

**Maria Jolanta Olszewska**

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0001-6230-0621

## Stefan Żeromski: koncepcje narracji dendrologicznych. Zarys problematyki

*O, wierzę teraz, że drzewa, jak ludzie,  
Mają też dusze!*

*... Jak ludzie...*

*O, wierzę teraz, że drzewa, jak ludzie,  
Mają też serca!*

*... Jak ludzie...*

*O, wierzę teraz, że drzewa jak ludzie.*

Leopold Staff, *Wejmuta* z tomu *Dzień duszy*<sup>1</sup>

### Uwagi wstępne

W twórczości Stefana Żeromskiego wyjątkowe miejsce zajęły drzewa. Pisarz, który uważał się za biofila, wypracował własny, indywidualny sposób mówienia o fascynującym go od dzieciństwa świecie przyrody, co wpłynęło na kształt dyskursu dendrologicznego w jego utworach<sup>2</sup>. Jego twórczość nie daje się łatwo wpisać w jeden szablon. Charakteryzuje ją wielostronność, złożoność, niejednoznaczność w ujęciu wielu pasjonujących go zagadnień. Pisarza nie interesowało kolekcjonowanie elementów przyrodniczych i budowanie literackich katalogów<sup>3</sup>. Chociaż w jego opisach przyrody uwidacznia się eskapistyczna tęsknota za zielenią, podporządkowana pokusie „urody życia”, to jednak daleki był od odwzorowywania tradycji pastoralnej. Żeromski, któremu udało się przezwyciężyć pokusę kartezjańskiego dualizmu i mechanicyzmu, okazał się przeciwnikiem myślenia kategoriami antropocentrycznymi. Jego stosunek do natury miał swe źródła w myśleniu romantycznym, co pozwala sytuować zawarte w jego utworach opisy przyrody w ożywionej postaci przede

<sup>1</sup> L. Staff, *Wejmuta*, w: tegoż, *Dzień duszy*, Wydawnictwo Księgarnia Polska B. Połoneckiego / E. Wende i Spółka, Lwów – Warszawa 1908, s. 57.

<sup>2</sup> Obszernie słownictwo dendrologiczne obecne w utworach Żeromskiego prezentuje i omawia S. Cygan, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Świat roślin*, t. 9, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 7–170.

<sup>3</sup> Na wyjątkowość obrazu natury w utworach S. Żeromskiego zwracali uwagę m.in. S. Adamczewski, A. Hutnikiewicz i S. Cygan (obszerna bibliografia przedmiotowa w jego słowniku, s. 169–170).

wszystkim w pobliżu wizji utrwalonych przez Henry'ego Thoreau w jego popularnym dziele *Walden, czyli życie w lesie* (1854), w którym promował obraz przyrody dzikiej, niedostępnej i żyjącej własnym życiem. Z tego powodu podejście Żeromskiego do przyrody charakteryzuje się otwarciem na inność, odrębność i niedostępność jej bytu. W tym kontekście warto zadać pytanie o ontologię, genezę, źródła i sposób kreacji natury w jego utworach. Kwestia ta dotyczy także reprezentacji dendrologicznych w jego twórczości.

### Pisarstwo Stefana Żeromskiego a krytyka tematyczna

Analizę dyskursu dendrologicznego w utworach Żeromskiego warto rozpocząć od rozpoznania mechanizmów rządzących jego wyobraźnią artystyczną. Budujące dyskurs elementy obrazowe stają się środkiem do ujmowania świata przez twórcę<sup>4</sup>. Drzewa w utworach Żeromskiego tworzą nacechowane poetycko zespoły wyobrażeń, co pozwala na wykorzystanie do ich interpretacji narzędzi wypracowanych przez francuską krytykę tematyczną w wersji zaproponowanej przez Gastona Bachelarda we *Wstępie* do jego *Poetyki przestrzeni*. Podjął on zagadnienie fenomenu wyobraźni poetyckiej, skupiając swą uwagę głównie na budowie obrazu poetyckiego, który „wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, jeststwa ludzkiego, ujętego w swej aktualności”<sup>5</sup>, i stworzony jest „przez czystą, pozbawioną jakiegokolwiek kulturowego czy historycznego zakotwiczenia wyobraźnię”<sup>6</sup>. Podążając tym tropem, badacz twórczości autora *Przedwiośnia* powinien być „przytomny” obrazowi w chwili, kiedy pojawia się on w analizowanym tekście, dzięki czemu będzie mógł doświadczyć „oddźwięku”, rozumianego przez Bachelarda na zasadzie oddziaływania wewnętrznego. Nie chodzi tu bowiem o wyodrębnienie i skatalogowanie poszczególnych motywów czy wątków obecnych w utworach danego twórcy, tylko o wydobywanie z głębokich warstw tekstu charakterystycznego dla jego wyobraźni „elementu obrazowego, przez który [...] ujmuje świat. Tak ujęty temat odnosi się nie do każdego wątku obrazowego, ale do pewnych, typowych dla danego pisarstwa grup obrazowych, które powtarzają się w jego twórczości i mogą być traktowane jako ośrodkowy element jego wyobraźni”<sup>7</sup>. Analiza tekstu pod takim kątem wymaga od badacza specjalnego postępowania, ponieważ

---

<sup>4</sup> W ramach krytyki tematycznej każdy z badaczy może zaprezentować własną koncepcję ujęcia tematu i uporządkowania świata poety, np. żywioły – ogień, woda, powietrze i ziemia u Bachelarda, elementy przestrzeni i czasu u Paula Pouleta, obrazy z okresu dzieciństwa u Maxa Webera, patrzenie jako podstawowa, znacząca czynność u Jeana Starobinskiego. W ten nurt wpisuje się także Karl Jung z teorią archetypów i Max Scheler z teorią sympatii.

<sup>5</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 361.

<sup>6</sup> M.P. Markowski, *Fenomenologia*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 95.

<sup>7</sup> A. Baluch, *Krytyka tematyczna*, <http://hamlet.edu.pl/baluchowa-krytyka> (dostęp: 30.03.2020).

[...] badacz, hołdujący zasadom krytyki tematycznej, nie może z góry określić i wybierać tematów, tylko **musi je stopniowo odkrywać**. Poszukiwany przez niego temat nie istnieje na powierzchni tekstu i nie da się sprowadzić do określonych słów (np. słów kluczowych). Uchwytne jest raczej jako **pewien zespół wyobraźniowy, odpowiadający także typowi wyobraźni badacza. W krytyce tematycznej bowiem badacz identyfikuje się z dziełem, którego opisu się podjął** [podkr. M.J.O.]<sup>8</sup>.

Bachelard uznaje wysnute z jaźni głębokiej twórcy zespoły wyobraźniowe za nieskalane niczym dzieło wyobraźni absolutnej, które daje się tylko odczuć i przeżyć. Z tego powodu od badacza „wymaga się, aby nie traktował poezji jako przedmiotu, tylko uchwycił jej szczególną rzeczywistość”<sup>9</sup>.

Sposób funkcjonowania zespołów wyobraźniowych, których centrum stanowią drzewa, obecnych w głębokich warstwach wyobraźni artystycznej autora *Przedwiośnia*, objawiających swe istnienie na zasadzie epifanii, powiązany jest ściśle z estetyką jego pisarstwa<sup>10</sup>. Cechą charakterystyczną światopoglądu Żeromskiego była „znamienna ambiwalencja sprzecznych i wykluczających się, a zarazem paradoksalnie współegzystujących wartości”<sup>11</sup>. Dychotomicznie postrzegany świat sytuuje się między skrajnościami: życiem a śmiercią, tym, co materialne, a tym, co duchowe, jasne i ciemne, białe i czarne, dobre i złe, święte i grzeszne, depresyjne i witalne, między nadmiarem a brakiem. Ta antynomiczność obrazów implikowana jest przez silną, niestabilną emocjonalność podmiotu. Osią utworów Żeromskiego staje się relacja niepewnego ontologicznie i bezsilnego epistemologicznie „ja” i labilnego, dynamicznego „świata”, który pod wpływem silnych emocji rozpada się na szereg utrwalonych w pamięci śladów. Dochodzi do zatarcia granic światów: wewnętrznego i zewnętrznego. Narrator / bohater tych tekstów prezentuje sobą niepewny status ontologiczny „człowieka momentu” – „człowieka impresjonistycznego” – poddającego się strumieniowi wrażeń, intensyfikowanych przez określoną sytuację bycia w świecie. Antoni Potocki zwrócił uwagę, że u podstaw pisarstwa Żeromskiego sytuuje się szczególne doświadczenie sensualne. Tak na ten temat pisał:

Oto wszystko, na czym spoczęły oczy artysty – artysta nasycił sobą. [...] Można by powiedzieć, że on nie patrzy, nie słucha, nie wącha, nie dotyka, lecz wprost nasiąka sam każdą rzeczą z otoczenia i każdą rzecz – nasyci sobą. Wytwarza to przedziwny jakiś zindywidualizowany animizm wszechrzeczy. Artysta tu nie rzeźbi, nie maluje, nie gra, **lecz nadludzkim wysiłkiem wyłania niemal zmysłowe, substancjonalne byty z własnego mózgu. To musi być aż bolesne.** [...] ‘Czujące widzenie’ Żeromskiego, zastępujące

<sup>8</sup> Tamże. G. Poulet, inny z przedstawicieli krytyki tematycznej, nazywa ją utożsamiającą. A zatem w tym wypadku analizować oznacza utożsamiać się z myślami autora. Parafrazując słowa A. Baluch, można powiedzieć, że w ten sposób Żeromski najlepiej pozwala rozumieć Żeromskiego.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Obszernie na ten temat pisze M.J. Olszewska, *Sposób widzenia świata i jego kreacji artystycznej w twórczości Stefana Żeromskiego*, w: tejsze, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10: *W kręgu meteorologii i astronomii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 12–42.

<sup>11</sup> A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 259.

w rzeczach pewnej kategorii tzw. plastykę i malowniczość słowa, jest wyrazem coraz wyższego napięcia strun duszy ludzkiej [podkr. M.J.O.]<sup>12</sup>.

W przypadku pisarstwa Żeromskiego mamy zatem do czynienia z charakterystycznym dla modernizmu pisaniem „sobą” i o „sobie”, co sprawia, że w obrębie dyskursu powieściowego dochodzi do szczególnej tekstualizacji „płynnej” rzeczywistości, kiedy pisarz przestaje być „realistą przedmiotu”, a staje się „realistą pragnień”<sup>13</sup>. Z tego powodu świat Żeromskiego prezentuje się na kształt Bergsonowskiego *élan vital* w „kompleksie nieskończonych, przemijających i podmiotowo niejasnych obrazów”<sup>14</sup>. Siłą zdolną scalić te fragmenty w jedno jest pamięć emocjonalna podmiotu. To tłumaczy fragmentaryczność, luźność, amorficzność tej prozy, przybierającej kształt lirycznych „improwizacji obrazów przeplatanych wezbraniem duszy”<sup>15</sup>. Z tego powodu „jest to jakby wizja wszystkiego naraz, co mieści się w polu widzenia pewnego nastroju”<sup>16</sup>. Mamy zatem do czynienia z wyzwoloną spod władzy opisowości obiektywnej kompozycją nastrojową i mową wszechzmysłową, czyli z *écriture nerveuse, écriture artiste* (pisanie nerwowe, pisanie artystyczne), opierającym się na technice fragmentarycznej narracji, gdzie kondensacja ma miejsce tylko w niewielkich fragmentach zapisu<sup>17</sup>. Faktografia uobecnia się nie przez opis, tylko przez uchwycenie „momentu” i epifanią próbę jego wyrażenia. Dlatego w budowaniu dyskursu w utworach Żeromskiego najważniejsze okazuje się nieredukowalne uczucie konstytuujące świat i krystalizujące jego sens. Z tego powodu jednym z podstawowych środków artystycznych, kreujących obraz poetycki staje się superlatyw, na którym fundowana jest metafora epitetowa, co prowadzi do intensyfikacji i hiperbolizacji uczuć, wzmacnianych nieustannie przez ciągi epitetów, porównań, oksymorony itd. Tak wykreowany przez Żeromskiego fenomenologiczny język dyskursu miał pozwolić dotrzeć mu do istoty zjawiska. Pejzaże i portrety, różne przestrzenie, rośliny, w tym drzewa, zjawiska pogodowe i astronomiczne, rzeczy i barwy w szczególny sposób zyskują tutaj sens<sup>18</sup>. A zatem przekonanie Bachelarda, że „poeta mówi u progu bytu”, odnosi się także do twórczości autora *Zmierzchu*. Stwierdzenie francuskiego badacza

[...] należy rozumieć tak, że w szeroko pojętej koncepcji literatury dzieło literackie jest miejscem ujawniania sensu świata w momencie narodzin, kiedy nic jeszcze nie zostało

<sup>12</sup> A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1903, s. 235–251.

<sup>13</sup> R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 85.

<sup>14</sup> M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*, przedruk w: *Naturalizm. Europejskie konteksty*, red. D. Knysz-Tomaszewska, J. Kulczycka-Saloni, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1996, s. 581.

<sup>15</sup> A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, dz. cyt., s. 212.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 215.

<sup>18</sup> Potwierdzają to badania nad wybranymi zespołami wyobrażonymi zaprezentowane w cyklu 16 tomów słownika *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, wydawanego w latach 2002–2010.

obarczone znaczeniem [...], kiedy nie wiadomo jeszcze, czym naprawdę jest i kim jest ten, kto marzy, a z pewnością nieistotna jest jego społeczna i historyczna pozycja<sup>19</sup>.

Żeromskiemu udało się więc wprowadzić znaczenie w rośliny, w tym w drzewa, zwierzęta i przedmioty, czyli tym samym uwiarygodnić „przeświadczenie o podmiotowej konstytucji sensu świata, który istniejąc niezależnie od świadomości, pojawia się w jej granicach jako obciążony znaczeniem”<sup>20</sup>.

Jednak badanie zespołów obrazowych w utworach Żeromskiego według zasad wypracowanych przez Bachelarda, choć niezwykle ważne dla zrozumienia strategii tego pisarstwa, nie ogranicza się jedynie do stwierdzenia o oryginalności czy innowacyjności wyobraźni artystycznej pisarza. Jest to tylko rozpoznanie wstępne<sup>21</sup>. Pisarstwo Żeromskiego ma bowiem silne zakorzenienie w bardzo różnych kontekstach, których obecność francuski badacz eliminował z pola swych zainteresowań. Dlatego analiza dyskursu dendrologicznego nie może ograniczyć się wyłącznie do rozważań na temat fenomenologicznej wyobraźni pisarza. Trzeba wziąć pod uwagę, że autor nie jest abstrakcyjnym, teoretycznym konstruktem, ale posiada biografię, na którą składają się zarówno doświadczenia indywidualne, jak i zbiorowe<sup>22</sup>. Myślenie pisarza obejmuje całokształt spraw tego świata, w czym ważną rolę odgrywała sfera afektywna. Autor *Ludzi bezdomnych* w swej twórczości podejmował bardzo różne i ważne – jego zdaniem – zagadnienia egzystencjalne, religijne, społeczne, ekonomiczne i polityczne. Wierzył, że literatura ma istotny udział w budowaniu tożsamości kulturowej, historycznej, narodowej i społecznej. Z tego powodu tematy, które obsesyjnie podejmował Żeromski, podobnie jak inni twórcy z jego pokolenia, uzasadniają powtarzalność i wzajemne determinowanie się różnych kodów: biograficznego, egzystencjalnego, religijnego, kulturalnego, społeczno-ekonomicznego i politycznego, dodatkowo implikowanych przez indywidualne pragnienia, emocje i namiętności. W ten obszar wpisuje się także fascynacja Żeromskiego światem roślin, wśród których miejsce szczególne przypadło drzewom.

### Przyrodnicze pasje i fascynacje Stefana Żeromskiego

Fascynacje przyrodnicze Żeromskiego sprawiły, że został on nazwany „pisarzem przyrody”<sup>23</sup>. Wychowany wśród naturalnego, dzikiego krajobrazu Gór

<sup>19</sup> M.P. Markowski, *Fenomenologia*, dz. cyt., s. 96.

<sup>20</sup> Tamże, s. 98–99.

<sup>21</sup> Za inspirację metodologiczną posłużył tu sposób prowadzenia badań przez feministyczną krytykę literacką, która „reagując na wielorakość metodologicznych sugestii, próbowała odnajdować swoiste dla siebie miejsce. Próbowała kreować własne strategie czytania. [...] Transformowała je, przemieszczając akcenty i przystosowując je do własnych zapotrzebowań. Takim zmianom zostały poddane koncepcje na przykład Bachelarda, Fisha, Blooma, Barthes’a, Derridy” [podkr. M.J.O.]; K. Kłosińska, *Wstęp*, w: tejsze, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 23–24; oraz też, *Patronat Gastona Bachelarda*, w: tamże, s. 168–174.

<sup>22</sup> *Patronat Gastona Bachelarda*, dz. cyt., s. 170.

<sup>23</sup> J.Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 20.

Świętokrzyskich, „gór domowych”, uważał siebie za dziecko wsi, a nie miasta<sup>24</sup>. Wielokrotnie demonstrował swą niechęć do kultury urbanistycznej, zawsze tęsknił do otwartej przestrzeni, pozbawionej wpływów cywilizacji. Wciąż porównywał te dwa światy – szczerości, prostoty, wolności przypisany naturze, i sztuczności, zniewolenia, ubezwłasnowolnienia przypisany miastu, które traktował jako przestrzeń duchowego zniewolenia i społecznej alienacji.

Od młodości Żeromski miał scjentystyczne podejście do świata roślin. Przyznawał się do lektury naukowych książek. Regularnie sięgał po „Ogrodnika Polskiego” wydawanego przez dyrektora Ogrodu Botanicznego Edmunda Jankowskiego. Czytał też atlasy botaniczne i słowniki. Trudno w jego utworach, poczynając od młodzieńczych *Dzienników* i opowiadań, znaleźć tekst, w którym nie występują drzewa. W jednym z listów oświadczył, że widział „wszelkie drzewa, jakich nazwy słyszałem kiedykolwiek albo o których czytałem”<sup>25</sup>. Są to różne gatunki charakterystyczne dla ziemi rodzinnej, Gór Świętokrzyskich i Kielecczyny, następnie Tatr, Podlasia, Pomorza, Mazowsza, a zwłaszcza bliskiego pod koniec życia pisarzowi nadwiślańskiego krajobrazu Konstancina i przydomowego ogrodu. Żeromski pisał o dziko rosnących owocowych i ozdobnych drzewach i krzewach. Obok rodzimych jodeł, brzoź, sosen, świerków, grabów, buków, jarzębin, klonów, topoli, lip pojawiają się egzotyczne cedry libańskie, czarny bambus chiński, brazylijskie palmy i eukaliptusy, migdałowce, drzewa cytrynowe i pomarańczowe. Badania przeprowadzone przez Stanisława Cygana w tomie *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Świat roślin* (2007) dokumentują niezwykle bogactwo i różnicowanie słownictwa roślinnego, w tym dendrologicznego, w twórczości autora *Wilgi*, co wynika z jego ogromnej wiedzy botanicznej, jak również z wrażliwości sensualnej i oczarowania otaczającym go światem z jego różnorodnością, osobliwością i wielokształtnością<sup>26</sup>. Zgodnie z antynomicznością jego światopoglądu drzewa występują jako pojedyncze obiekty lub jako zbiory, na przykład las, puszcza, bór, knieja, ostęp, zagajnik, dąbrowa, park, ogród. Drzewa funkcjonują nie tylko w obrębie pojedynczych zdań, ale również w rozbudowanych opisach. Stają się tłem fabularnym w wielu utworach Żeromskiego. Są elementami opisu osób, dzieł sztuki i obiektów architektonicznych, pełnią funkcję znaku pamięci. Jednak szybko usamodzielniają się i przekształcają się w medium różnych treści: egzystencjalnych, psychicznych, metafizycznych, historycznych, społecznych i politycznych, oraz określonych wartości, co ma wpływ na odczytanie idei utworu. Pisarzowi nie chodziło jednak o zabiegi antropomorfizacji przyrody charakterystyczne dla renesansowego czy oświeceniowego antropocentryzmu. Daleki był od ujęć sentymentalnych charakterystycznych dla poezji pastoralnej, co potwierdzają młodzieńcze *Cienie* (1898), w których pisarz skompromitował taki sposób myślenia o naturze. Cel Żeromskiego był inny. Zgodnie z funkcją przypisywaną literaturze w coraz bardziej modernizującym się świecie ma ona

<sup>24</sup> K. Handke, *Stosunek Stefana Żeromskiego do pejzaży: natury i miasta*, w: *Dwórki – pejzaże – konie*, red. K. Stępnik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 195.

<sup>25</sup> S. Żeromski, *Listy 1897–1904. Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, t. 3, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 161.

<sup>26</sup> S. Cygan, *Trzy sposoby kreacji świata roślin w pismach Żeromskiego*, w: *tegoż, Słownictwo...*, dz. cyt., s. 43–57.

służyć celom poznawczym i aksjologicznym. Ostatecznie sama staje się poznaniem i wartością. Podsumowując te rozważania, należy uznać za ważne ustalenia dokonane przez Stanisława Cygana, że

[...] w sposobie potraktowania elementów przyrodniczych da się zauważyć dwa stanowiska: **obiektywne**, wyrażające się przez werystyczny sposób opisu, mający oparcie w realizmie (próba wiernego przedstawienia flory) – *Dzienniki, Listy, Zapiski*, a także w naturalizmie (nieubłagane prawa przyrodnicze walki o byt), i **subiektywne**, zmysłowe, ekspresyjne, pozwalające na obrazowanie swoistego piękna natury, jej kontemplację, traktowanie elementów botanicznych jako dzieł sztuki wykreowanych przez naturę [podkr. M.J.O.]<sup>27</sup>.

## Ontologia drzew

Z perspektywy całościowego oglądu dorobku pisarskiego Żeromskiego można stwierdzić, że wypracowana przez niego strategia pozwoliła na ogarnięcie całego świata „litością czułą, nieprzepartą, bolesną”<sup>28</sup>. Z tego powodu w jego utworach dominuje subiektywne podejście do natury traktowanej w kategoriach żywego, czującego i empatycznego bytu. Jest to pozostająca w ciągłym ruchu, zdolna do regeneracji i wegetacji *natura naturans*, która przeciwstawiona *natura naturata* uosabia nieśmiertelną moc Wszechświata. Przez pisarza nie jest jednak idealizowana ani demonizowana, co sprawia, że jego twórczość nie ma charakteru antropocentrycznego czy logocentrycznego, tylko naturocentryczny. Pisarz nie tylko potrafił otworzyć się na ontologiczną inność natury, ale przyznawał się do poczucia dominacji z jej strony, szczególnie w chwili kiedy „olbrzymia księga przyrody rozwiera ci się. Spróbuj czytać... Giniesz, giniesz, malejesz, znikasz”<sup>29</sup>. A zatem Żeromski postrzegał przyrodę jako istnienie wymykające się ludzkiemu poznaniu, jako wiecznie zmienny, niegotowy, ulegający niekończącej się metamorfozie odrębny byt. Pisarz miał świadomość słabej granicy dzielącej człowieka od wiecznej natury, do której co prawda narrator / bohater zbliża się fizycznie, ale siła wzruszenia sprawia, że otaczający świat rozpływa się w niebycie, dzięki czemu dochodzi do przekroczenia granicy tego, co materialne. W tym szczególnym momencie narrator / bohater doznaje czegoś na kształt doświadczenia mistycznego. W ten sposób krajobraz odrealnia się, stając się amielowskim „krajobrazem duszy” czy już egocentrycznym pejzażem wewnętrznym bohaterów. W opisie intensyfikują swą siłę nagromadzone elementy epifanijne, a ton poczucia nieskończoności wszechświata nadaje całości wypowiedzi patetyczny ton. Ten moment olśnienia trwa jednak krótko i pozornie spójny świat rozpływa się w kolejnym napływającym pejzażowym widoku, a wtedy ton emocjonalny ulega słumieniu i pozostaje tylko wzruszenie patrzącego, odczuwającego teraz empatię z otaczającym go otoczeniem<sup>30</sup>. Wielokrotnie pisarz mówił o tej wspólnej „melodii

<sup>27</sup> Tamże, s. 12.

<sup>28</sup> S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949, s. 74.

<sup>29</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 3, oprac. i przedmowa J. Kądziała, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 249.

<sup>30</sup> Zob. opisy w *Popiołach* np. stawu w Wygnance lub opis ogrodu o poranku w *Wildze*.

duszy<sup>31</sup>. Cała natura, drzewa, krzewy, rośliny, kamienie, ciała niebieskie i zjawiska atmosferyczne, wydają się śpiewać „pień o ziemi” i uczestniczyć w tajemniczym „misterium istnienia”, głoszącym afirmację życia we wszystkich jego przejawach. A zatem świat Żeromskiego charakteryzuje monizm spirytualistyczny, polegający na poczuciu jedności z kosmosem, dlatego przyjmuje on kształt uniwersum zespolonego siłą miłości, co skłoniło pisarza do wyznania: „wiem, że rośliny czują i kochają, wiem, że w przyrodzie istnieje tajemnicze tchnienie, które kiedyś nazwałem duszą przyrody. Wiem, że uczucia moje z duszą tą łączą się<sup>32</sup>. Jednocześnie pod powierzchnią tak opisywanych zjawisk wydaje się pulsować jakaś niedająca się nazwać kosmiczna siła, co w narratorze / bohaterze obok zachwyty budzi lęk, grozę i przerażenie. W każdej chwili *mysterium fascinans* może przeistoczyć się w *mysterium tremendum*. A zatem natura w widzeniu Żeromskiego to byt numiotyczny, co sprawia, że człowiek i przyroda nigdy nie będą sobie równi, i co – zdaniem autora *Siłaczki* – tłumaczy ludzkie wyobcowanie z Kosmosu. Przewyciężenie samotności przez człowieka okazuje się chwilowe.

W tak wykreowanym świecie pisarz wyjątkowy status ontologiczny, epistemologiczny i aksjologiczny przyznał drzewom, co w obrębie jego twórczości pozwoliło na zbudowanie nieszablonowego dyskursu dendrologicznego. W poetyckim widzeniu Żeromskiego drzewa ulegają upodmiotowieniu i stają się żyjącym elementem kreowanego krajobrazu. Zamieniają się w *dramatis personae*. Prowadzą swe własne, sekretne życie, pełne nieodgadnionych, mrocznych tajemnic. Zachowują się tak jak żywe stworzenia, a zatem patrzą się, wędrują, grają, schylają się, kiwają, wznoszą się, stają kołem, łkają, płaczą, dzwonią płaczem, szlochają, lamentują, uderzają w głos, miotają się, kiwają, wiją się w konwulsjach, skarżą się, szepczą, wzdychają, płaczą, smucą się, smutnieją, odtrącają od siebie, dumają, modlą się, pamiętają, wspominają, tają, ale również śmieją się i uśmiechają, także z niemiłym chichotem, całują, posyłają całunki, stroją się itd.<sup>33</sup> Markowi z *Cieni* wydawało się,

[...] że lipy i buki mają swe własne twarze, usta i oczy patrzące w niebiosy, skąd o poranku przychodzi słońce, skąd się dobywa wartki wicher, skąd ciągną chmury wytrząsające ze siebie ożywczą wodę i skąd zlata nagły a niespodziewany piorun, który w mgnieniu oka uderza, przeszywa i zabija dęby stuletnie<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> A. Hutnikiewicz (*Natura, w: tegoż, Żeromski*, dz. cyt., s. 253–263) pisał: „Piękno natury jest w istocie mimo całej maestrii pisarskiej Żeromskiego »niewystłowione«. Niepodobna go przede wszystkim ogarnąć, jego istotę zdaje się stanowić nadmiar nie do objęcia, bo składają się nań ziemia, niebo i zeglujące po niebiosach obłoki, drzewa, zioła i kwiaty, wody spływające, ruchliwe, porywcze, »gadające rzecz swoją« i zastygłe w bezruchu, lśniąca lustra, pogrążone w wiecznej ciszy przymglonego uśpienia. Niekiedy jakby boski kaprys natury chwycił i zbierał wszystkie owe cuda ziemi i nieba w jednym spektrum, wiązał je jak gdyby w jedno skupienie wszystkich piękności świata”.

<sup>32</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 4, oprac. i przedmowa J. Kądziała, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 7.

<sup>33</sup> Na podstawie badań S. Cygana, *Słownictwo...*, dz. cyt.

<sup>34</sup> S. Żeromski, *Cienie*, w: tegoż, *Opowiadania. Utwory powieściowe*, Warszawa 1957, s. 291. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania krytycznego Stanisława Pigonia (Czytelnik, Warszawa 1956–1970).



Drzewa, podobnie jak ludzie, wyróżniają się charakterystycznymi dla siebie cechami, które pisarz wyeksponował przez wprowadzenie połączeń apozycyjnych z dywizem, na przykład: tytany-dęby, olbrzym-świerk, rododendron-kapłan, suchotnica-leszczyna, płaczki-brzozy, chłopka lasu-sosna, brzoźki-białokoszulki, brzoza-sierota czy puszcza-siostra itp. Ludzie również upodabniają się do roślin. Przykładowo na stronach *Dziennika* możemy odnaleźć taki zapis: „Żyjesz jak żyje wyrwany z korzeniami jałowiec na skwarze letniego słońca. [...] Wegetacja-półżycie”<sup>35</sup>. Drzewa obdarzone są przez Żeromskiego wrażliwością, zmysłami i umiejętnością empatii. Mają świadomość wyższą niż ludzie, własny punkt widzenia, zupełnie odmienny od ludzkiego.

Jak widać, kreując dyskurs dendrologiczny, pisarz wyeksponował naturocentryczny punkt widzenia. Zrezygnował z użycia tradycyjnie rozumianej personifikacji i animizacji, co pozwoliło mu odejść od transmisji tego, co ludzkie, na to, co przynależy do natury. Za fałszywe czy wręcz zbrodnicze uznał podporządkowanie przyrody człowiekowi. Zrozumiałe staje się, dlaczego okaleczenie drzewa Żeromski postrzegał tak jak zranienie człowieka. Łączy je doświadczenie bólu i cierpienia, jak również upokorzenia. Drzewa tracą swą magiczną moc w momencie, gdy zostają wykorzystane i spożytkowane przez człowieka. Uprzedmiotowanie i desakralizacja drzew w świecie Żeromskiego prowadzą do destrukcji porządku wszechświata, a następnie do jego zagłady zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Cała natura, połączona nicią wspólnych filiacji, odczuwa ból i cierpienie. W nacechowanych mortualistycznie pejzażach pojawiają się drzewa o wykreconych konarach, karłowate, okaleczone, bezlistne, unurzane w błocie. Drzewo symbolizuje wówczas zagładę i śmierć. Pisarz w *Echach leśnych* opisał wyrąb jodeł z prastarej puszczy. Śmierć powstańca Jana Rozłuckiego i śmierć drzew, obie z rąk Rosjan, potraktowane na zasadzie paraleli, budują w tym opowiadaniu przejmujący obraz zagłady wartości, jaką jest życie, w wyniku czego opowieść o insurekcji styczniowej nabiera wymiarów tragicznych. Żeromski, podobnie jak Ernst Jünger, mógłby powiedzieć, że „brat człowiek często nas opuszcza, brat drzewo nigdy”<sup>36</sup>. Uczestniczy bowiem w zmiennym, pełnym cierpienia ludzkim losie, tak jak na przykład rozdarta sosna w *Ludziach bezdomnych*, brzoza w *Róży* czy *Urodzie życia* lub stare jodły w *Puszczy jodłowej* i *Popiołach*. Drzewo jest więc świadkiem zdarzeń i jednocześnie towarzyszem ludzkiej niedoli. A zatem jak pisał w *Dziejach grzechu*,

[...] drzewa żyją wraz z człowiekiem. Są one podobne do jedynej sztuki, do muzyki. Budowle, obrazy, rzeźby, najcudniejsze objawy artyzmu żyją swym życiem własnym, być może życiem tych, kto je z nicości utworzył. Tylko drzewa żyją życiem powszechnym, w którym i nasze życie się mieści. Kiedy po latach witać się ze znajomymi drzewami, znajduje się w nich zmiany niemal takie same jak w sobie. Wzruszenia nasze są w ich kształcie, zmianach i szumie<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, oprac. i przedmowa J. Kądziała, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 43.

<sup>36</sup> E. Jünger, *Drzewo*, w: tegoż, *Wybór esejów o słowach i drzewach*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017, s. 142.

<sup>37</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 55. Por. słowa P. Kochanowski – Torquato Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, XIII, 49, Państwowy Instytut

W świecie Żeromskiego ludzi i drzewa łączy nierozzerwalna, irracjonalna, mistyczna więź, pokrewna uczuciom sympatii w duchu filozofii Maxa Schelera, co pozwala odnieść się do wartości wyższych i budować dobro. Zniszczenie wartości prowadzi do tragiczności wspólnego dla ludzi i natury losu. A zatem podsumowując tę część rozważań na temat dendrologii obecnej w pisarstwie Żeromskiego, trzeba stwierdzić, że podobnie jak cała przyroda tak wrastające korzeniami w głąb ziemi, a koroną sięgające nieba drzewa dla pisarza stają się nośnikami niezniszczalnej biologicznej siły, której źródeł człowiek nie potrafi wytłumaczyć w racjonalny sposób, ponieważ wykracza to poza myślenie kategoriami przyczynowo skutkowymi, jak i aksjologii.

## Symbolika drzew

### Drzewo jako nośnik treści egzystencjalnych

Zaprezentowany w poprzednim podrozdziale niezwykle silny, psychosomatyczny, niemal mistyczny związek pomiędzy światem ludzkim, ziemią a roślinnością, wśród której ważne miejsce zajmują drzewa, prowadzi ku myśleniu symbolicznemu<sup>38</sup>. Ernst Jünger pisał, że „w każdym języku jest pewien zasób słów stanowiących jego istotę. Żyje nim poezja. Niczym głos dzwonu rozbudzają w człowieku aurę oddźwięków. Takim słowem jest »drzewo«, Drzewo należy do wielkich symboli życia, może jest największym z nich”<sup>39</sup>. Sposób kreacji świata przez Żeromskiego skłania, aby potraktować drzewa obecne w jego utworach na zasadzie symbolu, który – zgodnie ze swą budową – będąc czymś postrzegalnym zmysłowo, zawsze wskazuje na obecność czegoś, co jest niewyraźne w sposób dostępny empirycznie i chociaż nie ma znaczenia sam dla siebie, to w jakiś sposób uczestniczy w tej rzeczywistości, na jaką wskazuje<sup>40</sup>. Symbol umożliwia doświadczanie i wyrażenie owej niewyraźnej, niedostępnej bezpośrednio człowiekowi, nieodgadnionej, nieprzewidywalnej i ciemnej sfery. Nakierowuje myśli człowieka na rzeczywistość transcendentną wobec jego psychiki. Uruchamia jednocześnie scenariusz inicjacyjny – przejścia od niewiedzy do wiedzy i wtajemniczenia człowieka w byt. Trzeba pamiętać, że symbol ma dwa aspekty: jasny i ciemny, konstrukcyjny i destrukcyjny. Dopiero oba tworzą syntezę bytu. Drzewo, obdarzone przez Żeromskiego magiczną siłą, należące do wielkich symboli życia, staje się drzewem kosmicznym, czyli wyobrażeniem wszel-

---

Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 459. „Ale to większa, to cud niesłychany/ We wszystkich drzewach ludzkie dusze żyją,/ Głos wydawają dobrze zrozumiany./ Płaczą, wzdychają, pod skórę się kryją”.

<sup>38</sup> Bardzo obszernie bogatą symbolikę drzew prezentuje W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 71–75.

<sup>39</sup> E. Jünger, *Drzewo*, dz. cyt., s. 141. Por. G. Jung w swoich badaniach na temat stosunku psychologii analitycznej do twórczości poetyckiej doszedł do wniosku, że w literaturze są obecne i uchwytne „wielkie tematy”. Powtarzają się w nich typowe opowieści czy sytuacje głęboko zakorzenione w pamięci rasy ludzkiej i jak gdyby odcisnięte na jej organizmie fizycznym. Takim „wielkim tematem” jest drzewo.

<sup>40</sup> P. Tillich, *Pytania o Nieuwarunkowane. Szkice z filozofii religii*, wstęp K. Mech, przeł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 150.

kiego „istnienia drzewnego” nie tyle w sensie biologicznym, ile symbolicznym<sup>41</sup>. Ponieważ akt percepcji symbolicznej ma charakter poznawczy, służy odkrywaniu różnych wymiarów rzeczywistości. W przypadku drzewa w widzeniu Żeromskiego – nie będąc tworem ludzkim, symbolizuje ono to, co nie-ludzkie. Zespala to, co podziemne (korzenie), z niebiańską sferą (korona) i z życiem ziemskim (pień), o czym Jünger tak pisał w przywoływanym eseju:

[...] dla oka jest widoczne, co oddycha w świetle i pozostaje skryte, co żywi się sokami ziemi. Tej samej wszakże natury jest siła, która zwycięża tu u góry i tam na dole. [...]. Kiedy idziemy przez las, kiedy patrzymy na jakieś stare drzewo, obecne jest stale coś trzeciego, unifikującego obraz i oko, górę i dół<sup>42</sup>.

Zdaniem Jüngera taki stan pobudzenia umysłu szczególnie mocno jest odczuwalny w momencie, kiedy człowiek zaczyna snuć refleksję nad własnym życiem, a zwłaszcza nad nieuchronnością przemijania czasu i śmierci. W sytuacji ostatecznej dochodzi do uaktywnienia struktur symbolicznych zarówno w planie treści, jak i wyrażania znaczeń.

Żeromski ma świadomość, że zbliżanie się do istoty tajemnicy śmierci to przekraczanie jej barier i pogrążanie się w nowej rzeczywistości. Wizualizacją tego procesu w jego prozie staje się właśnie symbolicznie potraktowane drzewo. Jego obraz pełni tu znaczącą funkcję epistemologiczną zgodnie z tym, co głosi psychoanaliza, która „widzi w drzewie ważny symbol, który często jest interpretowany w odniesieniu do matki, do rozwoju psychicznego i duchowego lub też do śmierci i ponownych narodzin”<sup>43</sup>. Przez symboliczny obraz drzewa można dotrzeć do najgłębszych pokładów ludzkiej podświadomości. W umyśle ludzkim rodzi się obraz przeszłości, a kontemplacja zamienia się w symboliczne zejście do podstaw – do korzeni. Drzewo zapuszcza swe korzenie w ziemię i wodę, koronę wznosi ku niebu, słońcu i powietrzu, włączając się w ten sposób w proces kosmiczny<sup>44</sup>. Przez ten rytualny gest buduje poczucie związku człowieka z ziemią i niebem. Jego wegetacja podlega cyklowi zmian pór roku. Po zimie drzewo ponownie zielenieje. Swą żywotność czerpie wprost z czterech żywiołów. W ten sposób pokonuje śmierć. Dobrym komentarzem do tego cyklu wegetacyjnego są słowa zaczerpnięte z Biblii, a konkretnie z Księgi Hioba, gdzie jest powiedziane, że „Drzewo ma jeszcze nadzieję, bo ścięte, na nowo wyrasta, świeży pęd nie obumrze. Choć bowiem korzeń zestarzeje się w ziemi, a pień jego w piasku zbutwieje, gdy wodę poczuje, odrasta, rozwija się jak młoda roślina” (Hi 14,7–9)<sup>45</sup>. Z tego powodu symbolizuje ono nieustanne odradzanie się życia i jego niezniszczalną witalność. Odczytywana z perspektywy eschatologicznej symbolika drzewa nakierowuje myśl człowieka na nieśmiertelność. W widzeniu Żeromskiego drzewo ujawnia swą ambiwalentną istotę. Kryje w sobie paradoks: uosabia życie

<sup>41</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 72.

<sup>42</sup> E. Jünger, *Drzewo*, dz. cyt., s. 143.

<sup>43</sup> M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation, Warszawa 1992, s. 35.

<sup>44</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 73.

<sup>45</sup> *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=444> (dostęp: 8.06.2020).

i śmierć, destrukcję i odrodzenie, unicestwienie i nieśmiertelność, a zatem stanowi jedność opartą na zasadzie *coincidentia oppositorum*. Może dać człowiekowi siłę lub jej pozbawić.

Żeromski ową ambiwalencję drzew pokazał w dialogu *Godzina*, opartym na doświadczeniach autobiograficznych pisarza, który boleśnie zranił się w rękę i musiał przejść kilka operacji, w tym jedną nieudaną w Krakowie. Rozmowa toczy się w przyszpitalnym ogrodzie pomiędzy Młodzieńcem, czekającym na operację ręki, a Siostrą zakonną. Wystylizowany na rajski ogród jest przestrzenią życia i wolności, a szpital uwięzienia i śmierci.

Z miejsca, gdzie na kamiennej ławce, przy pniu wielkiej brzozy siedzi młodzieniec, słychać śpiew sierot, parami idących pod okiem szarytki, siostry Marty. Śpiew oddala się i ginie za gajem krzewów. W tamtej stronie widać fronton kilkopiętrowego szpitala. Niektóre jego okna są otwarte – i czarne głębokie bolesnych sal patrzą z nich w ogród – inne do połowy osłonięte firankami<sup>46</sup>.

Rozmowa dotyczy umierania i losu człowieka po śmierci. Padają pytania o kwestie ostateczne i fundamentalne – o nieśmiertelność. Kiedy Siostra robi wymówki Młodzieńcowi, że chociaż czeka go ciężka operacja, której może nie przeżyć, nie było go dziś w kościele i nie modli się do Boga o ratunek, ten pokazuje jej ogród, widząc w nim najpiękniejszy z kościołów, ponieważ został stworzony przez samą naturę. Następnie opowiada Siostrze o wczorajszym wieczornym spacerze, kiedy po burzy świat pachniał w szczególny sposób. Mówi o swych odczuciach i o łączącej go ze światem przyrody sympatii uczuć.

Drzewa wtedy wzdychały z ciemności, ku mnie i ku niebu. Czułem głęboki ból, czy głębokie szczęście, ale nie moje własne, nie ułomne, nie ludzkie, lecz kwiatowe, listne, drzewne. Jak gdyby niewidzialny *dajmonion* unosił się dokoła mej głowy i strącał na moje czoło krople wody żywej, stwarzającej przemienienie<sup>47</sup>.

Po czym Młodzieniec wyraża prośbę. Po śmierci nie chce leżeć samotnie w murowanym grobie, tylko zostać pochowanym obok brzozy, ponieważ

[...] drzewa kochają człowieka daleko bardziej, niż on je kocha. Nie darmo wierzył dziki Słowianin, że drzewo jest święte, że w niem dusze bogów obierają sobie siedlisko. Święte dęby! Kochałem je od dzieciństwa w sposób dziki. Uwielbiałem stojące w zimach srogich, w szalonych nocnych wichurach, gdy wspaniała zamieć w lasach harcuje. Kochałem jesień, która krwawą barwą gniewu zaprawia liście buków, gardzących z wierzchołka gór czeredą świerkową<sup>48</sup>.

Pisarz kładzie nacisk na doświadczenie eschatologiczne. W sytuacji granicznej Młodzieniec zyskuje wiedzę tragiczną o istocie bytu. W obliczu śmierci zrozumiał, że drzewo towarzyszy człowiekowi nie tylko za życia, ale również po śmierci,

<sup>46</sup> S. Żeromski, *Godzina*, w: tegoż, *Duma o hetmanie i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 36.

<sup>47</sup> Tamże, s. 44.

<sup>48</sup> Tamże, s. 42.

i wyłącznie ono, czerpiąc swe siły z ziemi, jest w stanie zapewnić człowiekowi nieśmiertelność. Tak o tym mówi:

[...] drzewo jest osłoda żyjących i kocha zmarłych. [...] pośród wiatru i deszczu na odległym cmentarzysku wśród trupów, zakopane w ziemi [...] brzoza płacząca zaczyna szukać [...] pracowicie. Korzeniami czułem, jak włókienka zmiędlonego lnu, któż wie? – może bardziej tkliwymi niż palce matki – namaca w ciemności i obejmie głowę bezsilną, opasze nagie żebra i szyjkę, o której ojciec zapomniał. Nićmi cienkimi, jak włosy, i dobrotnymi, jak sen, dotykać będzie miejsc gnijących i najbardziej zbolałych. Ssaniem, może czulszem od pocałunku czystej ufności między matką i córką w chwili tajemnej wspomnienia narodzin, wchłonę w łono swe, pełne życia i świętych przemian, krew skostniałą u drzwi serca i ostatnie łzy źrenic<sup>49</sup>.

Te nacechowane mortualistycznie obrazy, wysnute z głębi podświadomości bohatera, stają się wizualizacją aktu umierania, który przypomina tu akt miłosny. Brzoza zachowuje się jak czuła kochanka. W tym opisie dochodzi do charakterystycznego dla modernizmu zabiegu erotyzacji śmierci. Młodzieniec marzy o tym, aby stać się kimś na kształt hamadiady i w ten sposób przezwyciężyć własną skończoność, przekroczyć granicę ciała i włączyć się w rytm kosmiczny, aby osiągnąć nieśmiertelność. Śmierć staje się wyzwoleniem spod władzy materializmu i pozwala na zjednoczenie z duszą Wszechświata. Dlatego Młodzieniec w akcie modlitewnym prosi, aby zespolony z drzewem mógł

[...] chwiać się w wierchołku lipowym, w kole rodzinnem gęstych różg, które z miłością zrastają się jedne z drugimi. Najwcześniej witać, najpóźniej żegnać święte promienie i na ich rękę bez przeszkody wstępować między obłoki wolne, jak wiatr, nigdy do siebie wzajem niepodobne i wieczne. Mgłami nocnymi okrywać się, jak szatą, którą wśród rozkoszy i pieszczot z daleka nadchodzący poranek cicho zdejmuje. Gdy styczniowy wicher, niby tabory zbójeckich wojsk, uderzy w lasy, przywdziewać osędziały pancerz z lodu. Tęsknić do błogosławionych deszczów w spiekocie, a do niej w dzień pełen ciemności, wylęglej w duszy chmur. Uczuwać, jak obok, blisko przepływają wody podniebne, gdy ciche błonia lazuru spustoszy nawałnica, i dygotać z wielkiej bojaźni, skoro z kłębow burzy runą na ziemię kamienie gradu. Znosić się od wzruszeń sekretnych na widok białego księżycy, kiedy niespodziewanie objaśni światło swoje, wstępując na wysokość z pomiędzy nocnych obłoków. Ku pustyniom nieba wydzierać się z prochu tej ziemi i nawzajem przez niebo być wiekuiście objętym. Sprzymierzać się z niem, które jest najbardziej podobne do ducha ludzkiego, a jednak inne o nieskończoność, przybliżyć się do czegoś, co jest bez początku i bez końca, do cudu nieomylnego światła i tajemnicy ciemności, towarzyszyki przeszłych i przyszłych dni. Być uwolnionym na zawsze od istoty ziemskiego szczęścia i cierpienia, od widoku przemocy i dreszczów trwogi, od uczuwania w sobie dzikich żądź i nikczemnego dosyту<sup>50</sup>.

Powrót do dusznej, pachnącej lekarstwami sali wydaje się Młodzieńcowi straszny. Ostatecznie jednak udaje mu się przezwyciężyć strach i wolny od niego wraca do szpitala, wprost na salę operacyjną. Dzięki brzozie pokonał w sobie lęk przed śmiercią, odzyskał spokój i świadomość, że śmierć nie istnieje, a życie jest wieczne

<sup>49</sup> Tamże, s. 42–43.

<sup>50</sup> Tamże, s. 43.

i niezniszczalne. Tak jak drzewa wyzwolił się spod władzy konieczności i fatalizmu. Śmierć przestaje być dla bohatera kresem wszystkiego.

W tym rozumowaniu natura staje się Bogiem. Według pisarza to, co martwe, podlega rozkładowi i dzięki temu użyźnia ziemię i w ten sposób włącza się w odwieczny proces kosmiczny. We wcześniejszych *Cieniach* pisał, że „stare drzewa myślą nad tajemnicami życia i śmierci, patrząc przez długi szereg lat w grunt obnażony, gdzie tkwią ich korzenie, w grunt, co osłania się milczeniem wiekuistym, który jak sknera – wszystko ziemskie pochłania i gnoi w tym jednym celu, ażeby wykarmić tylko dzikie fantazje swoje – drzewa”<sup>51</sup>. W przyrodzie, a zwłaszcza w drzewach, drzemie niezwykła, odrodzeńcza siła, zdolność do regeneracji. Jedna forma życia przechodzi w drugą. W *Ludziach bezdomnych* Joasia odnajduje miejsce, gdzie został pochowany jej pies, a na jego grobie wyrósł krzew. W *Wietrze od morza* padają znamienne słowa o psie Wyszki Trzebiatowskiego, Czujku, który pogrzebany pod gruszką „się z gruszką połączył”<sup>52</sup>. Drzewo prowokuje do zadawania pytań o charakterze egzystencjalnym i eschatologicznym. Potraktowane w kategoriach symbolu dokumentuje, że skończony fragment rzeczywistości pozwala traktować o nieskończoności i wieczności. Promowana przez Żeromskiego filozofia natury prowokuje do zadania pytania o jej doskonałość, bo przecież prowadzi do śmierci, gnicia i rozpadu tego, co materialne, ale z drugiej strony pokonuje śmierć.

### Drzewo jako nośnik treści społecznych

Kolejnym tekstem, w którym za pomocą symbolicznych obrazów drzew Żeromski wyłożył swą filozofię bytu, jest przejmująca w swej wymowie powstała na kanwie rewolucji 1905 roku *Zemsta jest moją...* (1906), która w szczególny sposób podejmuje kwestie społeczne. Opowieść ta oparta jest na przeświadczeniu, mającym źródła w ludowej pobożności, że nie ma winy bez kary. Jeżeli nie wymierzy jej człowiek, to natura zrobi to za niego. Tekst przynosi wizualizację tej prawdy. Autor opisuje opuszczony, zarośnięty, wiejski cmentarz, gdzie wśród drewnianych, gnijących krzyży góruje równie stary, przeżarty przez rdzę żelazny grób. Choć napisy są nieczytelne, wszyscy wiedzą, że został w nim pochowany znany z okrucieństwa wobec swych poddanych dziedzic tych włości. Żeromski buduje czytelną aluzję do postaci złego Pana z II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Na grobie dziedzica wyrosły dwie potężne i niezwyklej piękności brzozy, które wydają się dumać nad ludzkim losem i pytać: „cóż jest straszniejsze na tej ziemi – sam nie krótkotrwały, prędko syty grzech, czy kara wymierzona zań przez wiekuiastą, nieubłaganą baśń? – krwawy uczynek, którego już nie ma – czy wyrok bez przebaczenia, zemsta śmiertelna pokoleń, zaklęta w drzewa, w żelazo, w garsteczkę ziemi cmentarnej?”<sup>53</sup>. Zimą, kiedy natura wydaje się spać, wtedy toczy się sąd nad złym Panem. Brzozy cmentarne zamieniają się w mścicieli i katów. „Różgi ich sieką wicher z wściekłością, ciskają się w tył i naprzód gałęzie, tną w opętaniu konary, usiłując w szale swym smagać ugó-

<sup>51</sup> Tamże, s. 290.

<sup>52</sup> S. Żeromski, *Wiatr od morza. Wisła. Międzyomorze*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 148.

<sup>53</sup> S. Żeromski, *Zemsta jest moją...*, w: tegoż, *Sen o szpadzie. Pomyłki*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 32.

ten o zakłęstych mogiłach, poprzekreślany od krzyżów nadgniłych”<sup>54</sup>. Natura sama wymierza mu sprawiedliwość za popełnione zbrodnie,

[...] gdy nareszcie w oczach ludzkich przyciśnięty został w głębokiej ziemi ciężkim bardzo żelazem pomnika, spod jednej pachy wyrosła mu brzozowa różga, spod drugiej pachy wyrosła druga brzozowa różga... Bezsilne, złożone ręce dały się opasać zwojem miękkich jak len, białych korzeni, a zgniłe serce karmi drzewa sokami żywymi. I oto brzozy lecą ku górze, coraz wyżej, coraz wyżej. A strzały ich rosnać tak będą pod wiecznym niebem aż do skończenia ludzkiej niewoli<sup>55</sup>.

Pisarzowi nie chodziło jednak o demonizację przyrody. Cmentarz w tym utworze nie zamienia się w inferno. Zgodnie z nauką przekazaną w *Godzinie* pozostaje przestrzenią osiągnięcia nieśmiertelności, kiedy przez rozpad ciała dochodzi do włączenia się w kosmiczny cykl wegetacji roślin. Nieśmiertelność nie jest dana wszystkim, ponieważ z cyklu zostają wyłączeni ci, którzy swymi złymi postępkami naruszyli harmonię panującą we wszechświecie. Swym grzesznym życiem skalali ziemię. Aby równowaga została przywrócona, muszą ponieść karę za swe postęпки. Sprawiedliwość wymierza natura. Symbolicznie potraktowane brzozy, drzewa sepulkralne, zamieniają się w Erynie. Obrazy brzoź cmentarnych nie są tylko wizualizacją spotęgowanych sił życiowych i uosobieniem woli mocy, ale stają się uosobieniem idealnych wartości pochodzących z duchowego centrum wszechświata. Intuicyjnie i intencjonalnie Żeromski nakierowuje swe pisarstwo na świat wartości. Jako twórcę wyróżnia go niezwykła wprost intuicja aksjologiczna, której uczy się od natury, a szczególnie od drzew, owych stróżów nadprzyrodzonej moralności<sup>56</sup>.

### **Drzewo jako nośnik wartości patriotycznych**

W swej twórczości Żeromski w szczególny sposób powiązał symbolikę drzew z tematem Ojczyzny, którą zawsze traktował jako największą świętość i stawiał ją na równi z Bogiem<sup>57</sup>. Dlatego wokół jej idei zgromadził ogromną siłę emocjonalną. Porównywał patriotyzm do ślepej, instynktownej siły przenikającej całe ludzkie jestestwo. Pisarz ogromną wagę przywiązywał do spraw narodowych, do budowania wokół stałych wartości wspólnoty, zdolnej do walki o wolność. Jak pisze badacz tej problematyki Nikodem Bończa Tomaszewski:

Poprzez ojczyznę podmiot okazuje swoją wszechobecność. Odnajduje się w kulturze (w ojczystym języku, w historii, w sztuce itd.) i w naturze (w ojczystej ziemi, krwi, krajobrazie itd.). Wszystkie dziedziny życia stają się stopniowo ojczyste, a więc moje. Kluczowe jest jednak to, żeby ojczystość objawiła się w sposób widzialny. Cieleśność

---

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże, s. 32–33.

<sup>56</sup> Jego postawa aksjologiczna wydaje się bliska koncepcji Maxa Schelera wyłożonej w: *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980. Sprawa ta wymagałaby obszerniejszego omówienia, co w tym wypadku jest trudne ze względu na brak miejsca.

<sup>57</sup> Obszernie to zagadnienie omawia M. Saganiak, *Świat Żeromskiego, czyli Polska, w: Światy Stefana Żeromskiego*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 333 i nast.

ojczyzny staje się widoczna. [...] Utożsamienie ojczyzny z naturą jest oczywiście fundamentem świadomości patriotycznej<sup>58</sup>.

Bohaterowie Żeromskiego swą siłą czerpią z silnych, wręcz atawistycznych więzi łączących ich z ziemią ojczystą – ziemią-matką. Polska ziemia to nekropolia zamieniająca się w relikwiarz chroniący kości bohaterów. Pisał o tym między innymi w *Mogile*. W świadomości Żeromskiego doszło do wcielenia historii narodu w życie przyrody, która transfiguruje w skarbiec tradycji ponadjednostkowej pamięci zbiorowej, co ma wpływ na komunikację społeczną. Nawiązywał tym samym do koncepcji romantyzmu polskiego, który mimo kunsztownych opisów przyrody pokazał wagę splecenia się historii ludzkiej z naturalną. To ma pozwolić na przeniknięcie ducha przeszłości narodu. Według Aby'ego Warburga pamięć kulturowa zapisywana jest w postaci obrazów o charakterze symbolicznym. Dla Żeromskiego takim obrazem, będącym wizualizacją pamięci zbiorowej, staje się drzewo. Traktuje je w kategoriach „miejsca pamięci” (termin Pierre'a Nory). W ten sposób pisarz reaktywował tradycyjną semantykę kulturową, podporządkowując ją narodowej i patriotycznej. Niezachwianie wierzył w zmartwychwstanie Ojczyzny na podobieństwo drzewa, które – o czym była już mowa – uosabia ideę wiecznego odradzania się i nieśmiertelności. W widzeniu Żeromskiego obdarzone ponadjednostkową pamięcią drzewo uczestniczy w budowaniu tożsamości narodowej. Dzieje się tak, ponieważ przywodzi ono na myśl przodków, czyli tych, którzy co prawda już odeszli do wieczności, ale dalej żyją w ludzkiej pamięci. Drzewo w utworach Żeromskiego staje się żywym świadkiem i uczestnikiem dziejów, strażnikiem wartości patriotycznych i nośnikiem idei polskości. Marcinek Borowicz (*Szyzofowe prace*) w czasie swych myśliwskich wypraw ze strzelcem Nogą napotkał „czarny spróchniały krzyż”, który „czerniał wysoko na drzewie”<sup>59</sup>. Potem po wysłuchaniu wyrecytowanej przez Zygiera *Reduty Ordona* przypomniał sobie żołnierza z opowieści Nogi „zabitego nahajami, leżącego w skrwawionej mogile pod świerkiem”<sup>60</sup>. Innym, ważnym drzewem sepulkralnym, wpisującym się w sferę nekropoliczną, będącą w twórczości Żeromskiego wizualizacją pamięci zbiorowej, jest brzoza, której symbolika pojawiała się w literaturze romantycznej<sup>61</sup>. W *Róży* zniewolony naród polski został porównany przez pisarza do „lamentującej, białopiennej”, okrutnie okaleczonej brzozy, której

[...] naród moskiewski, opętany przez ideał tyranii, w szaleństwie swym przywalił wszystkie żywe gałęzie, pręty ssące sok i oddychające liście olbrzymią masą suchej gliny, górami pracowicie zniesionego na glinę kamienia. Nacina wróg pień jej biały, w bolesny pałąk wygięty, napuszcza w żyły jej jadu swych zbrodni, zarazy swej głupoty.

<sup>58</sup> N. Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 127.

<sup>59</sup> S. Żeromski, *Szyzofowe prace*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 131.

<sup>60</sup> Tamże, s. 208.

<sup>61</sup> Brzozy znajdziemy w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, *Balladynie* Juliusza Słowackiego czy *Skargach Jeremiego* Kornela Ujejskiego. W twórczości Żeromskiego dają się zlokalizować w kilku utworach, np. *Aryman mści się*, *Godzinie*, *Niedzieli*, *Róży*. *Dramacie niescenicznym*, *Urodzie życia*, *Zemsta jest moją...*



Patrz, jak poprzeryzane są korzenie twojej brzozy ukochanej, jak schnie i pęka jej kora, jak z ran bezużytecznie wycieka w ziemię życiodajny sok życiotwórczy! Zamiera w pustkowiu brzoza żywcem pogrzebiona<sup>62</sup>.

Mord został dokonany przez Rosjan na żywej tkance narodu polskiego. Brzoza w tym dramacie z drzewa cmentarnego zamienia się w drzewo wolności. Staje się symbolem czynu patriotycznego. Bożyszczę tak wzywa Polaków do przebudzenia ze snu niewoli i do walki o niepodległość:

Dodaj ramienia! Od dzieła tego dźwignie się, wyrwie i w niebo z pohańbienia uniesie święta korona. Obmyją deszczem liście zbłocone, wicher wiosenny wyprostuje skrzywione gałęzie. Nową pieśń zaśpiewa w wiatrach boże drzewo...<sup>63</sup>.

Powiązanie w jednym planie mogiły, drzewa i krzyża odnajdziemy w *Urodzie życia*. Pisarz ponownie wykorzystał symbolikę brzozy w celach patriotycznych. Powracającego do Ojczyzny Piotra Rozłuckiego, syna rozstrzelanego powstańca Jana, bohatera *Ech leśnych*, witają stare brzozy, które „stały nad zjeżdżonym traktem, lamentując nad sprawami ludzkimi, co przez tyle już lat ciągną się w błotach, piaskach i kolejach tej drogi<sup>64</sup>. Symbolem Polski i polskości staje się w tej powieści brzoza, rosnąca na grobie Jana, „nachylona, wyniosła, zaiste płacząca. Długie jej różańce sięgały niemal do ziemi, odzimek u wydmy piasku czarny, zbrudzony od szwów i rowów, biegł wyżej białym, potężnym i polotnym pniem i rozwidłał się w liczne i grube konary, rozpadał wysoko w gibkie gałęzie i wici<sup>65</sup>. Dawno temu ktoś do jej pnia przybił krzyż, teraz przegniły i spróchniały. „Jego podstawa, niegdyś w ziemię wkopana, ugniła zupełnie i spróchniała bardzo wysoko, że został z niej nad ziemią jeno kolec ku dołowi zwrócony i próchnem ciemnym sypiący. Z podpór, które jakaś ręka z dwu stron przybiła przed laty, ślad tylko został potrzaskany. Krzyż ów runąłby dawno. Lecz ręce ludzkie podniosły go, widać, z drogi i ramionami poprzeczniczy zaczepiły o rozwidlające się z pnia dwa konary brzozowe<sup>66</sup>. Krzyż, mocno wrośnięty w brzozowy pień, tworzy wraz z nim organiczną całość. Brzoza wystylizowana jest tu na płaczkę, opłakującą śmierć bohatera.

W taki sposób krzyż się w drzewo wtulił, z jego pniem i gałęziami zjednoczył. Wici go brzozowe okręciły. Na białym odzimeku wisiał czarny, znieważony ni to sama postać Chrystusa na drzewcu. Dolny jego kół jak cios boleści nastawił się przeciwko nagiej ziemi. Spękane próchno ostrym kształtem bezzałosnego gniewu zarysowało się z dala niby z drugą złożone i wraz gwoździemi przybite. Pod tym to krzyżem była wydma zapomniana, dzikim zieleń porośla<sup>67</sup>.

Brzoza jako drzewo przymogilne, związane z kultem zmarłych, czerpie soki życiowe wprost z mogiły Rozłuckiego. W ten sposób przyroda pokrywa i chroni

<sup>62</sup> S. Żeromski, *Róża. Dramat niesceniczny*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 211–212.

<sup>63</sup> Tamże, s. 212.

<sup>64</sup> S. Żeromski, *Uroda życia*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 26.

<sup>65</sup> Tamże, s. 43.

<sup>66</sup> Tamże, s. 42–43.

<sup>67</sup> Tamże.

ofiary historii. Ich kości mają wartość narodowych relikwii. Brzoza, w którą wrosnięty jest krzyż, może budzić skojarzenia z Pietą, Matką Bożą Bolesną, trzymającą w swych ramionach zmarłego syna, który ofiarował siebie za zbawienie świata. W powieści Żeromskiego brzozę z krzyżem obejmuje ramionami Piotr Rozłutki. Kiedy to czynił, poczuł silny ból spowodowany przez „wbitą w bok drzazgę żelazną”<sup>68</sup>. Następnie rozkopał mogiłę Ojca i ucałował jego kości oraz podziurawioną kulami czaszkę. Wszystkie te gesty o charakterze rytualnym mają głęboko symboliczny sens. Piotr przechodzi przeistoczenie duchowe, wtajemniczenie w polskość, zdobywa wiedzę tragiczną i samoświadomość co do swego przeznaczenia. Całość opisu stanowi kwintesencję losu polskiego narodu rozdartego pomiędzy poczuciem traumy a heroizmem życia. Symbolicznie potraktowane „przedziwne zwłoki krzyża” wrosniętego w brzozę wydają się dotykać samego rdzenia polskości. Brzoza wraz z krzyżem, podobnie jak drzewo z pasyjką w *Syzyfowych pracach*, staje się „miejscem pamięci” będącym maryjno-chrystologiczną figurą Ojczyzny<sup>69</sup>, gdzie jak pisze Juliusz Słowacki, „Anioły stoją na rodzinnych polach”, a „ludzie schyleni w nędzy i niedolach/ cierniowymi kłaniają się korony/ Idą i szyki witają podrózne,/ I o miecz proszą tak jak o jałmużnę”<sup>70</sup>. Ów „cierń i oścień” to dla pisarza znamiona polskości, o czym pisał Kornel Ujejski w *Chorale*, który stał się hymnem powstańców 1863 roku<sup>71</sup>. Poświęcenie i ofiara, których wizualizacją staje się brzoza, wpisane są w nacechowaną martyrologicznie patriotyczną koncepcję Żeromskiego. Polska tożsamość zbiorowa – czego pisarz był pewien – nieustannie zagrożona unicestwieniem kształtuje się w permanentnym cierpieniu i bólu. Naznaczona jest stygmatem martyrologii, czego symbolem stała się szubienica – drzewo o ambiwalentnej wymowie, łączące w sobie na zasadzie *coincidentia oppositorum* karę, upokorzenie, śmierć, ofiarę, nadzieję i wolność. Walka o niepodległość Ojczyzny w świecie Żeromskiego daje gwarancję nieśmiertelności. Przez śmierć męczeńską człowiek staje się wolny i nieśmiertelny, a szubienica transformuje w drzewo życia. W ten sposób dochodzi do sakralizacji tego, co polskie. Historia przeniesiona w wymiar mitu traci swój linearny charakter, dzięki czemu zostaje pokonana śmierć. A zatem „drzewa pamiętają wszystko”<sup>72</sup>. Zamieniają się w wiernych, milczących strażników narodowych dziejów. Puszcza odwieczna (*Popioły, Puszcza jodłowa*) transfiguruje w skarbiec historycznej pamięci<sup>73</sup>. Symbolicznie potraktowane drzewa umożliwiają człowiekowi

<sup>68</sup> Tamże, s. 182.

<sup>69</sup> E. Flis-Czerniak, *Vincula, vulnera, exilium. Słów kilka o związku twórczości Żeromskiego z tradycją romantyczną*, w: *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowska, G. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, seria „Przełomy. Pogranicza. Studia Literackie”, Białystok 2013, s. 422.

<sup>70</sup> J. Słowacki, *Anioły stoją na rodzinnych polach...*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 52.

<sup>71</sup> Słowa te brzmią: „wieniec cierniowy wrósł w naszą skroń” (K. Ujejski, *Chorał*, w: tegoż, *Skargi Jeremiego*, [b.m.w.], Londyn 1847, s. 81).

<sup>72</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2, dz. cyt., s. 127.

<sup>73</sup> E. Ichnatowicz, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2003, s. 161–170.

„przeżycie” świętych miejsc, czasów czy obrazów, aby przez udział w *sacrum* mógł on doznać duchowej obecności Ojczyzny. Ostatecznie w twórczości Żeromskiego drzewo staje się archetypem polskości istniejącym w strukturach nieświadomości zbiorowej.

### Dendrologiczna świadomość Żeromskiego a perspektywa ekokrytyczna

Analiza wybranych utworów Żeromskiego poza refleksją nad artystycznym językiem pisarza i sposobem obrazowania w jego utworach pozwala na głębszą refleksję. Przede wszystkim jego widzenie pisarskie wykracza poza antropologiczny horyzont świata. Z tego powodu można mówić o osłabionym antropocentryzmie lub nawet o jego braku. Natura, na co wielokrotnie było wskazywane w tych interpretacjach, w jego utworach istnieje na zasadzie żywego bytu upodmiotowionego, obdarzonego wszelkimi zmysłami. Pierwotnie wyobrażenia obrazowe drzew wyłaniają się z głębin podświadomości pisarza. Wtórnie zostają obdarzone określoną treścią. Taka koncepcja kreacji natury, w tym drzew, zbliża Żeromskiego do postawy, która współcześnie nazywana jest posthumanizmem<sup>74</sup>. Nie wchodząc w zbędne dywagacje terminologiczne, można również wskazać na bliskość nacechowanego biofilstwem myślenia Żeromskiego z refleksją ekokrytyczną<sup>75</sup>. Pod pojęciem ekocentryzmu czy inaczej biocentryzmu kryje się przekonanie, że człowiek jest tylko jedną z wielu istot żywych zamieszkujących ziemię, nieuprzywilejowanym elementem biosfery. W przypadku prozy Żeromskiego perspektywa ekokrytyczna okazuje się wiarygodna. Przede wszystkim pisarz kwestionuje przekonanie o nadrzędności człowieka pośród innych gatunków roślin i zwierząt. Jednocześnie widząc dewastację środowiska naturalnego, odczuwa współodpowiedzialność za losy Ziemi. Wystarczy przywołać nacechowane infernalne opisy Zagłębia Dąbrowskiego w *Ludziach bezdomnych* czy sceny wyrębu jodeł w *Echach leśnych*. Zagładę tego, co naturalne, potwierdza także opis wszelkich miast, miasteczek i wsi. Dlatego utwory Żeromskiego przy pewnych zastrzeżeniach można by zaliczyć do *Ecological literature*. W tym wypadku ekokrytyczna refleksja zostaje wzmocniona przez powiązanie

---

<sup>74</sup> Pojęcie posthumanizmu rozumiem za: P. Zawojski, *Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów*, „Kultura i Historia” 2017, nr 3, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2018/05/Kultura-i-Historia-nr-32-2017-71-79.pdf> (dostęp 8.06.2020).

<sup>75</sup> Korzystam z wybranych tekstów poświęconych ekokrytyce m.in. J. Fiedorczyk, *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, „Fragile” 2010, nr 3, <https://fragile.net.pl/ekokrytyka-bardzo-krotkie-wprowadzenie/> (dostęp: 8.06.2020); też, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015; J. Tabaszewska, *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie”: *Ekokrytyka*, 2018, nr 2, <http://tekstydrugie.pl/news/2018-nr-2-ekokrytyka/> (dostęp: 8.06.2020); A. Barcz, *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, „Anthropos?”, 2012, nr 18–19, s. 59–79, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm>, co pozwala na dokonanie ustaleń terminologicznych, prześledzenie teoretycznych dyrektyw związanych z ekokrytyką, przyswojenie różnych ujęć i użycie ekokrytyki, które miały wpływ na literaturę. Zob. też *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, red. P. Czapliński, J. Bednarek, D. Gostyński, Wydawnictwo Rys, Dąbrowka 2017.

jej z kwestiami egzystencjalnymi, społecznymi, ekonomicznymi i politycznymi oraz z myśleniem regionalnym. Biocentryczny sposób, w jaki Żeromski w budowanych przez siebie narracjach opowiada o zakorzenieniu swych bohaterów w tym, co ludzkie, poza- i nie- ludzkie, oraz to, jak stara się objaśnić miejsce człowieka w naturalnym świecie, świadczy o tym, że walka toczy się o wysoką stawkę – o samą świętość życia, której symbolem są dla pisarza drzewa.

## Bibliografia

- Adamczewski Stanisław, *Sztuka pisarska Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949.
- Baley Stefan, *Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1936.
- Barcz Anna, *Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze*, „Anthropos?” 2012, nr 18–19, s. 59–79, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/barcz.htm> (dostęp: 8.06.2020).
- Bończa Tomaszewski Nikodem, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Cygan Stanisław, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. Świat roślin*, t. 9, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Des Loges Marian, *Impresjonizm w literaturze*, przedruk w: *Naturalizm. Europejskie konteksty*, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Janina Kulczycka-Saloni, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1996, s. 579–590.
- Fiedorczyk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Girard René, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Handke Kwiryna, *Stosunek Stefana Żeromskiego do pejzaży: natury i miasta*, w: *Dwórki – pejzaże – konie*, red. Krzysztof Stępnik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 195–199.
- Hutnikiewicz Artur, *Żeromski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Ihnatowicz Ewa, *Puszcza Żeromskiego i Orzeszkowej*, w: *Klucze do Żeromskiego*, red. Krzysztof Stępnik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2003, s. 161–170.
- Jakubowski Jan Zygmunt, *Stefan Żeromski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- Jung Carl Gustav, *Typy psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Jünger Ernst, *Wybór esejów o słowach i drzewach*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017.
- Kłosińska Katarzyna, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

- Oesterreicher-Mollwo Marianne, *Leksykon symboli*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation, Warszawa 1992.
- Olszewska Maria Jolanta, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10: *W kręgu meteorologii i astronomii*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Olszewska Maria Jolanta, *Stefan Żeromski. Spotkania*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Potocki Antoni, *Szkice i wrażenia literackie*, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1903.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979.
- Światy Stefana Żeromskiego, red. Maria Jolanta Olszewska, Grzegorz P. Bąbiak, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Tabaszewska Justyna, *Ekokrytyczna (samo)świadomość*, „Teksty Drugie”: *Ekokrytyka*, 2018, nr 2, <http://tekstydrugie.pl/news/2018-nr-2-ekokrytyka/> (dostęp: 8.06.2020).
- Tillich Paul, *Pytania o Nieuwarunkowane. Szkice z filozofii religii*, wstęp Krzysztof Mech, przeł. Juliusz Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Ujejski Kornel, *Skargi Jeremiego*, [bez wyd.], Londyn 1847.
- Zawojski Piotr, *Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów*, „Kultura i Historia” 2017, nr 3, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2018/05/Kultura-i-Historia-nr-32-2017-71-79.pdf> (dostęp: 8.06.2020).
- Żeromski Stefan, *Cienie*, w: tegoż, *Opowiadania. Utwory powieściowe*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 282–294.
- Żeromski Stefan, *Dzieje grzechu*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Żeromski Stefan, *Dzienniki*, t. 1–7, oprac. i przedmowa Jerzy Kądziera, Czytelnik, Warszawa 1956–1970.
- Żeromski Stefan, *Godzina*, w: tegoż, *Duma o hetmanie i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 33–55.
- Żeromski Stefan, *Listy*, t. 3, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Żeromski Stefan, *Róża. Dramat niesceniczny*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Żeromski Stefan, *Szyfowe prace*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Żeromski Stefan, *Uroda życia*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Żeromski Stefan, *Wiatr od morza. Wiśła. Międzymorze*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Żeromski Stefan, *Zemsta jest moją...*, w: tegoż, *Sen o szpadzie. Pomyłki*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 31–33.

### Streszczenie

Stefan Żeromski w szczególności, złożony sposób wykorzystywał motywy dendrologiczne w swojej twórczości. Drzewa (las, puszcza, ogród) są nie tylko tem akcji jego utworów, ale stanowią także ważny nośnik różnych treści: egzystencjalnych, metafizycznych, historycznych. Są elementami doświadczenia czasu i przestrzeni, stają się znakiem pamięci, jak i figurą rzeczywistości. Opisy te pojawiają się już w młodzieńczych *Dziennikach*. Szczególnego znaczenia nabierają jodły w opisach puszczy, na przykład w *Popiołach* i w *Puszczy jodłowej*, sosny w *Ludziach bezdomnych*, brzozy w *Róży* i *Urodzie życia*. Jeden z najbardziej przejmujących obrazów dendrologicznych niesie *Zemsta jest moją...*, gdzie pisarz zbudował model

świata, odwołując się do motywu drzew i ich elementów. Drzewa w twórczości Żeromskiego podlegają symbolizacji i funkcjonują często na zasadzie Jungowskich archetypów. Warto wskazać na pewne podobieństwa z ujęciem motywów dendrologicznych u Orzeszkowej czy Rodziewiczówny, a także u Jarosława Iwaszkiewicza.

### Stefan Żeromski: concepts of dendrological narratives. Outline of the problem

#### Abstract

Stefan Żeromski used dendrological motives in his work in a special, complex way. Trees (backwoods, forest, garden) are not only the background for the action of his works, but also constitute an important carrier of various content: existential, metaphysical and historical. They are elements of experiencing time and space; they become a sign of memory as well as a figure of reality. These descriptions already appear in the youthful diary. Firs are particularly important in the descriptions of the forest, e.g. in *Popioły* [The Ashes] and *Puszcza jodłowa* [The Fir forest], pine in *Ludzie bezdomni* [Homeless people], birches in *Róża* [The Rose] and *Uroda życia* [The Charm of life]. One of the most poignant dendrological paintings carries *Zemsta jest moja...* [The Revenge is mine] where the writer built a model of the world, referring to the motifs of trees and their elements. Trees in Żeromski's work are symbolised and often function on the basis of Jungian archetypes. It is worth pointing out some similarities with the inclusion of dendrological motives in Orzeszkowa or Rodziewiczówna, as well as in Jarosław Iwaszkiewicz.

**Słowa kluczowe:** drzewo, ziemia, natura, życie, śmierć, symbol

**Keywords:** tree, earth, nature, life, death, symbol

**Maria Jolanta Olszewska** – z wykształcenia historyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego w Instytucie Literatury Polskiej, w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku, członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939, członek Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dzieje dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia, szczególnie pogranicze literatury i gatunków użytkowych – historia świadomości polityczno-społecznej społeczeństwa polskiego i jej odzwierciedlenie w literaturze drugiej połowy XIX wieku; analiza wybranych, często zapomnianych dziś utworów literatury polskiej XIX i XX wieku. Autorka takich prac jak m.in.: *Tragedia chłopska. Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee* (2001), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny* (2004), *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2005), *Heroizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku. Szkice* (2007), *W kręgu meteorologii i astronomii. Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10 (2007), *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury* (2009), *Stefan Żeromski. Spotkania* (2015), *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie „Literatura a życie polskie”* (2019), *Wojna polsko-bolszewicka w literaturze polskiej* (2020). Także autorka wielu artykułów naukowych, prac edytorskich (wydanie zbiorowe dramatów Kazimierza Przerwy-Tetmajera, 2019) oraz współredaktorka prac zbiorowych, np. *Światy Stefana Żeromskiego* (2005).