmierci spajają się w jedną harmonijną zasadę. Por. E. Neumann, *Wielka matka*, tłum. R. Reszke, Warszawa: Wyd. KR, 2008.; C.G. Jung, *O naturze kobiety*, przeł. M. Starski, Poznań: Brama 1992.

⁸ Jest to japoński okrzyk tryumfu, dosł. „dziesięć tysięcy lat”; zob. „Banzai”, [w:] *The Oxford English Dictionary* [second edition], t. 1, J.A. Simpson, E.S.C. Weiner, Oxford 2000, s. 939.

cjonalnego wyrazu, dlatego ekspresjonizm w swojej kontrastowości i dążeniu do silnego przekazu, ukazania skrajności i tego co niewyraźalne, operuje tymi środkami. Zalegająca wśród załogi cisza wyraża siłę napięcia i emocjonalnego rozdarcia, jednocześnie wskazuje na faktyczną niemoc człowieka-tłumu, będącego jedynie masą, której ruch ma wykonać dziejowe zadanie i rozpaść się w niebycie. Przywilej snucia rozważań na tematy egzystencjalne przysługuje jedynie dowódcom, Kamimura modli się, obserwuje, natomiast Hirose w trakcie podróży rozważa:

Cóż to człowiek? – myślał niekiedy – to fala, która wynosi się z głębin na mgnienie, a przepada na zawsze! Któż wie, że była? Morze jest wieczne, Japonia nieśmiertelna! Jestem i przepadnę, rozprysnę się i może zaledwie będę cieniem, jaki drzewa kładą o zachodzie...

Dziwna słodycz go przejmowała, jakby słodycz sptywania w ciszę.⁹ (s. 16–17)

W rozmyślaniach dowódcy przebija się fatalistyczna myśl o konieczności poddania się predestynowanemu biegowi świata. Snuje ontologiczne rozważania – kim jest człowiek względem potęgi natury, dziejów, polityki – sił kosmicznych i wiecznych. Ekspresjonistyczny podmiot wyraża bezradność wobec przeznaczenia i śmierci, tragizm ludzkiej egzystencji. Jednocześnie w wypowiedzi Hirosego obserwujemy pełną akceptację toku dziejów, a nawet związaną z nią „słodycz”. W Reymontowskiej realizacji nie występuje uznawana za jeden z wyznaczników ekspresjonizmu postawa buntownicza podmiotu, która przejawiałaby się pragnieniem walki z potęgami. W perspektywie pisarza śmierć jest oczywistą powinnością każdej żywej istoty, z którą ta może się pogodzić lub też nie, lecz dla kosmosu to bez znaczenia. Jest to egzystencjalna akceptacja arbitralności świata, przed którym postawiony jest człowiek. Walka ze światem w rozmyślaniach Hirosego została więc zastąpiona zmaganiem z własnym „ja”:

rozwarła mu się dusza do głębi, podniosła się w niej wszystka pamięć żywota, wszystkie dnie wstawały z zapomnienia i szły przez pamięć czarownym, weselnym korowodem. Spowił go różany obłok marzeń i kołyszac pieściwie wiódł w okwiecony gaj cichego, człowieczego szczęścia i śpiewał hymny istnienia.

[...]

Ale stanął, wodząc przerażonymi oczami dokoła, bo rozległ się w nim surowy, mocny głos matki:

— Cieszę się, że cię wydała na świat, bo teraz mogę cię oddać ojczyźnie. Bądź dumnym, że możesz za nią umrzeć.

⁹ Cytaty zdecydowałam się podawać za wydaniem: W.S. Reymont, *Ave Patria, morituri te salutant...*, [w:] tegoż, *Pisma*, przedmowa Z. Szwejkowskiego, oprac. A. Bar, t. 13, (Nowele t. 3), Warszawa: Gebethner i Wolff 1952.

To był jej ostatni głos pożegnań! Pamiętał go i czuł w sercu jak ogień nie zgaszony; wprostował się naraz i szepnął pokornie:

— Umrę, matko! Umrę!

Rozprężył się dumnie, wzgardą zabił chwilę słabości, stał się znowu wodzem nieustraszoną, stał się już tylko zimnym, nieubłaganym ciosem, jaki miał spaść na wrogów. (s. 14–15)

Ten, będący świadectwem wewnętrznej walki, fragment prezentuje również wspomnienie rozmowy z matką. Sentymentalny nastrój symbolizuje w dziele pozytywne oblicze ojczyzny-matki – pełnię życia. To pragnienie życia jest „słabością”, którą bohater pokonuje siłą woli. Ukazana jest więc postawa buntu wobec samego siebie, nie względem natury i losu. Pokonując własną słabość, wódz odczłowiecza się, przemienia w „nieubłagany cios”.

Opisy świata przedstawionego zostały wykreowane z użyciem „wartości estetycznie ostrych”, które zgodnie z teorią Mieczysława Wallisa dotyczą przede wszystkim kategorii wzniosłych, tragicznych, estetycznie brzydkich, które budzą w odbiorcy trudne i nieoczywiste emocje¹⁰. Hiperboliczność i uduźwienie, środki chętnie stosowane przez ekspresjonistów, szczególnie młodopolskich, również odnaleźć można w Reymontowskim obrazowaniu: „niebo stapiało się już z morzem w jedną nieprzeniknioną otchłani” (s. 11), „spienione odmęty ciemności” (s. 13), „niby czerwony księżyc, wirujący w złotej obręczy blasków” (s. 17), „sto słońc elektrycznych lunęło na nich potopem światła” (s. 20), statki płynęły „niby szeregi czarnych trumien” (s. 14). Środki te kształtują katastroficzny pejzaż i podkreślają grozę wyprawy. Można zaobserwować w nich pracę charakterystycznych ekspresjonistycznych przestrzeni – otchłani i rozszalałego kosmosu¹¹. Te umieszczone na antypodach wymiary wzbudzają efekt niesamowitości, ale też podkreślają grozę zakorzenioną w poczuciu niestabilności świata zewnętrznego – wyobrażenie otchłani niszczy stabilność ziemskiej skorupy, a szal niebieskich ciał rozprasza stabilność firmamentu. Podkreśla również typowo ekspresjonistyczne napięcie człowiek-kosmos, człowiek-bóg. Prowadzi to do dekonstrukcji całego otaczającego świata, niepewne staje się to, co pod i to, co nad człowiekiem:

wicher kosmiczny ponosił go [Hirosego A.L.] ponad wszystko i rozwiewał w nieskończonościach, i zatapiał w niebycie. (s. 24)

Również z użyciem hiperboli, ale z wyraźnymi elementami turpizmu przedstawione są zmagania i śmierć żołnierzy:

¹⁰ Zob. M. Wallis, *Wartości estetycznie łagodne i ostre*, [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość*, Kraków: Wyd. Literackie 1968, s. 188–189.

¹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 242.

cali w krwi i ranach, rozrywani żywcem, [...] walili się na dno gorejącymi stosami trupów. (s. 21)

walili się trupami na stosy jeszcze drgające, spadali w morze jak kamienie, wili się w kałużach krwi, w kupach ciał straszliwie poszarpanych. (s. 23)

Różnica w obrazowaniu między walką i zgonami żołnierzy a dowódcy jest znacząca. Hirose polegnie śmiercią piękną, doznając ekstazy, natomiast bohater zbiorowy – zunifikowany tłum zostanie brutalnie rozszarpany ostrzałem artyleryjskim. Zginie, wijąc się w konwulsjach, a następnie ponownie połączy się w zbiorowej mogile – podwodnym stosie. Horacjańska maksyma – *Quam dulce et decorum est pro patria mori*, w perspektywie ekspresjonistów, eksponujących wojenne okropieństwa, nabiera ironicznego znaczenia.

Warto przyrzeć się również omawianej relacji w aspekcie „westernu ułańskiego” – przewrotnego terminu użytego przez Marię Janion, który opisuje uproszczenie konfliktu zbrojnego do czarno-białych decyzji, a samych bohaterów do bezwzględnych herosów, całkowicie nastawionych na przelanie krwi za naród.

O ile w ujęciu westernowym wojna umożliwia człowiekowi ujawnienie jego najlepszych cech – bohaterstwa, odwagi, poświęcenia, ofiarności, wierności obranym ideałom, o tyle w ujęciu naturalistyczno-ekspresjonistycznym wojna została od człowieka niejako radykalnie odcięta, nie dała się uwewnętrznić, była czymś niesamowitym i upiornym, czymś, w czym człowiek – miażdżony przez jej anonimowy, przerażający mechanizm – nie mógł się odnaleźć, był właśnie i tylko – „Nieznany Żołnierzem”, a nie sławnym bohaterem o głośnym imieniu.¹²

Kreacja Hirosego na żołnierza nieugiętego, „bez skazy i trwogi”, wierzącego głęboko w ideał ojczyzny, jest ukazaniem bohatera w kontraście do zakorzonego w ekspresjonizmie egzystencjalnego zawahania. W postawie dowódcy odzwierciedla się więc sposób przedstawienia przywodzący na myśl właśnie upraszczający rzeczywistość wojenną styl „westernowy”¹³, typowy dla martyrologicznych przedstawień. Natomiast bohater zbiorowy – żołnierze przedstawieni zostali w stylu naturalistyczno-ekspresjonistycznym, który ukazuje okropności i makabryczność wojny oraz dostrzega tragizm anonimowego kolektywu. Kontrastowe rozgraniczenie między postaciami generałów i żołnierzy Reymont przeprowadził bardzo wyraź-

12 M. Janion, *Wojna i forma*, [w:] te j e, *Placz generała: eseje o wojnie*, Warszawa: Wyd. Sic! 2007, s. 45.

13 Tamże, s. 36–40.

nie¹⁴, zestawił więc z sobą typowe ojczyźniano-ofiarne wyobrażenie dowódcy-herosa oraz problem człowieka rozpląniętego w kolektywie jednostki wojskowej, a przez to pozbawionego z własnego „ja”.

Typowo ekspresjonistyczne widzenie bezwzględnej rzeczywistości jako wroga obserwujemy również w relacjach człowiek-natura, człowiek-wojna, które autor uwydatnia zabiegiem animizacji. Statki, zarówno japońskie, jak i przeciwnika, stają się dzikimi zwierzętami, potworami: „kilka torpedowców leżało na kotwicach niby psy przyczajone” (s. 11), „niby jaszczury, czarne, długie torpedowce” (s. 20), „do torpedowców, uwijających się dokoła stadem zgłodniałych potworów” (s. 23). Sam port przeciwnika zobrazowany został następująco:

Port Artura leżał niby potwór czarny, warujący wśród wód rozhukanych i toczący dokoła krwawymi ślepiami reflektorów. (s. 18)

Natura także jest człowiekowi nieprzyjazna: „spienione bryzgi jęły skakać dokoła niby psy rozjuszone” (s. 10), „niby konie spłoszone, olbrzymie fale wyniosły je nagle i strząsając z grzbietów rzuciły w rozszumiałe przepaści” (s. 10), a „burza podnosiła coraz wyżej swój łeb rozszechany” (s. 13), „fale niby ogiery nieprzeliczone gonily się z dzikim kwikiem” (s. 13). Otaczająca żołnierzy morska rzeczywistość (scena żeglugi śródładowej jest całkowicie odmienna, kontrastowa), to kłębowisko dzikich bestii i wrogich żywiołów. Nie jest to obraz naturalistyczny, stanowi odzwierciedlenie wewnętrznych wizji i stanów emocjonalnych – przerażenia i bezsilności. W świecie młodopolskiej wyobraźni teriomorficzna symbolika reprezentowała najczęściej wartości ujemne, związane z instynktami, ontologicznym upadkiem człowieka, regresem¹⁵. Przyroda wyobrażona jako rozwrzeszczane bestie kontrastuje z postawą milczących w sobie ludzi, obrazuje to sparaliżowanie człowieka w obliczu agresji potęgi natury, a zatem i tego, co ona symbolizuje – losu.

Niezwykle istotna jest kolorystyka – wymienione już czern, czerwien i biel¹⁶. Przeważającą barwą w dziełach młodopolskich preekspresjonistów

¹⁴ Innego zdania jest Beata Utkowska, która w swojej interpretacji obejmuje „stylem westernowym” również żołnierzy. Badaczka nie rozdziela postawy walczących, na poziomie narracji są przedstawieni jako „bohaterscy” i zdeterminowani, natomiast płaszczyzna stylistyczna przedstawia ich w kategorii ekspresjonistycznej, w kontraście do dowódcy. Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 350.

¹⁵ Zob. W. Gutowski, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego 1993, s. 122–123.

¹⁶ Podobnie w dziełach Wacława Berenta – barwy, a szczególnie czern, czerwien i biel, pełnią również funkcję znaczącą, są połączone z określonymi postaciami

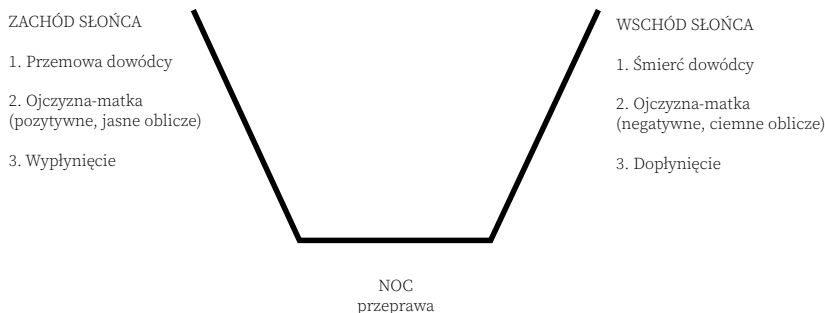
jest czerni, dominuje ona również w omawianym utworze. Autor zestawiał ją głównie z czerwienią, występującą jako światło słońca i krew, oraz odcieniami bieli i żółci, tworzącymi świetlne rozbłyski. Głęboki mrok wprowadza nastrój strachu i wyobcowania oraz sygnalizuje stan zawieszenia „w środku niebokrega”, w katastroficznej otchłani niebytu. Słońce wnosi czerwień „płomienną” i „krwawą”, która jest zapowiedzią rozlewu krwi i ogniem ofiarnym. Ten kolor będzie występował w utworze jako krew, ogień i światło słoneczne. Jest to barwa wnosząca duży ładunek ekspresji o zabarwieniu negatywnym – niesie zniszczenie w postaci obrazów ofiary, erupcji wulkanicznych, wybuchów statków, kałuż krwi i rozerwanych ciał. Czystą czerwienią maluje Reymont to, co destrukcyjne, turpistyczne, katastroficzne. Natomiast odcieniami różu – czerwienią w połączeniu z bielą, jasnym światłem – uwydatnia chwilowy, łagodny estetycznie, sentymentalny nastrój, który pojawia się zarówno na początku dzieła – w trakcie przepływu przez japoński archipelag, jak i na końcu – tuż przed śmiercią Hirosego. Światło słoneczne ma więc znaczenie ambiwalentne – w krwawym odcieniu pojawia się jako zapowiedź ofiary, symbolizuje zniszczenie, ale jako różany blask jutrzeńki sygnalizuje nadzieję, odrodzenie, nastanie nowego dnia.

Źródłem światła w utworze są również reflektory i wymiana ognia. Jest to jasność sztuczna, rażąca, przeraźliwa, która gwałtownie kontrastuje z naturalną ciemnością nocy. Towarzyszy bezpośredniemu starciu – szczególnie wyeksponowana jest migotliwość światła: „Smugi światła niby śmigły wiatraków migotały kołowrotem nieustannych błyskawic” (s. 18), czy „ulewa błyskawic przesywała mroki straszliwym migotem” (s. 22). Wywołany efekt stroboskopowy potęguje atmosferę niepokoju, tworzy ostry, dezorientujący kontrast, a w połączeniu z blaskami wybuchów i ostrzału formują specyficzną przestrzeń – rozmigotane miejsce samobójczej ofiary pod ostrzałem nienazwanego wroga. Warty zaznaczenia jest brak określenia przeciwnika, z tekstu nie dowiadujemy się przeciwko komu walczą Japończycy¹⁷. Kontrast, który w dziele Reymonta ujawnia się na poziomie zarówno barwnym – w połączeniach światło-ciemność – jak i dźwiękowym – krzyk-milczenie, odgrywa ważną rolę w poetyce ekspresjonizmu, ponieważ łączy się z konfliktowym postrzeganiem świata jako przestrzeni starcia Dobra i Zła, Ducha i Materii.

mi, a także tworzą układy symboliczne. Zob. J. Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”, „Pamiętnik Literacki”* 1973, n. 64, z. 4, s. 95–111.

- 17 Ukrycie wroga, nieokreślenie przeciwnika można by próbować tłumaczyć autocenzurą. Mimo że po 1905 roku nastąpiło rozluźnienie w przepisach cenzorskich w Królestwie Polskim (car Mikołaj II podpisał manifest o wolności słowa, znoszący m.in. cenzurę prewencyjną) to w roku wydania noweli (1907) obowiązywały już nowe przepisy cenzuralne. Jednocześnie warto zauważyć, że pierwodruk ukazał się na łamach krakowskiego „Czasu”, co może stanowić podstawę, by traktować przemilczenie wroga jako celowy zabieg autora.

Szerzej o ekspresjonistycznej opozycyjności w twórczości młodopolan pisze Erazm Kuźma, który wprowadza jej klasyfikację: 1) rozumiana jako sprzeczność 2) rozumiana jako biegunowość 3) rozumiana jako dialektyczna łączność przeciwieństw. W ostatniej, badacz wyszczególnił dwie podkategorie: pierwszą, zakorzonioną w mistyce, micie i religijności – przeciwieństwa są różne i jednocześnie stanowią jedność, drugą opartą na dialektyce europejskiej tradycji filozoficznej od Heraklita po Hegla – przeciwieństwa są źródłem ruchu, ewolucji dziejowej¹⁸. Podkreśla, że granice między wymienionymi opozycjami są płynne, dlatego mogą razem funkcjonować w obrębie jednego dzieła. Toteż u Reymonta zaobserwować możemy na płaszczyźnie barwnej i dźwiękowej przeciwieństwa rozumiane jako sprzeczność – światło jest wyraźnie odcięte od ciemności (przykładem może być blask reflektora) oraz jako biegunowość, która zakłada łączność między biegunami, światło przechodzi w ciemność (dzień – noc, łącznikiem jest zmierzch). Ostatni typ przeciwstawności Reymont realizuje na poziomie symbolicznym, mitotwórczym, w oparciu o dwa aspekty ojczyzny-matki, pozytywny (jasny, życiodajny) i negatywny (ciemny, śmiercionośny).



¹⁸ E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław: Ossolineum 1976, s. 84–85; Analogiczną klasyfikację opozycyjności stosuje badacz na przykładzie oksymoronu w twórczości Micińskiego: „Pierwszy to opozycja wyłączająca w rodzaju «czarne – nie czarne». Drugi typ tworzy opozycję biegunową «czarne – białe». Trzeci typ prowadzi do oksymoronu w wąskim znaczeniu w formule: «czarne jest białe, a białe jest czarne». Trzecia opozycja, jak zauważa badacz, jest sprzeczna z logiką, tworzy *coincidentia oppositorum*. Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Wyd. Literackie 1979, s. 197–198.

Opozycyjność możemy zaobserwować również na poziomie samej budowy utworu, przypominającej tryptyk, którego skrzydła są lustrzanymi odbiciami. Części boczne konstrukcji wyznacza obecność światła słonecznego (między zniknięciem słońca za horyzontem i nastaniem ciemności oraz między mrokiem nocy a wzejściem słońca), pomiędzy nimi znajduje się element środkowy – całkowitej ciemności – nocy. Skrzydła odpowiadają sobie nie tylko ze względu na pejzaż w postaci faz przejściowych między nocą i dniem, ale również: bliskość ładu oraz treść zdarzeń, które odpowiadają sobie w sposób lustrzany, *à rebours*, tworząc coś w rodzaju pozytywu i negatywu.

Utwór charakteryzuje jednocześnie klamrowa budowa. Tworzą ją tytuł *Ave Patria, morituri te salutant...* i słowa kończące nowelę „*Ave Patria...*”. Na końcu dzieła umieszczony został początek tytułu, tak jakby uzupełnienie frazy miało rozpocząć kolejny cykl, ukazać pełny obrót koła. Doprecyzowany układ tekstu to indywidualna cecha twórczości Reymonta, którego określić można mianem pisarza konstruktora. Swoje utwory niejednokrotnie opiera na przemyślanych mechanizmach przemian czasu i przestrzeni, tworzy precyzyjnie zaplanowane kompozycje. Tę cechę stylu reymontowskiego uwydatnił w analizie *Chłopów* Kazimierz Wyka¹⁹, opisując występujące w powieści cykle i przemiany pojęciem zegara astronomicznego²⁰.

Część pierwsza tryptyku zawiera zdarzenia, które dzieją się w świetle zachodzącego słońca, jednocześnie odpowiada ona części ostatniej, mieszczącej zdarzenia, którym towarzyszy wschód.

Słońce już zachodziło za góry dalekie, czerwony brzask pylił się na falach rozdrganych, mrok niby ciche, omdlałe westchnienia obtulał zwolna świat (s. 8)

Słońce już zaszło, na zachodzie rozlewały się katuże purpury i złota, morze szczerwieniło poczynając wrzeć i przewalać się ciężko. (s. 9)

Spojrzał z uniesieniem w tę płomienną, przenajświętszą twarz [wschodzącego słońca – A.L.] (s. 25)

Pomiędzy nimi umieszczony jest element nocnej wyprawy, przejście liminalne, którego pełny wymiar zostanie omówiony w dalszej części rozważań. Skupmy się na elementach lustrzanych, a zarazem tworzących pozytyw i negatyw. Lustrzaność tych fragmentów oparta jest na odwrotnej

¹⁹ K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, n. 2, s. 57–105.

²⁰ Podobną, tryptykową budowę dzieła, choć zupełnie odmiennie zrealizowaną, zauważył Ireneusz Opacki w noweli Bolesława Prusa *Z legend dawnego Egiptu*. Zob. I. Opacki, *Gra symetrii (Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa: Państwowe Wyd. Naukowe 1979, s. 131–155.

chronologii biegu występujących w nich zdarzeń, a odbicie negatywu na prezentowaniu przeciwstawnych wobec siebie symboli, które można sprowadzić do opozycji życie-śmierć. W obrębie każdej części występuje wewnętrzny kontrast – część pierwsza, mimo że rozgrywa się pod symboliką zachodu słońca, więc utraty światła, skierowaniu ku nicości, wyraża przywiązanie do życia i jego apoteozę, część ostatnia odwrotnie. Oczywiście podobieństwo zdarzeń nie zawiera się w ich pełnym odpowiadaniu sobie, ale w łączących je wyróżnikach, szczegółach i motywach.

Zdarzenie inicjujące dzieło, przemówienie Kamimury odpowiada zdarzeniu zamykającemu – śmierci Hirosego. Łączy je obecność dowódców, których postacie odpowiadają sobie. Kamimura jednak reprezentuje sferę życia, a Hirose, jako jeden z tytułowych *morituri*, śmierci. Postacie łączą również motyw wody, wypełniania nią organizmu, w sposób kontrolowany u Kamimury, bezwładny u Hirosego. Pierwszy dowódca wznosi toast wodą, spełnienie toastu napojem bezalkoholowym jest odstępstwem od zwyczajowej normy, w utworze pełni więc funkcję symboliczną. Historyczna intencja tego gestu jest znana, Kamimura w rzekomo wygłoszonym²¹ przemówieniu wytłumaczył, że jest to demonstracja odwagi przez gotowość na trzeźwą, w pełni świadomą śmierć. Takie postrzeganie należy jednak rozszerzyć o jego interpretację symbolu z perspektywy zachodnioeuropejskich przesądów morskich²², które są świadectwem wyobrażeń zbiorowych i intuicyjnym odbiorem czytelnika, który nie musi znać pełnego kontekstu historycznego. Zgodnie z przesądnymi zaleceniami nie należy spełniać toastu wodą na morzu, jest to bowiem zły znak, zapowiedź nieszczęścia, najczęściej utonięcia. Takie wierzenia są wyobraźniowo dość oczywiste, ich genezę wyprowadzić można z myślenia magicznego opartego na magii homeopatycznej, której jedną z zasad jest, jak pisze Frazer „skutek jest podobny do przyczyny”²³. Toast ze względu na swoją uroczystość i akt

21 Przemówienie wiceadm. Hikonojō Kamimury (1849–1916) przypominające to w utworze, pojawiło się w polskiej prasie (W. Feldman, *Ex oriente lux*, „Krytyka” 1904, t. 2.) natomiast według ustaleń Katarzyny Deji (K. Deja, *Polski japonizm literacki 1900–1939*, Kraków 2021, s. 154) nie zostało ono historycznie potwierdzone.

22 Przykładem jest przesąd funkcjonujący w amerykańskiej marynarce wojennej, mający swoje źródło w tradycjach brytyjskich, brzmiący: „*Tradition is that the object of a toast with water will die by drowning.*”. Zob. Department of the Navy, Naval School Civil Engineer Corps Officers, *Mess Night Manual*, Port Hueneme, California 1986.

23 Zob. G.J. Frazer, *Złota gałąź, Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa: Wyd. KR 2002, s. 14. „Analizując podstawy myślenia, na których opiera się magia, dojdziemy prawdopodobnie do dwóch zasad. Pierwsza zakłada, że podobne powoduje podobne względnie że skutek podobny jest

jednoczenia²⁴ uczestników stwarza atmosferę obrzędową, która gestom i słowom nadaje funkcję stanowiącą. Jeśli przyjrzymy się dokładniej temu akwaticznemu kompleksowi, zauważymy, że tkwi w nim obawa przed niekontrolowanym wypełnieniem wodą, wywołanym przez wypicie wody – kontrolowane wypełnienie. Woda pitna, słodka, jest elementem symbolicznie ujarzmionym, w pełni zdominowanym, szczególnie w akcie spożycia jej z naczynia, i stworzonym, by zapewniać życie. Pod postacią wody morskiej, słonej, substancja ta staje się śmiertcionośna, nie tylko ze względu na niezdatność do picia, ale i bycie nieokiełznaną siłą żywiołu. W geście Kamimury zawarta jest, więc zuchwałość i zapowiedź końca utworu. Kamimura wypełnia swój organizm wodą życia, Hirose wypełni wodą śmierci. W pierwszej części żywioł wody jest okiełznany, w ostatniej aktywny i nieposkromiony.

Kolejne zdarzenia również łączy osoba bohatera, tym razem jest to zbiorowość, zbliżone są również przez silnie występującą dźwiękowość, która jednocześnie wyróżnia je na tle akcji całego utworu, przebiegającej w atmosferze milczenia i morskiego szumu. Są one również miejscem w którym żołnierze doświadczają różnych aspektów ojczyzny-matki.

W pierwszej części żołnierze przepływają przez archipeląg japońskich wysp, w ostatniej ponoszą ofiarę w walce za ojczyznę. Te dwie sytuacje wydają się fabularnie niezwiązane, jednak korespondują ze sobą, co ujawnia się na płaszczyźnie barw, dźwięku oraz kontaktu z ojczyzną-matką. Oba obrazy są udźwiękowione silniej niż pozostałe części utworu. Przy omawianiu funkcji ekspresjonistycznych w utworze, wspomniana została scena przepływania przez Japonię jako fragment wyróżniający się na tle całego obrazowania – najwyraźniej tę odmienność można zaobserwować właśnie w zestawieniu z typowo ekspresjonistycznym obrazem walki. Obie sceny są swoją dźwiękową i wizualną odwrotnością. We fragmencie batalistycznym obserwowaliśmy ekspresjonistyczne elementy – piekło i chaos wojennego szału, kakofonię wrzasków, wybuchów i wystrzałów, dźwięków nieludzkich, przerażających – „żałosnego hymnu, przy którym umierały brandery” (s. 22), za to w trakcie przepływania kanałami przez ląd i między wyspami mamy do czynienia z sentymentalizmem, widokami arkadyjskimi, którym towarzyszy urok łagodnej melodyjności, beztróskiego śpiewu natury oraz atmosfera spokoju, harmonii i radości. Żegnana ojczyzna-matka przedstawia swój życiodajny, jasny aspekt, który rodzi i pielęgnuje, jest ukierunkowany na pielęgnację stworzenia i rodzenie.

do przyczyny; druga, że rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć.”

- 24 R. Strzelecki, *Napoje w rytuałach jedności (toasty i formy religijne)*, [w:] *W kręgu antropologii literatury, sztuki i form ludycznych*, red. R. Strzelecki, E. Górecka, Bydgoszcz: Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2015.

W trakcie starcia pod Port Artur ujawnia się aspekt mroczny, śmiertelnośny, nastawiony na pożeranie i unicestwienie.

Ostatnimi odpowiadającymi sobie fragmentami są wypłynięcie i dopłynięcie, a dokładniej przygotowania, które poprzedzają te momenty. Są one prawie analogiczne. Dla obu scen charakterystyczne są atmosfera zniecierpliwienia, ponowny pospieszny przegląd statków w milczeniu oraz obecność „oddechu śmierci”. Te zdarzenia nie różnią się od siebie na poziomie fabularnym, kontrastują w nich raczej same elementy wyruszenia i dopłynięcia do celu – przeciwstawne sobie etapy wędrówki oraz zanik światła słonecznego i jego pierwsze prześwity. Tworzą tym samym stylistyczne zamknięcia obu części i stanowią płynne przejścia do/od środkowego fragmentu nocnego.

Pomiędzy omówionymi elementami, w centralnej części tryptyku, znajduje się morska przeprawa nocna, towarzyszy jej mrok, przedzierany rozbłyskami piorunów oraz milczenie. Całonocna podróż wypełniona jest refleksjami w postaci monologów wewnętrznych Hirosego, które przedstawiają wewnętrzną walkę z tęsknotą do życia. Przeprawa odbywa się na pełnym morzu, daleko od lądu, którego wizja pojawia się jedynie we wspomnieniach dowódcy. Ambiwalentna symbolika wody, jako żywiołu zarówno życia, jak i śmierci, pojawia się w scenach zgonu dowódcy i żołnierzy, jednak w trakcie nocnej przeprawy morze nacechowane jest jednoznacznie negatywnie. Morska wędrówka to ważny motyw w młodopolskiej poezji, jej realizacje u Staffa, Leśmiana czy Brzozowskiego omawia Anna Czabanowska²⁵ – przedstawiają one wodę jako symbol życia, przemiany, odrodzenia i nieskończoności, więc uwydatniają pozytywne aspekty morskiej wędrówki. Reymontowska wizja nie wpisuje się jednak w ten nurt. Badaczka natomiast wspomina także o wodach śmierci, którym znacznie bliżej do wizji morskiej przeprawy z noweli Reymonta:

W poezji Młodej Polski motyw wód śmierci ukazywany był za pomocą trzech najczęściej się powtarzających ekwiwalentów obrazowych: bezwładnego pogrążania się w bezmiarze wodnym, żeglugi po rzece albo morzu śmierci na statku lub łodzi sterowanej przez podziemnego Przewoźnika oraz martwych, zatrutych jezior czy moczarów.²⁶

Dzieło łączy aspekt okrętu przewożącego umarłych z motywem wędrówki, jest to jednak podróż kończąca się ambiwalentnie, w zależności od statusu – całkowitą śmiercią (zapomnieniem) żołnierzy lub mistyczną ekstazą w przypadku dowódcy. Szczególnie interesujące jest *mare tenebra-*

²⁵ A. Czabanowska, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, n. 3, s. 99–135.

²⁶ Tamże, s. 124.

rum, które przemierzają brandery. Morze mroku – archetyp ludzkich lęków ukrytych w podświadomości, spotęgowany walką ze wzburzonym żywiołem, symbolem walki wewnątrz ludzkiej psychiki, czynią środkową część tryptyku wyprawą liminalną. Faza liminalna, progowa, to okres zawieszenia między życiem a śmiercią. W dziele Reymonta jest niejako odwrotnością mitu rezurekcyjnego, w którym po śmierci Jezusa następuje trzydniowa faza liminalnego zstąpienia w otchłań. W chrześcijańskich obrzędach (*Officium tenebrarum*) sygnalizowana jest symbolem ciemności i milczenia, a wyjście z niej prowadzi do zmartwychwstania. Przeprawa branderów jest ukierunkowana odwrotnie, prowadzi od życia ku śmierci, co jest szczególnie interesujące w kontekście polskiej martyrologii – w znacznym stopniu opartej na wskazanych wyobrażeniach rezurekcyjnych, które motywują ofiarę patriotyczną. Jednocześnie jest to inwersja rytuału przejścia²⁷. W trakcie przeprawy dowódca przygotowuje się na piękną śmierć – ekstazyjne rozplnięcie w niebycie, być może zmartwychwstanie, natomiast mglista masa żołnierzy-widm pozostaje przewieziona w miejsce brutalnego unicestwienia.

Z wątkiem przeprawy wiąże się najbardziej tajemniczy element noweli – postać Kataoki, któremu na podstawie wiedzy tekstowej nie można przypisać ani statusu dowódcy, ani żołnierza. Wiemy, że towarzyszy Hirosemu, dialogując z nim, razem zamykają pochód, wspólnie przystępują do ataku. Znane jest również jego imię, nie przynależy więc do anonimowego widmowego tłumu. Jednocześnie nie wydaje rozkazów, nie jest więc dowódcą. Jest sternikiem – „Tylko Kataoka spokojnie stał przy sterze” (s. 16). Wiedza o tym, jaką śmiercią umiera być może pozwoliłaby na lepsze zrozumienie jego roli w tekście, przypisanie do jednej z kategorii. Nie posiadamy jednak takiej informacji, nie wiemy jak zginął sternik. Dlaczego tak doskonale zaprojektowany mechanizm wyobraźniowy miałby być wyposażony w jeden wyłamujący się element?

Rozwiązanie można odnaleźć na płótnach impresjonistów. Jeśli wyraźne postacie (dysponujące głosem wewnętrznym) i widoczne (odcinające się od tłumu i mroku) jak Hirose i Kamimura uznać za pierwszoplanowe elementy wyobrażenia, a zbiorowość, przez swoją unifikację za znajdującą się na drugim planie, to Kataoka byłby tą częścią kompozycji, która znajduje się pomiędzy. Elementem wprowadzającym niedopowiedzenie i przełamującym ścisłość kompozycji, którego „zakończenie” jest nieznanne. Jest on ucięty ramą fabuły, co przypomina kompozycyjne rozwiązania impresjonistów, zainspirowane rozwojem fotografii i, co ważne w związku z tematyką noweli,

27 Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. A. Zadrożyńska-Barącz, [w:] *Etnologia. Wybór tekstów*, red. Z. Sokolewicz, Warszawa: Państwowe Wyd. Naukowe 1969, s. 123–137.

japońskimi drzeworytami nurtu ukiyo-e²⁸, szczególnie pracami Utagawy Hiroshige i Katsushika Hokusai²⁹. Mowa o zabiegu – ucinania ramami obrazu postaci i motywów, będących głównym tematem dzieła, które szczególnie można zaobserwować na przykładzie twórczości Degasa (*Lekcja tańca* 1874), Cézanne’a (*Błękitny wazon* 1887) czy Maneta (*W kawiarni* 1878). Rozwiązanie to odważnie przełamywało skostniałe, akademickie reguły kompozycyjne, podkreślało ulotność namalowanego momentu, wskazywało na fakt, że jest on fragmentem szerszej rzeczywistości, a także stwarzało poczucie niedopowiedzenia. Związek poetyki i malarstwa w drugiej połowie XIX wieku jest wyraźnie widoczny w pracach krytycznych oraz wypowiedziach literatek i literatów, których sposób mówienia o dziele często bywa oparty na metaforyce pędzla, kolorów, ram i obrazów³⁰. Szczególnie ciekawie w kontekście ram obrazów Reymonta wypowiedział się Stefan Żeromski: „Świetnie, świetnie... odrzyna się to od współczesnych banalności powieściowych. [...] Obrazy nie uramione, ale aż kipią farbami.”³¹. Mimo że, jest to wypowiedź oceniająca pierwsze dzieła pisarza, to wyraźnie informuje o stosowaniu przez pisarzy z kręgu Reymonta wspomnianych, malarskich, określeń w kontekście dzieł literackich. Podkreślić warto użycie metaforycznej ramy obrazu literackiego, która w recenzjach i wypowiedziach krytyków nie pojawia się tak często, jak inne malarskie porównania, „tekst – obraz”, czy „pióro – pędzel”³².

28 Związki malarstwa i fotografii omawia szczegółowo A. Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth: Penguin books 1974. Warto zauważyć, że malarstwo nurtu ukiyo-e razem z perspektywą fotograficzną odgrywały znaczącą rolę przy samym zabiegu „ucinania”, natomiast upowszechnienie fotografii wpłynęło na przedstawianie ruchu i perspektywy w malarstwie.

29 Tamże, s.110; 196–201.

30 H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura: panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 347–380; R. Ingarden, *Obraz a dzieło literackie*, [w:] *Literatura a malarstwo...*, 161–169.

31 J. Krzyżanowski, *W.S. Reymont twórca i dzieło*, Lwów: Ossolineum 1937, s. 206. Julian Krzyżanowski przytacza fragment recenzji listowej (data nieznana) Jana Lemańskiego, który cytuje Reymontowi opinie środowiska artystycznego o *Ziemi obiecanej*. Stefan Żeromski wypowiedział się o twórczości Reymonta w sposób ogólny, akcentując rozwój literacki w stosunku do noweli *Franek*. Rękopis listu w przypisie oznaczony został sygnaturą Biblioteki Narodowej (rkp. Bibl. Narod. nr 1020/II [4]), oryginał najprawdopodobniej spłonął w 1944 roku.

32 O ramie w przestrzeni literackiej pisze Jurij Łotman, widząc w niej to, co oddziela tekst od tego, co tekstem nie jest „Rama utworu literackiego – pisze Łotman – składa się z dwóch elementów – początku i końca”. Złożoność i wielowymiarowość zdarzeń fabularnych, skłania mnie do postrzegania ramy tekstu literackiego szerzej – w kategoriach odcinania tekstu na płaszczyźnie

Jak umiera Kataoka? Co skrywa nienapisana postać sternika? Odpowiedzi na te kluczowe pytania nie znajdują się w tekście, lecz można poszukać ich w liryku Słowackiego: „Być sternikiem duchami napełnionej łodzi / I tak cicho odlecieć – jak duch, gdy odlata:³³”. Oczywiście, możliwość powiązania tych dwóch tekstów, drogę do *Testamentu mojego*, otwiera sam Reymont fragmentem noweli, który przedstawia pogrom pod Port Artur: „I tak jeden za drugim, «jak kamienie ręką Boga rzucane na szaniec», waliły się na dno trupy statków i ludzi” (s. 21). Pełni on rolę interpretantu³⁴, nawiązuje dialog intertekstualny między utworami. Autor „ucięciem” postaci sternika przełamał układ kompozycyjny, wprowadził element obcy, niedopowiedziany. Jednocześnie sternik przewożący żołnierzy-widma – Kataoka, który niepostrzeżenie zniknie z fabuły, jest subtelną aluzją do sternika – podmiotu lirycznego wiersza Słowackiego, który równie niepostrzeżenie, cicho „odlata”. Niezwykle ważne jest to zaniknięcie, jeśli Kataoka jest postacią realizującą kompleks Charona, przewoźnik musiał zniknąć jak każdy byt liminarny, umiejscowiony między światem ziemskim a pozaziemskim. Brandery, które prowadził, były okrętami śmierci wiozącymi tytułowych *morituri*. Dokąd? Na śmierć ku chwale ojczyzny – *Ave Patria*.

wszystkich występujących w dziele zdarzeń, które zaczynają się kończą na płaszczyźnie całej fabuły. Por. J. Ł o t m a n, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1984, s. 298–310.

- 33 J. Słowacki, *Testament mój*, [w:] tegoż, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław: Ossolineum, 2017.
- 34 Pojęcia interpretantu używam zgodnie z terminologią wprowadzoną przez Michela Riffatterra. Por. M. Riffaterra, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, n. 1, s. 297–314; M. Riffatterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press 1978; A. Działek, *Interpretant – zarys zagadnienia*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice: Uniwersytet Śląski 1993; A. Działek, *Obraz jako interpretant: na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, n. 2, s. 127–148; M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, n. 4, s. 75–100; G. Allen, *Intertextuality*, London; New York: Routledge 2000.

Aleksandra Liszka

PhD student, University of Silesia in Katowice

A pre-expressionist tryptych, cut off: *Ave Patria, morituri te salutant...* by Władysław Reymont

Summary

This article argues that the short story 'Ave Patria, morituri te salutant', first published in a book of Stanisław Reymont's short stories in 1907, shows an overwhelming influence of the expressionist aesthetic. It is conspicuously present in the story's stripped-down sentences, spiked with highly emotive (animal) imagery, and cast in lines that move inexorably towards the catastrophic end. It manifests itself in the disillusioned, sarcastic tone which the writer uses to take up old certainties like military glory and patriotism. Finally, it brings to the fore the conflict between man and nature, man and the universe, the individual and the crowd. As all of those elements are evidently part of the narrative and dramatic structure of 'Ave Patria...', it should be viewed as an exemplification of Reymont's drift from realism to modernism (pre-expressionism). That transition is also signalized by the tripartite structure of the story. The divisions are worked out with the precision of a master craftsman assembling 'an epic clock' (to borrow a telling phrase from Kazimierz Wyka's analysis of the structure of *The Peasants*), or a painter designing a triptych. The article pursues the latter analogy further by discussing the impressionist technique of framing and cutting off the dispensable elements of the picture.

Key words

Polish literature of the early 20th century – short stories – realism versus modernism – expressionism – narrative structure – Stanisław Reymont (1867–1925)

Słowa kluczowe

ekspresjonizm, budowa dzieła literackiego, tryptyk literacki, rama dzieła literackiego, Reymont

Bibliografia

- Czabanowska Anna, 1987, *Wyobrażenia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 78, nr 3, 99–135.
- Dąbrowska Alicja, 2003, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, [w:] *Polscy nobliści literaccy: materiały konferencji naukowej* red. Lebioda Dariusz Tomasz, Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- Falkowski Zygmunt, 1929, *Władysław Reymont: człowiek i twórczość*, Poznań: Fiszer i Majewski.
- Frazer James George, 2002, *Złota gałąź: studia z magii i religii*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Gennep Arnold van, 1969, *Obrzędy przejścia*, tłum. Anna Zadrożyńska-Barącz, [w:] *Etnologia: wybór tekstów*, red. Zofia Sokolewicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 123–137.
- Ichnatowicz Ewa, 2000, *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Ingarden Roman, 2009, *Obraz a dzieło literackie*, [w:] *Literatura a malarstwo, malarstwo a literatura: panorama myśli polskiej XX wieku*, red. Grażyna Królikiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 161–169.
- Janion Maria, 2007, *Płacz generała: eseje o wojnie*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Jerzy Paszek, 1973, *Symboliczne triady „Próchna”*, „Pamiętnik Literacki” 64, nr 4, 95–111.
- Jung Carl Gustav, 1992, *O naturze kobiety*, tłum. Magnus Starski, Poznań: Brama.
- Kazimierz Wyka, 1968, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 59, nr 2, 57–105.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, 1998, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, [w:] *W kregu Młodej Polski: studia i szkice t. 3*, red. Jolanta Sztachelska, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 107–122.
- Kołaczkowski Stefan, 1968, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzyżanowski Julian, 1937, *Władysław Stanisław Reymont: twórca i dzieło*, Lwów: Ossolineum.
- Kuźma Erazm, 1979, *Oksymoron jako gest semantyczny*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kuźma Erazm, 1976, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław: Ossolineum.
- Lotman Jurij, 1984, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. Anna Tanalska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Markiewicz Henryk, 1967, *Młoda polska i „izmy”*, [w:] *Przekroje i zbliżenia rozprawy i szkice historycznoliterackie*, red. Henryk Markiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Markiewicz Henryk, 2009, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] *Literatura a malarstwo, malarstwo a literatura: panorama myśli polskiej XX wieku*, red. Grażyna Królikiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gutowski Wojciech, 1993, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. Martuszevska Anna, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Neumann Erich, 2008, *Wielka Matka: fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Opacki Ireneusz, 1974, *Gra symetrii (Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa)*, [w:] *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, red. Kazimierz Bartoszyński, Maria Jasińska-Wojtkowska i Stefan Sawicki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Paszkiewicz Anna, 1999, *Z problematyki ekspresjonizmu w literaturze rosyjskiej: od Leonida Andriejewa do Wsiewoloda Wiszniewskiego*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1985, *Somnambulicy, dekadenci, herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Popiel Magdalena, 1980, *Impresjonizm i ekspresjonizm w „Ziemi obiecanej” W.S.Reymonta*, „Zeszyty Naukowe UJ – Prace Historycznoliterackie” z.39, 105–120.
- Popiel Magdalena, 2015, *Wstęp*, [w:] Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, Wrocław: Ossolineum.
- Reymont Władysław Stanisław, 1952, *Ave Patria, morituri te salutant...*, [w:] *Pisma t. 13 (Nowele t.3)*, red. Adam Bar, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Ryszard Nycz, 1974, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 65, nr 3, 65–81.
- Scharf Aaron, 1974, *Art and Photography*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Strzelecki Ryszard, 2015, *Napoje w rytuałach jedności (toasty i formy religijne)*, [w:] *W kręgu antropologii literatury, sztuki i form ludycznych*, red. Ryszard Strzelecki i Ewa Górecka, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 253–267.
- Sztachelska Jolanta, 1998, *W kręgu Młodej Polski: studia i szkice*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Utkowska Beata, 2004, *Poza powieścią: małe formy epickie Reymonta*, Kraków: Universitas.
- Wallis Mieczysław, 1968, *Wartości estetycznie łagodne i ostre*, [w:] *Przeżycie i wartość: pisma z estetyki i nauki o sztuce*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wyka Kazimierz, 2003, *Modernizm polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.