

# Barbara Kosmowska

---

## „Reymonta siódmy dzień stworzenny”, czyli odpoczynek przy baśni

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 1, 123-130

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Barbara Kosmowska**

Instytut Filologii Polskiej  
Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Słupsk

## „REYMONTA SIÓDMY DZIEŃ STWORZENNY”, CZYLI ODPOCZYNEK PRZY BAŚNI

Nawet tej miary znawcy prozy Władysława Stanisława Reymonta, co: Barbara Kocówna, Henryk Dzendzel, Józef Rurawski czy Kazimierz Wyka<sup>1</sup>, rzadko łączą jego nazwisko z gronem młodopolskich twórców „mówiących baśnią”. Bo też pomyśl umieszczenia autora *Chłopów* wśród pisarzy współtworzących autonomijną przestrzeń „krajności cudowności” nie wydaje się fortunny. Znowuż pominięcie baśniowego epizodu, obecnego w pisarskiej biografii noblisty, zubożyłoby refleksję nad fenomenem młodopolskiej świadomości baśniowej. Reymont bowiem przyczynił się do podniesienia rangi zjawiska określanego mianem „Młodej Polski baśniowej”<sup>2</sup>. Pomimo że na tym literackim terytorium nie był wybitną indywidualnością<sup>3</sup>, jego udział w asymilowaniu wątków i motywów baśniowych zasługuje na badawcze zainteresowanie.

Związki prozy W. Reymonta z baśnią zachęcają do ustalenia głównych przyczyn, które skierowały uwagę pisarza ku atrakcyjnym rozwiązaniom formalnym i artystycznym, jakie oferowała literatura odwołująca się do bogatej tradycji cudowności. Pojawienie się treści baśniowych w najwybitniejszej powieści, *Chłopach*, nie wymaga szczegółowych objaśnień. Baśń wkracza do chłopskiej epopei za sprawą postaci z ludu – Rocha, który z racji swej społecznej przynależności i statusu wiecznego wędrowca ma wszelkie uprawnienia, aby zaistnieć w tekście jako bajarz ludowy<sup>4</sup>, poszerzają-

<sup>1</sup> Informacje na temat baśniowych wątków w twórczości W. S. Reymonta nie pojawiają się nawet w podstawowych monografiach poświęconych twórczości pisarza. Por. B. Kocówna, *Reymont*. Warszawa 1971; H. Dzendzel, *O Reymoncie. Wspomnienia*. Warszawa 1972; J. Rurawski, *Władysław Reymont*. Warszawa 1977; K. Wyka, *Reymont czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc. Warszawa 1979.

<sup>2</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1996, s. 26.

<sup>3</sup> Dla Bolesława Leśmiana baśń stanowiła jedną z głównych kategorii, współtworzących oryginalną wizję poetyckiego świata. Również Tadeusz Miciński traktował baśń jako istotną materię wierszy, dramatów, a nawet powieści. Obaj twórcy stworzyli własną, oryginalną „bajkosferę” (termin R. Waksmanda). Na ten temat: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski...*

<sup>4</sup> Taki typ narratora wyróżnia Jerzy Cieślowski. Zob. J. Cieślowski, *O krasnoludkach i sierotce Marysi Marii Konopnickiej antycypacją współczesnej baśni wiejskiej*. W: *Baśń i dziecko*, wyb. i oprac. H. Skrobiszewska. Warszawa 1978.

cy swą opowieścią granice Lipiec o niewyobrażalny dla mieszkańców wsi obszar tajemniczego, pełnego cudów świata zewnętrznego. Scenę wizyty Rocha przytacza narrator – skwapliwy obserwator rozgrywającego się w chacie zdarzenia. Podkreśla znaczenie ciszy panującej w izbie, świadczącej o tęsknocie wiejskiej zbiorowości do tego, co niezwykle. Zestaw najpopularniejszych wątków baśniowych, składających się na monolog bazarza, nasycy warstwę narracyjną pierwiastkiem cudowności i niemal wyczerpuje zasób znanych motywów o ludowej zwykle proveniencji. Bo też i:

Rocho opowiadał cudeńka różne i historie o wojnach srogich, o górach, gdzie śpi **wojsko zakłete** [...], o **zmkach wielgachnych**, gdzie **złote izby**, gdzie **królowny zakłete** w złotych gzlach w księżycowe noce lamentują i wybawiciela czekają, gdzie w pustych pokojach co noc brzmi muzyka, zabawy idą [...] a niech **kur zapieje**, **wszystko zapada i w groby się kładzie**; o krajach, gdzie **ludzie kiej drzewa**, gdzie **mocarze**, co **górami rzucają**, gdzie **skarby nieprzebrane** przez smoki one **piekielne** strzeżone, gdzie **ptaki-żary**, gdzie **Madeje**, gdzie **kije-samobje**, a one **Lele-Polele**, a one **południce**, **upióry**, strachy, dziwności! [podkr. – B. K.]<sup>5</sup>

Klimat baśniowości podtrzymuje spontaniczna reakcja słuchaczy:

i wprost – nie do wiary, że wrzeczona z rąk leciały, a dusze się niosły w zaczarowane światy, oczy gorzały, łzy ciekły z niewypowiedzianej lubości i serca dziw nie wyskoczyły z piersi z utęsknienia i podziwu<sup>6</sup>.

Narratorski opis skupia na zbyt nikłej przestrzeni epickiej problematykę związaną z baśnią, aby sygnał ten traktować jako zachętę do wieloznacznego, symbolicznego odczytywania baśniowych sensów. I nie taka, jak się wydaje, ma być rola wymienionych „jednym tchem” pierwiastków cudowności. Pojawiający się w *Chłopach* krąg bajkosfery pełni bowiem funkcję baśniowego kostiumu, zapewniając cytowanemu fragmentowi dwustopniową strukturę rzeczywistości przedstawionej. Baśń wpisana w ekspozycję realistyczną służy przede wszystkim wzmocnieniu powieściowego realizmu. Ułatwia zabieg postaciowania pośredniego (możliwość prezentacji ludowej wrażliwości, naiwności, uczuciowości), a także wnosi do treści utworu nastroj magii i tajemnicy. Słowem – odrealnia fikcyjny świat.

Jeszcze w trakcie pracy nad *Chłopami* Reymont zdążył spłacić dług młodopolskiej wyobraźni, utożsamianej już nie tyle z samym gatunkiem baśni, co z pewnym typem nawiązującej do niej, stylistycznej, obrazowej i metaforyczno-poetyckiej konwencji. Wyrazem tak rozumianego literackiego doświadczenia jest napisana specjalnie dla Miriama i jego „Chimery” *Komurasaki*. W rozbudowanym tytule twórca określił utwór jako *Żalostną historię o pękniętym porcelanowym sercu japońskim opowiedzianą dla Holity Lutostawskiej. Komurasaki*, reprezentująca typową dla epoki prozę poetycką, dziś zaliczana jest do cyklu baśni o tęsknocie<sup>7</sup>. Podobnego zdania byli pierwsi recenzenci: – „Autor burzliwych kipień, wrzeń, fermentowań

<sup>5</sup> W. S. Reymont, *Chłopi*, Wrocław 1991, BN I, nr 279, t. II, s. 486-487.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Wzmiankę o baśni znajdujemy w pracy A. Czabanowskiej-Wróbel, w podrzdziale *Baśnie o tęsknocie (proza poetycka)*. W: *Baśń w literaturze Młodej Polski...*, s. 58-59.

życiowych [...]; – pisał na łamach „Chimery” Jan Limański – prowodyr zawieruch tanecznych, rozwichrzeń hulaszczyczych [...]; badacz sromot i zezwierzęceń przemysłowych; retman pędów, rozpędów i popędów natury obfitej [...]; bard chłopskiego żywota, z jego rozkrzewistością przyziemną: – w przeciwstawieniu do tych swych rodzajów twórczości realistycznej, stworzył bajkę<sup>8</sup> o *Komurasaki*, małej laleczce japońskiej”<sup>9</sup> [podkr. – B. K.].

*Komurasaki* to jedna z najbardziej reprezentatywnych dla młodopolskiego nurtu baśniowego realizacji tzw. małych form, posiłkujących się obrazowo-dekoracyjnym zespołem środków artystycznych, pozostających na usługach cudowności. Elementem o szczególnie baśniowym pochodzeniu jest ożywiona lalka, która w towarzystwie innych obdarzonych ludzkimi zdolnościami przedmiotów ozdabia witrynę paryskiego antykwariatu. Dla samotnej japońskiej figurki i otaczającego ją wielojęzycznego tłumu noc staje się czasem wielkiej magii. *Komurasaki* cierpi, świadoma swej inności i samotności, otoczona zawiścią, wrogością. Zakochana. Nadchodzi dzień i serce lalki wypełnia nowa obawa. Czy nie zostanie sprzedana? Skazana na opuszczenie wystawy, a tym samym – na rozłąkę z pięknym posagiem Antinousa? Dramat *Komurasaki* nabiera szczególnej wymowy, gdy pewnego razu lalka trafia w ręce nabywcy. Czernieje, brzydzie, nie radząc sobie z nostalgią, a jej cierpienie sprawia, że w niczym nie przypomina pięknego bibelotu, który pokochał kolekcjoner. „Żałosna historia” może jeszcze skończyć się zgodnie z baśniową konwencją. Nowy właściciel odnosi japońskie cacko do sklepu, ponieważ stwierdza, że pomylił się w swych uczuciach. Ale w momencie, gdy porcelanowa heroina staje przed szansą połączenia się z ukochanym, gdy podejmuje „nadludzki” trud wyznania nurtujących ją uczuć – jej serce nie wytrzymuje ogromu miłości. Pęka z rozpaczy.

Utwór ten, wyrastając z tradycji secesyjnych i nieludowych stylizacji, mających źródło w poetyce „Chimery”, stanowi kanoniczny przykład poetyckiej prozy baśniowej, która w nowatorskich osiągnięciach literatury XX wieku przypomni się groteskowym ujęciem świata przedstawionego oraz jego deformacją.

Pomysł wykorzystania w sztafażu baśniowym ożywionej figurki był znany, zanim Reymont i jemu współcześni stworzyli własny, młodopolski „teatr marionetek”. Do literatury polskiej ożywiona zabawka wkroczyła za sprawą pozytywistów, korzystających z osiągnięć i doświadczeń literatury powszechnej. Motyw taki spopularyzował w literackiej baśni Hans Christian Andersen, ale myślenie kategoriami animistycznymi dostrzec już można w micie o Pigmalionie i opowieści o Golemie<sup>10</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku myśląca i czująca lalka powiększa grono postaci literackich w utworach z wyraźnym adresem dziecięcym. Jedną z pierwszych realizacji takiego pomysłu jest utwór Walentyny Horoszkiewiczowej z 1894 roku, zatytułowany *Pamiętnik lalki*. W roku 1904 ukazuje się kąśliwa kry-

<sup>8</sup> Warto przypomnieć, że już od okresu pozytywizmu pojęcie „bajka” miało szeroki zakres znaczeniowy, obejmując, obok baśni i bajki ezopowej, także wszelkie zmyślenia fantastyczne i, co podkreśla A. Martuszewska, „nawet fabułę utworu literackiego opartą na fikcji”. Zob. A. Martuszewska, *Pozytywistyczne parabole*. Gdańsk 1997, s. 107.

<sup>9</sup> J. L. [Jan Lemański], „Chimera” 1904, z. 19, s. 143-144.

<sup>10</sup> Zob. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo*. Warszawa 1989, s. 69.

tyka *Historii dzieci* Cecylii Walewskiej – opowieści o nieszczęśliwej miłości marionetek dumających nad „dziwactwami metampsychozy”<sup>11</sup>. W rok później Antonina Domańska sięga po sprawdzoną wcześniej formę pamiętnika, notującego „opis nader zajmujących przygód” Stokrotki Miluni<sup>12</sup>. W dziesięć lat po ukazaniu się drukiem *Komurasaki* Leon Choromański powraca do Reymontowskiego motywu porcelanowej lalki, żyjącej marzeniami i tęsknotą<sup>13</sup>. Pomimo tematycznego podobieństwa, utwór Choromańskiego nie mieści się w młodopolskiej spuściźnie baśniowej ze względu na silne związki z pozytywistycznym jeszcze dydaktyzmem. Wybór „baśniowego” bohatera i obdarzenie go nadnaturalnymi właściwościami nie przesądza oczywiście o młodopolskiej metryce postaci literackiej. Przynależność *Komurasaki* do epoki to wynik literackiej tradycji, z jakiej się utwór wywodzi i starannie przemyślanego wzorca osobowego. Wzorca, pamiętać trzeba, stworzonego niekoniecznie na użytek dziecięcego czytelnika; spełniającego również oczekiwania dorosłych odbiorców. Podobnie jak inni bohaterowie utworów młodopolskich, tytułowa lalka odznacza się wyrazistymi cechami osobowości: skrajnym indywidualizmem, skłonnością do uczuć wyższych. Cierpi z powodu braku zrozumienia i akceptacji. Jej alienacja, przywodząca na myśl wyobcowanie młodopolskiego artysty, sprawia, że *Komurasaki* wyróżnia się w tłumie pozostałych zabawek i jest świadoma swej inności:

Bała się tego tłumu, czuła jego nienawiść do siebie i sama pogardzała całą mocą swej kwietnej duszy tymi barbarzyńcami. Miała niepokonany wstręt do ich twarzy twardych, do ich póź rubasznych, ruchów dzikich, spojrzeń okrutnych, chichotów przebrzydłych. [s. 452]<sup>14</sup>

Modernistyczny rodowód lalki łatwo odczytać, porównując świat wewnętrznych przeżyć *Komurasaki* z rzeczywistością przedstawioną, będącą egzemplifikacją jej psychicznych stanów i doznań. Wstępny opis grudniowej nocy jest plastyczną ilustracją „duszy” porcelanowej zabawki:

Straszna to była noc – paryska grudniowa noc. Deszcz padał, padał, padał [...]. Bulwary były puste, oślizgłe i poczerniałe od wody, a nieskończone szeregi nagich drzew trzęsy się z zimna, i jęczały cicho, a boleśnie [...]. I cisza! Cisza przyczajonej trwogi, cisza ciemnych błyskawic zerujących w przestrzeniach. – A potem nieodgadnione głosy wichru, jaki [...] spadł na miasto, szarpał drzewami, tarzał się [...] i bił zaciekle zimnem, miękkim cielskiem w olbrzymią wystawę [...]. [s. 446]

Ukryta za szybą lalka uczestniczy w wydarzeniach rozgrywających się za oknem:

*Komurasaki* czuwała – a raczej męka trwóg, strachu, osamotnienia paliła się w niej wiecznie czujnym i gryzącym płomieniem; bała się tych wizji mrocznych, przemykających za szybą [...]. Czuła się w pośrodku przerażającego chaosu rzeczy

<sup>11</sup> J. L. [Jan Lemański], *Historia dzieci – przez Cecylię Walewską*. „Chimera” 1904, z. 19, s. 147.

<sup>12</sup> A. Domańska, *Pamiętnik Stokrotki Miluni*. Warszawa 1905, s. 5.

<sup>13</sup> L. Choromański, *Dziwne przygody. Bajki*. Warszawa 1913.

<sup>14</sup> W. S. Reymont, *Komurasaki*. „Chimera” 1901, t. II, z. 6. Wszystkie cytaty z *Komurasaki* zaczerpnięto z tego wydania.

nieznanych i strasznych, a ta okropna, zła rzeczywistość otaczająca ją, miała już dręczącą siłę snu, który trwał wciąż, snu, z którego przebudzić się nie mogła, nie miała sił. I czuła się tak samą, tak obcą, tak sierocą i tak smutną [...]. [s. 448]

W obu relacjach narratora, występującego tu w konwencji młodopolskiego barbarza, widać niezwykłą dbałość o drobiazgowy i plastyczny opis obserwowanej scenerii. Złowrogą przestrzeń rzeczywistości zewnętrznej, „opowiedzianą” celowo monotonnym szeregiem zdań „działających się”, uzupełnia opis pesymistycznych odczuć i bolesnych tęsknot uczłowieczonej Komurasaki. Jedyny, jak się zdaje, kontrast, którym posługuje się Reymont w obrazowaniu bohaterki i jej otoczenia, polega na przeciwstawieniu brzydocie świata jej nieskalanej urody. Harmonia i piękno towarzyszą też wspomnieniom pięknej Japonki. W barwach orientu, w bogactwie bujnej natury, pojawia się w baśni wyłącznie kraj ojczysty osamotnionej lalki. Nie jest to jednak fabularna rzeczywistość, a projekcja marzenia głównej bohaterki:

Wiśniowe sady stoją w kwiatkach, różane, wonne płomienie tryskają wśród liści zielonych i słońce gra na nich, a motyle tęczą barw, tęczą ametystów, opali, rubinów owiewają je chmura, wirują, roją się... a pszczoły płyną cicho, brzęcząc pieśń miodną, a strumyki szemrzą po piasku złotym, szemrzą... [s. 449]

Obraz bliskich stron, przywoływany w cierpiącej wyobraźni, budzi niepohamowaną tęsknotę. Ten nostalgiczny wątek został misternie wpleciony w całą baśń, nadając utworowi charakter opowieści odrealnionej i onirycznej. Ojczyzna ożywa w udreżonym umyśle Japonki, gdy ta, zmęczona wieczną trwogą, stoi na granicy jawy i snu. Sen, mający często charakter wizji i urojeń, wnosi do utworu orientalną scenerię. Ilekroć to ona jest tematem somnambulicznych marzeń Komurasaki, lalka w swoim cierpieniu znajduje ukojenie. Płacze. Gdy jednak obraz dalekiego kraju ustępuje miejsca wrogiemu pejzażowi paryskiej ulicy – pragnie umrzeć. Modli się o śmierć również w momencie domniemanej uczuciowej porażki:

Nie płakała już [...]; nie krzyczała – czując, że nicość nie odpowie echem; stała zatopiona w niemym krzyku, w gorzkim strasznie czuciu, że nie ma ratunku i nie ma miłosierdzia. I umarła już prawie przed śmiercią. [s. 456]

Zastosowana przez Reymonta „technika oniryczna” należy do tych zabiegów formalnych, które realistycznej fabule jego opowieści nadają aspekt baśniowy, jednocześnie nie burząc obu nakładających się światów: rzeczywistości empirycznej i przywoływanej w marzeniach krainy fantazji. Motyw snu w *Komurasaki*, otwierającego drzwi do wysublimowanych w umyśle lalki „zaświatów”, to bez wątpienia jeden z najważniejszych sygnałów modernizmu. Podobnie jak w baśniach wschodnich Leśmiana, oniryczne przeżycia bohaterki są „drogą intuicyjnego poznania świata, który wymyka się spod kontroli intelektu, drogą dotarcia do istoty zjawisk i istoty bytu”<sup>15</sup>. Dualistyczny charakter sennych peregrynacji wyra-

<sup>15</sup> G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1990, s. 49.

za się tym, że podczas onirycznych wędrówek po ojczystej ziemi bohaterka zagląda w głąb siebie, a jednocześnie jej senne wizje stają się uzewnętrznioną projekcją stanu duszy: pragnień, przeżyć, tęsknot. Oglądana oczami wyobraźni daleka ojczyzna uświadamia Komurasaki powód cierpień. Wyzna więc:

To mój żal płynie z tym cieniem [...] i tęsknota moja [...] O ziemię moja słoneczna, [...] domu mój rodzinny [...]. [s. 450]

W młodopolskim śnie dochodzą do głosu ukryte pod powierzchnią świadomości nieznanne warstwy psychiki<sup>16</sup>. Odkrywa je przed czytelnikiem porcelanowa bohaterka swym wyznaniem: „Dusza moja jest cieniem tęsknoty za wami [...]! Umieram!” – powie zrozpaczona lalka.

W Reymontowskiej baśni, wzorem młodopolskich legend o tęsknocie, sen występuje w podwójnej roli: jako interpretacja doznań bohaterki, tych uświadomionych i nieuświadomionych (które Anna Martuszevska nazwała „dopełnieniem obserwacji bohatera wiedzą o jego psychice”<sup>17</sup>) oraz jako sfera świata fantazji, poszerzająca wymiar werystycznej warstwy utworu o nowe jakości. Jest jeszcze trzecia, bardzo „młodopolska” funkcja snu – związana z tajemnicą bytu i niebytu.

Problem śmierci w utworze Reymonta można rozpatrywać w świetle buddyjskiego światopoglądu, będącego dla „dorosłej” Młodej Polski źródłem licznych inspiracji. Egzotyzm, który uznać trzeba za niemal konstytutywny składnik baśniowości spod znaku „Chimery”, umożliwił Reymontowi interesujący wykład na temat pośmiertnej egzystencji. Dla japońskiej lalki śmierć oznacza wybawienie z koszmaru ziemskiego istnienia, ale nie koniec życia. Komurasaki marzy o kolejnych wcieleńiach i przestrzega:

I jak motyl żałobny usiądę na złoconych belkach domu mojego –  
...nie spędzajcie go!  
...i jak wiśnia dojrzała spadnę na niebieski próg domu mojego –  
...nie rzucajcie mnie złym dziobom.  
...i jak liliowy chryzantem zakwitnę przed oknami domu mojego –  
...nie zrywajcie mnie! [s. 450]

Jedynym antidotum na ból istnienia jest dla wrażliwej lalki miłość. Uczucie do pięknego Antinousa łagodzi nostalgię, drażącą porcelanowe serce. Ilekroć figurka młodzieńca spoglądała na lalkę „tym niepokojącym wzrokiem duszy roślinnej”:

Komurasaki czuła dziwną tkliwość [...], dziwne zamieranie i czarowne zamyślenia niby roje motyli obsiadały jej duszę zmęczoną; ustępowały trwogi, milkła na chwilę tęsknota, a uśmiech promienny, uśmiech wiosennego poranku kwitł na jej drobnych, czarownych usteczkach. [s. 452-453]

Miłość ma siłę ożywczą i moc uzdrawiania:

<sup>16</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969.

<sup>17</sup> A. Martuszevska, op. cit., s. 104.

Ożyła Komurasaki, miała ujrzyć jego, Antinousa, szczęście swoje, ucieczkę, zbawienie, zbawienie jedyne. Rozpromieniła się i zajaśniała taką pięknnością rozradowania [s. 459]

ale też zabija:

gdy ujrzała słodkie oczekujące spojrzenie Antinousa, oszalała z radości w uniesieniu najwyższym padła mu tak namiętnie w ramiona, że rozprysła się o tę pierś zbawczą na kawałki... [s. 459-460]

Reymontowska opowieść nie kończy się więc happy endem, nie spełnia kryteriów stawianych baśni przeznaczonej dla dziecięcego odbiorcy. Wyzwalająca rola śmierci będzie argumentem dla dojrzałego modernisty, nigdy dla małego czytelnika, oczekującego tradycyjnych rozwiązań w wymiarze baśniowej sprawiedliwości. Mroczne tematy umierania, nieszczęśliwej miłości, nostalgii i egzystencjalnej beznadziei wydają się również wykluczać młodocianego odbiorcę z grona potencjalnych czytelników przygód Komurasaki. Składniki baśniowości, występujące na różnych poziomach tekstu, pozwalają wprawdzie analizować utwór jako baśń, ale wysublimowana, metaforyczna treść badanej prozy może pozostać niedostępna doświadczeniom dziecka. Dla poszukiwacza wymyślonych światów *Komurasaki* jest Sezamem, proponującym uczestnictwo w akcji rozgrywającej się w kilku warstwach rzeczywistości. Ale i tu nie ma miejsca dla dziecięcej wyobraźni, spragnionej cudownych motywacji, baśniowych zbiegów okoliczności i rozwiązań, zwieńczonych zwycięstwem głównego bohatera. Na szczęście młodopolska baśń nie pytała o odbiorcę. Funkcjonowała w szerokich gremiach czytelniczych, a dzięki swej złożoności potrafiła sprostać różnym oczekiwaniom. W kontekście tego stwierdzenia nie trzeba pytać, czy Reymont napisał swą „historię” także dla dzieci.

W ostatnim utworze, *Buncie* z 1924 roku, pisarz powraca do zarzuconego dziedzictwa fantazji. Tytuł swej powieści uzupełnia określeniem „baśń”. Zgodnie z sugerowanym gatunkiem obsadza w głównych rolach mówiące zwierzęta, co sprawia, że w tekście dominują konwencje bliższe bajce zwierzęcej. Ale wśród bogatych atrybutów bajkowych, wzbogacających realistyczne sceny walki bohaterów o przejęcie władzy nad człowiekiem, pojawia się tak dobrze znany motyw lalki. Tym razem zabawkę znajduje chłopiec-niemowa, z racji kalectwa pełnoprawny bohater baśni. W zamęcie rewolucji on jeden zachował ludzkie uczucia. Naiwna, ale jakże głęboka wiara w to, że lalka jest zaklętą księżniczką, pozwala mu znaleźć sposób na jej odczarowanie. Ten fabularny moment można odczytać jako Reymontowski pogląd na istotę baśni. Przesłanie, że baśń, nawet gdy zabija, chroni przed śmiercią. Ocala marzenia i wyzwala z wszelkiej niewoli. Niemowa, odjeżdżający w nieznaną wraz z ocaloną księżniczką – to symbol wolności, jaką dają baśnie, a jakiej darmo szukać w realnym świecie gwałtu i przemocy.

Baśniowy epizod w twórczości Reymonta Jan Lemański skomentował jako odejście od „obserwacji realistycznej zwanej życiem”. „Są inne zjawiska, – pisał – stojące gdzieś na uboczu, niby dekoracja przez rozgryanych aktorów zapomniana.” Fakt, że wielki pisarz pochylił się nad dekoracją swej epoki, recenzent uznał za przejaw



literackiej boskości, stwierdzając: „autor, niby władca, po zdobyciu świata realności odetchnął, pozwolił sobie na siódmy dzień stworzenia, który wypełnił adoracją piękna [...] dlatego to w bajce dźwięczy najczystszy liryzm oraz dziwnie miękka, opiekuńcza tkliwość [...] jak uśmiech dziecinny”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> J.L. [Jan Lemański], „Chimera” 1904, z. 19, s. 144.