

JACEK ŁUKASIEWICZ

Światła i (malarskie) obrazy w *Oziminie*

W *Oziminie* Wacława Berenta głos oddawany jest kolejnym postaciom. Uczestniczą one w przyjęciu, podczas którego nadchodzi wiadomość o wybuchu wojny japońsko-rosyjskiej. Pisał Michał Głowiński, że ich poglądy nie są gotowe, lecz pokazane zostały w trakcie formowania się i przemiany. „Świat *Oziminy* skonstruowany jest w ten sposób, by niemożliwe były w jego obrębie podziały dychotomiczne — na »dobrych« i »złych«, na tych, co mają rację, i na tych, co są jej pozbawieni. [...] Berent czyni każdego swojego bohatera pełnoprawnym uczestnikiem dyskusji”¹. Poglądy i uczucia bohaterów są tedy w ciągłym ruchu; jest on w tej powieści czymś naturalnym i zasadniczym. Pisząc o *Oziminie*, chcę się jednak zająć czymś innym jakby przeciwstawnym, a co w tej powieści wydaje się także ważne — obrazem konstruowanym malarsko. On także powstaje, formowany jest w powieściowym czasie, ale jednocześnie jest tego czasu przewyciężaniem, uspołnioną i uspołniającą interpretacją poprzedzającego go ruchu.

Obrazy (w tym wypadku imaginacyjne ekfrazy) mają autonomię dzieł sztuki; montowane do powieści, wiążą się w naturalny sposób z przestrzenią w niej przedstawioną. Głowiński zauważył, że w *Oziminie* czas jakby nie przebiega linearnie i nie możemy powiedzieć na pewno, czy poszczególne epizody następują po sobie, czy też są równoległe. Dodać trzeba, że przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, także ulega zakłóceniom. Niewątpliwie pozostaje temporalne przeciwstawienie nocy i sztucznego oświetlenia — dniowi i słonecznemu światłu, także spacialne przeciwstawienie mieszkania baronostwa Niemanów (część I–III) — warszawskiej ulicy (część IV powieści). Ale w apartamentach, gdzie odbywa się przyjęcie, tracimy orientację. Poznajemy poszczególne pokoje: salon, pokój „poduszkowy”, gabinet czy gabinety, salę jadalną, przedpokój, bibliotekę, sypialnię pani domu, Leny. Wiemy jednak, że to tylko udostępniona gościom część ogromnego mieszkania. Jest jeszcze na przykład jakiś „pokój dziecinny”, choć nic poza

¹ M. Głowiński, *Wstęp*, do: W. Berent, *Ozimina*, Wrocław 1974 BN I, 213, s. XLI. Wszystkie cytaty z *Oziminy* pochodzą z tej edycji i oznaczam je jako O. oraz numer strony.

tym nie wskazuje, by baronostwo mieli dzieci; być może tak ironicznie mówi się o pokoju dziadka Leny, z którego Nieman pragnie zrobić dziecienniałego staruszka. Raz pomiędzy salonem a pokojem „poduszkowym” jest wąskie przejście, kiedy indziej ono znika. Poszczególne apartamenty wydają się położone w amfiteatrze, a jednocześnie otaczają one przedpokój itp.

Wszystko w obu zasadniczych przestrzeniach kipi. Obrazy formowane na kształt malarskich są więc w tej powieści zatrzymaniami dokonywanymi we wnętrzu mieszkalnym i w zewnątrz ulicy. Niektóre z nich stanowią przywołania dzieł już istniejących, tymi nie będę tutaj się zajmował — ani nawiązaniem do Matejkowskiego Stańczyka², ani odwołaniami do sztuki egipskiej — zewnętrznej tu i stylowo obcej. Zajmę się za to kilkoma obrazami czy ich grupami, kreowanymi przez autora przy współudziale postaci, a więc: otwierającym powieść obrazem salonu, obrazem kolacji, portretami kobiecymi, grupą stanowiącą czoło pochodu, pejzażem równiny mazowieckiej widzianej z wiślanej tratwy przez krakowskiego profesora. W ostatniej zaś części szkicu omówię rodzaje stosowanego w tych obrazach oświetlenia. Ich różnorodność wiąże się z przełomowością uchwyconego w powieści dziejowego momentu.

Obraz salonu otwierający powieść jest doskonale impresjonistyczny:

Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu i mocne lśnienie posadzki rzucały mu na salę jakby pył powietrzny i ogromne zmatowanie barw w głębi. W tym dla oka oddaleniu tonowała się jaskrawa różnorodność kobiecych strojów w kilka plam zamglonych pod czarnym wirem mężczyzn. Tylko na krzesle najbliższym odsadą barw mocnych — widniała jakaś bluzka o wodnej zieleni, twarz otwarta, jasna, i włos ciemny, rozjaśniany w ciepłe połyski, zda się, kontrastem do tej hebanowej czerni fortepianu, sponad której padały oczy jego.

Stał jak wyczekujący rybak tej czarnej łodzi, przerzucając, przerzucając białe karty nut rozłożonych na hebanie.

dziewczyzna przyglądała mu się przez zmrużone rzęsy pozornie nigdzie nie patrzących oczu [...] (O. 5).

W głębi kolorowe, tonujące się „w tym dla oka oddaleniu”, jakby zmatowiałe plamy strojów kobiet, na tym „czarny wir mężczyzn”, a na planie pierwszym: bluzka o barwie wodnej zieleni. Mocne są dwie płaszczyzny, obie lustrzane i śliskie, można się wsunąć po nich w powieściowy świat — to skrzydło fortepianu i posadzka, nie znamy jej barwy — pewnie jest jasna. Te dwie płaszczyzny, dwa

² Gdy obecny na przyjęciu rosyjski pułkownik przysłany niegdyś, by uśmierzyć powstanie styczniowe i pozostawiony nadal w służbie w Warszawie, wzdycha, przypominając sobie czas tamten: „ — Gdzie te lasy dzisiaj!... Gdzie te dwory!...” (O. 87) — słyszący to ksiądz wybucha śmiechem. A potem „osuwa się w wielki dziadkowy fotel”, co też nie jest bez znaczenia, bo dziadek pani domu, stary Komierowski reprezentuje tu tradycje wszystkich dziewiętnastowiecznych walk o niepodległość. A po odezwaniu się pułkownika „Śmieję się czuczelo!” (O. 87) — „śmiej ksiądz urwał się nagle jakby w czkawce nerwowej. Wiotka jego postać zsunęła się po siedzeniu śliskim, wysunęły się spod długich sukien pantofelki z klamrą, głowa na oparciu pozostała, wślizgała się w piersi, ręce, o poręczę łokciami wsparte, spłotły się na piersiach.

I tak się zapamiętał, zastygł w tym ruchu Stańczyka” (O. 87). Ruchu, dodajmy, niewątpliwie dla tej postaci mimowolnym, to nie była poza.

lustra, jasne i czarne, odbijają, zwielokrotniają przestrzeń salonu, ale jednocześnie stanowią jej ramy³.

Spojrzenie postaci powieściowej łączy się ze spojrzeniem właściwym późnemu impresjonizmowi oraz wzrokiem autora. To on mówi: „sponad której padały oczy jego”, to on włącza postać Zaremby do obrazu. Głos, ale i wzrok autora są najważniejsze. To on stosuje w tym wprowadzeniu dwa filtry: konwencji malarzkiej i własnego indywidualnego widzenia.

Zobaczenie zgromadzonych w salonie gości jako gry plam barwnych jest autorską propozycją wstępną. (Oczywiście do autora należy tu niescedowana jeszcze na postać językową maestria.) Obraz ten nie jest zbliżeniem, gubią się w nim szczegóły; przedmioty i ludzie zmienieni są w plamy.

Można się spytać o przyczyny użycia takiej właśnie konwencji. Była ona wtedy czymś naturalnym, mogła więc zostać użyta nieświadomie. Otwarcie to jednak w planie treści spełnia funkcję pewnej plastycznej hipotezy. Spójrzmy na ten salon estetycznie i ludycznie — zdaje się wskazywać autor. Ale już w następnych akapitach okazuje się, że nie, że taka dyrektywa lektury jest błędna. Nie odpowiada samopoczuciu zgromadzonej w salonie zbiorowości. Już w drugim akapicie zmienia się perspektywa, a wstępny obraz okazuje się niemiarodajny. Nawet w tańcach lekkość i ludyczność potwierdzą się tylko raz: w walcu, bo już nie w mazurze i na pewno nie w polonezie.

Kolacja — karykatura. Polonez jest tu znaczący, inaczej jednak niż w innych ważnych dwudziestowiecznych utworach, przede wszystkim w *Popiele i diamentcie*, nie kończy tego karnawałowego przecież przyjęcia, nie następuje po uczcie, ale ją poprzedza, jest uroczystym, procesjonalnym (i poniekąd pretensjonalnym) zasiadaniem do stołu. Berent nie zwraca uwagi na potrawy. Poza nazwami trzech win francuskich, wymienianymi przez napełniającego kieliszki lokaja, nie wiemy, czym przy tym stole raczono gości. Za to wiemy dużo o jedzących, którzy nadeszli tu chyżo, choć polonezowym krokiem. Zostali przedstawieni nader plastycznie. Gdyby szukać odpowiedniej konwencji, byłaby nią karykatura rysunkowa, angielska idąca od Hogharta, francuska, czy naszego Franciszka Kostrzewskiego, a może wzięta też z jakichś rosyjskich czasopism, bo na biesiadujących patrzy pułkownik Rosjanin.

³ Oczywiście lustrzane odbicia mają wymowę malarzką i wymowę filozoficzną, światopoglądową. Były obecne w Młodej Polsce, na nich ufundowana jest między innymi poezja Leśmiana. Ważne były u romantyków: „Natura wszędzie prawie stawia przed oczy człowieka naśladowane obrazy pierwotnych kształtów swoich i postaci — pisał Maurycy Mochnecki —. Nie masz podobno zjawiska na świecie materialnym, które by w tym sposobie zdania naszego nie oszukiwało. Wszystko się tu na dwoje roznosi. Drzewa i kwiaty na ziemi, sama ziemia ze swoimi stworzeniami, słońca, księżyc i gwiazdy w wodzie się ukazują. [...] Echo jest obraz, jako cień, a może jako zwierciadło dźwięku... Obłoki w powietrzu — otóż niby fantastycznie myśli ziemi” (M. Mochnecki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Opracował i przedmową poprzedził Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 44).

Damy surowe, małżonki solidnych mężów, siedziały przy wieczerzy w uroczystym skupieniu, przyjmując potrawy i wina, jak ciało i krew Pańską. Te inne, mniej uroczyste: panie białe i pulchne, o miękkich wejrzeniach istot leniwych, dorzucały przez głęboko obnażone biusta swych piersi ciepłą woń do chłodnego kwiatów tchnienia [...]; jedząc i pijąc dosytnio promieniowały w powietrze fluidum ciał luksusowych. [...] Pan Horodyski obrabiał tymczasem realiami płową blondynkę o karbowanej grzywce: słuchała jego rebusowych jednoznaczników z dużym zadowoleniem [...]. Młoda mężatka o rozbieranym języku [ależ zbliżenie! — J.Ł.] i niespokojnej nóżce znalazła się szczęśliwie naprzeciwko aż dwóch ludzi popularnych. Przypatrując się rzadkiej minie i niezbyt starannie ogolonemu obliczu poety oraz udręczonej nerwowym roztargnieniem twarzy młodego muzyka, podniecała swą ciekawość do tego stopnia, że aż zamilkła, pozwalając zresztą siedzącemu tuż obok dziennikarzowi położyć sobie rękę na kolanie; czynił to pod stołem gestem cierpliwej i łagodnej wymówki, jak kładzie ojciec dłoń na głowie niedoświadczonego dziecka (O. 89).

Wnikliwe oko karykaturzysty ujmuje całość stołu. Mieści się w niej także postać dziadka Leny, uczestnika wszystkich możliwych walk, w których Polacy brali udział, począwszy od powstania listopadowego — ta „postać starca o soplach siwych wąsów zwisłych niżej podbródka, zadartego ku górze pod zakrzywiony nos”, choć ciąg dalszy wskazuje na szacunek wobec tej osoby o niecodziennym wyglądzie („sędziwość wielka wyzierała z tej twarzy zwiędłej w dziób ptaka nieomknięty i woskowego czoła o trumiennym połysku” — O. 90). Dobry jednak karykaturzysta umie także ton poważny włączyć czy przemycić do twórnego obrazu.

Karykatura została narysowana czy namalowana w ostatniej chwili. Tak patrzemy my — czytelnicy, tak zda się patrzeć instancja autorska i oczywiście tak patrzy postać, której punkt widzenia jest tu najważniejszy: rosyjski pułkownik, wciągany przez barona w nieczyste i nieszczerze interesy, w których nie chce uczestniczyć. Ale oto za moment przychodzi wiadomość o wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej, która prócz strapień (związanych z ewentualnością wcielenia do armii i wysłania do dalekiej Mandżurii) daje też zaproszonym na przyjęcie rozmaite szanse. Pułkownikowi — pozwala poczuć się znowu żołnierzem, popatrzeć na biesiadujących od strony ich ewentualnej przydatności militarnej. Młodemu rewolucjonistom i rewolucjonistkom — szansę działania. Staremu Komierowskiemu — nadzieję na dalszą walkę o niepodległość, ale i radość, że znowu jest wojna, która niejako sama w sobie stawiała się dlań wartością. Baronowi — możliwość prowadzenia nowych interesów związanych z dostawami dla armii. Uspokajający w gruncie rzeczy styl karykatury zbiorowości, siedzącej przy kolacji, należy nagle do przeszłości. Oswajająca konwencja zostaje zamącona i ginie. Znowu znajdujemy się w ruchu, w „męcie”, w zamieszaniu. W niespokojności dusz.

Portrety kobiece. Są w *Oziminie* liczne i już na pierwszy rzut oka ważne. Albo są to dopracowane wizerunki kobiet strojnych i modnych, przedstawianych jakby „z wnętrza” owej mody, albo też portrety w ruchu, szkicowane w imaginacji patrzącego (patrzącej, bo najczęściej chodzi o powstające autoportrety).

W pierwszym wypadku będzie to przede wszystkim portret operowej diwy, jej *entrée*:

Bo oto z szelestem ogromnym, jakby wleczonej za sobą gałęzi, sunęła ode drzwi kobieta w srebrzystobiałym stroju, o włosach jak miedź, cała od lśnień sukni i od brylantów na szyi jak od rosy połyskliwa. Gestem ramienia skrotnym podejmowała tren sukni z tyłu, nieco niżej stanu i, niby łabędź nastroszony, płynęła środkiem salonu, piersią i osadą bioder wypięta, kształtem litery S, łączącej dwie wysady nazbyt sowite i sobą jakby pyszne. Sukniami szumna, jakimś szalem czy też puchem „boa” w barokowe arabeski obramiona, zwracała ku ludziom bardzo białą twarz i zimny na niej uśmiech, który jawił się i zamierał jakby w automacie. Od nagiej piersi szedł wiew perfum mocnych (O. 24).

Na tę scenę patrzymy oczami profesora z Krakowa. Wiemy jednak, że autorką tej kreacji jest sama „diwa”, że to ona wystudiowała swój strój, gesty i zachowanie, włącznie z uśmiechem. Czuje się pewnie i triumfuje w tej Warszawie, od której oderwała się, odbiła przed paru laty, by zrobić karierę w Europie. Portret diwy jest też przeciwieństwem wstępnego, impresjonistycznego obrazu salonu. Ma bowiem wagę triumfalnych realistycznych portretów, które w tamtej epoce mówiły jeszcze o godności oraz o randze społecznej i towarzyskiej portretowanej osoby. Strój tu znaczył i gest unoszenia trenu tuż poniżej gorsu także znaczył. Człowiek tu nie był plamą barwną, ale sobą ubranym. Nie był uchwycony w jakimś momencie i przeniesiony na płótno jako barwne wrażenie, lecz do takiego portretu należało pozować wystarczająco długo i wystarczająco skutecznie.

Nie znaczy to, że nie może on ulec destrukcji. Obraz przepyszego portretu diwy operowej przekształci się później w karykaturę, gdy uchodzić będzie ona przed swym dawnym kochankiem, wiadomość zaś o wybuchu wojny zamąci styl:

A w swym odwróceniu pospiesznym zapomniała o trenie: poprzednio w pawim rozkładający się przepychu i biegnący za nią jak fala, teraz oto w wąską smugę się zbił i długim sztywnym ogonem podskakiwał za diwą śpieszącą podrywającymi krokami z naprzód podaną szyją, postacią jakby wydłużoną i cieńszą: uchodziła właśnie jak ta pawa spłoszona (O. 115).

Karykatura ta przybiera postać białej pawicy. Wiadomo jak — oprócz łabędzia — ważny był paw w sztuce symbolistycznej. To, iż mowa o pawiu, przydaje karykaturze jakby powagi, a to znaczyć może — ostrości. Zresztą gest przytrzymania sukni palcami (tu zaniechany przez diwę) powtarza się w powieści. U debiutantki Niny staje się stopniem w inicjacji, oznaką przypływu pewności siebie⁴.

Przeciwieństwem portretu diwy są rozliczne szkice czy studia, bądź stwarzane z punktu widzenia samych kobiet, które jakby wypróbowywały się czy sprawdzały swój wygląd w lustrach (autoportrety), bądź powstające w oczach patrzących mężczyzn czy innych kobiet wielbicielek (czasem nie bez podtekstu erotycznego). Tutaj też ważne są ręce, ale nie podtrzymują one toalety, nie są

⁴ „I jąła chodzić po pokoju. A że krok płał się mimo wszystko, był jakby niezdecydowany i co chwila w opieszałość opaść gotowy, więc podjęła suknię bocznym chwytem, możliwie wysoko: ściągając fałdy w garść dla większego reliefu bioder, czyniąc to wszystko po części »Wandzie na złość«, tym »świętościom« w odpowiedź, po części zaś dla skrzepienia — by uczuć się, wszystkim smętkom spornie: harda, mocna, pewna siebie. I tak w biodrach rozkołysana, w brawury kobiecej kroku i geście przechadzała się po miękkim dywanie jakby na czających się stopach” (O. 137–138). Owa energia pozwoliła Ninie w następnej scenie sprawnie opatrzyć ранego młodego Komierowskiego.

w służbie mody i związanego z nią towarzyskiego (zalotnego) prestiżu, najczęściej są wzniesione ku górze, odsłaniają ramiona, unoszą piersi. Nina:

Ramiona wzniesione spłotła dłońmi w tyle, na ciemieniu, i zamyśliła się nad sobą przed zwierciadłem. Od kominka biła luna na pokój, a przesycona mglistym pomrokiem wnętrza osiadła zaledwie nalotem czerwonym na taflę lustrzanej, nie wnikając w jej głębi ciemną.

Otrząsała się ze swych myśli i z wyrazem niechęci ku sobie zaczęła szybkimi ruchami upinać włosy (O. 58).

Potem dowiadujemy się, że prócz ognia na kominku paliła się (gdzieś w głębi) świeca, której „płomyk drgał w odbiciu” (O. 60).

Ten niedokończony autoportret został zakłócony pojawiającą się w tym samym lustrze postacią pana Horodyskiego. Niepokój autoportretu wywołany przez zmienność i gwałtowność światła ustępuje ironicznemu dystansowi cechującemu karykaturowanie. Pewna siebie Nina

Nie odwracała się nawet ku niemu, obserwując tylko spod powiek jego odbicie lustrzane. Ruchliwe i ostre jak świderki oczy tysego pana śmiały się jakby chytrym posiadaniem jakichś sekretów, a na zajęczych jego wąsach dygotały przemilczenia ciekawe. I koło ust dziewczyny na przekór pogardliwemu wejrzeniu błąkać się znów począł uśmiech, niby żuk natrętny, przypadać do kątów warg i przemykać po policzkach ku oczom zawsze wółprzymkniętym (O. 59).

Autoportret Niny nigdy nie może się dopełnić, gdyż jej wnętrze w ciągu tej nocy jest w stałym ruchu, przechodzi ona przyspieszony proces inicjacji — dojrzwania. Podrywacz pokazuje jej dewizkę od zegarka, a w niej zapewne jakiś wysoce nieprzyzwoity obrazek. Wtedy znowu zmienia się jej wizerunek w lustrze:

Na kominku dogasały tymczasem głównie, osuwała się ze zwierciadła pulsująca luna, pozostawiając na nim tylko żółty blask świecy, a na chłodnej powierzchni odbicie jej twarzy, jak gdyby nagle nie do poznania zmienionej.

Pulsujące płomienie policzków przybłyły, odbite w zmaconej toni; psota, co błąkała się po nich nieustannie, zgasła niby płomień zdmuchnięty; w brzdach, jakie pozostawiła po sobie, osadzała się przekorność wzgardliwa, spoglądająca przed się otwartymi oczami i twarzą, rzekłbyś, naga; jak gdyby te spojrzenia i gawędy rozdarły niedostrzeżony przez innych woal, szeroko rozchyliły powieki, przygasiły lica, by spod tęczyowych baniek pustoty i rojenia wywabić niepokój cielesności dojrzałej (O. 62).

To już inny kolorowy szkic, a zarazem kolejne świadectwa autoobserwacji. Zmiana w tym portrecie nastąpiła pod wpływem zmiany oświetlenia i pod wpływem psychicznych bodźców.

Ruch rąk ku głowie i włosom powtarza się jednak przede wszystkim, gdy kobiety są same lub w towarzystwie innych kobiet. Charakterystyczne są sceny w sypialni Leny. Tu już nie ma płonącej główki na kominku ani świecy. Pokój jest oświetlony równomiernym rozproszonym światłem zawieszanej u sufitu „ampli”. Nie wiadomo, czy jest to światło elektryczne, czy też naftowe. Są tu prócz Leny Nina i neurotyczna malarka Ola, która „zatuliła się cała drżąc i przybladła jeszcze bardziej, a wąziutkie dłonie, wysunąwszy się z okrycia rotundy, sięgały jak

macki drżące skroni obu” (O. 171). Obraz ten powtórzy się niebawem: „Ola zatulała się w sobie, zwierala jak ukwiał, a ręce wąziutkie na chudych ramionkach sięgały skroni bolesnych niby macki drżące” (O. 177). Także Nina o tej przedrannej godzinie w pokoju przyjaciółki „leżała znów twarzą w poduszkach i ścisnęła oburącz skronie” (O. 176). Uniesienie rąk nie jest u niej już gestem cielesnego samopoznawania, lecz wyrazem lęku czy uśmierzaniem bólu głowy.

Inną wymowę ma uniesienie ramion przez Lenę, w geście nie napięcia, lecz odprężenia: „[...] cała na wznak wyciągnięta, pogoniła swoje myśli. Założywszy pod głowę ramiona obnażone aż po pachy, zapatrzyła się gdzieś błędnie” (O. 172). Ale chwilowe odprężenie Leny szybko przeszło w napięcie pod wpływem jej zwierzeń dotyczących relacji z poetą Woydą, który w tym mieszkaniu popełnił był samobójstwo. Powstaje obraz — szkic kredką lub pastelami:

Odeszła w głąb pokoju, dokąd nie dochodziło ani światło ampli, ani dogonić jej nie mogły zaognione słuchaniem oczy dziewczyn. W mrocznej oddali znaczna była tylko wyświetlająca się plama na poły rozpadłych włosów, z którymi porały się ramiona białe. Pochwyciła z kąta jakąś chustę ciemną i otuliła się nią cała, jakby powstydzwszy się nagle tych włosów obfitości, tych ramion nagich, tego tchnienia ciała od piersi nieprzesłoniętych i swego stroju barwności.

I tak wsiąkła w ośmę pokoju, sama w cień zatarta (O. 182).

Ale to nie koniec, gdyż po opowieści o Woydzie Nina ujrzała Lenę znowu inaczej unoszącą ręce: „W swym stroju jasnym zbliżała się ku niej Lena, podnosząc znów ramiona ku włosom jakby dla przeciągnięcia się po tym odurzeniu niedawnym. A wstąpiwszy w światło, mrużyła powieki i uśmiechała się cierpko”. (O. 185).

Te portrety są raczej serią studiów, nigdy niedopełnionych ostatecznie. Ich wspólną cechą jest uniesienie rąk ku włosom lub ku skroniom, częściowe obnażenie ramion, pach i piersi. Nie są to „główki” kobiece dokładnie wykończone, jak na przykład większość portretów malowanych przez Axentowicza⁵. W powieści należą do sfery „nocnej”, intymnej, cielesnej, erotycznej, do poznawania własnego ciała i własnych uczuć. Cała ta sfera ma aż do końca części trzeciej *Oziminy* autonomię, ale zarazem stanowi przygotowanie do części IV, w której te same postacie, teraz w świetle dziennym na ulicach Warszawy nabierają typowości, podlegają nawet swoistej monumentalizacji. Widzimy je tylko pozornie schematycznie, gdyż my, czytelnicy poprzednich trzech części powieści, wiemy już o nich bardzo dużo, o ich uczuciach, wrażliwości, poglądach, relacjach z innymi.

Czolo pochodu. Monumentalny jest rozświetlony dziennym światłem obraz czoła pochodu prowadzonych na śledztwo osób zatrzymanych w czasie ulicznej manifestacji. Obraz ów jawi się w pamięci krakowskiego profesora:

⁵ Teodora Axentowicza (1859–1938) Berent znał i bywał w jego pracowni, por. list do Zofii Jachimeckiej z 1911 roku (W. Berent, *Pisma rozproszone. Utwory proz. Utwory poetyckie. Szkice literackie i publicystyczne. Wywiady. Listy*. Wstęp, oprac. tekstu, dodatek krytyczny R. Nycz. *Fragment Wstępu dotyczący Idei w ruchu rewolucyjnym i Onegdaj* oraz opracowanie tekstu i komentarze do tych szkiców W. Bolecki, Kraków 1992, s. 156).

Widok jednej grupy na uprowadzeniu wrył mu się w oczy na zapamiętanie długie:

Przodem w ciemne okrycie otulony, z kapeluszem głęboko wciśniętym na przepaskę czoła, cały w sobie chmurnie zebrany, rzekłbyś, zmięty udręczeniem, szedł Komierowski. Obok w jasnej pelerynie i takimż berecie na głowie — Wandy sylweta prosta. Przy niej to chłopisko wielkie w białej sukmanie, z kufrem zielonym na ramieniu i bochenkiem pod pachą.

Za nimi w ślad: Franka katorżnie wygolony, żółty łeb w podskokach nieustannych i Jura krok następliw. Przy nich Nina w swych półtanecznych ruchów zuchowatym drygu, rozkapryszona na policzkach i wargach pod zadzierzystymi z dala spojrzeniami.

A im wszystkim po piętach: panowie Mikulski, Boganowicz i Gurewicz w poswarze szwargotnym jak te koguty bojowe: już pod garścią, a jednak wciąż jeszcze w sprzeczce zażartej.

Pstrych tłumów wymarsz ustawiony w szyki tam na podwórze tak oto wykraczał na ulice miasta: z tą gromadą na przedzie. Wycisnęła mu się ona na wyobraźni jak czasu idącego znamię, jak wszystkich burz zarodki — same oto z łona społeczności *nascentes*. A każdy z tych ludzi zdał mu się mieć w sobie coś z fatalności lawiny ruszonej, coś z fatum czasów, wziętego na się żywotnością z plemiennego koła (O. 300–301).

Jeśli opis ten potraktujemy jako propozycję obrazu, to obraz ten będzie należał do najważniejszych w książce, świadomie komponowany, ujęty w ruchu. Są tu wyraźne dominanty kolorystyczne: jasny płaszcz i beret Wandy, biała sukmana, zielony kuferek, żółta wygolona głowa Franka. Inne postacie są charakteryzowane wewnątrznie, stają nieruchome („cały w sobie chmurnie zebrany”) lub powstrzymane w ruchu (wcześniej już satyrycznie traktowani przez autora studenci obieżyświaty). Wiele z tych osób, w takich właśnie strojach, czytelnik poznał już na poprzednich kartach powieści, teraz może uczestniczyć w tworzeniu przez profesora obrazu — skupić się na widzialnym, gdyż wcześniej posiadał wiedzę o ich uczuciach i myślach. Są w tym przedstawieniu ruch i nieruchomość. Nieruchomość jest tu opanowaniem ruchu, jego stłumieniem czy zdławieniem — podobna bywa nieruchomość wielofiguralnych pomników, monumentalnego malarstwa. Ale zawiera ono także ruch potencjalny. Monumentalne dzieło w malarstwie rewolucyjnym mogło mieć jedną albo drugą wymowę. Łatwo było w odbiorze podmieniać te znaczenia, zmieniając konteksty, włączając dzieła w propagandowe retoryki. Wskazywano na potencjalność, a już ją dławiono. Obraz czoła pochodu jest w tej powieści także dwuznaczny. Skrywa bowiem ruch przyszłej lawiny i nieruchomość fatum. Czytelnik do takiego odbioru został już wcześniej przygotowany.

Interpretujący *Oziminę* podkreślali, że jej ostatnia część antycypuje wydarzenia, które wkrótce po tej lutowej nocy 1904 roku miały nastąpić, nadzieje, które miały pojawić się i wzrosnąć, a potem upaść czy ulec przemianie. Po klęsce rewolucji 1905 roku jedni cieszyli się z tego, że siły destrukcyjne przegrały i jaki taki porządek zapanował w Warszawie. Inni nie rezygnowali z walki, przygotowali się do niej organizacyjnie. W wydanej wtedy w Galicji, pod kryptonimem, broszurze *Idea w ruchu rewolucyjnym* pisał Wacław Berent:

Po czterdziestoletnim „antrakcie” wiekowego dramatu odchyliła się wreszcie zasłona. Ujrzeliśmy samych siebie na czas krótki na scenie wolnego słowa i jawnego czynu. Widzów, którzy przez

lat czterdzieści drzemali przed zapuszczoną kurtyną, porwał impet chwili: dni tak szalonych, takiego upicia się tłumów nadzieją, szukać by może należało w czasach średniowiecza⁶.

Ci „wizowierze” znaleźli się na ulicach, szli pod czerwonymi, białoczerwonymi czy czarnymi sztandarami. Nazwy i hasła były w ciągłym ruchu, jeszcze nie nabrały złowrogich często konotacji, stać się to miało niebawem w dalszym ciągu toczącego się już wtedy stulecia. Wówczas to była jeszcze czysta, wyłącznie pozytywnie nacechowana energia. „Wczoraj gnuśni i samolubni, dziś jak oto warto ponoszą się, wpatrzeni w nurty żywiołu. Zniosło ich wszak bez wysiłku z wczorajszej mielizny duchowej, przepławili się szparko przez entuzjazm i dziś oto stoją już na czele w stalową wolę zbrojni”⁷.

Nic jednak samoczynnie się nie staje. Czoło pochodu zostało zobrazowane, gdy z manifestacji politycznej zmieniony on został w konwój prowadzonych na śledztwo. Różni to ten obraz od wielu wcześniejszych i późniejszych podobnych monumentalnych przedstawień — rysowanych czy malowanych przez Grottgera, Kowarskiego, socrealistów. Być może takie ujęcie wynikać miało z politycznego jasnowidzenia krakowskiego profesora, który w konwoju aresztantów zobaczył pochod zwycięzców. Ale gdyby nawet tak było, to ironiczna dwuznaczność pozostaje.

Zrozumieć właściwie ten pochod można tylko, rozumiejąc jego poszczególnych poznanych wcześniej uczestników i odgadując psychikę tych, którzy, jak Jędrzej z Kęt, wcześniej nie zostali przez czytelnika poznani. Indywidualność i wspólnota łączą się i przeciwstawiają w jednostce. Każda z nich z osobna przechodzi inicjację, szukając własnej, choć zarazem i wspólnej drogi wśród dziejowych wypadków. To w *Oziminie* zagadnienie główne.

W cytowanej broszurze Berent stwierdzał: „Tak więc dzisiejsza idea polska staje się w pierwiastkach swoich (podobnie jak najistotniejsze pytańniki nie tylko życia, lecz wiedzy dzisiejszej!) zagadnieniem psychologicznym. Odczytać ten hieroglif, wyrozumieć tę duszę gromadną, uświadomić sobie jej ferment najgłębszy: oto zadanie pokolenia”⁸. Zagadnień psychologicznych nie rozwiązywało się jednak, zwłaszcza w XX wieku, w malarstwie monumentalnym i w pomnikowej rzeźbie, ale w powieści polifonicznej, jaką jest *Ozimina*, na pewno tak. Obraz czoła pochodu jest konsekwencją wcześniejszych rozdziałów powieści i w pewnym sensie wyprowadzonym z nich wnioskiem. Tylko tak interpretowana ta imaginacyjna ekfraz ma rzeczywistą moralną wartość.

Po impresjonistycznym obrazie barwnych plam zwodniczo definiującym salon Niemanów; po portretach kobiet, zarówno tych wykończonych, dużych, olejnych, które wisieć mają po salonach i muzeach, jak i tych szkicowanych i często niedokończonych studiów pastelą, kredką, rysowanych w podnieceniu, zabarwio-

⁶ W. Berent, *Idea w ruchu rewolucyjnym, Pisma rozproszone. Listy...*, s. 156.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 168.

nych często erotycznie, dobijających się prawdy o modelu, innej i inaczej osiągniętej niż poprzez rygory obowiązującej mody; po monumentalnym, acz też dwuznacznym, przedstawieniu czoła pochodu — czas na pejzaż.

Pejzaż mazowiecki. Patrzy nań profesor krakowski, płynąc tratwą wiślaną, na której znalazł się zapewne przypadkiem („Tu, na tratwiane dyle u samego brzegu Wisły opadł” — O. 296). Nie bardzo wiadomo, po co płynie, dlaczego właśnie tą drogą ucieka od ulicznych rozruchów. A przecież na tej tratwie nie może być sam, ktoś nią zapewne kieruje, jakiś flisak, przewoźnik. Nic jednak o tym nie wiemy. Autor nas o tym nie informuje, nie dostarcza realistycznych motywacji.

Pejzaż przesuwają się wolno, tratwa to nie pociąg ekspresowy, ale się przesuwają, mamy więc może do czynienia raczej z analogią do filmu niż malowidła. Wtedy jednak filmowe skojarzenia jeszcze nie były oczywiste. Zatem to jednak obraz powstaje, pewnie duży, olejny, kolorowy. W Warszawie Chełmońskiego, Fałata, goszczącej wtedy właśnie wystawę uczniów Stanisławskiego, w tym mieście dobrze pamiętającym Aleksandra Gierymskiego — wiedzano, jak taki pejzaż odbierać. To bardzo polski, mazowiecki pejzaż — bliższy przez to zapewne emocjonalnie autorowi, powieściopisarzowi z Warszawy niż fikcyjnemu profesorowi z Krakowa. Ten profesor jednak jest autorowi potrzebny, przyjechał z Galicji, z miasta Wyspiańskiego i Malczewskiego, ma krytyczny dystans do Kongresówki, biegły jest przy tym w literaturze antycznej, co okazuje się ważne; niejedną też widział zagranicę. Poznał malarstwo symbolistów monachijskich i wiedeńskich, poznał malarstwo północne, które też kształtowało sposób jego widzenia.

Na halizny mazowieckie spoglądał jak na morze. Wiatr hula górą bezgłośnie i pędzi przed sobą obłoki jak fale monotonne, zbite na horyzoncie w chmurę dalekiego lądu. Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łódzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w tej pustce. Bura zasłona błotnych roztopów pokryła ziemię. Patrzy na to słońce, dołem oparami przymglone, górą roziskrzeń pełne, o tarczy jaskrawej, zmierzającej ku zenitowi, rzekłbyś, naocznie dla długiego wejrzenia i długiego oddechu człowieczej melancholii (O. 310).

Jest to pejzaż słoneczny sprzyjający „długiemu wejrzeniu”. Słoneczność ta jednak nie jest dana tak, jak dana jest północnym malarzom w Italii, lecz narastająca i wcześniejsze fazy owego narastania zachowująca w sobie. Dołem „bura zasłona błotnych roztopów” jeszcze przesłania oziminy. Pejzaż ten prędko skojarzy się profesorowi z mitem eleuzyjskim. „Ceres deserta! — pomyślało mu się dziwnie” (O. 304). Z burego, lecz już rozświetlanego pejzażu przenosi więc wzrok wyżej i widzi, jak słoneczne światło przechodzi przez filtry mgieł. To prowadzi go do odczucia melancholii. Jest właśnie — zauważa, kierowany klasyczną swą wyobraźnią — szczególny moment przedwiosenny (druga połowa lutego była w roku 1904 bez mrozu), gdy Persefona wychodzi na powierzchnię. Lutowy pejzaż łączy się z tym mitem. Ale sam krajobraz widziany jest poprzez tradycję realizmu. Profesor oglądał zapewne płótna wielu pejzażystów holenderskich i niemieckich. Te same równiny północne i wzięte z tamtego malarstwa skojarzenia z widokami

morza, stanowiące punkt wyjścia i analogie. Leżąc czy siedząc teraz na tratwie, w duchu owych pejzaży morskich interpretuje przesuwający się krajobraz lądowy. Słońce, poddane malarzskim wzorcom, stanowiącym rodzaj filtru — nie razi, choć w lutym świeci już dość mocno. Po przejściu okiem od słońca z powrotem ku pejzażowi — jawi się on dość jednolity, nie można w nim wyróżnić szczegółów. „Oto żółwia ziemi skorupa naga! — pomyślał zapadając w tę właśnie zadumę powolnego oddechu” (O. 303).

Dalsze skojarzenia przypisywane profesorowi z Krakowa, niewątpliwie erudycie, wypełnia autor-stylista własną retoryką. Pejzaż mazowiecki odsłania swoje historyczne słoje.

Jak wiek długi pracowała kosa śmierci takich po całej tej ziemi w krąg: co kosa ród podcięła, siekiera bór zniosła; ile tężyzny nażyła kosa, tyle wątłego piękna wyszło w beczczeniu, czym kosa życie, tym siekiera zubożała ziemię, a obie ducha. Spod borów wyrzały mokradła, spod lasów ruszyły piachy na wszystkich wiatrów szerokie gościńce: miasta, dwory i zaścianki, wyluskane z puszczy na nagą ziemię o zbyt dalekim horyzoncie, kurczyły się jakby i mały [...]

 (O. 303–304).

Potem następuje bezpośrednie nawiązanie do mitu Persefony i raz jeszcze niemal identycznie powtórzony zostaje opis przedwiosennego pejzażu. Znow widzimy: kojarzący się z morzem widok równinny i — słońce. Ono zaś swymi promieniami łączy w wyobraźni profesora mazowiecki krajobraz z warszawską ulicą i przywołanym z pamięci czołem pochodu. Tamten obraz wiąże się z widzianym teraz pejzażem, zostaje przezeń ogarnięty i sam ulega przemianom. Najważniejszą teraz w czołe pochodu postacią staje się społecznica Wanda.

W pamięci jawiła mu się znow przodowna trójka owej gromadki na uprowadzeniu: a między tym jak chmurą skrytym posępnikiem i chłopem białym z chlebem pod pachą — tamtej dziewczyny, Wandy, uroda coraz to dziwniejsza wspomnieniom: opal twarzy i oczu wielkich fiolet w ramie włosów niby kora schnącej krzewiny, a oblicze to całe prześwietlone skupieniem przeznaczenia i smętu (O. 310–311).

Oslabiona zostaje charakterystyczna dla monumentalnych przedstawień typowość. Wydobyte zaś zostają indywidualne rysy. Wanda zaangażowana w nielegalną działalność oświatową, doświadczona więzieniem już nie jest widziana z daleka, określona strojem. To już nie barwne formy płaszcza i beretu, wyróżniające ją jako typ działaczki, lecz „opal twarzy i oczu wielkich fiolet w ramie włosów niby kora schnącej krzewiny, a oblicze to całe prześwietlone skupieniem przeznaczenia i smętu” (O. 310–311). Nie jest to typ, lecz jeszcze jedno portretowe, intymne studium indywidualnej urody, jedno z owych przedstawień, których tyle znalazło się we wcześniejszych częściach powieści. I dopiero w tym zbliżeniu, w jego psychologicznej prawdzie obraz ten w wyobraźni profesora z Krakowa, ale i w wyobraźni autorskiej — nabierać może znaczenia mitycznego — martwej jeszcze, lecz gotującej się do zmartwychwstania życiodajnej bogini. Dzieje się to poprzez niewielki stylistyczny zabieg: porównanie włosów do kory „schnącej krzewiny”. To ma prowadzić do przemienienia portretu Wandy w obraz jej gotowych do zmartwychwstania zwłok. „Kora” sugeruje jej metamorfozę w roślinę,

włączenie w rytm natury, a także inaczej rozumiana, oznacza postać mityczną⁹. Poniekąd wbrew realistycznym motywacjom psychologicznym, politycznym, ekonomicznym — obecnym dotąd w powieści.

Po dwu stronach pochodu stoją pomniki — przyprószone światłem i „kirem pyłu miejskiego”. Nie są wyraziste, ale dokładnie lokalizują tę sytuację. Jesteśmy na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, mijamy pałac Zamojskich. Po jednej stronie Kopernik Thorvaldsena, po drugiej Chrystus sprzed kościoła św. Krzyża dłuta Andrzeja Pruszyńskiego. Pomiędzy nimi Wanda-Persefona, w wyobraźni profesora jest martwa jak kamienne posągi, lecz ożyje. Owo wyobrażenie kończy powieść.

Ujrzał ją w wyobraźni nieżywą na tle murów i wieżyc miasta — tam, gdzie Chrystus pod krzyżem występuje z kościoła i gdzie zasiadł w spiżu ten, co ziemię ruszył. Widział ją tam pod kirem pyłu miejskiego, a tym jaśniejszą obliczem cichym, dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwójakiej płodności ziemi (O. 311).

Czy końcowy symbolistyczny obraz wytrzymuje konkurencję z poprzednimi, o których była tutaj mowa? Czy plastyczne odwołanie do mitu wyjaśnia, czy też tylko upraszcza? Czy w swej ogólności nie odpowiada pozornie tylko na postawione przez powieść pytania, a w istocie pozostawia je bez odpowiedzi? A jeśli tak, to winić za to trzeba krakowskiego profesora czy warszawskiego pisarza? Inaczej: czy ta symbolistyczna konwencja, wyraźnie alegoryczna — ma zwodzić, podobnie jak celowo zwodził impresjonistyczny obraz otwierający książkę?¹⁰ Wydaje się, że ten końcowy obraz, odnoszący się wprost do mitu jest — jako dzieło sztuki — płytszy, znaczeniowo mniej nośny niż wcześniej przywoływane konwencje plastyczne. Malarstwo proponowane w *Oziminie* nie ilustruje idei politycznych czy różnego rodzaju postaw i emocji. Ono je raczej ogarnia.

⁹ Jerzy Paszek, wskazując na symbole kłosów oraz owocu granatu, stwierdzał przekonująco: „Oba symbole niedwuznacznie wskazują na Wandę — która dopiero co wyszła z podziemi więzienia i znów jest uwięziona — jako na Persefonę, córkę Demeter. Córka po grecku to »korē«. Stąd córka Cerery zwana była po prostu Korą. W moim przekonaniu »kora« w opisie Wandy jest dwuznacznikiem: oznacza i korę krzewu, i Korę, córkę Demeter” (J. Paszek, *Styl powieści Wacława Berenta*, Katowice 1976, s. 53).

¹⁰ To zakończenie *Ozimy* wielokrotnie interpretowano, tak to syntetycznie ujął W. Bolecki: „Zakończenie »Ozimy« narzuca więc na wydarzenia i postacie utworu subtelną siatkę mitycznych znaczeń i nadaje całej powieści symboliczną wymowę. Czy wizja historii jako odradzania się życia społeczeństwa dzięki ofierze jednostek jest w tym utworze ostatnim słowem Berenta czy tylko subiektywnym odczuciem jednego z bohaterów — profesora, który próbuje wyjaśnić sobie okrucieństwo wydarzeń historycznych? Czy »Ozimina« jest tylko katalogiem różnych i wykluczających się racji ideowych, czy też jest w nią wpisane także własne stanowisko autora? Czy symbolika mitu, pojawiająca się w finale utworu, jest tylko dodatkiem do wcześniejszych, realistycznych części »Ozimy«, czy też wprowadzona jest od początku powieści? A wreszcie — czy mityczna interpretacja owego pochodu dziejów nie jest sprowadzeniem wydarzeń nowych i groźnych do istniejącego już, znanego wzorca?” (W. Bolecki, *Jaki elegancki nieboszczyk*, [w:] *idem, Prawdy niemiłe*, Warszawa 1993, s. 55–56).

Malarstwo wydobywa z ludzi ich godność. Każdy namalowany na dobrym portrecie otrzymuje zarazem jakby godność tego portretu jako spełnionego dzieła sztuki. Ale jednocześnie świat w *Oziminie* po to zyskuje godność, by stać się przedmiotem krytyki, po to zostaje ujęty najlepszą techniką, by mógł zostać na najwyższym poziomie (w tej technice, tych technikach?) skarykaturowany. Karikaturowany jest i pradziad, który „gdzie się bili, wszędzie lał”, i młody człowiek, który teraz będzie dobrym „mięsem armatnim”, jak kalkuluje to rosyjski oficer, bardzo lubiący ten właśnie naród, który pokochał od czasów, gdy został tu przysłany, aby spacyfikować powstanie styczniowe. Dobry obraz utrwała wyglądy i nieuchwytną, emanującą z tych wyglądów atmosferę. Unosi odbiorcę imaginacyjnej ekfrazy ponad sprzeczności poglądów, chaos uczuć, dwuznaczności uczynków i „męt”.

Ów „dobry obraz” przekazuje własne światło, własne kolory. Nadaje im znaczenia, nie zawsze dające się przełożyć na język dyskursywny.

Światła w *Oziminie*. Zakończenie powieści nadaje przedstawianym w niej światłom znaczenia symboliczne. Układają się one w dychotomie. Mit eleuzyjski bowiem to przeciwstawienie ciemnego i martwego Hadesu — urodzajnej rozslonecznionej ziemi; nocy — dniowi; światła sztucznego — naturalnemu. Te opozycje są w powieści akcentowane od samego początku, choć w wielu wypadkach źródła tego światła (rodzaju oświetlenia) nie jesteśmy pewni. Już w pierwszym akapicie mogło to być światło dzienne, padające zza pleców Zaremby i to ono wywoływało ów „Lodowy połysk czarnej tafli fortepianu i mocne lśnienie posadzki”. Ale mogły to być też świece w żyrandolach, kandelabrach czy kinkietach, wydobywające z włosów Niny owe „ciepłe połyski” — albo oświetlenie elektryczne, gazowe czy naftowe. Domyślamy się tylko — jakby mimochodem — że fortepian był elegancki, a posadzka znakomicie wyfroterowana. Jeśli było to światło dzienne, to wieczorne przyjęcie u Niemanów zaczęło się wcześniej, bo w lutym słońce zachodzi niedługo po siedemnastej. Wkrótce pojawiają się na przyjęciu światła sztuczne, palą się aż do świtu (a więc w lutym mniej więcej do szóstej). Nie jest to konsekwentne. W oświetleniu pokoi (a więc i w źródłach światła na imaginacyjnych ekfrazach) niełatwo się rozeznąć. Przeważają świece. Nie mówi się natomiast o lampach naftowych, co nie znaczy, że ich w tych apartamentach nie było. Jest też światło elektryczne, żarówki czy, jak wtedy mówiono, „lampy żarowe”.

Nowe lampy bez knota żarowe do biur sklepów i sal, siłą światła przewyższające w trójnóżach gazowe a także wszelkie lampy z brązu i żelaza galwanizowane eleganckie nowych fasonów z fabryki firmy I. Serkowskiego poleca najtaniej w wielkim wyborze skład Marszałkowska 116 róg Złotej. Wynajmuje się żyrandole, lampy i świeczniki. 65 m. („Kurier Warszawski” nr 33 z 2 lutego 1909).

Co kryje się w tej reklamie za określeniem „wszelkie lampy z brązu i żelaza”? W Warszawie był już tramwaj elektryczny, lecz poszczególne sale taneczne ogłaszały się w karnawale jako oświetlone elektrycznością, co je wyraźnie miało

wyróżniać¹¹. Elektryczność jest w pokoju konferencyjnym Niemana trochę paradnym oświetleniem, zwyczajnym — pozostaje jednak także i tutaj świeca na kominku. Gospodarz wprowadzie sam, choć „z lekkim zniecierpliwieniem, zamykał cicho wielkie skrzydła i zasuwiał portiery”, ale zapalenie lampy elektrycznej należało już do lokaja:

Półmrok ogarnął panów: rozplomieniły się w nim zarzewia cygar, rzucając ostre czerwone błyski i głębokie cienie na twarze starcze. Lecz wnet zapłonęła lampa u góry, ścieląc po twarzach zimniejsze półświatło i łagodniejsze cienie: to lokaj zgasił świecę na kominku i rozniecił elektryczność, by oddalić się wnet krokiem bezszelestnym i tajemniczym (O. 38).

Światło elektryczne niweluje, nie wydobywa właściwie rysów twarzy, nie ujawnia nastrojów. Wkrótce okaże się najbardziej demokratyczne, wystarczyło przekręcić mosiężny kontakt, by stało się jasno¹².

Na stolikach karcianych, gdzie grano w preferansa, stoją świece („I świece na zielonych stolikach paliły się surowo; żółte ich płomyki stygły za dymnicą siną, płonęły twardo jak oczy panów pod hazard już wszczęty” — O. 88). Ale nad stołem bilardowym (jak się zdaje, stojącym w innym niż stoliki karciane pomieszczeniu) płoną trudne do ustalenia „żółte stożki światła”, w które „wychyla się” głowy grających. W bibliotece zainstalowano wprowadzie elektryczność, ale światło to było słabe (grupa młodzieży znalazła się tam „w ciemnym kącie niewyraźna, zatarta mrokiem, rozkołysana głowami w szmer oczekiwania” — O. 138). Profesor więc swoje studia nad rzadkimi starodrukami prowadził przy słabym świetle elektrycznym, pod sufitem był bowiem nie żyrandol, nie lampa, lecz „lampka” zaledwie. I gdy ta „lampka elektryczna u pułapu mrugnęła, jak gdyby na tychże przewodnikach gaszono światło w innych pokojach”, a potem po powtórным mrugnięciu zgasła, uczony „znalazł się wśród murów ciemnych” i posuwał się „omackiem” (O. 161). W pokojach po wyjściu gości pogaszono żyrandole, a czy wszędzie były one elektryczne — nie wiadomo. Starcza, „ptasia” głowa majora Komierowskiego pojawia się w świetle świece „nieustannie mrużającej” (O. 164). Rozproszone jest światło „ampli” w sypialni Leny, która „spo-

¹¹ W 1904 roku w sferze publicznej w Warszawie dominowało oświetlenie gazowe. W umowie z „Towarzystwem gazowym” z początku roku 1904 przewidziano też wzrost zapotrzebowania gazu przez odbiorców prywatnych. „W ciągu r[oku] z[eszłego] na ulicach miasta naszego paliło się 8748 płomieni gazowych, w ciągu zaś r[oku] b[ieżącego] ma przybyć na zasadzie art. 5-ego kontraktu 300 płomieni”. Po zestawieniu wydatków na dostarczony gaz autor notatki pisze „Tu należy dodać, że nie są to wszystkie pozycje, gdyż osobno przeznaczono na oświetlenie odległych dzielnic naftą rbl 2867, oświetlenie Parku Ujazdowskiego kreogazem rbl 486 i zamierzone oświetlenie elektrycznością części ratusza rbl 1759” („Kurier Warszawski” nr 29 z 29 stycznia 1904. Wiadomości bieżące). Elektryczność więc była drogim ewenementem, powszechniejszy był gaz, a naftą oświetlano gorsze, odległe przedmieścia.

¹² Nie trzeba było „rozniecać”. Znano też wiersz Norwida *Ciemność*, w którym świeca jest podwójnym symbolem: „Ty skarżysz się na ciemność mojej mowy; / — Czy też świecę zapalałeś s a m? / Czy sługa ci zawsze niósł pokojowy / Światłość?... patrz — że ja cię lepiej znam.” (C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert. Wyd. drugie zmienione, Wrocław 1999, BN I, 271, s. 29).

głądała chmurnie ku górze w tę banie u sufitu, sączącą chłodną, cikliwie fioletową zadymkę światła” (O. 189). Koresponduje ono z jej rezygnacją z ideałów na rzecz wygody, jaką zapewniał pragmatyzm męża. Elektryczność nie ma wartości symbolicznej, jeśli zaś ma, to raczej negatywną. Za to płomień świecy wydobywający rysy wiekowego żołnierza można było przeciwstawić budzącemu się dniowi sprzyjającemu młodości, gdy głowę Niny na skórzaney poduszce otaczał blask brzasku. („»Owóz i życie!« — pomyślał [Komierowski senior] pod te świegotne za oknem rozgłosy radosnego nieładu i pod te ręce, zwichrzonego niestatkui pełne klębenie się słonecznego wiru wokół tej głowy dziewczęcej” — O. 163).

Światła w *Oziminie* wyznaczają czas akcji. Mamy dzień lutowy, zmrok — „szarą godzinę” (tu jej brak¹³), potem wieczór przechodzący w noc i różne rodzaje oświetlenia sztucznego, w końcu brzask, rozproszone światło pochmurnego dnia, a także lutowe słońce, przenikające mgły, a potem oświetlające mazowiecką równinę i twarze konwojowanych aresztantów. Te oświetlenia modelują widziane obrazy na kształt dzieł sztuki malarskiej (mogą one być aluzjami do konkretnych dzieł sztuk plastycznych — tak jak są liczne w tej powieści aluzje do utworów literackich — a mogą być skutkiem nieświadomie przyjmowanego, wyznaczanego przez panujące konwencje stylu widzenia).

Świeca (świeczniki, kandelabry), lampa naftowa, lampa gazowa i wreszcie światło elektryczne współegzystują jeszcze w przestrzeni wewnętrznej (w mieszkaniu) i w przestrzeni zewnętrznej (ulica warszawska). Wszystkie te rodzaje oświetlenia mają przede wszystkim wymiar praktyczny; wskazują też na przemiany cywilizacyjne, na dokonujący się w tym gubernialnym mieście postęp; bywają oznakami prestiżu i łączą się w powieści z oczekiwaniem na przemiany społeczne i polityczne — ujawniającym się w manifestacjach na ulicach Warszawy. Ta sfera praktyczna, bardzo ważna w powieści wiąże się ściśle ze sferą symboliczną.

Światło jest w *Oziminie* oznaką życia. Niewygasłe lampy życia — *Vitae lampadae tridatae*, te łacińskie słowa, które profesor zaczerpnął z Lukrecjusza, powtarzane są w powieści. Modelowane światłem obrazy służą postaciom i zniewalają je; służą autorowi i nim kierują. „Lampy życia”. Rozproszone zimowe światło to też „lampy życia”. Tylko bowiem życie powołuje obrazy, śmierć je — tak jak wszystko inne — unicestwia. Mit eleuzyjski, przywoływany już w podobnych patriotycznych odniesieniach przez Wyspiańskiego w *Nocy listopadowej*, wyraża to najmocniej.

Nie przypadkiem symbolika mitu eleuzyjskiego uzyskuje swój wyraz podczas konstruowania przez profesora nadwiślańskiego pejzażu. I dopiero gdy to

¹³ „Szara godzina” (pomiędzy zapadnięciem mroku a zapaleniem lampy) miała w tamtej epoce duże znaczenie symboliczne. Opisana jest również przez Berenta w *Próchnie*, gdzie „W porze zmierzchu przemagają się schopenhauerowska, buddyjska bierność i nietzscheańska energia” (W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 269). Obszernie o znaczeniu „szarej godziny” w poezji modernistycznej pisze Radosław Okulicz-Kozaryn w *idem, Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Ciurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.

osiąga, rozszerza ją jego wyobraźnia na ulice Warszawy, pamięć wraca do czoła pochodu, do postaci Wandy, która jawi się teraz nie w przypomnieniu, lecz w wyobraźni — martwą. W rozproszonym świetle lutowego przedpołudnia na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Nie wydobywa to światło życia, tylko śmierć. Symbol ma siłę wówczas, gdy wynika z sytuacji, z konkretnego prezentowanego świata. Tutaj jej przeczy. Tylko w perwersyjnej wyobraźni profesora ta żywa i piękna postać społecznicy staje się trupem, choćby tylko tymczasowym. Jakby nie było dosyć trupów rzeczywistych. Ileż mocniej znaczy i porusza w tej części *Oziminy* realny trup Zaremby w carskim szynelu od tego wymyślnego dzierzążącego „w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwojakiej płodności ziemi” (O. 311).

Docenić jednak trzeba konsekwencję ostatniego przenikania się pejzaży. W pejzażu miejskim — po dwu stronach pomniki, lecz pomniki te — jakże rzeźbiarsko różne — przyprószone są rozproszonym światłem, zacierającym ich trójwymiarowość. Widziane są na przymglonym tle wież miasta i domów, przykryte „kirem pyłu miejskiego”. Ciało Wandy też jest pokryte „kirem pyłu miejskiego”, a jeśli jej ciało, to także symbolizujące insygnia, które trzyma w dłoniach. Jest śpiącą Persefoną i Polską mającą się odrodzić. Być może więc sam narrator dystansuje się od tego symbolistycznego obrazu Wandy-Kory, prezentując go jako owoc apodyktycznej wyobraźni płynącego tratwą profesora.

Lights and (painting) images in *Ozimina*

Summary

In his novel *Ozimina* [Winter Crop] Waclaw Berent presented the state of minds on the eve of the 1905 revolution. The party at Baron and Baroness Nieman's and then during the demonstration in the streets of Warsaw feature changing points of view, attitudes and ideas of people taking part in them. Everything is on the move. However, from time to time the movement is stopped by painting-like images. These images (an impressionist image of guests in the drawing room, grotesque presentation of dinner, portraits of women, monumental head of the demonstration, Mazovian landscape, symbolist image bringing to mind the Demeter myth) become in a commentary making the chaotic string of scenes in the novel more coherent. However, the last of these images, which is to express the idea behind the novel, simplifies the complications contained in it.

Sources of light in those pictures are artificial sources in the party scenes — from candles, through gas or kerosene lighting, to electric lighting; its variety suggests transformations of civilisation as well as changes in social stratification. Sunlight, on the other hand, gradually building the Mazovian landscape and then the view of the Krakowskie Przedmieście street, brings out the groundbreaking and complex nature of the historical moment captured in the novel.