

Janina Mańkowska

"Ziemia" Zoli a "Chłopi" Reymonta : parallela

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 15/1/4, 226-286

1917

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JANINA MAŃKOWSKA.

„Ziemia“ Zoli a „Chłopi“ Reymonta.

Parallela.

CZĘŚĆ I.

I.

Realizm. Inne wpływy. Metoda doświadczalna w naukach przyrodniczych. Pozytywizm Comte'a. Teorya Taine'a. Balzac. Zola teoretykiem naturalizmu. Parafraza Claude Bernard'a. Krytyka teorii naturalistycznej powieści. Nauka a sztuka. Wróg romantyzmu. Apostoł idei. Serya Rougon-Macquart'ów. Determinizm zewnętrzny. Determinizm wewnętrzny. Patologia socyalna.

Jako ojciec naturalizmu wyciągnął Zola ostateczne konsekwencje z istniejącego już we Francyi prądu realistycznego w literaturze. Jako cel i środek zarazem wskazywał realizm wierną obserwację i wierne kopiowanie rzeczywistości, choćby szarej i pospolitej. Przez usta swego najwybitniejszego przedstawiciela we Francyi, Gustawa Flaubert'a, określił realizm zadanie powieściopisarza jako pochwycenie i ukazanie „częstki życia w przekroju“, życia takiego, jak ono przedstawia się w codziennej rzeczywistości a nie przepuszczonego przez alembik niezwykłych romantycznych inwencji, zawikłanych intryg i oświetlonego nie jednostronnym blaskiem sympatyj autora, lecz równem, obiektywnem światłem prawdy. Dla odtworzenia wiernego obrazu wymagano dokładnego poznania przedmiotu, zapomocą obserwacji i naukowych studyów. Powieściopisarz miał iść przez życie z notatką i ołówkiem w dłoni, nie opuszczać żadnej sposobności, by zaobserwowane przez siebie momenta żywcem zapisywać jako „dokumenty ludzkie“ i na ich podstawie snuć swe opowiadania o życiu. Wyobraźnię zastąpił więc dokument, niewzruszony dowód realnej prawdy i badanie naukowe przedmiotu. W myśl tej zasady trafiało żądanie „bezosobowości“ autora, obiektywności niezachwianej w przedstawianiu ludzi i faktów.

Artysta — mówi Flaubert — nie powinien ukazywać się w swem dziele, tak jak Bóg w naturze.

Być wszędzie obecnym, jako twórca świadomy swej sztuki, lecz nie wyrażać nigdzie swych osobistych zapatrywań i moralnych upodobań dla pewnych postaci. Podobnie jak dla uczonego przyrodnika zwierzę drapieżne pozostanie zawsze przedmiotem spokojnego i interesującego badania, nie mniej jak łagodne i poetyczne stworzenie, tak samo literat powinien się ograniczyć do rzetelnej prawdy w badaniu opisywanego indywiduum, bez względu na jego wartość moralną w społeczeństwie.

Przez ograniczenie wyobraźni i uczuć osobistych autora realizm zbliżał sztukę ku dziedzinie nauki, uzupełniając ideał piękna pierwiastkami obiektywnej prawdy. Dochodząc do kresu drogi, wytyczonej przez realistów, E. Zola wymarzył ideał powieści jako połączenie prawdy i piękna dla najwyższego celu t. j. dobra ludzkości.

Oprócz realizmu, jako głównego źródła naturalistycznych teorii Zoli, należy wymienić wpływy nowych teorii naukowych w zakresie badań fizyograficznych i psychologicznych a zwłaszcza pozytywistycznej filozofii Comte'a i Taine'owskich innowacji w badaniach literackich. Szybki postęp wiedzy przyrodniczej w ciągu 19-go stulecia otworzył nowe horyzonty dla myśli i badań naukowych. Nowa metoda eksperymentalna w nauce fizyki i chemii, przyjęła się wnet także w fizjologii i dała pochop do zastosowania doświadczenia w psychologicznych badaniach, a wyniki jej były tak doniosłe, nowe hipotezy tak mnożone i niespodziewane, że cały świat umysłowy oszołomiony i zachwycony zaczął upatrywać zbawienie w postępie wiedzy i wiedzę ubóstwiać w miejsce religii objawionej. Zrezygnowawszy z nadziei zdobycia ostatecznych przyczyn na drodze metafizycznych dociekań, badacze ograniczyli się do poznania poznawalnego i praw niem rządzących. Wychodząc zaś z założenia, że wszystkie zjawiska natury martwej są podległe niewzruszonym prawom fizycznych i chemicznych zmian, uczeni przenieśli ten determinizm na zjawiska, zachodzące u istot żywych, t. j. fizyologiczne i psychologiczne. Myśli i uczucia sprowadzili do najbardziej prostych wrażeń, te zaś odnosili do ruchów odpowiednich nerwów w zmysłach i mózgu.

Z dziedziny nauki do dziedziny sztuki przeszczepił deterministyczne teorie Hipolit Taine, zachęcając powieściopisarzy do naśladowania uczonych historyków. Historycy dają psychologię przeszłości, powieściopisarze powinni dawać psychologię współczesności. Żądał on od powieściopisarzy studyów psychologicznych dla uzupełnienia i uzasadnienia psychologicznej analizy bohaterów. Jego słynne zdanie, że „*występek i cnota są wytworami, podobnie jak wityrol i cukier*“, odbiło się głośnym echem w kierunku naturalistycznym w literaturze.

Zauważyć jednakże trzeba, że nie było to zupełną nowością w literaturze, gdyż już Balzac uważał za niewystarczającą samą

analizę psychologiczną i starał się w swych powieściach powiązać niemi przyczynowości duszę z ciałem i z ich otoczeniem, t. j. dać analizie psychologicznej grunt i umotywowanie w warunkach fizjologicznych i socyalnych.

Te wszystkie idee, które nasycona była atmosfera umysła Zoli, wchłoniął w siebie młody umysł Zoli, od chwili przybycia do Paryża, w celu wydawania pierwszych utworów w duchu romantycznym. Wnet, dzięki swej energii despotycznej, potrafił niewyraźne dążenia współczesnej literatury powieściowej ująć w ścisły kanon, głosząc absolutną wyższość literatury naturalistycznej i stawiając jako warunek *sine qua non* wartości utworów, ich przynależność do kierunku naturalistycznego a przez to samo stał się choć nie oficjalnie głową szkoły naturalistów.

W swym kodeksie „powieści eksperymentalnej“ parafrazuje Zola teorie uczonego fizjologa Claude Bernarda, zastępując, jak sam się wyraża, słowo lekarz wyrazem powieściopisarz. Twierdzi więc, że jak uczonego w swym laboratorium posługuje się doświadczeniem dla sprawdzenia swych hipotez, tak i powieściopisarz powinien dokonywać eksperymentów na ludziach, t. j. na bohaterach swych dzieł, aby dojść do prawdziwych twierdzeń. A oto jak sobie wyobraża takie doświadczenie: wzięwszy pewne indywiduum o danych właściwościach fizjologicznych, działać nań, podobnie jak działa fizjolog, przez poddawanie różnym wpływom otoczenia i przypadków i zapisywać zmiany, jakie wywoła w jego ustroju i życiu podwójny determinizm, wewnętrzny, t. j. odziedziczone dyspozycje fizjologiczne, i zewnętrzny, t. j. warunki bytu. W ten sposób — wnioskuje Zola — przez posługiwanie się narzędziem właściwym nauce, powieściopisarz stanie się prawdziwym uczonym, dokonywającym doświadczeń na społeczeństwie, stanie się, jak żądał Taine, psychologiem terażniejszości.

Trudno wprost pojąć, jak umysł Zoli, bądź co bądź nie przeciętny, mógł nie widzieć istotnej różnicy między doświadczeniem w ręku uczonego i artysty. Pierwszy dochodzić może do wyników zupełnie różnych od hipotezy, może ją prostować i kontrolować zapomocą doświadczenia. Artysta nie tylko nie jest w stanie sprawdzić swych hipotez, lecz całe jego doświadczenie musi być tylko fikcją, popartą co najwyżej obserwacją autora a w istocie zależną od indywidualnego jego ustroju i wyobrażeń.

Drugim zasadniczym błędem w ścisłym na pozór rozumowaniu Zoli jest pomieszanie zadań uczonego i artysty, gwałtowne narzucanie artyście metod naukowych i celów. Gdy bowiem celem nauki jest poznawanie praw ogólnych, rządzących światem, celem sztuki jest budzenie uczuć estetycznych. Pierwsza dąży przedewszystkiem do prawdy, druga do piękna. Służąc dwu bogom, dzieło sztuki staje się jakimś niezdecydowanym tworem, które nie mając wartości dla ścisłej nauki, traci przez scyenty-

ficzne aspiracje władzę nad estetyczną wrażliwością czytelników. Bo naturalnie naukowa metoda nie godzi się z dowolnymi wzlotami fantazyi, a uczucie i wyobraźnię wypędza z właściwej im dziedziny, wprowadzając na ich miejsce dokument, obserwację i doświadczenie. Przeciwno fantazyi i poetyckiemu natchnieniu płonie Zola świętym oburzeniem, przypisując im winę Sedanu i utraty Alzacyi i Lotaryngii. Romantykom odmawia czci i wiary, uznając w nich tylko tę zasługę, że jako „szkoła retoryki“ wykształcili styl i język, aby przygotować narzędzie do donioślejszych celów — powieści naturalistycznej. Rolą artysty, wedle niego, przestaje być wygłaszanie szumnych a pustych deklamacji o życiu, Bogu, ojczyźnie, człowieku, ale polegać ona będzie od-tąd na prawdziwej pracy nad uszczęśliwieniem społeczeństwa. Bo jak anatom, który krając zwłoki i wstrętne wrzody, oddaje nieocenione przysługi społeczeństwu, tak i powieściopisarz będzie badał i na jaw wydobywał choroby i rany społeczeństwa. Dopuszcza do zapobieżenia im na przyszłość przez zastosowanie odpowiednich lekarstw.

Ze względu na tę wiarę w zbawczą doniosłość naturalizmu jest Zola, pomimo oskarżeń o niemoralność i brudotę, prawdziwym i czystym apostołem idei, nie tylko apostołem ale i wykonawcą.

Teoretyczne zasady powieści eksperymentalnej zastosował Zola w swoim olbrzymim dziele, w seryi *Rougon Macquart'ów*, obejmującej, wedle słów autora „*Historję jednej rodziny za drugiego Cesarstwa ze stanowiska społecznego i przyrodniczego*“.

Pierwszy punkt widzenia kazał poddać doświadczeniu działanie wpływów danych środowisk, zawodów, stanów, politycznych urządzeń na kształtowanie się losów i charakterów jednostek. Jako wróg rządów drugiego Cesarstwa wykazywał Zola w ciągu całej seryi zgubne skutki fałszywej polityki Napoleona III, poczawszy od zamachu stanu aż do ostatecznego *Pogromu* pozornej świetności pod Sedanem. Równocześnie ukazywał swoich Rougon'ów i Macquart'ów na wszystkich prawie szczeblach społecznej drabiny; poczawszy od dworu cesarskiego, jego ministrów i dworaków, przesuwają się: wielki świat arystokracji pieniężnej i rodowej, mniejszy świat mieszczański Paryża i prowincyi i półświata paryski, dalej uczeni i artyści, kler, wielcy i mali przemysłowcy, drobni przekupnie, świat robotniczy fabryk i kopalń, rzemieślnicy, kolejarze, wreszcie chłopi i żołnierze. Przez to kolejne zmienianie warunków życia Zola śledził prawa determinizmu zewnętrznego.

Drugi punkt widzenia ukazywał skutki determinizmu wewnętrznego, t. j. kształtowanie się losów, charakterów członków jednej rodziny pod działaniem atawizmu. Wychodząc z założenia, że dziedziczność ma swoje prawa tak stałe, jak przyciąganie ziemi, wykazuje jak skażenie zdrowia u matki rodu, powikłane późniejszymi skazami przez nowe związki krwi, wywoływa zależnie

oń warunków życia corazto inne zбочenia u jej potomstwa. Aby wykazać prawa atawizmu, musiał nagromadzić w swej seryi powieści, jak w katalogu klinicznym cały zbiór patologicznych przypadków i zrobić Rougon-Macquart'ów pokoleniem histeryków; maniaków, pijaków, waryatów, zbrodniarzy i rozpustników. Tylko bardzo nieliczni członkowie tej rodziny należą do ludzi normalnych a już wyjątkowo zgoła są pomiędzy nimi jednostki moralnie zdrowe.

Co gorsze jednak, że nie tylko Rougon-Macquart'owie żyją pod przekleństwem dziedzicznego fatalizmu, są czarnymi charakterami, ale i całe ich otoczenie, w jakiegokolwiek żyje warstwie społecznej, jest do gruntu zepsute, podłe, niemoralne i zdegenerowane, tak że obraz ogólny społeczeństwa francuskiego nie uprawnia zupełnie do nadziei lepszego jutra, wyrażonej w końcu seryi.

II.

Program autora. Miejsce akcji. Podróż w celu zebrania „dokumentów”. „Ziemia” a serya „Rougon-Macquart'ów”. Rodzina Fouanów bohaterem powieści. Podwójne zawikłanie. Analiza treści.

Powieść o *Ziemi* jest piętnastą z rzędu książką z seryi *Rougon-Macquart'ów*. Do pierwotnego planu, który obejmował 12 tomów, *Ziemia* nie należała, dopiero po ukończeniu pierwszej części postanowił Zola rozszerzyć ramy seryi, w celu włożenia w nie tych warstw społecznych, których w 12-u ukończonych zawrzeć nie zdołał. Co do sposobu traktowania powieści, t. j. co do kompozycji i techniki pisarskiej, nie przynosi ten dalszy ciąg żadnych nowości, chyba ten postęp, że corazto rzadsze stają się wykroczenia poetyczne poza nakreślone sobie granice i że w miarę rutyny ustalają się nowe charakterystyczne właściwości talentu Zoli, już zupełnie wyzwolonego z pod wpływów znieawidzonego romantyzmu.

Wyjątek z listu Zoli do jednego z przyjaciół ukaże nam, czego spodziewał się sam autor, kreśląc plan swej powieści o chłopach.

Ziemia — pisze Zola — będzie traktowała o namiętności francuskiego chłopca do roli, o jego długiej walce, aby ją ku sobie przyciągnąć, o jego pracy, zginającej członki, o jego krótkich radościach i długotrwałej nędzy. Chcę też określić jego stosunek do religii, do polityki i wyjaśnić na podstawie dziejów jego położenie. Także jego przyszłość chcę wskazać, t. j. jego udział, jaki mu przypadnie w wielkiej rewolucji społecznej.

Wszystko to stanowi naturalnie tło dramatu, który ma się w książce rozegrać; dramatu ojca, który rolę swą przed śmiercią między dziećmi rozdziela i wydaje się tym sposobem na straszne i długie męczeństwo. Będzie to skończona tragedia, wprawiająca w działanie około 60 cha-

rakterów, całą wieś w Beauce, nie mówiąc już o akcji pobocznej, gdzie rozgrywają się namiętności w sporze dwu siostr zwaśnionych z powodu jednego mężczyzny; także i ta kwestya musi być przedstawiona w związku z kwestyą posiadania. Krótko, pragnę stworzyć dla wieśniaka to, co stworzyłem w „Assomoir“ dla paryskiego robotnika, t. zn. chcę opowiedzieć jego dzieje, sposób życia, namiętności i biedy, wszystko, co otoczenie i okoliczności z niego zrobiły.

Jako mieszczuch przez całe swe życie nie znał Zola z własnych doświadczeń życia wiejskiego, prócz niewielu obserwacji podczas letnich wakacji na wsi, na południu Francyi, w okolicy Aix. Nie te jednakże strony wybrał na miejsce akcji, gdyż prowincya zbyt odrębnym odznacza się krajobrazem, charakterem i mową ludu, aby jej wieś mogła być typem ogólnofrancuskim. Taką krainą najbardziej typową, nie zbyt oddaloną od centrum Francyi, krainą *par excellence* rolniczą, gdzie lud wiejski, przywiązany do gleby żywiącej, najmniej potrzebował odpływać do miast, jest płaska, zbożem falująca prowincya Beauce.

Na wiosnę 1886 r. udał się Zola do Beauce w celu poznania terenu i jej mieszkańców i tak donosi dość naiwnie jednemu z kolegów o swych ważnych obserwacjach:

Jestem tu od wczoraj i znalazłem tę miejscowość, której szukałem. Jest to mała dolinka, odległa o 4 mile stąd (t. j. od Châteaudun) w kantonie Cloyes. Wspomnę w mej książce o małym potoczku, który tu płynie... Jest tu wszystko, czego mi potrzeba, wielkie folwarki i małe, miasto, typowy charakterystyczny horyzont, żwawy lud (?), mówiący dyalektem, zaledwie śmiałem się tego spodziewać... Jutro idę do Cloyes i zwiedzę tam dokładnie moją wieś... Na pojutrze mam rozmowę z pewnym obywatelem, który mieszka o 3 mile stąd i którego gospodarstwo najdokładniej obejrzę. Dzisiaj zwiedziłem wielki jarmark bydła w Châteaudun.

Oto jakiemu błyskawicznemu zwiedzeniu, jakby wystawy w muzeum etnograficznym, zawdzięcza Zola „dokumenty“, osobście zaobserwowane. Właściwie tylko krajobraz wiosenny i topografia, urzędzenia gospodarskie i zachowanie oglądanych jak okazy wieśniaków mogły mu dostarczyć materiału autopsyjnego. Wszystkie inne szczegóły życia wiejskiego musiał czerpać z ksiąg i opowiadań. Zobaczymy, jak ta ogromna przewaga książkowej erudycyi nad osobistemi wrażeniami i przeżyciami odbiła się niekorzystnie na dziele o wsi francuskiej.

Ziemia jest jako epizod seryi *Rougon-Macquart*'ów powieścią, może najluźniej związaną z ideą przewodnią *Historyi jednej rodziny*, gdyż jedyny, występujący tu członek pokolenia Rougon-Macquart'ów, Jan Macquart, jest postacią drugorzędną w całej toczącej się akcji, co więcej, wolny od wszelkiej dziedzicznej skazy, a losy jego są tak przypadkowe, że niema mowy o żadnym uchwytym determinizmie otoczenia w jego życiu.

Inną natomiast rodziną zajmie się Zola, rodziną rdzennie chłopską, śledząc na jej członkach skutki społecznych i naturalnych wpływów. Powodem tego odchylenia od rdzennej zasady Rougon-Macquart'ów jest przeniesienie akcji do północnej Francji, gdy tymczasem Rougon-Macquart'owie są rodziną osiadłą w okolicy Aix. Przeprowadził więc autor tylko Jana Macquart'a, wnuka wspólnej macierzy rodu, do prowincji Beauce i kazał mu się tu uwikłać pośrednio w dramat chłopskiej rodziny Fouan'ów.

Dramat ten a raczej tragedia w rodzinie Fouan'ów skupia się, jak to w swym planie autor zaznaczył, około dwu głównych wątków: 1. spowodowana jest okrutnym postępowaniem dzieci z wydziedziczonym ojcem, 2. nienawiścią dwu sióstr o jednego mężczyznę i o dziedzictwo; oba kończą się tragicznie.

Ludwik Fouan, właściciel 19-tu odziedziczonych morgów, widzi się zmuszonym, kiedy już wiek i praca uczyniły go niedołężnym, rozdzielić swój majątek, swą ziemię ukochaną pomiędzy troje dzieci. Wie wprawdzie z doświadczenia, na jaką poniewierkę skazuje się, pozbawiając się tego autorytetu, jaki daje majątek, ale surowa konieczność i to przywiązanie do ziemi, które nie pozwala mu patrzeć na marnującą się rolę, skłaniają go do zrzeczenia się praw do tego wszystkiego, co siły jego życia pochłonęło, w co rok rocznice pot i krew jego wsiąkała. Och, jak ciężka decyzya, jak trudna rezygnacya i jak bolesne to przeświadczenie, że oto już skończone jego życie, że stał się, jak popsute narzędzie, czemś zbytecznym na świecie. Nikt go nie potrzebuje. Wszystkim swoim jest zawadą. Gdybyż przynajmniej dzieci umiały uszanować i osłodzić ten schyłek pracowitego żywota ojcowego — ale nie; on już przestaje dla nich istnieć jako ojciec, targują się z dziką drapieżnością zwierząt, aby mu jak najmniej renty dożywoćniej udzielić i radziby mu każdy kęsek zmierzyć i okraść.

Życie dwojga starych było badane, roztrząsane szczegółowo; zważono chleb, jarzyny, mięso, oceniono odzież, odcinając po kawałku potrzebnego płótna i wełny, zeszli nawet do słodyczy i tytoniu dla ojca... Skoro się już nie pracuje, trzeba umieć się ograniczać; to tak jak z tym ich starym psem, który jadł bez pożytku: już dawno trzeba było mu wsadzić kulkę w łeb. (25 str.).

Więc wzrasta w nim gniew wobec tej zaciekłości ciała, które jest z jego ciała, aby się utuczyć jego ciałem, aby mu wyssać krew jeszcze za życia. Zapomniał, że i on także tak zjadł swego ojca. (25 str.).

Taki to już porządek tego świata.

Początek jednak zapowiada się nie najgorzej. Zrazu strudzoną kościom słodki jest odpoczynek i dni beztroskie. Mimo to jednak starzy udają tylko zadowolenie przed ludźmi i sobą samymi, gdyż tęsknią oboje za gwarem życia, które ich poza nawias wyrzuciło. A do tego przykrości zaczynają się mnożyć. Z trojga dzieci tylko jedna córka Fanny i jej mąż Delhomme

uważają za obowiązek uczciwości wypłacać rentę. Syn Narcyz, zwany Jezus Chrystus, to lekkomyślnik i utracyusz, dawny żołnierz, obecnie żyjący z swą córką z kłusownictwa i kradzieży — ten nie tylko, że ani grosza nie przynosi, ale jeszcze wyludza udanymi jękami i łzami te pieniądze, które inni płacą rodzicom. A jeszcze gorsze, dla starego wprost bolesne, że Jezus Chrystus nie czuje wcale przywiązania do odziedziczonego gruntu i wysprzedaje go z lekkim sercem na hulanki i pijatykę.

Przy całej nieuczciwości i rozpuszcie nie jest jednakże Jezus Chrystus tak skończonym łotrem, jak najmłodszy z synów, zwany Buteau, brutal bez iskiarki uczucia, tak chciwy, że w tej chciwości streszcza się jego cała istota. Ten zrazu dla pozorów oddaje należną ojcu rentę, lecz wnet oburzony, że grosz jego idzie na hulanki brata, odmawia stanowczo swej części. On naprawdę jest wściekły o to marnowanie majątku i w chwili pasyi urządza starym straszną scenę, rzuca matką tak mocno o ziemię, że za parę dni trzeba ją pochować.

Stary opuszczony, upokorzony swą bezsilnością, on dawny tyran, przed którym drżała cała rodzina, wegetuje coraz marniej, sam w opustoszałej chałupie. Decyduje się wkońcu opuścić swe domostwo i przenieść się do domu zięcia. Odtąd zaczyna się smutna odyseja staruszka od jednego z dzieci do drugiego, w poniewierce i prześladowaniu. Córka, Fanny, wzór prawdziwej i zamóżnej gospodyni bez zarzutu, dumnej z tej rozumnej uczciwości, co nic nie żąda od drugich, lecz i sama strzeże się, by drugim nie ulżyć, to najlepsze jeszcze z dzieci, dogryza staremu na każdym kroku przesadną pedantycznością w czystości, tak, że wnet jej chłodna, pogardliwa grzeczność staje się dlań prześladowaniem nie do zniesienia.

Kiedy zaś chytry Buteau, podejrzewając, że stary ma jakieś oszczędności, zaprasza go słodkimi obietnicami do siebie, przynosi się Fouan do niego, ścigany dumnymi słowami córki, że jeszcze będzie ich na klęczkach prosił, by go przyjęli z powrotem. Z czyśca wpada staruszek w prawdziwe piekło w domu syna. Buteau ożenił się z swą kuzynką Lizą, którą jeszcze dawniej był uwiódł, a poślubić ją zdecydował się dopiero wtedy, gdy majątek dziewczyny się zdwoił. Liza nie jest początkowo najgorszym stworzeniem, ani zła ni dobra, flegmatyczka naogół bierna. Jak matka, kocha swą siostrę młodszą, Frankę, sierotę od małego dziecka. Jedynym może w całej powieści miłym epizodem jest ta miłość dwu siostr, nigdy nierozłącznych, prawie zrosłych ze sobą w wspólnem oddaniu. Tem gwałtowniejszym staje się kontrast nagłej nienawiści, wywołanej wmięszaniem się w ich losy mężczyzny. Buteau, u którego zmysłowa namiętność dorównywa chciwości, atakuje bezustannie młodziutką Frankę, coraz mocniej podniecany jej gwałtownym oporem. A ona, ta zaledwie z lat dziecięcych wyrastająca dziewczyna, to niezwykle

silna indywidualność, najmocniejszy w całej powieści charakter. Od najmłodszych lat okazuje mocne poczucie sprawiedliwości; gdy uzna, że to moje, a tamto twoje, nie ustąpiłaby pod nożem z swego prawa. Już samo opowiadanie o bezprawiu wzburza jej krew i ściska za gardło jakąś dziką zajadłością. Chociaż więc wcześniej rozbudzony, bujny temperament zachęca ją do uległości, jednak stalowy upór i duma wstrzymują ją od okazania tego.

Corazto gorzej dzieje się w domu Buteau, bo on, bezustannie palony niezaspokojoną żądzą, czyha na każdym kroku na dziewczynę a odepchnięty mści się na żonie i dzieciach. A biedna Liza bita i przeklinana wie o wszystkim i wolałaby, by siostra ustąpiła, aby uzyskać zgodę i spokój w rodzinie. Tego już za wiele France — wzbiera taką pogardą dla siostry, iż nie nawidzi ją gorzej, niż swego prześladowcę.

Przytem jeszcze inny konflikt wznieca ciągłe burze w domu. Jan Macquart, parobek z poblizkiego dworu, kocha Franke i chce ją poślubić, tego zaś najbardziej obawia się Buteau, gdyż musiałby stracić połowę majątku i ustąpić innemu dziewczynę. Najpodlejszymi sposobami przeszkadza temu małżeństwu, a tymczasem stosunki stają się nie do wytrzymania.

I staremu robi się coraz ciasniej wśród tych rozjuszonych ludzi. Znękany, zwłaszcza chciwością i brutalnem obchodzeniem zięcia, przenosi się do trzeciego z dzieci. Z otwartemi rękami wita ojca Jezus Chrystus, przeczuwając u niego zatajone pieniądze. Lecz i tu miły początek wnet się psuje: nocami, jak widma śmierci, widuje stary roziskrzony chciwością oczy i drżące ręce w poszukiwaniu pieniędzy. A gdy raz zemdiał, miał wrażenie, że w gorliwości poszukiwań rozprutoby go, by z wnętrzości wydobyć sumkę. W strasznej trwodze, decyduje się raczej powrócić do Buteau.

Lecz właśnie ten, szczęśliwszy od brata, wpada na trop sumki i wykrada ją staremu. Teraz stracił już stary ostatni własny przedmiot i to tak ukochany! A gdy się upomina, syn tryumfujący, nie dbając już teraz o starego, jak o pustą sakiewkę, wyrzuca go na dwór z chałupy.

Jest prawdziwy tragizm w tej dwudniowej tułaczce staruszka, drżącego z głodu i zimna wśród ulewnego deszczu, z nieokrytą nawet głową, zdecydowanego raczej umrzeć, niż wrócić do wyrodných dzieci. Jak król Lear, wyrzucony i wzgardzony przez okrutne dzieci, szuka, gdzieby się przytulił. Niestety, on nie znajdzie w Rognes Kordelii, aby go przygarnęła w opuszczeniu. Bogata siostra, „Wielka“ zwana, broni mu wejścia do chaty, jak parszywemu psu i jeszcze dorzuca szydercze słowa: „Tak to bywa głupim. Zdechnij teraz na dworze!“

I wraca nieszczęsny w czarną deszczową noc listopadową. „Gdzie szedł, tego nigdy potem nie wiedział“. Nawet z chlewa, gdzie się schronił, wypędził go szczęśliwszy od niego

wieprz. Rankiem uciekł w pole od wzroku ludzkiego. Jedna jeszcze myśl tłukła się w zmartwiałem ciele: jak długo potrwa ta męka, zanim skona?

Lecz z zapadającym zmrokiem chwycił go okropny strach przed drugą nocą w tę upartą ulewę. Zimno zaczynało mu na nowo dojmować aż do kości, głód mu drażył piersi nieznośnie. Skoro noc zapadła, czuł się jakby zatopiony, uniesiony, przez ciemne strugi deszczu. Już nie głowa rozkazywała, nogi szły same, zwierzę go prowadziło, i tak bez swej woli znalazł się w domu Buteau'ów.

Od tej chwili starzec zapadł w zupełne milczenie wobec dzieci, ani o swe pieniądze ani o krzywdy nie dopominał się, ani się nie skarżył. Cała jego duchowa istota pograżyła się w apatyę i martwość a pozostało żywym tylko zwierzę, wiecznie głodne. Zarosły z siwą brodą, opuszczony, brudny, w starym, dziurawym odzieniu syna, ledwo włóczył się o dwu kijach, corazto bardziej pochylony do ziemi. I tylko jedno niewyraźne a uparte uczucie tkwiło w nim:

Ziemia, ziemia, której tak pożądał, którą tak namiętnie posiadał, ziemia, której przez 60 lat dawał wszystko: swe członki, swe serce, swe życie, ta niewdzięczna ziemia, przeszła w ręce innego samca.

I nic mu z niej nie zostało, ani kęsek chleba, ona zaś obojętnie przyjmie jego próchniejące kości i odmłodzi się niemi.

Doprawdy, aby dojść do tego obdartym i nędznym, nie warto było męczyć się w pracy przez całe życie!

Przez wszystkie nędze zniedołężniałej starości musi przejść, zanim go śmierć znajdzie. Ludzie traktują go z pogardą a dzieci czekają z niecierpliwością, aż skończy przewlekły, nieznośny żywot.

On zresztą nie skarżył się, wzwyczajony do tej myśli, że starego konia, który już wysłużył swe lata, trzeba zabić, aby nie jadł nadaremno owsa. Sartyo, do niczego a kosztuje. I on wyglądał kiedyś śmierci swego ojca. Jeżeli więc jego dzieci z kolei czekały na jego zgon, to nie czuł z tego powodu zdziwienia, ani przykrości; tak powinno być.

Tymczasem w domu Buteau'ów, wiele zaszło wypadków. Franka, doszedłszy do pełnoletności, zbuntowała się przeciw okrutnym opiekunom i przyjęła, choć bez miłości, rękę wiernego Jana Macquart'a. Wśród piekielnych scen, po formalnem obłączeniu, małżeństwo Buteau musieli ustąpić z połowy grantu i z chałupy młodym małżonkom. Nienawiść i mściwość wzrastają w Buteau i Lizie w upartą namiętność. Powoli zaczyna kiełkować w nich pragnienie pozbycia się Franki i jej dziecięcia, zanim ono przyjdzie na świat, byle tylko nie stracić jej części majątku na rzecz Macquart'ów. Buteau gwałci brzemienne Frankę a Liza rzuca ją w bójce na leżącą kosę. Franka umiera z rany w łonie. Lecz nie

zdradzi zabójców przed śmiercią i nie zapisze majątku. Czuje teraz, że mimo wszystko kochała zawsze męża swej siostry, a ten oto był tylko przybłądą w jej życiu, obcym jej i niekochanym.

Pierwsza zbrodnia pociąga za sobą fatalnie drugą. Stary Fouan był świadkiem sceny zabójstwa Franki a nawet zdradził nieprzytomnym mamrotem Janowi, kto jest winien śmierci jego żony. Od tej chwili staje się Fouan nieznośnym a jego istnienie zatruwa zabójcom każdą chwilę trwogą. Nieznacznie w nocnej rozmowie małżonków, bez wymawiania głośno tajnych pragnień, wyłania się myśl zgładzenia starego. Rozmowa zdaje się nie tykać właściwej treści, okrąża ją z daleka; ani razu nie pada wyraźne słowo. A jednak czuć atmosferę zbrodni a Liza i Buteau rozumie ją się bez słów.

Ach, jakż on przykry, ten ojciec, odkąd tak zdziecinniał! Żarłoczny, obrzydliwy.

— I pomyśleć, że dmuchnąć a przewróciłby się — szepce drugie.

— I po co to żyje, czy to już nigdy nie zdechnie?

Wreszcie:

— Pójdę popatrzeć, czy spi — rzekła nagle Liza. Cała drżąca wraca z świecą w ręku.

— Cóż spi?

— Tak spi, usta ma otwarte, bo się dusi w astmie.

Znowu cisza i czują nawzajem, jak jedna myśl tętni im w żyłach. Stary dusi się zawsze, nic łatwiejszego, jak ścisnąć mu gardło i pozbyć się zmory.

Nagle Buteau wstaje:

— I ja pójdę zobaczyć. Z świeczką w dłoni zniknął, gdy tymczasem ona z zapartym tchem nasłuchiwała, rozwierając szeroko oczy w ciemności. Lecz minuty upływały bez szmeru w sąsiedniej izbie. Wkońcu usłyszała go wracającego bez światła z miękkim szelestem bosych nóg, z tak ściśniętym gardłem, że nie mógł powstrzymać chrapania oddechu. Przybliżył się aż do łóżka, pomacał, aby ją znaleźć i szepnął do ucha:

— Chodźże, nie mogę sam.

— I gdy oboje znajdują się wobec śpiącego starca, ona ze świecą w ręku, długo patrzy wskazując oczyma poduszkę. Poduszką trzeba go zdusić. Na pozór łatwo, a jednak tak trudno. Odchodzą i wracają. Wreszcie kobieta chwyta poduszkę i rzuca ojcu na twarz a wtedy już razem dokonują dzieła. Lecz straszna siność okrywa ofiarę, przerażenie chwyta ich za włosy. Dla zatarcia śladów podpalają słomę, radując się jednocześnie na dobrą myśl rozgłoszenia wiadomości, że stary niedojda palił banknoty. Przez to uwolnią się od podziału jego pieniędzy między rodziną. W skwarzących płomieniach ojciec jeszcze nie doduszony i nawpół spalony otwiera oczy z wyrazem strasznego bólu i nienawiści w sonej twarzy. Jeszcze jeden szczegół podnosi melodramatyczny nastrój: zbrodnia ma świadków w dwojgu dzieciach,

które przerażone blaskiem, przez uchylone drzwi patrzą na potworne dzieło rodziców.

Jednakże zbrodnia nie wykryła się, mordercy z radością widzą, jak ziemia kryje w sobie drugą już trumnę wraz z tajemnicą. Teraz już cały majątek łączą w swem ręku i gotówkę do tego. Mogą się dumnie rozsiaść w dawnym domostwie, szczęśliwie żyć wśród dostatków.

A Jan? Wyrzucony z majątku żony znów sam pozostał, jak przed 12 laty sam tu przybył. On domyśla się wszystkiego, lecz jak Hamlet waha się czy zbrodnię ukarać, czy zostawić wszystko naturalnemu biegowi. A w takim razie na niego teraz kolej po Francie i starym. Lecz nie, nie wmiesza się w tę historię, bo to wszystko wstrętem go przejmują. Może to źle, a jednak taka była wola zmarłej, skoro nie chciała wyjawić zbrodni. Dwadzieścia razy w ciągu nocy chciał i nie chciał, zgorączkowany walką obowiązku i tchórzostwa. Ranek przynosi nagły zwrot. Pójdzie precz z tej obrzydliwej wsi, gdzie nie ludzie żyją, lecz zwierzęta, zagryzające się nawzajem. Właśnie obiegają Francję pierwsze dreszcze wojny z Niemcami. Jan wraca do żołnierskiego stanu. Może mu ulży, gdy będzie mógł tłuc tych Prusaków, co zapaskudzają Francję.

III.

Pesymistyczny obraz wsi. Historyczne wpływy na charakter chłopca francuskiego. „Wielka“. Buteau. Ogólna charakterystyka chłopca. Niereligijność. Życie rodzinne. Życie publiczne. Ciemnota. Polityka. Kwestya socyalna. Rozpusta. Usposobienie a otoczenie. Protest przeciw sądowi Zoli. Postaci drugorzędne. Kobiety. Jacqueline jako postać symboliczna. Stosunek wieśniaków do innych sfer. Obywatel ziemski. Posłowie. Książd. Notaryusz. Doktor. Nauczyciel. Brak tła zwyczajowego. Życie wiejskie. Przyjemności wiejskie.

Z pomiędzy zamieszczonych w planie 60 postaci tylko 30 przeszło do ostatecznej redakcyi powieści, a i z tych tylko połowa może rysuje się wyraźniej, inne zupełnie nie mają odrębnej fizyognomii. Na tych 30 postaci 15-u jest członków rodziny Fouan'ów. Podczas gdy reszta postaci reprezentuje zróżniczkowane zawody wiejskie, jedynymi i właściwymi przedstawicielami chłopów-rolników, do gleby od wieków przyrostych, są Fouan'owie.

Oni to okazują typowe cechy wiejskiego ludu francuskiego, takiego, jakim go widzi Zola.

Niesłychanie smutny a dla Francuza boleśnie upokarzający jest ten obraz wsi francuskiej, skreślony przez Zolę. Czarne barwy nie tylko górują nad jasnymi, ale zupełnie je przykrywają. Nardarmo szukać w całej powieści choć jednej duszy sympatycznej, bardzo niewiele znajdziemy uczciwych i to tylko rozumną, chłodną uczciwością, lecz ani jednego, stanowczo ani jednego niema tu

serca poczciwego. Wszystkie one wyschły na twardy kamień w ciągu wiekowej niedoli a jedynym uczuciem, które im pozostało, jest żądza posiadania ziemi.

Wierny swej deterministycznej zasadzie Zola przedstawia naturę chłopską jako konieczny rezultat tych okoliczności, które przez wieki na przemiany jego organizmu wpływały. Jeżeli chłop jest podły, chciwy, bez serca i wiary, bliższy zwierzętom, niż ludziom, to dlatego, że społeczeństwo widziało w nim zawsze bydlę robocze, przeznaczone tylko do tego, by swym gorzkim trudem żywiło i dostarczało rozkoszy wyższym stanom.

Historyczny rzut oka na rodzinę Fouan'ów pokazuje nam ich, jak z niewolnych poddanych pańskich wyrosli, przed wiekami jeszcze nabyli od pana morg gruntu za 10-o krotną cenę pańszczyźnianej pracy; jak potem przez 400 lat walczyli podobni do upartej i żywotnej roślinności, aby śmiesznie rozdrobione dziedzictwo utrzymać i nie paść pod trzykrotnem brzemieniem zdzierczych podatków, pańszczyzn i różnych innych obowiązków, wkładanych przez pana, duchownych i królewskich łupieżczych urzędników.

Nic już nie należało do wieśniaka, ni ziemia, ni woda, ni nawet powietrze, którem oddychał... Kto nie mógł płacić, oddawał siebie samego.

Resztki złupionych przez opiekunów pól zniszczyła pożoga wojenna i rabusie. W takich ogniach hartowała się zaciętość i rosła twarda nienawiść Boga i ludzi.

Wielka Rewolucya zastała Kazimierza Fouan'a właścicielem 21 morgów i 100 dukatów, Bóg wie jakim skąpstwem i wyrzeczeniami zdobytych. W jego synu Ludwiku ślepa miłość ziemi jest dominującym znamieniem, ale do szczytu dochodzi atawistyczna chciwość u jego siostry, zwanej Wielką.

Wysoka, koścista, prosta pomimo wieku, miała suchą głowę drapieżnego ptaka na długiej czerwonej szyi.

Nos zakrzywiał się u niej w straszny dziób, potężne szczęki i okrągłe nieruchome oczy zdradzały wewnętrzne usposobienie. Surowa, drapieżna, nieubłagana bogaczka, zimna na biedę drugich, znajduje nawet pewną rozkosz w widoku nieszczęścia bliźnich. Gardzi całą wsią, zbierając w zamian szacunek z powodu swego rozumu i majątku.

Jeżeli chciwość jest treścią duszy chłopskiej, Buteau jest najwybitniejszym i najdoskonalszym typem chłopa. Oto, jak go autor przedstawia:

U niego wielki nos Fouan'ów spłaszczył się a wysunięte potężne szczęki nadawały mu pozór zwierzęcia mięsożernego.

Uparty, zacięty i złośliwy, nadto zuchwały i cyniczny, o nieugaszonych żądzach samca ludzkiego. Zmysłowa namiętność i żą-

dza posiadania, to dwa najwybitniejsze instynkty jego gruboskórnej natury, którym wszelkie jego działanie jest podporządkowane. Na inne odcienie niema miejsca. Ani razu nie okaże odrobiny przywiązania do rodziców lub miłości do żony. Brutalny dla rodziców, żony i dzieci, rządzi się jedynie prawem pięści. Lecz gdy interes tego wymaga, Buteau umie przybrać najśłodsza pozę i mowę. W środkach nie przebiera, gotów i do zbrodni. Bo to zwierzę najgorszego rodzaju łączy tygrysią drapieżność z węzową chytryścią.

Przy różnych, drobnych zresztą odcieniach indywidualnych da się ustalić dla ogółu wiejskiego ludu w „Ziemi“ jako powszechna i najistotniejsza cecha charakterystyczna namiętność posiadania i płynące z niej chciwość, brudne skąpstwo, egoizm, wykrętność, fałsz i zbrodniczość. Całe wiejskie społeczeństwo tonie w grubym materyalizmie, którego nie prześwieśla nawet promień religijnej wiary.

Pomimo głębokiej ciemnoty zdołali bowiem wieśniacy Zoli pozbyć się naiwnej wiary w religię objawioną. Ich religijność polega tylko na bezmyślnem odbywaniu od czasu do czasu najniezbędniejszych praktyk kościoła katolickiego. Dlatego tylko, że tak kaze obyczaj, chrzczą dzieci i biorą śluby w kościele. We wsi Rognes niema nawet proboszcza, bo parafianie żałują pieniędzy na odbudowę zwałonej plebanii. Wystarczy aż nadto ta msza galopem odprawiona przez księdza z innej parafii. Zola z szczególnym naciskiem wskazuje oschłość w stosunku chłopstwa do Boga. Oto jak odbywa się nabożeństwo:

Ksiądz spieszył ze mszą, połykał łącinę, popędzał ceremonie.

Po ewangelii jąka i stęka niedołącznie kazanie, nie wchodząc nawet na ambonę, bo szkoda czasu.

Zresztą prędko się załatwił, dzwonki na Podniesienie zagrały jak elektryczne sygnały w szalonym tempie; potem odesłał swych ludzi rzuconem, jak z bicia trzaśł, „Ite“.

Zupełnie podobnie odbywa się chrzest, ślub, czy pogrzeb, bez jednego pobożnego westchnienia. Kazania o piekielnej karze słuchają chłopi z doskonałą obojętnością ludzi doświadczonych, drwiących z Opatrzności Boskiej i Boskich rządów nad światem.

Lepiej już szanować żandarmów, bo ci większą mają władzę.

Nie dziw więc, że Boskiego imienia pełno w przekleństwach i w pijackich żartach.

Pozbawiony tej jedynej ośłody, jaką daje w niedoli wiara w Boże miłosierdzie i w nagrodę za cierpienie, żywot chłopca staje się beznadziejnie smutnym i bezsensowym. Krzyk rozpaczliwy wyrwa się z piersi starego Fouan'a: Całe życie trudów i wyrzeczeń, potem gorzkie dni starości, wreszcie koniec wszystkiemu.

Żyjąc jak zwierzęta, kończą jak zwierzęta bez pocieszającej wizji życia przyszłego.

Nie mniej przygnębiającym jest obraz życia rodzinnego. Ojciec jest brutalnym tyranem w domu, matka wychowywa dzieci bez tkliwości macierzyńskiej, bacząc tylko, by nie zjadły za wiele. Dzieci w zamian, gdy dojdą do władzy nad majątkiem, nie bawią się w czułość wobec rodziców, rade pozbyć się ich jak najrychlej, by nie pożywali darmo chleba. Cała rodzina żyje w stosunku nienawistnym, jak rozżarte zwierzęta; jedni czyhają na śmierć drugich, aby zagrabić ich mienie. Jeżeli odwiedzają chorego, to nie z troskliwości bynajmniej o jego zdrowie, lecz w nadziei, że zobaczą go może już w agonii.

Jak w domowym tak i w publicznym życiu interes osobisty jest jedynym motywem działania. O patriotyzmie nie może być naturalnie ani mowy.

Nizkiemu poziomowi moralnych pojęć odpowiada w równej mierze niski stopień oświaty. Ze szkoły, mieszczącej się w starej, napół rozwalonej stodole, nie wynoszą dzieci nic prócz razów i umiejętności przekleństw. Ilustracją ignorancy i tępoty umysłu może być następujący epizod:

Były żołnierz opowiada o świeżej kampanii włoskiej, w której sam brał udział.

— A cóż są te Włochy? — pyta ktoś.

Pytanie zaskoczyło go widocznie, szukał odpowiedzi w wspomnieniach.

— No, Włochy, to tak, jak u nas. Jest zboże, lasy, rzeki.. Wszędzie jest tak samo.

A jakie on ma pojęcie o tej wojnie! O bitwie pod Solferino tylko tyle umie powiedzieć, że było tam gorąco i że deszcz przemoczył go do nitki:

woda lała się po plecach i spływała aż do butów.

Spodziewaćby się można, że przyniósł z wojny jakiś zapal patriotyczny, jakiś ideał polityczny, choćby niezbyt ugruntowany refleksją, lecz nie, on rozumie tylko, że wojna, to nie jest znów taka trudna rzecz.

Co do spraw politycznych państwa, mało obchodzą one chłopów; ich polityka nawskróś materyalna polega na kwestyi, kto podniesie ceny zboża a zniży podatki.

Natomiast kwestya socyalna nurtuje w ludzie, choć ukryta pod nieprzenikloną przezornością w słowach. Jakby zaród przyszłego wybuchu ciemnych a potężnych elementów przebłyskuje tu i ówdzie bunt i nienawiść społeczna.

Podobnie jak od religijnych wierzeń, Zola oswobadza chłopą francuskiego od kultu obrzędów i zwyczajów tradycyjnych. Jako jedyne urozmaicenie codziennego trudu pozostają tylko najniższe sposoby użycia: pijaństwo, karty, rozpusta. Szczególnie rozpusta,

zmysłowe wyuzdanie jest chlebem codziennym chłopów, ich żon i córek, tak powszednim, że nie narusza ona spokoju sumienia ani jednostek ani też zbiorowości. Przeciwnie szacunek powszechny otacza parę małżonków, którzy dorobili się majątku na domu nierządu; młode dziewczęta wpadają w ekstazę na myśl o rozkosznym życiu dziewczki ulicznej. Za przykładem starszych, niedorośla młodzież próbuje zmysłowych uciech, tak, że cała wieś, każdy zakątek zdają się dyszeć rozgorzałą chucią, szukając nasycenia.

Trudno jest pogodzić ten demoniczny temperament z usposobieniem powolnym, zadumanem, rozważnym, wprost nieruchomem wieśniaków z Rognes, na których odbija się wpływ smutnej, jednostajnej fizyognomii kraju o bezbrzeżnie rozległym horyzoncie, a także systematycznego znoju w twardej służbie ziemi.

Kwintensencją pesymistycznego wyobrażenia Zoli o wsi francuskiej są te słowa, włożone w usta Jana Macquart'a:

Ziemia jest przyjazna i dobra dla tych, którzy ją kochają, lecz wsi przyćpione do niej, są jak gniazda robactwa; owady zaś ludzkie, żywiące się jej ciałem, wystarczą, aby ją zhańbić i zatruć.

Naturalną reakcją wobec tak obelżywego sądu Zoli nad ludem francuskim był protest obywateli francuskich, rozgoryczonych na Zolę z powodu poniewierania własnego narodu wobec obcych, a zwłaszcza wrogich Niemców, którzy przyjmą chętnie to wyznaczenie sławnego pisarza za podstawę swych wyroków. Rzeczywiście zwątpićby należało o najbliższej przyszłości narodu tak zdeprawowanego nawet w rdzeniu samym, z którego każdy naród czerpie żywotność fizyczną i moralną.

Obok pierwszorzędných postaci, wyżej wymienionych, inne służą do wypełnienia tła wiejskiego obrazu, jako przedstawiciele różnych zawodów i kwestyi. Znajdziemy więc dwu karczmarzy rywali. Jeden jest równocześnie golarzem. Córka drugiego opuszcza wieś, by błyszczeć w małomiasteczkowym pół-światku. Jej brat obejmuje jako wiano żony dom rozpusty w temże mieście. Tych dwoje, zarówno jak siostra Ludwika Fouan'a, żona wzbogaconego stręczyciela, są wyrazem siły przyciągającej miasta w stosunku do wsi.

Lecz ta siła przyciągania działa także w kierunku odwrotnym a wpływ tej reakcji uosabiają państwo Karolowie, Jan Macquart i obywatel Hourdequin. Wspomniana siostra Fouan'a, pani Karolowa, wraca na stare lata wraz z mężem do swej rodzinnej wsi, aby użyć rozkoszy i przysmaków idylli wiejskiej w otoczeniu różanych ogródków, hodowanych ptaszków i tym podobnych sentymentalnych akcesoryów.

Również sentymentalizmem pachnie pociąg do wsi u Jana Macquart'a. Jeszcze w pierwotnie obranym zawodzie rzemieślnika a później w wojsku tęsknił za spokojem wiejskim. Przypa-

dek zawiódł go dla robót ciesielskich do wiejskiego dworu w Beauce i tu zachwycony tem, czego pragnął, pozostaje jako parobek dworski.

Zdawał się być urodzonym dla roli z racji swej roztropnej po-
wołności, zamiłowania do porządnej pracy z swą naturą wołu roboczego,
którą odziedziczył po matce.

Z początku rozkoszował się smakiem wsi, którego chłopi
nie odczuwają, a rozkoszował się dzięki dawniej czytany sen-
timentalnym książkom „poprzez myśli o doskonałem szczęściu,
o cnocie, takie właśnie myśli, jakie głośzą moralne powiastki dla
dzieci.“

Że wieś nie jest sielankowym przytułkiem dla szukających
ciszy i spoczynku, doświadczył swym własnym losem Jan Mac-
quart. Nie dała mu ta ziemia spodziewanego szczęścia i kiedy po
śmierci młodej żony opuszcza wieś, czyni to już bez żalu, bo
tylko krzywd i bólów zaznał przez 10 lat tu spędzonych.

Kobiety z Rognes nie więcej posiadają powabów fizycznych
i moralnych niż mężczyźni. I u nich serce jest organem zmarnia-
łym, zastąpionym przez instynkty użycia zmysłowego. Oprócz
krótkotrwałej miłości siostrzanej Lizy i Franki maluje Zola jeszcze
jeden wzruszający objaw nadczułej, pełnej poświęcenia miłości
siostry dla upośledzenia brata. Uważając jednak to uczucie za
zbyt niezwykle, nadaje mu cechy patologicznego zбочenia, gdy
każe hermafrodytycznej Palmyrze być nie tylko matką i opie-
kunką, ale nałożnicą nieszczęśliwego idyoty.

Obok Franki, której wyraźnie zarysowany charakter pozna-
liśmy już wyżej, zajmuje się autor dokładniej postacią Jacque-
liny. Jest to piękna dziewczka dworska, która z brudnej pomy-
waczki dochodzi dzięki swym urokom do stanowiska kochanki
pana Hourdequin, obywatela wiejskiego. Jak polip opętała go
wyrafinowanymi pieścizotami, w nadziei, że może zdoła go skło-
nić do małżeństwa, wynagradzając sobie nudny stosunek z pod-
starzałym dziedzicem amatorami z wszystkimi młodymi z dworu
i ze wsi. Lecz gdy jeden z tych kochanków zamordował w za-
zdrości pana Hourdequin i spalił majątek, wtedy i ona wychodzi
żebrazką, jak weszła. Jak „Nanę“ tak i Jacqueline podnosi autor
do godności symbolu zemsty upośledzonej warstwy społecznej
na bogaczach. Jacqueline, wyrzutek społeczeństwa, zadaje okrutne
męki swemu bogatemu kochankowi, gdyż ani z nią, ani bez niej
spokoju on już znaleźć nie może, szamoce się w ustawicznej
zazdrości i bezsilnej wściekłości. Wkońcu ona staje się powo-
dem jego śmierci i ruiny jego majątku.

Dla uwydatnienia stosunku wieśniaków do innych sfer spo-
łeczeństwa Zola wprowadził kilka postaci, które przez zawód
swój wchodzą w kontakt z wsią.

Przedewszystkiem zajął go właściciel ziemski, wspomniany w planie powieści Hourdequin. Jest to dorobkiewicz mieszczuch, w którym odezwała się chłopska krew, odziedziczona po przodkach wieśniakach przed trzema wiekami. W jeszcze wyższym stopniu niż wieśniakami włada nim bezmierna namiętność dla ziemi. Ziemi poświęca całe życie i majątek, bo wprowadza nowe metody uprawy, które go systematycznie rujnują. Zresztą mało wzbudza interesu a służy autorowi właściwie tylko jako „porte-voix“ w wygłaszaniu opinii w kwestyach ekonomicznych i agrarnych.

Polityczne stosunki reprezentują dwaj posłowie obieralni, Chédeville i Rochefontaine.

Przedstawicielem stosunku wsi do kościoła katolickiego jest ksiądz Godard, postać równie śmieszna, jak niesympatyczna. Przez ironiczne jej potraktowanie zdaje się Zola podzielać opinię chłopów z Rognes wobec przeżytków katolickich.

Notaryusz Baillèche nabył już w ciągu długoletniego obcowania z flegmatycznymi chłopami zdumiewającą cierpliwość i daje się systematycznie zanudzać całymi godzinami bez zdenerwowania.

Doktor Finet także już przywykł do głupoty i podłości chłopskiej. Nic go już nie oburza i nie wzrusza. W śmierci staro Fouan'a domyśla się zbrodni, ale co go obchodzi ta cała „kanalia“? Tak było zawsze i tak będzie. Poco mu się w to mieszać?

Nauczyciel wiejski Lequeu to najpodlejsze indywiduum z pod ciemnej gwiazdy, przytajony anarchista. Oczekując chwili zemsty na społeczeństwie, mści się tymczasem za swe krzywdy na dzieciach w szkole.

Brak obserwacji jest przyczyną, że Zola nie potrafił życia wiejskiego uchwycić i odmalować z tym stopniem realnego podobieństwa, z jakim odtworzył życie paryskich robotników w L'Assommoir lub życie wielkich hal targowych w Paryżu w Le Ventre de Paris. Żadna, choćby najrozleglejsza i najgłębsza erudycja nie jest w stanie zastąpić przeżyć i wrażeń osobistych, składających się na ogólny obraz pewnego środowiska w wyobraźni twórczej.

Przez umyślne usunięcie tej naturalnej krasy, jaką życiu wiejskiemu nadają zwyczaj i obyczaje, drogą tradycji nabyte i z pietyzmem przechowywane, Zola pozbawił swą książkę nie tylko poetycznego i obrazowego urozmaicenia, ale co więcej oddalił się od realnej prawdy, gdyż lud wiejski francuski przechowuje dotąd wiele starych zwyczajów, piosnek, legend, opowiadań, przypowieści i przysłów. Ze tego tła obyczajowego, które odróżnia wieś francuską z pomiędzy wsi innych krajów Europy autor należycie nie uwypuklił, brak tego daje się odczuwać podwójnie, bo właśnie on sam żądał od powieściopisarza, aby nie

zaniedbywał studyum otoczenia, środowiska warunków, wpływających swym determinizmem na ludzi.

Daleko odbiegł Zola od tych, którzy życiu wiejskiemu nadawali pozory sielanki, spokojnego zacisza, przystani szczęścia i pierwotnej cnoty. Jakby dla stworzenia kontrastu dla marzycielsko-sentymentalnych obrazków wiejskich, Zola przez nadużycie realizmu zatopił swój obraz w ponurych, smutnych i jednostajnych barwach i odarł życie wiejskie z całego jemu właściwego uroku.

Dwie są strony chłopskiego życia: twardy trud codzienny stanowi jego szkielet, zabawy i przyjemności jego urozmaicenie. Zasadniczej, fundamentalnej stronie życia wiejskiego poświęcił Zola słuszenie najwięcej uwagi, przedstawiając po kolei wszystkie momenty różnych zajęć wieśniaka francuskiego: widzimy więc dwukrotnie siewy, sianożęcie, żniwa, winobranie, nawożenie i orkę, młócenie zboża, paszenie owiec i ich strzyże. Naogół są to opisy dość ogólnikowe z wyjątkiem opisu strzyży owiec, stanowiącego ładny plastyczny obrazek. Opisy siewów i nawożenia łączą realizm z refleksyjnym ujęciem czynności rolnika, jako pewnych kół składowych w olbrzymim mechanizmie wszechświata. Np. w opisie siewów u wstępu powieści kreśli autor realistyczny obraz parobka, zajętego sianiem, jego ubrania, ciężkiego chodu i ruchu dłoni. A dalej:

Naokół, pod ciężkiem niebem koloru sadzy wylaniały się w nikszej oddali płaszczyzny rozrzucone w przestrzeni postaci siewców. Wszyscy jednakim ruchem rąk rozrzucali smugi ziarna, które tworzyły jakby fale życia naokoło siewców.

Powtórny opis siewów uderza analogicznym obrazowaniem:

Wszędzie, wśród tłustej grudy kroczyli ludzie, jednakim ruchem rąk rozrzucając smugi ziarna... Na przestrzeni kilometrów, w czterech kierunkach powierzchni bez końca, życie przyszłego lata deszczem spadało w blaskach słońca.

Fakt nawożenia daje pole do refleksji o wiecznym powrocie materii, refleksji, wyrażonej w mocno brutalny sposób zestawieniem chleba z kałem, na którym on wyrasta.

Prąd seksualnych wyobrażeń przepaja niektóre opisy zajęć rolniczych, nadając im prawie wyłączną barwę. Opis orki np. sugeruje wrażenie jakoby pług rozkrawał żywe, tłuste, lśniące ciało kobiety - ziemi aż do wnętrzości. (Młócenie!).

Z nielicznych epizodów życia obyczajowego należy wyróżnić opis wieczornicy, tem odbijający od innych, że autor starał się, choć słabo, wnikać w nastrój chwili, podczas gdy inne są banalnymi odtworzeniami podobnych scen w literaturze.

W opisie wesela wiejskiego ani ślub ani inne zwyczajowe obrzędy nie są wspomniane, lecz cała uroczystość streszcza się

w uczcie weselnej: o żadnym świątecznym nastroju naturalnie i mowy być nie może. Tylko orgie obżarstwa, pijatyka i tłuste dowcipy składają się na ten iście naturalistyczny obraz. Oto urywek z opisu:

Już łyżki dzwoniły gęsto po talerzach. Zupa była zimna, pokryta oczkami zastygłego tłuszczu... Zaczęło się pustoszenie, pochłanianie: kurczęta, króliki, mięsa, pokazywały się i ginęły wśród straszego chrzęstu szczęk. Wstrzemięźliwi bardzo w domu goście napychali się do niestrawności u drugich. „Wielka“ nie odzywała się wcale, aby mózdz zjeść więcej; nie przestawała żuć ani na chwilę; wprost przerażające ilości pochłaniało to ciało 80-cioletniej staruszki, suche i płaskie, nie okazując nawet wzdęcia.

W tem tempie trwa to nie jedzenie ale żarcie przez trzy godziny.

Widocznie, że natura ociążała i gruba chłopa Zoli nie uczyniła go skłonny do szumnej wesołości, bo także bal w Rognes nie daje autorowi okazji do pokazania go w żwawej zabawie i tanach. Opis balu jako charakterystyczny dla techniki Zoli przytoczę w streszczeniu.

Całe popołudnie trwał natłok pijących, wchodzących i wychodzących wśród rosnącej pijatyki. Wszyscy ci ludzie, tacy posępni i rozważni¹ w ciągu tygodnia, wrzeszczeli, tłukli pięściami i pluli gwałtownie. Jakiś wysoki, chudy człowiek zapragnął dać się ogolić, więc karczmarz posadził go natychmiast pomiędzy gośćmi i zaczął tak mocno skrobać go po skórze, że brzytwa, jeżdżąca po pryszczach, wydawała taki odgłos, jakby skrobał oparzonego wieprza.

Tymczasem goście zadowoleni piją dalej i huczą salwami grubego śmiechu, bo sowizdrzał wioskowy, Jezus Chrystus, popisuje się swymi konceptami.

Po drugiej stronie bal się ożywił, już było słychać tylko hukającą trąbę, która głużyła słaby odgłos skrzypek. Ubity tok zbyt podłany zmienił się w błoto pod ciężkimi podszwami tańczących. Niebawem od spodnic w ruchu, od bluz i staników, zmoczonych pod pachami dużymi plamami potu, zaczęła się podnosić mocna kozia woń, zaprawiona ostrym śwędem lamp kopających.

Że wymienione szczegóły wyczerpywały zapas wrażeń autora, tak, że nie był w stanie obrazu dopełnić nowymi rysami, dowodzi powtórzenie dokładne tych samych określeń w dalszym ciągu:

W głębi stodoły tańczono jeszcze wciąż, Clou (t. j. muzykant) nadymał do akompaniamentu swą trąbę, która przygłuszała nikły głos skrzypek. Pot lał się z ciał i mieszał swój ostry odór z smrodem kopających lamp.

Przytoczone opisy wystarczą, aby dać pojęcie o innych epizodach jak n. p. targ na bydło w miasteczku, chrzest, pogrzeb.

Wspomnę jeszcze o zaręczynach Jana z Franką, które mogą być przykładem naturalistycznej tendencji autora w obniżaniu umyślnem estetycznego i moralnego poziomu scen rodzajowych przez eliminowanie pierwiastków idealniejszych uczuć.

Zola, który pomimo swych teorii lubił wplatać w powieści sielankowe obrazki miłości, pozbył się z biegiem czasu tych grzechów przeciw przykazaniom dekalogu naturalistycznego i wpada w *Ziemi* w przeciwną ostateczność.

Wieczorem Franka wychodzi poza stajnię i tam spotyka się z Janem. Stojąc rozkraczeni szeroko nad smrodliwym ściekiem gnojówki, tak załatwiają oświadczenia i zaręczyny, jak gdyby dobijali targu krowy na jarmarku. Wśród rozmowy on zauważa, że stoi w ścieku, więc rozstawia szeroko nogi i jej zwraca na to samo uwagę:

— Uważaj, gnój ci moczy nogi.

Z kolei ona rozszerzyła nogi i zakończyła:

— A więc zgoda.

— Zgoda, oznacz dzień, kiedy zechcesz, na ślub.

Nie uścisnęli się nawet — dodaje autor — i podawszy sobie tylko po przyjacielsku dłonie przez płot, rozeszli się, każde w swoją stronę.

IV.

Ziemia matką żywicielką. Ziemia obojętna dla spraw ludzkich. Kult ziemi. Ziemia - kochanka. Materyalistyczny pogląd na życie. Determinizm.

W całej twórczości Zoli wybitnie charakterystyczną jest dążność do syntezy filozoficznej, do wydobycia ogólnej idei z pierwiastków przedstawionej „częstki życia“. Pominawszy już podwójną ideę zasadniczą, t. j. atawizmu i wpływów otoczenia, każdy tom zawiera swą własną ideę, uogólniającą stosunki w nim poruszone. I tak Brzuch Paryża symbolizuje stosunek głodnych do sytych; Assommoir jest nie tylko obrazem warstwy robotniczej, ale ponadto symbolicznem ujęciem klątwy alkoholizmu; w Nanie zastanawiał się autor nad sensem prostytucji w urządzeniach społecznych.

W dziele o Ziemi stosunek nie tylko wieśniaka, ale także całej ludzkości do ziemi jest poddany metafizycznemu roztrząsaniu. Co do obiektywnej wartości wywodów Zoli, nie opłaci się poddawać jej dyskusji, gdyż dowolność jej jest aż nadto widoczna; interesuje nas ona przedewszystkiem jako wyraz indywidualnych i artystycznych poglądów autora na świat i życie ludzkie.

Ziemia jest przedstawiona jako wspólna matka i żywicielka rodzaju ludzkiego. Wszystko na świecie jest zmienne i znikome: grad zbije zboże, ogień spali domy, śmierć zmiecie ludzi, lecz ziemia pozostaje zawsze ta sama niewzruszona, wciąż wydająca

z łona swego nowe płody i przyjmująca z równym spokojem powracającą materię w formie nawozu, czy ciał ludzkich, zużytych przez bolesne istnienie na jej powierzchni. Panta rej...

Jan mówi, że ziemia jest dobra dla tych, którzy ją kochają; w dalszym ciągu jednak czyni ją Zola obojętną na sprawy ludzkie, zbyt oddaloną w swej nieskończoności w przestrzeni i czasie od mrowiska znikomych „owadów ludzkich“.

Ziemia nie miesza się w nasze walki zaciekłych robaków, nie zajmuje się nami... ona wielka robotnica, wiecznie oddana swej pracy.

Podczas gdy ziemia jako symbol potężny kosmicznej siły, wyższej ponad sprawy ludzi jest dla nich obojętną, ludzie czują tę przynależność elementarną do matki, która ich wydała, która ich żywi i która przyjmie ich ciała po śmierci w swe łono. Ona jest osią i celem ich życia, dla niej spełniają się ofiary z poświęceń i zbrodni, ona jedna pochłonęła całe ich uczucie, tak, że dla bliźnich nie pozostało go ani krzty. Można powiedzieć, że kult dla ziemi żywicielki zastąpił chłopom Zoli w zupełności religijną wiarę w Boga.

Artystyczne skłonności talentu Zoli wygięły zasadniczą koncepcję ziemi jako matki żywicielki ludzi. Lepiej odpowiadało rodzajowi jego fantazyi zabarwić ten stosunek pierwiastkiem seksualnym. I oto ziemia - matka staje się przedewszystkiem ziemią-kochanką i żoną. Stary Fouan, który przez całe swe życie nikogo nie kochał, ziemię tylko jedną umiłował.

Kochał ją jak kobietę, która zabija, dla której on sam całe życie zabijał się w trudzie.

Tu ziemia nabiera demonicznej władzy nad człowiekiem w formie fatalnej siły, od której wyzwolić się nie jest zdolen ten, kogo ona opętała.

Kiedy obywatel ziemski, Hourdequin, dziedziczy ziemię po ojcu, bierze ją tak, jak prawą małżonkę. Jak troskliwy mąż, tak dba o nią i przebacza jej kaprysy i zdrady; gdy ziemia nie pomnoży włożonego plonu, wtedy nie ją oskarża lecz siebie, że nie potrafił jej zapłodnić.

Orzącego wieśniaka upaja jak wino zapach rozkrawanego ciała ziemi.

I tak wielokrotnie powraca hallucynacyjna wizja ziemi jako kobiety-samicy, dającej rozkosz kochanki, to znów jako wiecznie płodnej matki wszystkich żywych istot.

Tak określony stosunek ludzi do ziemi jest podstawą zasadniczą powieści, podkreśloną w tytule.

Jako materialne cząstki ziemi, z jej łona wyszłe, i po efemerycznym żywocie do niej powracające stoją ludzie na równi z światem roślin i zwierząt, których takiż jest początek i koniec i których istnienie wypełnia taka sama walka o byt, jak u ludzi.

Jeżeli zaś człowiek, podobnie jak zwierzę, jest wytworem ciemnych sił przyrody, to dlaczegoż obwiniać go o zbrodniczość, bezduszność i egoizm? To tak jakby ktoś oskarżał tygrysa o drapieżność. Jak tygrys rozszarpuje krwiożerczo zwierzyne, bo do tego zmusza go natura i warunki bytu, tak i chłop morduje, bo cały instynkt, odziedziczony i wytworzony warunkami bytu, popychają go do tego. Zola zdaje się pod tym względem podzielać chłopskie zdanie: „Tak jest i tak być musi“. Kiedy Jan rozważa swoje przejścia, śmierć Franki i Fouan'a, rzuca gorzkie przekleństwa na robactwo ludzkie, wśród którego żył.

Lecz kto wie? — дума. Podobnie jak mróz, co warzy plony, jak grad, który je tłucze, i piorun, który je pali, są może potrzebne — kto wie, może potrzeba także krwi i łez, aby świat szedł naprzód? Cóż waży nasze nieszczęście w wielkiej maszynie gwiazd i słońca? A Bóg? On sobie z nas kpi!... A tylko ziemia pozostaje nieśmiertelna, ... która odnawia bez przerwy życie dla nieznanego celu, pomimo naszych nędz i obrzydliwości.

Obok tej zasadniczej idei rozwija Zola i uzasadnia teorię determinizmów, jako fatalizmu dziedzictwa i warunków bytu. Bezustannie przewijają się te myśli i przy każdej sposobności nie zapomina Zola uwydatnić wpływów fizyognomii kraju, zajęć i historycznych warunków na usposobienie i temperament. O prawie dziedziczności zdają się wiedzieć nawet chłopci sami, bo kiedy rodzice wyrzucają Buteau'owi jego wady, on wykrzykuje pewny swej racji:

Nie trzeba mnie było takim zrobić, jakim jestem.

W obywatelu ziemskim, wspomnianym Hourdequin'ie, odzywa się prawo krwi po przerwie 300 lat.

Z drugiej strony jednak nie uzasadnia autor, dlaczego z zdrowej fizycznie rodziny Fouan'ów wychodzi dwoje rodzeństwa niedorozwiniętych i upośledzonych. Także nie wiadomo, dlaczego Jan Macquart okazuje się odrodzonym synem swej potwornej rodziny, jednostką zdrową i normalną pod względem fizycznym i moralnym.

V.

Kompozycja. Debata naukowe. Biografie. Skąpość dialogu. Wyolbrzymienie i symbolizowanie rzeczy realnych. Umyślna płaskość, niedelikatność uczuć. Stosunek do przyrody. Obrazowanie. Opisy. Styl. Język.

Zewnętrzna strona utworów literackich miała bardzo podzędne znaczenie dla eksperymentalnej powieści, której celem było wedle Zoli niejako zestawienie materiałów, potrzebnych społeczeństwu do poznania i leczenia chorób. Zaniedbując naogół formę swych powieści, opracowywał Zola bardzo starannie ich

kompozycję, starając się przede wszystkim o jednostajny rozkład wypadków, epizodów i osób na poszczególne rozdziały.

Powieść posuwa się naprzód powolnym, jednostajnym krokiem, akcja przerywana biografiami bohaterów, opisem ich fizjonomii, stosunków, charakterów i licznymi scenami rodzajowymi. Opowiadanie obejmuje w czasie 8 lat a w powieści 5 sporych części. Przez takie rozsnucie akcji, ubogiej w wypadki, na długiej przestrzeni zatracą się interes czytelnika w zupełności, tem bardziej, że ciężkie i umyślnie barwy pozbawione epizody nie przynoszą żadnego urozmaicenia. Prawie równorzędne miejsce z głównymi figurami akcji zajmuje obywatel ziemski i jego stosunek do Jacquelin, chociaż organicznie nie łączy się z akcją główną. Łącznikiem jedynym jest Jan Macquart, były kochanek Jacquelin. Sam Jan zajmuje zgoła podrzędne miejsce; w akcji bierze udział tylko bierny, tak że cała powieść mogłaby się bez niego obejść, gdyby nie konieczność połączenia jej zapomocą osoby Macquart'a z cyklem *Rougon-Macquartów*.

W leniwo płynące przez trzy pierwsze części opowiadanie autor wplata z wielkim zajęciem nieskończenie długie dyskusje nad kwestjami ekonomicznymi kraju. Debatuje się nad kwestją importu zboża amerykańskiego i spowodowaną przezeń krysis agrarną, nad stosunkiem wielkiej i małej własności, nad rozdrabnianiem włościańskich gruntów, nad nowymi metodami rolnictwami. Zastanawia się autor nad hodowlą poprawną owiec, nad korzyściami płodozmianu i ugorowania, sztucznych i naturalnych nawozów a nawet wpada na oryginalny pomysł zużytkowania zawartości paryskich kanałów dla użyźnienia pól w prowincyi Beauce. Oprócz tego poddane są rewizyi urządzenia państwowe: jak rekrutacja przez losowanie, wybory posłów, system podatków, szkoły wiejskie i sprawy kościoła.

Dopiero w IV-ej części zaczyna się przyspieszać tempo akcji, która się zacieśnia około głównych osób: Buteau, Franki i Fouan'a.

Część V, najbogatsza w pierwiastki treściowe, potęguje konflikt aż do tragicznego rozwiązania w rozdziałach ostatnich. Są tu momenty o wysokim tragicznym napięciu, przypominające żywo analogiczne motywy u Szekspira w *Królu Learze*, *Makbecie* i *Hamlecie*.

Charakterystycznym dla techniki pisarskiej Zoli jest przerywanie opowiadania w interesującym momencie, aby podczas jego zawieszenia wyłożyć dzieje osób występujących. Pan Hourdequin, obudzony rano szelestem wymykającej się kochanki, ulega gwałtownemu uczuciu zazdrości, podejrzewając, że Jacquelin wymknęła się do jednego z swych kochanków w stajni. Podniecony aż do gorączki zrywa się z łóżka, aby ją przychwycić in flagranti, lecz w dwóch minutach, nim wybiegł, przesuwają się przed jego oczyma cała jego przeszłość. Autor, korzystając z tej okazji, opowiada ab ovo dzieje jego rodziny, ojca, braci, jego samego, jego żony i dzieci

i historię zwodniczej kochanki, wszystko z dokładnością sumiennego biografy. Powróciwszy na kilka chwil do aktualnej sytuacji, aby ukazać Jacqueline w ramionach Jana, autor znów zapuszcza zasłonę utkaną z dziejów kochanki. Tak jedna sytuacja akcji zawiera nagromadzonych razem kilka dobrych stron genealogicznych i biograficznych szczegółów aż trzech osób.

Do nużącej jednostajności lektury przyczynia się w wielkim stopniu skąpe posługiwanie się dyalogiem, zwłaszcza żywym i potocznym, bo długie naukowe dyskusje pana Hourdequin'a z postaciami nie mogą tu wchodzić w rachubę.

Wybitną cechą talentu Zoli jest skłonność do nadawania danym przedmiotom, czy stosunkom znaczenia niezwykłego, kształtów wyolbrzymionych, prawie symbolicznych. Tak pojęty jest stosunek Jacqueline do pana Hourdequin. Stary kot państwa Karolów przedstawiony jako niemy a mądry świadek spraw w domu nierządu, na które patrzył przez całe swe życie. Podobnie pierścienek na palcu szanownej pani Karolowej, symbol pracy jej żywota, kapelusz użyty jako urna przy ciągnięciu losów.

Przez tę cechę swej imaginacji zbliża się Zola do znienawidzonych romantyków.

Co go natomiast krańcowo oddala od twórczości romantycznej, to unikanie wszelkiej wzniosłości; nawet tam, gdzie pewna delikatność powinna się narzucać już z samej istoty rzeczy, autor stara się przedstawić ją ze strony płaskiej i brzydkiej, jakby umyślnie depcząc to, co po wsze czasy było uważane za święte i czcigodne. Tak brutalnie obszedł się Zola z macierzyństwem, zestawiając w opisie dwa porody kobiety i krowy i przedstawiając oba z równie cyniczną nagością szczegółów, zabarwionych nawet humorem. Również niesmacznym jest nazwanie Jezusem Chrystusem jednego z podłych indywiduów; ponadto Zola potęguje tutaj umyślnie wrażenie niesmaku, łącząc imię Boże z takimi określeniami:

Z twarzą Chrystusa zniszczonego życiem, Chrystusa pijaka, gwałciciela dziewcząt, złodzieja i włóczęgi.

Równie dalekim od romantyków jest Zola przez swój chłodny stosunek do przyrody. Z pomiędzy bardzo nielicznych krajobrazów jedne mają charakter topografii, informatorskich i suchych, inne kreślą sumarycznie widok pól, jednostajnie w płaszczyźnie rozciągniętych. Kilka małych obrazków odtwarza realniej rzeczywistość, oddając ją wrażeniami wzrokowymi, słuchowymi i węchowymi, żaden jednakże nie wyróżnia się od powodzi podobnych w literaturze.

Obrazowanie wogóle słabe i blade, także raczej informatorskie niż artystyczne, zepsute nadużyciem naukowych określeń i uzasadnień. Kiedy autor pokazuje wnętrza owczarni, to opíše ją równie dokładnie i wyczerpująco, jak gdyby w całości przyto-

czył odnośny ustęp z podręcznika hodowli bydła. Dowiadujemy się jednym tchem o położeniu, o imponujących wymiarach (naturalnie w dokładnych cyfrach), o wewnętrznym urządzeniu budynku, o korzyściach płynących z takiego urządzenia dla poprawnej hodowli, aby dała dobry nawóz, dalej wyliczy autor liczbę sztuk w stadzie, wskaże rasy, sposoby i okresy łączenia ich i krzyżowania itd.

W stylu, już z zasady powieści naturalistycznej, obiektywnej i kryjącej indywidualność autora, Zola strzegł się wszelkiej poetyckiej okraszy w porównaniach i przenośniach. Jest to styl jasny, dobitnie wyrażający myśl autora, ale jednostajny, bezosobisty, styl codziennej potocznej mowy.

Z języka ludowego zaczerpnął Zola tylko niewiele zwrotów syntaktycznych, kilkanaście brudnych wyrażeń, wiele przekleństw i to przeważnie takich, które są mu wspólne z żargonem robotniczym Paryża.

CZĘŚĆ II.

I.

»Chłopi« Reymonta. Rysy biograficzne. Ewolucja talentu. »Chłopi« a krytyka. »Chłopi« jako ogniwo w literaturze ludowej. Kompozycja. Tom I, II, III, IV. Część I, II. Postaci drugorzędne. Epizody.

W 17 lat po ukazaniu się w Paryżu *Ziemi* Zoli wyszły w Warszawie 1904 r. dwie pierwsze części *Chłopów* Reymonta a w ślad później także dwie następne części całorocznego cyklu.

Nie bez korzyści dla zrozumienia książki będzie przypomnieć, że Reymont pochodził sam z włościańskiej rodziny (w guberni piotrkowskiej) i że w swej młodości zaznawał bardzo urozmaiconych kolei życia. Pióbował zawodu rolniczego, dwukrotnie kosztował karyery aktorskiej w wędrownej trupie, nowicyatu w klasztorze Paulinów na Jasnej Górze, był praktykantem kolejowym. Na tej posadzie spędzał dni całe i nocy pod gołym niebem, pilnując robotników przy torach i mostach kolejowych a równocześnie komponując na kolanie swe pierwsze nowelki. Rzecz znamienna i uwagi godna, że nie odbył żadnych regularnych studyów wyższych, któreby mu wskazały utarte drogi i wtajemniczyły systematycznie w cele i środki prądów literackich. Reymonta talent rozwijał się siłą własnego pędu i potężnego, niepohamowanego wzrostu, torując sobie wśród istniejących warunków szczerze indywidualne i niezależne od szkolarskich wpływów miejsce w literaturze. Miasto książkowej erudycji zdobywał podczas dni młodości bogate skarby obserwacji, tem bogatsze, że jego artystyczna dusza niesłychanie wrażliwa i intensywnie reagująca na zjawiska otaczającej go przyrody i życia ludzi, chciwie chłonęła je i zapisywała trwale w żywej pamięci, jako przyszły materiał twórczości. Już listy z *Pielgrzymki na Jasną Górę* okazy-

wały przysze zalety talentu Reymonta, a więc jasnowidzącą obserwację zwłaszcza cech zewnętrznych, szczere odczucie przyrody, intuicyjną znajomość uczuć zbiorowych tłumu. Następujące potem w krótkich odstępach czasu powieści *Komedyanłka*, *Fermenty*, *Ziemia obiecana* były kontynuacją tychże cech charakterystycznych a nadto ukazywały niezwykłą obfitość wyobraźni twórczej, zdolnej do kreacji najbardziej odmiennych, krańcowo różnych a zwłaszcza do malowania życia i ruchu różnych środowisk, od wiejskiego zacisza aż do przemysłowego centrum w Łodzi. W wszystkich tych powieściach raziły równocześnie braki kompozycji, nieład, jak gdyby przeładowanie epizodami, których bujne potoki porwały w szalony wir główny prąd akcji. Krytycy, śledzący rozwój talentu Reymonta, uważali ten okres za dobę nadmiernej bujności, przeobfitości talentu i wyobraźni, tak potężnej i żywiołowej, że artystyczna refleksja nie miała dość siły, aby ją ująć w karby.

Zauważono już wtedy, iż Reymont najlepiej się czuje, gdy opisuje natury proste, niezłożone, uczucia elementarne i zjawiska swojskiej przyrody. Zwłaszcza prawdą i jędrnością uderzały postaci chłopów w *Fermentach*, dalekie od znanych nam typów chłopskich w literaturze. Jednym krokiem dalej w kierunku zajęcia się światem chłopskim była nowela pt. *Sprawiedliwie*, dowodząca, że talent Reymonta jest już bliski dojrzewania, ze względu na mocną strukturę i artystyczną koncentrację akcji około głównego momentu.

Nowela ta była jakby preludium do wielkiej epopei chłopskiej, którą Reymont wnet włożył na warstat literacki. Przez 10 lat pracował nad tem potężnem dziełem, drukowanem w miarę pisania w numerach *Tygodnika ilustrowanego*. W rezultacie istotnej pracy nad tworzeniem a zwłaszcza nad harmonizowaniem olbrzymiej masy drobnych części w artystyczny całość stało się dzieło Reymonta nie tylko najpiękniejszym i najbardziej skończonym w całej jego twórczości, lecz ponadto prawdziwym arcydziełem naszej literatury współczesnej, przebogatem źródłem piękności i siły. Nie tylko publiczność, ale i krytycy witali z równym zachwytem ukazujące się tomy *Chłopów*, a jeden z krytyków w ten entuzjastyczny sposób pisał o powieści Reymonta:

Wogóle, pod względem techniki epos Reymonta zasługuje nie tylko na osobne studium analityczne, ale powinno stać się dla sztuki powieściowej... tem samem, czem dla adeptów sztuki malarskiej w dobie renesansu były kartony pizańskie Michała Anioła, wciąż badane, wciąż rozpatrywane dla wydarcia im tych niezliczonych tajemników najwyższego kunsztu, które są w nich zawarte.

Nie doczekało się jeszcze dzieło Reymonta takiego studium, a to z tej prawdopodobnie przyczyny, że zbyt mała perspektywa w czasie nie dopuszcza bezstronnej analizy. Do przyszłości należy

osądzić, czy dzieło Reymonta posiada pierwiastki wiecznej trwałości, czy też zachwyty współczesnych był zasługą świeżości i aktualności tematu, oraz niezwykłości w jego opracowaniu.

Już dzisiaj jednak stwierdzić nam wolno, że powieść Reymonta przyniosła wielką i dodatnią nowość w ujęciu tematu życia chłopskiego. Temat ten niejednokrotnie u nas traktowany, odkąd kwestya chłopska zaczęła odgrywać ważną rolę w życiu publicznym, był stale zabarwiony tendencją społeczną lub narodową. Ujmował się za pokrzywdzonym chłopem Syrokomla i Ujejski, dopominał się praw człowieczeństwa Kraszewski. Dalej rozwijała w powieści humanitarne dążenia Orzeszkowa, nawołując do zasypania przepaści, dzielącej dwór od wsi. Równocześnie w poezyi Asnyk i Konopnicka, później także Kasprówic ubierali w blaski męczeńskiej aureoli cierpiący lud w obrazkach wzruszających niedoli. W doskonałej swej monografii bytu chłopskiego na kresach zachodnich illustrował Bolesław Prus narodową misję chłopca na „placówce“. Wyspiański powoływał „Chama“ do budzenia śpiącej duszy narodu. Realistycznym jednak, choć jednostronnym dramatem dusz chłopskich jest *Kłątwa*.

Równoległe z tem traktowaniem wieśniaka jako zagadnienia społecznego istniała, poczynając od Kraszewskiego i Lenartowicza, dążność do idealizowania chłopskiej duszy, do prześwieclania jej promieniami wyższych natchnień i uczuć, które muszą uleść zmarzeniu wskutek wrogich warunków środowiska. Powstają więc: *Janki Muzykanty*, *Michałki* i *Antki*. Sewer, Prus, Dygasiński a zwłaszcza Sienkiewicz potrafili najrealniej uchwyścić ducha życia wiejskiego u nas, choć i u nich osobiste rozrzewnienie i litość prowadzi jużto do idealizowania indywidualności, jużto do wyłączonego przedstawienia ciemnoty, nędzy i upodlenia w chłopskim stanie.

Reymontowi przypada zasługa wyswobodzenia chłopca w powieści zarówno od tendencyjnych zabarwień, jak od idealizacji marzycielskiej, i ukazanie jego, w prawdziwym świetle, przenikającym nawskróś barwnej sukmany i czapy aż do jego serca i mózgu. Jego chłop nie będzie ani „pocziwym chłopkiem“ z szopki, ani też „brudnym barbarzyńcą“, ale organizmem, złożonym z krwi i kości, z dobrych i złych instynktów, z światła i cieni, zdolnym do zbrodni i do szlachetnych porywów, ukazanym w ścisłym związku z warunkami życia, z ziemią, która go żywi, i na tle polskiej przyrody. Powieść Reymonta wyrasta nie z aktualnych tendencji lub kwestyi lecz z czysto artystycznego założenia sztuki dla sztuki i z umiłowania wiejskiego bytu i wiejskiej przyrody.

Jeżeli z obfitości epizodów, składających się na akcyę, wydobędziemy szkielet osnowy, poznamy, że będzie on bardzo wąty w stosunku do olbrzymiej budowy dzieła a w gruncie rzeczy nie będzie najistotniejszą stroną powieści.

Cóż bowiem stanowi oś akcji? W I tomie starania wdowca Boryny o piękną Jagnę, spory familijne stąd wynikłe w rodzinie Borynów, zakończone wypędzeniem syna Boryny, Antka, wraz z jego żoną i dzieckiem, i wesele starego z Jagną. Bohaterem tego tomu jest bezsprzecznie Boryna. Pod koniec wyraźniej rysuje się rola Antka, który jako dawny kochanek obecnej swej macochy popada w wewnętrzną rozterkę.

Występna miłość Jagny i Antka zajmuje tom drugi, stopniowana aż do końcowej katastrofy. Boryny rola bierniejsza. Natomiast bohaterami stają się Antek i Jagna a obok nich z cienia wydobywa się sympatyczna postać Hanki, żony Antka. Losy rodziny Borynów splatają się z ogólnym życiem wsi. W napadzie na drwali w lesie stary Boryna pada ofiarą społecznej walki wsi z dworem, Antek zaś, który w żądzy zemsty godził w ojca wśród zawieruchy bitwy, gdy widzi go domniemanie zabitym, wpada w szał rozpaczy i morduje na miejscu zabójcę ojca. Razem z innymi chłopami odwieziony do więzienia śledczego, spędza tam całą wiosnę i część lata.

Przez cały ciąg II tomu dwaj dotąd główni bohaterowie nie biorą żadnego udziału w akcji. Stary Boryna kona przez całą wiosnę, Antek zaś przesiaduje zdala od Lipiec w więzieniu. Bierna jest rola Jagny, szamotającej się wśród swarów domowych, miłostek z wójtem i wzdary wsi. Wybitniejszą rolę spełnia Hanka, jako dzielna gospodyni, broniąca od rozdrapania mężowe dzieciństwo. Na dalszym planie podjazdowa walka Lipieckich chłopów z Niemcami, kolonistami, ukoronowana zwycięstwem narodowego żywiołu nad napływowym w tomie ostatnim.

Ciężar akcji tomu IV rozkłada się na osoby Jagny, Hanki i Antka, lecz w nierównej mierze, bo motywem głównym jest sielankowa miłość Jagny i Jasia i brutalny koniec idylli t. j. kara wsi na Jagnie.

Jak widać z tego pobieżnego rozbioru, autor nie miał na celu przedstawienia jednolitego dramatu wiejskiego, pomimo że akcja staje się miejscami wysoce tragiczną, lecz umyślnie zatracił jednolitość akcji i osnowy, wysuwając niejednostajnie corazto inne postaci na plan główny i wprowadzając nowe zawikłania. Także żadnego z poszczególnych tomów nie można uważać za całość, jak tego chce p. Strzelecki, żaden bowiem nie posiada własnej intrygi i jej rozwiązania samoistnego. Raczej całościami do pewnego stopnia są każde dwie części razem: *Jesień* i *Zima* obejmują dramat rodzinny Borynów. Tematem jest miłość ojca i syna do jednej kobiety i grzeszna miłość mężatki z żonatym jej pasierbem. Rozwiązanie tragicznego węzła przychodzi poniekąd z zewnątrz, a nie z wewnętrznej konieczności, gdyż Boryna pada ofiarą walki o las.

Dwa są właściwie punkty kulminacyjne w tej części *Chłopów*, oba zestawione pod koniec II tomu. Pierwszy — to niesły-

chanie silny, wstrząsający moment zamachu starego Boryny na syna i żonę, tonących w szale miłości, który to moment zdaje się doprowadzać rzecz całą do przesilenia, bo Boryna traci miłość dla wiarołomnej żony od tej chwili, kiedy przekonał się o jej zdradzie, łagna również osłyga w miłości od tego momentu najwyższego jej napięcia. To, co dalej następuje, a zwłaszcza drugi punkt tragicznej grozy w zamachu ojcobójczym, narusza jednolitą budowę dramatu.

Do drugiej połowy należą miłość Jagny, a raczej historia jej serca i żądź i wynikający stąd konflikt z moralnym prawem gromady, skoncentrowanej w średniowiecznej scenie kary w końcu tomu IV.

Równolegle z główną akcją biegają nici drugorzędnych interesów publicznych i prywatnych i szeregują się drugoplanowe postaci: w I tomie Kuba i jego śmierć zajmuje zgoła niepodrzedne miejsce; w II tomie Hanka i ewolucja jej duszy w nieszczęściu; rodzinne zatargi Dominikowej z synem i małżeństwo Szymka z Nastką, narodowo-humanitarna akcja Rocha, umieranie Jagaty w tomie IV.

Wreszcie całość jest wprost zalana przebogatą powodzią epizodów, umiejętnie w akcję wplecionych, tak że, choć bezpośredniego na nią wpływu nie mają, jednakże stanowią z nią integralną całość. To niesłychane bogactwo epizodów jest najcharakterystyczniejszą właściwością kompozycji Reymonta. Jeżeli *Chłopi* nie spotykają się, jak *Ziemia obiecana* z zarzutem przeładowania epizodami, nieproporcjonalności w ich stosunku do osnowy, jedyną przyczyną tego jest niezwykła barwność, ruchliwość i artystyczna wartość tych obrazków. U Reymonta epizody nie tylko nie rozrywają interesu i nie nużą swą mnogością ani wielkimi rozmiarami (jak wesele lub jarmark), lecz przeciwnie wlewają w powieść wiele życia i ruchu, wypełniają szkielet żywym ciałem i ubierają go w przepych form bytu wiejskiego, a wreszcie udzielają ogólnemu ludzkiemu dramatowi dusz kolorytu swojskiego i chłopskiego.

II.

Plastyczne ujmowanie stanów duszy. Stany wewnętrzne zapomocą porównań z przyrodą. Charakterystyka zapomocą porównania. Namiętności żywiołowe. Uczucia łagodne. Szeroka skala uczuć. Boryna. Antek. Jagusia. Hanka. Inne postaci. Charakter ogólny ludu wiejskiego. Pierwotność natur. Kobiety. Religijność. Miłość ziemi. Odrębność wiejskiego społeczeństwa. Narodowe idee. Rocho. Wieś a dwór. Oświata. Mądrość chłopska.

Jako natura nawskróś artystyczna, wolna od skłonności do intelektualnego pojmovania rzeczy, a skierowana przedewszystkiem do zmysłowej reakcji na zjawiska życia, nie zapuszczał się Reymont w kreśleniu psychologii w subtelne analizy duchowego

wizerunku, ani w teoretyczne dociekanie początków i assocyacji duchowych procesów w owych postaciach, lecz uderza go zawsze na pierwszym miejscu plastyczny, zewnętrzny wyraz wewnętrznych fenomenów. Duchowe stany maluje Reymont zapomocą środków ekspresyji zewnętrznej, t. j. zapomocą gestów, słów i czynów, które przemawiają do wyobraźni a nie do intelektu czytelnika, budząc obrazy indywidualnie zabarwione.

Sam temat zresztą nastroczał konieczność takiego traktowania psychologii, gdyż bohaterami powieści są ludzie o elementarnych nieskomplikowanych naturach, dalekich od wyrafinowanych powikłań, którzy tem właśnie głównie różnią się od ludzi, kulturą wygładzonych, że ich stany emocjonalne szukają bezpośredniego uzewnętrznienia w mowie, gestykulacji albo w realnym czynie.

Nakształt pierwotnych bohaterów homerowskich chłopci Reymonta odpowiadają szerokim gestem i potokami niekrępowanych słów na wewnętrzne podniety serca. Gdy się gniewają, to tłuką pięściami, wymachują rękami, pluja, klną lub wreszcie rzucają się na siebie z tem, co kto trzyma w ręku w danej chwili; gdy się radują, to hulają w szalonym wirze, wśród śpiewów rozgłośnych a hukań, tupotań aż iskry sypią się z podkówek i ćwiozków; gdy się modlą, to krzyżem rozpostarci przed majestatem, całują podłogę, wałają się w piersi a od wzdychań, szlochów całują kościół rozbrzmiewa.

Oto jak maluje Reymont uczucia Hanki w szczęśliwej chwili powitania męża, powracającego z więzienia:

Szła ku niemu coraz wolniej i coraz ciężej, chytając się po drodze płota, gdyż nogi się pod nią gięły, brakowało tchu, dusiły łyzy i w głowie miała taki męt, że ledwie zdołała wyjąkać:

— Tyżeś to, tyżeś! — łyzy zalały resztę słów, nabranych radością.

— A ja, Hanuś! Ja! — przygarnął ją mocno do piersi, a przytulał z dobrocią i z całego serca. Cisnęła się też do niego zgoła już bez pamięci, a jeno te szczęsne łyzy spływały ciurkiem po twarzy zbłądłej i wargi się trzęsły, dawała mu się w ramiona wszystka, kiej to utęsknione dzieciątko.

Długo nie poredziła przemówić, ale cóż to mogła rzec, co się w niej działo! Dyc byłąby klękała przed nim, dyc byłąby prochy zmiała, więc jeno niekiedy rwało się jej z piersi jakieś słowo, padając, kiej to ważne ziarno i kiej ten kwiat pachnący weselem i oroszony krwią serdeczną, a oczy wierne i oddane, oczy pełne bezgranicznego miłowania kładły mu się pod stopy, kiej psy, zdając się na wolę jego i na łaskę

Innym jeszcze sposobem posługuje się Reymont w traktowaniu wewnętrznych procesów, a mianowicie obserwuje je już wprost w duszy osoby a uzewnętrznia, przedstawiając je zapomocą obrazowych porównań z natury, zwykle w dłuższy łańcuch rozwiniętych. W Antku pod wpływem bólu dusza zakrzepła,

ale to było jeno z wierzchu, dla ludzkich oczu, bo na wnątrzu całkiem było różnie — jako w tej wodzie bystrej i głębokiej, którą mróz w lody okuje i śniegi przysypią — a belkocze ciągiem, szumi, huka, że ani człowiek się spodzieje, kiej pęknie powłoka i wody luną... (II, 75).

Upodobał sobie szczególnie przedstawienie duszy jako ptaszka, zwłaszcza w stanie jej przygnębienia i umęczenia jakąś żałością: Hanka

modliła się, szeptała pacierze jęklwym głosem, ćwierkała je w sobie porwanymi głosi, kiej ten ptaszek marzący, któren tylko kiejś nikiej zatrzepie skrzydłem, a że już mocy nijakiej nie ma, to przysiadła, tuli się, piuka i wraz zapada w coraz głębszą senność.

W Jagusi »serce tłuło się jak ten ptak, gdy mu dla swywoli skrzydła przybiją do ściany«. Lub: »spłynęła na nią ta święta cichość, kieby to zadumanie kwiatów przed wschodem słońca«.

Nie tylko poszczególne procesy i zjawiska duchowe maluje zapomocą porównań z stanami niejako duchowymi przyrody, lecz przenosi tę metodę nawet do kreślenia ogólnego wizerunku duchowego:

Jako ta ziemia święta była Jagusina dusza — jako ta ziemia; leżała w jakichś głębokościach nierozeznanych przez nikogo, w bezładzie marzeń sennych — ogromna, a nieświadoma siebie — potężna a bez woli, bez chcenia, bez pragnień — martwa, a nieśmiertelna, i jako tę ziemię brał wicher każdy, obtulał sobą i kołysał i niósł tam, gdzie chciał... i jako tę ziemię o wiosnie budziło ciepłe słońce, zapładniało życiem, wstrząsało dreszczem ognia, pożądania, miłości — a ona rodzi, bo musi; żyje, śpiewa, panuje, tworzy i unicestwia, bo musi — jest, bo musi... bo jako ta ziemia święta, taką była Jagusina dusza — jako ta ziemia!...

Jeżeli przez takie poetyckie, obrazowe przedstawienia wnętrza duszy zaciera się ścisłość w zdefiniowaniu, natomiast wzrasta stokrotnie jego wartość suggestywna, wyrazistość i wypukłość.

Reymont nie znosi abstrakcyjnych określeń; jego natura wrażliwa na kształty zmysłami uchwytnie, domaga się zawsze uzupełnienia abstrakcyi obrazem żywym i konkretnym. Oczy Jagustynki były

złe i złodziejskie, jak psy trapiące. — Antek »przeżuwał ino w sobie tę obrazę, kiej pokrzywy«. — Ból ma »kolczasty łeb« — albo — »ściska kieby rozpalonemi obcęgami za serce«.

Używa też Reymont chętnie dla wyrażania myśli i uczuć osób monologowej formy nie wprost.

Niepospolitym mistrzem jest w kreśleniu namiętności gwałtownych, żywiołowych jak burze i huragany i nie tylko odczuć

potrafi ich pierwotną moc i żar, ale znajduje zawsze w artystycznym języku najpełniejsze i wstrząsające do głębi ich wyrażenie. Przypomnę tu miłosne uniesienie Antka i Jagny po wieczornicy, — dzikie porywy żądź i zazdrości, które miotają Antkiem, — rozwścieklenie jego w walce o bór, — bójkę Antka z ojcem lub Dominikowej z synem, — szaloną radość wsi z powodu powrotu chłopów, — zapamiętanie w modlitwie i wiele innych momentów, w których nagłe uczucie oblewa ludzi kipiącym warem krwi.

Z jednakim artyzmem i precyzyą chwyta Reymont także subtelne, łagodne uczucia, oddając miękkość nastroju pieściwymi dźwiękami. Nieuchwytny stan duszy Jagusi, spragnionej miłości, wśród pustki obecnego życia snuje się delikatną słodką melodyą (II, 205).

Niezmiernie szeroką skalę uczuć ludzkich obejmuje Reymont w swej powieści od najbardziej dzikich i palących jak płomień aż do skromnych, cichutkich drgnień. Pokazuje dusze chłopskie w chwilach rozpętanej szaleń radości i wesela, wściekłości i rozpaczki, miłosnego upojenia i modlitewnej ekstazy, buntu wobec twardego losu, lęku wobec nieubłaganego majestatu śmierci i pokornej rezygnacji i zaufania w przemożną wolę Bożą. Z szczególnym pietyzmem zniża się do „maluczkich“, pokornych i wzgardzonych lub pokrzywdzonych, jak kaleka Kuba, mały Witek, stary Bylica, poniewierany „na wycugu“ u córki, Jagata, której marzeniem umierać po gospodarsku, Jagustynka litościwa pomimo buntu dla swych złych dzieci.

Z pomiędzy całego roju postaci, mniej lub więcej dokładnie naszkicowanych, cztery odmalował Reymont i wycieniował z całą precyzyą, ukazując je w najróżnorodniejszych okolicznościach życia i stawiając wobec zmiennych podniet; są to: Boryna, Antek, Jagusia i Hanka.

Najmniej może indywidualnego wyrazu posiada postać Boryny, przedstawiona raczej jako synteza, typ chłopskiej duszy. Pomimo jednak tego zogniskowania wszystkich zasadniczych cech chłopskiej natury w jednej osobie, nie traci ona zgoła indywidualnego życia i własnej fizygnomii duchowej. Postać Boryny nie jest tylko uosobieniem pojęciem gatunkowym, ale nadto jest wyobrażeniem szczegółowym i żywym, jak żywymi są wszystkie kreacje Reymonta. Boryna, to poważny i poważany gospodarz, więcej niż w sile wieku, zamożny i rozumny, pracowity i rzetelny. Cała wieś chyli się w uznaniu jego zalet i majątku, a i on sam wysoko ceni swą godność gospodarza z gospodarzy. Jeżeli się wzbogacił, to nie przecherką, jak wójt, lecz uczciwą pracą od świtu do nocy i tą żelazną wolą a wytrwałością, która sprawia, że „pańskie oko konia tuczy“, a która jego i cały dom trzyma w twardym rygorze. Bo Boryna jest despotą surowym w rodzinie i w domu; gdy wpadnie w gniew, to biada ci, parobku i mały Witku, zanim wykipi się wrzątek złości. Choć wójtem nie jest,

czynią go typem, raczej zbliżonym do tych Jacków paliwodów, co na kresy szli nadmiar gorącej krwi wylewać. A i uroda ciała nie zdradza, że zwykł zginać barki w jarzmie przyziemnego trudu. Jak Jagna jest ideałem kobiecego wdzięku, tak Antek porywa swą męską urodą (II, 70). (Charakterystycznym jest, że Reymont tylko tych dwoje maluje pod względem zewnętrznej fizygnomii i postaci, Antka jako ideał męskiego typu rysami śmiałymi, ostrymi, Jagnę jako ideał niewieściej piękności pieśczożliwymi, pełnemi zachwyty słowami).

Tragiczne przejścia i długi pobyt w więzieniu, spędzony na rozpamiętywaniu, ustaliły nieco przewagę woli i rozumu nad rozkazem krwi, chociaż i potem jeszcze ciężko mu przyjdzie zmódc wspominki o Jagnie i słodki lep jej oczu, aż sam zdziwi się tej sile nieprzemóżonej w sobie:

• Że to człowiek słaby, kiej ten paździerz bele co go poniesie.

Ciężką nad wyraz walkę stoczy ze sobą, gdy ma wydać swój sąd nad Jagusią, lecz próbę wytrzyma i zgodzi się na surową karę wsi, bo widzi mu się sprawiedliwą. Instykt wyższy społecznej solidarności bierze w nim górę nad indywidualnem uczuciem. Antek nie może być nazwany typem chłopca polskiego, lecz jego ideałem, jako uosobienie pełni i wybujałości pierwotnej siły, tężyzny, temperamentu i fizycznej piękności zdrowego ciała.

Jak u Antka, tak i u Jagusi, moralna struna bardzo słabo się rozwinęła, cała jej siła leży w najwyższym powabie kobiecości, którym przyciąga płeć drugą. Trochę ogólnikowe określenie jej duszy (wyżej przytoczone II, 196) każe nam widzieć w niej bezwolny i bezświadomy żywioł zdobywczy, potężny jak wyższa siła, fatalna dla niej i dla drugich. Nie jest winną kary, choć grzeszyła swem życiem rozkosznicy, bo wie dzie ją do tego cały jej ustrój i przeznaczenie, któremu oprzeć się nie jest w stanie. Miłość jest celem i istotą jej życia, wśród miłości rozkwita szczęściem i weselem, bez niej usycha i męczy się, jak rybka bez wody. Pod tym względem spokrewniona jest postać Jagusi z podobną kreacją Balzaka. Jedna z *Powiastek jurnych* (tłum. Boya) pt. *Blanka Bruyn (Le succube)* opisuje losy Blanki, rozwiązłej Maurytanki w średnich wiekach, która jest wcieleniem demonicznej siły kobiecości, doprowadzającej do zguby cielesnej wszystkich jej kochanków, a ją samą na stos, jako czarownicę. Nie dla zysku ani wyrafinowanej rozkoszy używa swej uroczej władzy, bo sama ulega przemożnemu głosowi natury i miłością prawdziwą darzy każdego z kochanków.

Jagna wyższą ma naturę nad otoczenie i drażni ją materyjalizm, babskie swary i codzienne kłopoty gospodarskie. Za Borynę wyszła, bo matka tak chciała, lecz o pieniądze nie dba. Więcej jej warta ładna wstążka, niż gronta. Jej dusza subtelna, zgoła nie chłopska, pożąda pieśczożoty, kochania i tych wzruszeń, jakie

lecz w rozstrzygających chwilach do niego zwraca się cała wieś o radę i przodownictwo. Nabiera wtedy Boryna niezwyklej powagi i siły, jak gdyby skupiał w sobie zbiorową moc wiejskiej gromady, stojącej za nim.

Pomimo podeszłego już wieku zachował temperament płomienny młodzieńca, który objawia się nie tylko w gniewie, ale i w miłości. Miłość do ślicznej młódki tak potrafiła nim zawładnąć, że on surowy władca i tyran domu omal nie na klęczkach uwielbia Jagusię, na rękachby ją nosił i łagodnie, by do dziecka przemawia. Tem gwałtowniej wybucha demoniczna zazdrość, gdy odkrył zdradę; jednym zamachem strąca wiarołomną żonę z piedestału pani i władczyni do stanu sługi i niewolnicy, brutalnie poniewieranej. Gdyby jednakże Jagna była mu wierną żoną, to stałby się pewnie na całe życie doskonałym bohaterem fartszkowym, oglądającym się za żoną w każdym momencie życia. Widać, że miał do tego skłonność, bo nawet gdy deliberował, czy się żenić z Jagną po stracie pierwszej żony,

chciało mu się do drugiego łóżka zawołać i poradzić:

— Maryś! Żenić się to, czyto się nie żenić z Jagną?...

Ale w czas sobie przypominał, że jego Maryś już od wiesny na cmentarzu... a on jest sierotą, która poradzić się nie ma kogo, to ino westchnął ciężko...

W jego charakterze wszystkiego po trosze a wszystkiego w miarę, żadnych szczególnych wybujałości. Jeżeli jest uczciwy i sprawiedliwy, nie można mu jednak przypisać zbytnej subtelności sumienia i uczucia. Litość i czułość mało mu są znane, ale okrutnym nie jest. Stateczny i trzeźwy, potrafi Boryna także podchmielić sobie przy okazji, a i do wybitki nie brak mu animuszu. Chciwy na ogół, potrafi być hojnym dla swej wybranej. Chciwość jego objawia się nie tyle żądzą grosza, ile przywiązaniem do dziedzictwa i miłością ziemi, którą można nabyć za uciulane grosze. Większą troskliwością otacza bydła domowe, niż rodzinę, jako prawdziwy gospodarz.

Podobnym do ojca będzie zapewne Antek, gdy dojdzie jego wieku i stanie się jak on poważnym gospodarzem w gminie. Już teraz zyskuje wśród gromady mir i poważanie jako wcielenie energii i siły wyższej nad przeciętną miarę. W chwili, kiedy go widzimy, jest to młody człowiek, w którym po ojcu odziedziczony temperament gra dziką, rozszalałą wichurą namiętności. Jest coś niesłychanie pierwotnego, żywiołowego w jego żądzach i nieposkromionych porywach. Gorąca krew, młoda i wartka kipi w nim, że sam miota się bezsilny, aby ją opanować. Miłość jego to szal, zapamiętanie, pożar, gniew błyska żądzą mordy, ból rozkrwawia i rozdrapuje mu serce aż do fizycznej męki, zazdrość miota nim, jak wicher pałacy, że ani gorzałką jej zalać, ani pracą zdusić. Junacka fantazyja, bujna zadzierzytość i zuchwała buta nie chłopskim

jej dają fantastyczne baśni i muzyka. Bo Jagusia ma artystyczną wrażliwość na estetyczne pobudki. Słuchając muzyki, płacze z rozkosznego wzruszenia. A kiedy pod wpływem miłości do Jasia jej dusza rozwinęła się bogato i zgoła od ziemskich spraw się oderwała, odczuwa muzykę całym jestestwem, roztopia się w niej i snuje cudowne wizje nieziemskie. Owładnięta miłością do Jasia; miłością, która musi pozostać w sferze idealnej, Jagusia podlega podobnemu procesowi, jak Kornelia w *Irydyonie*. Miłosne upojenie przechodzi w religijną ekstazę, a kleryk ukazuje się jej w dymie kadzidłowym jak niebieskie zjawisko, tak, że szepce modlitwę: „Święty, święty, święty!“

Hanka, biedna żona Antka, nie kochana i wzgardzona, wzbudza w autorze uczucie litości. Najmniej promieni piękna pada na jej zbiedzoną, cierpieniem i pracą zniszczoną postać. Moralnie natomiast najwyżej się wznosi z pomiędzy swego otoczenia. W Antku i Jagnie miłość jest szaleństwem, u Hanksi czułością, przywiązaniem, poświęceniem własnego ja dla męża. Jagny miłość, piękna jak kwiat, gwałtowna jak orkan, równie szybko przemija, jak kwiat i orkan; Hanka kocha raz na całe życie. Nawet gdy doznawszy krzywdy i zniewagi, zbuntuje się i wyzwoli nagłym rzutem stłumionej energii z pod woli męża, i wtedy jeszcze nie przestanie go miłować, a to kochanie przyczajone pod brzemieniem żalu, odezwie się z nową mocą, gdy Antka spotka nieszczęście. Lecz nie uczynił jej autor papierowym ideałem, uosobieniem najwznieśliwszych uczuć miłości, poświęcenia i przebaczenia, nie, Hanka jest sobie zwykłą, może nawet typową wiejską kobietą, swarliwą i krzykliwą, w miarę litościwą, trochę brudną, choć dbałą gospodynią.

Nie sposób wyliczyć tych wszystkich figur, któremi Reymont zapełnił obficie swą powieść: jedne pojawiają się na drugim planie, inne tylko epizodycznie, migawkowo; są wreszcie takie, które szkicuje kilku charakterystycznymi epitetami, ukazując je w tłumie. A przewija się ich tak wiele, wszystkie tak plastyczne i żywe, że jak wśród dobrych znajomych obracamy się w lipieckiej parafii. Każdy z nich ma właściwą i indywidualną postać, która wyłania się rys po rysie w ciągu toczących się zdarzeń i dialogów, swobodnie i naturalnie, bez narzucającej się z góry charakterystyki od autora.

Jeżeli postaramy się zebrać syntetycznie całe mnóstwo szczegółowych rysów, rozłożonych na szereg postaci, otrzymamy wyczerpującą charakterystykę społeczeństwa chłopskiego w Polsce ze względu na rozliczne stosunki i okoliczności życia.

Reymont, niemniej jak Zola, daleki jest od idealizowania chłopca; i on widzi w nim wiele zwierzęcych instynktów i gruboskórności. Lecz obok zwierzęcia żyje w lipieckim chłopie dusza, choć niesubletna, i serce, żywo czujące. Przedewszystkiem uderza w lipieckich wieśniakach pierwotność uczuć i instynktów, szalony

temperament i skłoność do gwałtownych namiętności, nad któremi, jak u Antka, ani rozum, ani wola nie mogą zapanować. Cechuje ich usposobienie, szumna i hałaśliwa wesołość. Bawić się umieją, jak nikt chyba na świecie; cały nadmiar temperamentu wylewa się w ich szalonych tanach.

Oto ideał młodego lipczaka:

Chłopaki młode a dorodne, kiej sosny śmigłe, w pasie cienie, w barach rozrosłe, taneczniki zapamiętałe, pyskacze harde, zabijaki sielne, z drogi nieustępliwe, — same rodowe gospodarskie syny.

Z wiekiem, gdy bujna fantazyja i zadzierzytość przemina, inny typ się maluje, typ poważnego gospodarza:

Siwi wszyscy, wyschli, wygoleni, równiaki latami, czerstwi jeszcze, choć starością i pracą przygięci do ziemi, niby te głazy polne omszali, surowi, kwardzi, nieprzystępni a mądrali.

Ta „kwardość“ serca pozwoli im wygnąć chorą sługę z domu, aby uniknąć skandalu, potrafią oni także, jak chłopci Zoli, poniewierać rodziców na „wycugu“, choć nie w tak okrutny sposób, bo do obmyślanej zbrodni nie dochodzą; z drugiej jednak strony, gdy nieszczęście spotka sąsiadkę, lub gdy widzą biedę w pobok, tłumnie zbiegną się z skarbami spżarń.

Baby podobne do swoich mężów, swarliwe, nie ustępliwe, złośliwe plotkarki; młode rozmiłowane w strojach i świecidłach, starsze gospodynie zapamiętałe i pracowite, a wszystkie pyskate i ręce do bitki. Chociaż każda rządzi energicznie swym chłopem, jednakże mało doznają szacunku od ogółu męskiego rodzaju.

Kobieta ni pomyślenia nie ma, ni niczego nie wymiaruje sama, ino żyje se, jako ten cień padający człowieka. Jeno krzyczy, wrzeszczy, lata, jako te sroki na płocie, wy słowo a ona dwudziestu, kiej grochowinami trzęsie... Mówisz kiej do człowieka,.. a ta ni rozumie ni rozważy a bele co klepie. Powiadają, że Pan Jezus dał kobiecie ino pół duszy i musi być to prawda — a drugą półówkę dyabeł musiał narządzić...

— Są i mądre, pono, są — mówił drugi.

— To i białe wrony pono są, ino że nikt ich nie widział (II, 68).

Dwa są najwybitniejsze motory życia polskich wieśniaków i te górują nad wszystkimi sprawami: wielka religijność i przywiązanie do ziemi.

W religijności pierwszorzędną gra rolę pierwotny kult dla wspaniałości obrzędów i olśniewających oko i ucho akcesoryów wiary (I, 85). Lecz wiara ich nie ogranicza się do samych tylko praktyk i ceremonii, lecz wypełnia rzeczywistość ich serca aż do głębi. Żarliwość ich w modlitwie porównały można do naiwnej pobożności pierwszych chrześcijan, bo z takim samym zaufaniem i absolutną wiarą zdają się na wolę Boską w każdym nieszczę-

ściu, spokojni, gdyż wszystko w ręku Boga. Śmierci się nie lękają, ufni w Boże miłosierdzie nad pobożnym ludem. Raj w ich pojęciu to miejsce modlitw i nabożeństw bez końca :

gdzie ino ciche modlenie płynie i dymy pachnące wleką się ciągiem, jako te mgły, dzwonki brzęczą i organy cicho grają i święta ofiara odprawuje się ciągle.

Część religijnego uwielbienia spada na księdza plebana. Podczas kazania, ksiądz „widzi im się jak anioł“.

Drugim równie potężnym motorem chłopskiego żywota jest miłość do matki ziemi, z którą są od wieków związani ciasnym węzłem zależności. A nie jest ta miłość chciwością tylko majątku i gruntów, lecz prawdziwym ukochaniem i czcią religijną. Doskonale maluje stosunek chłopów do ziemi scena powitania wsi przez wracających z więzienia :

Żarli ci też ślepiami tę mac żywicielkę, że niejeden się żegnał, niejeden Pochwalony mówił, czapę zdejmując a zaś wszystkim zarówno dusze klękały w niemej i gorącej czci przed tą świętą, utęsknioną (IV, 307).

Chłopi lipieccy stanowią zwarte w sobie i wyraźnie odrębne społeczeństwo; sami z dumą odczuwają tę odrębność, a pogardą obrzucają wszelkie inne stany. Żyd to „żółtek zapowietrzony“, mieszczanin to „miescki łachmytek“, urzędnik — zdzieracz i przechera, a pan, t. j. obywatel, to „wilcze sąsiedztwo, a na takiego najlepszy jest kół, albo żelazo“. Jeszcze nie zdołały tu dotrzeć obce wpływy, postępowe idee społeczne i demoralizujące przykłady z miast; wieś lipiecka to jednolita gromada, kierująca się wspólną zasadą moralną i społeczną. Nie tylko stanowią odrębność znają chłopi lipieccy, potrafią oni, podobnie jak Ślimak Prusa, twardo stanąć w obronie zagrożonej polskości, gdy Niemce przekłete przyjdą osiedlić się we wsi, lub gdy rząd narzuca szkołę rosyjską. Bardziej oni są solidarni, to też łatwiej zwycięstwo odniosą, niż nieszczęsny Ślimak. Narodową ideę reprezentują jednak nie wieśniacy, lecz Rocho, tajemnicza postać, widocznie inteligent, były powstaniec, roznoszący na starość w chłopskiej sukmanie po wsiach książeczki o Polsce, łączący mistyczną wiarę w niepodległość Polski z wiarą w panowanie Boże na ziemi. Jeszcze nie doszły jednak do wsi wolnościowe dążenia. Jeżeli bronią interesów narodowych, to nie w ogólnym interesie Polski całej, lecz w interesie wsi. Miłość ojczyzny u nich to przywiązanie do dziedzictwa i do parafii; poza tem żadne inne pragnienia im się nie roją. Pokutują bowiem jeszcze wspomnienia pańszczyźniane z dawnej wolnej Polski i te niecą nieufność do tej akcji, którą rządzą panowie: kto wie, czy nie przywróconoby pańszczyzny w wolnej Polsce. Długiego czasu i wytrwałych trudów licznych pracowników, podobnych Rochowi, trzeba będzie, aby zbudzić drzemającą potęgę w ludzie dla sprawy ojczystej. Na razie jeszcze

stosunek między wsią a dworem nie pozwala na optymistyczne nadzieje, bo obustronnie panują nienawiść i pogarda. Chłopi uważają za nieuprawnione społeczne stanowisko dziedzica.

Pan na chłopskich ziemiach siedzi, chłopski las sprzedaje, z chłopskiej łaski żyje.

Z tajemną rozkoszą spoglądają na pożar dworu, ani myśląc ratować.

Oświata jeszcze nader słabo dociera do Lipiec, za ledwie ten i ów potrafi przesyłabizować papier z gminy. Zabobony i przesady bez liku zachowały naturalnie jeszcze doniosłą rolę. Lecz Lipczak głupi nie jest i ma swój chłopski rozum i swój własny trzeźwy światopogląd, którym się rządzi w życiu.

W rozmowie lubi chłop ogólne zdania i konkluzje, ujmując mądrość życia w formę aforyzmów, przysłów lub barwnych porównań z światem otaczającym. Rozsypał ich Reymont mnóstwo po całej powieści, a zebrane razem dałyby pewien całokształt światopoglądu chłopskiego. Niektóre uderzają wprost zwięzłą, jędrną i plastyczną formą, nie ustępującą w niczem podobnym zdaniom i uwagom literackim :

Popróbujcie wodę nosić przetakiem, a obaczycie, co naniesiecie, tak jest i z biedą ; już takie urządzenie boskie jest, to widzi mi się i ostanie, że jeden ma, a drugi wicher w polu łapie (II, 171), albo :

Ludzkie gadanie jest jako ten ogień, nie przygasiecie pazurami, sam się musi wypalić! A to wam jeno przypomnę, że jak stary bierze młodą — złego nie odegna i święcona woda (II, 208).

Po największej części są to zdania rubaszne, soczyste, jakich podobnych chyba u Reja szukać, np. Antek tak duma nad młodością ludzkiego ducha :

Człowiek, to jak świnia, niełacno mu ryja unieść do słońca.

Podobnie dosadna i jędrna jest forma dowcipu chłopów. Zwykle jest to dowcip ostry, satyryczny, kolący jak osty trafną alluzją. Łagodnego, swobodnego t. zw. staropolskiego humoru nie znają.

III.

Akcyja przyrody. Związek akcyi przyrody z akcyą ludzką. Personifikacye. Element wyobraźni. Wrażliwość umysłowa na zjawiska natury. Kolorysta. Malarz plain' air'u. Gra światła. Plastyka. Powietrze. Ruch. Onomatopeje wyrazem ruchu. Syntetyczne obrazy natury. Ogólna charakterystyka Reymonta jako pejzażysty.

Osobnego studyum wymagałoby dokładne omówienie stosunku Reymonta do przyrody i jego techniki krajobrazowej.

Obok akcyi ludzkiej równorzędne prawie miejsce zajmuje akcyja przyrody, odzwierciedlona z pieczołowitą dokładnością

i wiernością we wszystkich szczegółach czterech jej faz w roku, tak, że na podstawie dzieła Reymonta mogliśmy odtworzyć najdokładniej nie tylko krajobraz wsi polskiej, ale i przejściowe zmiany, którym on podlega z dnia na dzień, w każdej porze roku i w każdej porze dnia i nocy, a które ten sam krajobraz pod nieskończenie różnemi ukazują postaciami. Niema powieści, w którejby przyroda była tak przeważnym i tak ściśle z romansem zespolonym czynnikiem. Oprócz obszernych opisów przyrody wypełnił Reymont każdy rozdział migawkowymi, z lekka naszkicowanymi obrazkami, które przypominają nieustannie, że życie chłopów jest ściśle związane z życiem natury i że natura jest właściwym podłożem jego temperamentu, nastroju i jego zajęć.

Bo nie jest tu przyroda tylko tłem i teatralną, martwą dekoracją dla akcji, czemś od niej odrębnem i niezależnem, lecz zlewa się ona z akcją i z całym życiem chłopskiem w jedną nierozdzielną całość. Chłopi wprawdzie nie potrafiały wzniesić się do bezinteresownych zachwyków, do estetycznego odczucia czarów przyrody, nie są zdolni dzielić z autorem rozkoszy artystycznej, jaką daje łamanie się promienia zachodzącego słońca w stawie, lub widok barwnego kobierca pól i łąk. Ich odczucie przyrody jest bardziej prymitywne i nieświadome, objawiające się tylko w wyjątkowych chwilach, kiedy ogarnie ich upojenie wobec pełni życia, naokoło nich rozlanego:

pozierali dokoła z niemym podziwem, bo ziemia stojała przystrojona, kieby na te gody weselne, cała w kwiatkach i zieleni, cała w ptasich śpiewach, chrzęstach zbóż i brzęku pszczół. A taka cudna, nieobjęta, weselna i przenajświętsza w onej mocy żywiącej, jaże piersi zapierało.

Związkowi przyrody z życiem ludzkim dał Reymont głębszą i istotniejszą podstawę, aniżeli gdyby ją był poddał estetycznej kontemplacji aktorów. Uczynił on to życie nie tylko uzależnionem od życia przyrody, ale ponadto zespolił je z ogólnym bytem istot żywych i nieżywych jako organiczną część stworzenia. U ludzi, w mieście żyjących, rozluźnia się pod wpływem cywilizacji ta pierwotna bezpośrednia spójność z przyrodą, która w całej pełni nałaje charakter życiu ludzkiemu na wsi. Podobnie jak zwierzęta, ulegają wieśniacy bezpośrednio uczuciom i nastrojom atmosfery w danej chwili, gdyż warunki bytu zmuszają ich do ciągłego współżycia i wczuwania się w naturę. Chłopów prace trzymają ich na słocie, wicherze, upale wśród natury i uczą ich cierpieć razem z drzewami, miotanemi wichurą, radować się razem z gałęzmi nabrzmiałemi pękami, z wiośnianem tchnieniem, cieszyć się razem z roświegotanem ptactwem i z ochłodzonym kwieciem rzeźwem po burzy powietrzem, wić się w męce pragnienia razem ze spalonymi trawami pod upalnym słońcem, jak w rozbełtanym wrzasku. Tym samym rozkochanym wzrokiem ogarnia Reymont sprawy roślin w polu, zwierząt dzikich i domowych i ludzi przy

pracy lub zabawie w jeden obraz drgający życiem, gwarem, weselem lub smutkiem, płaczem lub śmiechem, modlitwą lub senem ukojeniem.

Czasem w fantastycznej wizji widzi czynności ludzi wprost w jedno stopione z czynnościami lub stanami przyrody, np. w opisie tanów na weselu Boryny z Jagusią przyroda cała hula w zawrotnym bezprzytomnym wirze razem z weselnikami. Natura cała bierze uczuciowy udział w scenie konania Boryny. Nad jego zwłokami litują się drzewa, malwy, pszczoły, motyle i muszki (IV, 23).

Nabożeństwo majowe pod figurą Matki Bożej w polu jest prześliczną symfonią ludzkich śpiewów, skrzypic Jackowych, słowiczych trelów, żabiego koncertu w stawie, dzwonięcia na łąkach żytnich kłosów i majowej pieśni ziemi ku wspólnej chwale Świętej Bożej Rodzicielki (III, 370).

Przypisywania uczuć, ludziom właściwych, przyrodzie nie można nazwać u Reymonta personifikacją przyrody, stylową figurą, obrazową i powierzchowną, dla artystycznych użytych celów. U niego przyroda żyje życiem własnym i nie pożyczanym od przeżyć ludzi i autora. Stosunek jest tu raczej odwrotny, gdyż uczucia ludzi przedstawiają się jako odmiana specjalna i część uczuć otaczającego świata. Z suggestywną wiarą w życie duchowe wszechnatury maluje autor jej procesy duchowe wobec kombinacji zewnętrznych warunków, przyjaznych lub wrogich wetecy. W zimne, przenikające szarugi jesienne:

Siwe lodowate bicze deszczów siekły bezustannie ziemię i przeiękały do głębi, aż drzewa każde, żdźbła każde dygotały w bezmiernym bólu... drzewa szamotały się rozpacznie, jak psy na uwięzi... «Wszystkie poczerniały i jakby silniej przywarły do ziemi, do płotów, do tych sadów nagich, poskręcanych i jęczących z cicha... Nagie drzewa trzęsły się z zimna i drżały w męce... było ryczało z trwogi, drzewa się przeginały z głuchym jękiem a ludzie wzdychali żałośnie w strasznej tęsknocie — w niustającej tęsknocie za słońcem (I, 150).

W dzień Wigilijny radosny nastrój święta „drgał w powietrzu, przenikał ludzi, nawet w bydłatkach się odzywał“. Podobnie wszystkie stworzenia radują się w wielkanocny poranek zmartwychwstaniem życia, ciepła i zieleni. Prawdziwy dramat w naturze rozgrywa się w zapasach śmiertelnych boru i w nim mieszkających istot podczas śnieżnej zamieci. W walkę tę wmieszane są także istoty ludzkie.

W żarach skwarów kwiaty ślepną i omdlewają lub wznoszą „zaognione od słońca oczy“. Na noc ziemia układa się do spoczynku, otula się „ciepłym kożuchem mgieł“. Rankiem wstaje leniwie, niechętnie, jak „rozespany parob“,

dolegiwa ostatków, oźwiera ciężko oczy, mgławicami zasnutę, poruchiwa się ździebko, przecyka zwolna, alech jeszcze się leni w słodkim, odpoczywającym dośpiku.

Z pod barwnej szaty natury wydobywa Reymont z głęboką intuicją człowieka, miłującego stworzenie, w tajniach ukrytą duszę natury, iskrę życiodajną, która w niej płonie.

Wiosennym rankiem długi a luby dygot zatrząśł wszystkim, co znowu budziło się do życia, zaś gdziesik z ziemie, ze dna wszelkiego stworzenia buchnął niemy krzyk i, jak błyskawica głucha, przeleciał nad światem (III, 320).

W taki ranek wszystko stworzenie bierze udział radosny w godach życia: wiatr pieszczący, słodki „rozdaje całunki matczyne“, ziemia

tęsknie czeka pługu i ziarna, skowronki głoszą wesele, trawy drżą, szeleszczą listki nieśmiałe,

dźwigają się z utrapień „dusze człowiekowe“. Następującym obrazem (III, 7) wyraźnie nadaje Reymont światu postać olbrzymiego organizmu, jednym uczuciem ożywionego, którego części i członki, t. j. wszystkie twory przyrody, zgodnie i w takt bicia wspólnego serca czują i żyją. Sercem zaś żyjącego świata jest życiodajne słońce.

Obrazy przyrody powyżej zanalizowane cechuje głęboki element uczuciowy. Więcej wyobraźni niż uczucia włożył autor w opis wschodu w trzecim tomie, przetwarzając obraz natury na wspaniałe misteryum religijne. I subtelnym artyzmem i prawdziwą konsekwencją w szczegółach rozwija oryginalne porównanie dnia do ofiary świętej, spełniającej się pod sklepieniem niebios. Cisza przedświtu, to cisza przed Podniesieniem. Jak sygnaturka „wystrelił z nagła głos skowronkowy“, budząc do modlitwy wszelkie stworzenie. W powietrzu zaczynają szemrać pacierze ptaki. Aż Boże ręce niewidzialne podnoszą słońce, kieby „ogromną, złocistą i rozgorzałą ogniami patynę“ i żegnają nią świat cały. Wszystko milknie jakby padało w proch przed majestatem. Mgły biją kiej wonne kadzidła a ptactwo wzbiera na nowo pieśnią dziękczynną i pochwalną.

Najczęściej jednak staje Reymont wobec przyrody jako obserwator wrażliwy na zewnętrzne formy jej życia i niemi przede wszystkim napawający zmysły. Dla niego świat zewnętrzny to nie ciekawe zagadnienie bytu, dające temat do metafizycznych refleksji, lecz pełna czara najwykwintniejszych wrażeń i rozkoszy, linii, barw, kształtów, dźwięków, woni, swobodnych oddechów, lubego ciepła, przejmującego chłodu, nieuchwytnych akordów nastrojowych. Nikt chyba w literaturze naszej nie potrafił pić tak obficie z tej czary przyrody i z taką intensywnością i szczerością

oddawać wszystkie z niej płynące wrażenia, z jaką one się ja-
wiły w jego zmysłach i wyobraźni. Nie wiedzieć, czy bardziej
podziwiać wrażliwość artystyczną Reymonta na zjawiska przy-
rody, czy też siłę słowa, która pozwala mu wrażenia osobiste
przetwarzać w tak pełnych i nieskończonych formach.

Jest Reymont nadewszystko mistrzem jako malarz kolorysta.
Jak współcześni malarze impresyoniści, oddaje barwy natury za-
pomocą całej masy barwnych plam, które wypełnia krajobraz.
Jako najwybitniejsze przykłady impresyonistycznej metody Rey-
monta przypomnę opis pól w jesieni podczas kopania ziemni-
ków, obraz pól na wiosnę, kwiatami usianych, kilkakrotne opisy
boru, lub obraz burzy, które jako skończone arcydzieła malar-
skich efektów nie ustępują ani pod względem świetności i bo-
gactwa barw, ani subtelnego cieniowania najpiękniejszym obrazom
przyrody w *Panu Tadeuszu*.

Weźmy pod uwagę np. obraz kopania ziemniaków: Na ko-
paniskach „czerwieniły się“ rzędy kobiet, „stada krów sro-
katek pasły się na ugorach...“, długie popielate zagony
rdzawiły się młodą szcztoką zbóż wschodzących...“, to gęsi,
niby płaty śniegów bielily się na wytartych łąkach
zrudziałyach... „ogniska się paliły i długie niebieskie
warkocze dymów ciągnęły się nad zagonami“; ścierniska oprę-
dzone srebrnymi pajęczynami; nad drogami pochylały się ja-
rzębiny o krwawych, ciężkich głowach.

Na jednostałnem, popielatem tle porozrzucał Reymont ja-
skrawe plamy, niezharmonizowane, ani nie stapiające się stop-
niowo jedna z drugą, osiągając efekt niezwyklej wyrazistości
i swojskiej szczeroci obrazu. Zapomina się, że to opis artystyczny,
a każdy ma przed oczyma widziany już choć raz podobny wi-
dok. Efekt bezpośredniości, która każe zapominać o pryzmacie
literatury, Reymont zdobywa przez bardzo artystyczny, choć prosty,
sposób zestawiania luźno krótkich zdań obok siebie, bez łączenia
ich zapomocą spójników lub imiesłowów, a każde zdanie uwy-
datnia jakiś pojedynczy szczegół całości.

Barw używa Reymont najchętniej mocnych, nasyconych, go-
rących jak czerwien koloru krwi, płynne złoto, rozżarzona miedź.
Że w ruchu barwy się zlewają w tęczę, zauważył Reymont, mó-
wiąc, że żoła zamigotała w boru, „jak by kto rzucił kłęb-
kiem zwinietej tęczy“.

Na oddanie świeżej zieleni wiosennej lub obłoków na po-
godnem niebie znajduje przedziwnie delikatne odcienie na swej
palcie.

Reymont jest malarzem plein air'u w całym tego słowa
znaczeniu; każdy przedmiot ukazuje się u niego skąpany w peł-
nem świetle słonecznych blasków, każda barwa błyszczy odbiciem
światła, rozprószonego w atmosferze. Blaski i gra światel odbijają
się z magiczną siłą na ekranie jego obrazów, już to przybierając

kolorową tonację metali lub płomieni, jużto migocąc jasnymi błyskami. Słońce, przedzierające się przez korony drzew w lesie, „pełza niby złote pająki“ po mchu, lub drapie zieleń „złotymi pazurami“. Po stawie wlecze się „złotymi włosami“. W środku wsi umieścił autor staw, aby zyskać sposobność obserwowania kolejnego łamania się promieni słońca lub księżycy o każdej porze dnia i nocy. Potężne efekty świetlne i kolorystyczne skupia miniaturowy obrazek zachodu słońca, prawdziwe arcydzieło w kilku mocnych pociągnięciach pędzla:

Słońce zgasło, wieczór się robił, świeciły jeszcze zorze łunami zakrzepłej krwi i ostyłego złota i posypywały na staw jakby pyłem miedzianym, że wody ciche drgały rdzawą łuską i szmerem sennym (I, 26).

Inny opis zachodu, równie jędrnie ujęty, przeraża wprost fantasmogoryczną jaskrawością barw i kontrastu blasków i ciemności:

...z posępnych pól ółowianego nieba, wylupywało się czerwone, ogromne słońce i spadało ciężko, niby kadź roztopionego żelaza, z której buchały krwawe wrzątki i biły dymy smoliste, czarne, popręgowane gorejącymi żagwiami, że świat cały stawał w łunach i w połodze.

Plastyka kształtów, uwydatniona wyrażeniami: słońce „wylupywało się“, „spadało ciężko“ i porównaniem słońca do kadzi, narzuca się z dotykana wprost ekspresyją i walczy o lepsze z jaskrawością barw i światła (II, 2).

Naogół w opisach Reymonta barwy przeważają nad wypukłością, plastycznym uzmysłowieniem kształtów przedmiotów, co jest poniekąd usprawiedliwione płaskością terenu, bez narzucających się oku brył i załomów. Przeważająca liczba opisów przyrody robi wrażenie jak gdyby były kreślone z lotu ptaka, tak jednym spojrzeniem ogarnia Reymont wieś, pola, sady w bardzo szerokim horyzoncie. Inaczej jest, gdy autor wybiera dokładnie punkt widzenia, każąc nam spoglądać oczyma danej osoby, wtedy perspektywa i ugrupowanie przedmiotów jednych poza drugimi są zachowane z całą precyzją. Kiedy Antek po powrocie z więzienia wychodzi na pagórek i ogląda stamtąd roztaczający się widok, możemy podziwiać konsekwentne stopniowanie in minus intensywności barw i wyrazistości rysunku w miarę rosnącego oddalenia. Zrazu widzi w pobliżu kosiarzy i migot ich kos, niby sine błyskawice, wyraźniej jeszcze czerwienieją kobiece przyodziewy, bieleją stada gęsi; wchodząc wyżej, zapuszcza wzrok w dalszą przestrzeń, rozwierającą się stopniowo dla jego oczu: w zielonych polach ziemniaków odróżnia już tylko kształty, nie barwy, drobnych postaci ludzkich „kiej mrówki“, a w nieprzejrzanej dalekości majaczej jakąś wieś, domy samotne, drzewa, wielgachne pola (drobnych pól już nie rozróżnia), które

„widziały się jakoby potopione w modrawej wrzącej wodzie“.

Ta „modrawa i wrząca woda“, zalewająca horyzont, to powietrze, drżące wskutek działania gorących promieni słonecznych nad polami, które staje się prawie dostrzegalne, tak jak przezroczysta, a jednak zabarwiona modrawa woda. Reymont doskonale podpatrzył, jak w naszym klimacie powietrze ulega ciągłym zmianom wilgoci, gęstości, przejrzystości i jak te zmiany wpływają na barwy i kontury, już to je oddalając, już to przybliżając, zaćmiewając a nawet nadając im specjalne zabarwienie ogólne, jak gdyby ktoś patrzył przez szkiełka kolorowe.

Powietrze było tak przejrzyste, że okólne pola widziały się jak na dłoni, a lasy przysunęły się, że i niektóre drzewo mógł rozeznaczyć.

W upalne południe powietrze trzęsie się nad polami, rozpalone zda się do białości a zboża pławią się „kieby w tym rozbełtanym cichuśkim wrzątku“. Na wiosnę, podczas siewów mgława atmosfera robi się „szaro-zielonawa“ a ludzie zdają się pracować pod wodą.

Pierwiastek ruchu wnoszą w pejzaż wiatr, zwierzęta i ludzie.

Reymont nigdy nie zapomina, czy w danym momencie, który maluje, panuje cisza, czy też wiatr hula, albo lekki powiew się przechadza spokojnie po świecie. Jest to bardzo charakterystyczne dla jego obrazów przyrody. Rzadko kiedy zdarza się zupełna cisza — będzie to albo pobożne skupienie stworzenia (w opisywanym wschodzie słońca), albo dusząca atmosfera przed burzą.

Z nieporównaną siłą oddany opis wichury śnieżnej: prawdziwy chaos, wir śniegu, powietrza, wycia świstu, żalostnych jęków drzew i zwierząt miotanych kurzawą. Cała natura walczy rozpacznie z szalonym żywiołem. W walkę porównie ze zwierzętami wplątani ludzie. Jedyny to raz wiatr nie przybiera odrębnej roli i postaci, jakby utopiony w gigantycznym wirze; zwykle jednak nadaje autor wiatrowi indywidualną postać (przeważnie zwierzęcia lub człowieka), wyrażającą jego przyjazny lub wrogi stosunek do przyrody i jego intensywność. Podczas burzy potężny wicher tratuje wszystko jak stada rozjuszonych byków. Jesienne, uparte wichury to psy złe a kaśliwe, które zrazu węszą po ziemi, gryzą zagony, warczą po krzakach, poszarpią śnieg, potarmoszą sady, poomiatają ogonami drogi, wytarzają się po wodach i ze skomleniem w las uciekają. Zwrócić należy uwagę na konsekwentnie w szeregu czynności, odnoszących się do psiego wyłącznie rodzaju, przeprowadzoną metaforę. W miarę wzmagania się siły, wichry przybierają postać zgłodniałych, rozwścieczonych wilków, które wypadają z lasu na wieś (III, 2).

W czasie pogody wiatr pieści, obdarza „matczynymi całunkami“ drzewa i kwiaty, „gmera po baziach“, „przygarnia leciuchno po listkach“ w sadzie, iż zda się, ja-

koby „drzewiny szemrały pacierze“, bo rosa skapuje kroplami, jak ziarna różańca. Rankiem, gdy ziemia się leni, wiatr wstaje rzeźwy i, jak gospodarz, budzi stworzenia ze snu chłodzącym powiewem. Innym razem bywa figlarny,

baraszkuje, jak wisus, po sadach i swywoli po polach, że zboża chłustają po zagonach, kiej wody wzburzone.

Zawsze ruch wiatru jest oddany zapomocą odpowiedniej onomatopei dźwięków, które dają się zauważyć choćby w przytoczonych powyżej wyrażeniach. Doskonalej obserwacji dowodzi opis wichury śnieżnej, odtworzony z przewagą słuchowych środków ekspresyi nad wzrokowymi.

Nieścislą jest dla opisów zjawisk natury w *Chłopach* nazwa obrazów lub pejzażów. Są czemś więcej niż obrazami wzrokowymi barw i kształtów, w równej mierze przemawiają bowiem do słuchowej i węchowej kategorii wrażeń, do zmysłu ciepła i zimna, a co więcej, uwzględniają nie na ostatniem miejscu uczucie przyjemności lub przykrości, którem zabarwiony jest całokształt pod zmysły podpadającej rzeczywistości. Prawdziwą syntezą artystyczną wrażeń wszelkiego rodzaju (smak wyjąwszy) może być nazwany następujący obraz wiosennego południa:

Słońce szło w górę, jasnością zalewając świat, ciepło się podnosiło, że już muchy brzęczały po szybach, jaskółki zapamiętałe chlustały wskróż przejrzystego powietrza, staw mienił się w ogniach, drzewa zaś kieby spławione w zieleni polśniewały śnieżyzną, rozlewając miodne zapachy; z pól ogromnych, opłyniętych niebieskością, bił niekiedy chłodnawy ziemią przejęty ciąg i skowronkowe spiewania; wszystek świat tchnął z wiosnową, cichą lubością, a od wsi ledwie widnych w dalekościach, słoneczną pożogą przemglonych, niesły się czasami jedrne krzykania i huki pistoletowych strzelań.

Wobec nieskończonej różnaitości i wszechstronności środków artystycznych w traktowaniu krajobrazów nie podobna określić techniki Reymonta w tym względzie wedle pewnej naczelnej zasady. Uderza przedewszystkiem świeżość wrażeń, bezpośredniość i szczerłość w ich uzewnętrznianiu, nie krepowaną żadną z góry ustanowioną regułą. Reymont dąży przedewszystkiem do pełnego odtworzenia tych wszystkich uczuć, wrażeń i nastrojów, które powstają w jego duszy wobec zjawisk w naturze. Zupełnie wolny jest natomiast od skłonności do filozofowania na temat bytu, życia, jego mglistego początku i tajemnego końca, wobec roztaczających się przed nim czarów natury.

Nie zachowując fotograficznej wierności i obiektywności w opisach, nie może być Reymont pomawiany z drugiej strony o subiektywizm i liryczne przedstawienie własnych stanów duchowych zapomocą krajobrazów. Jego pejzaże, nawskróż przepojone indywidualną fantazyą i poetycką uczuciowością, są jednak

obrazkami realnymi swojskiej przyrody polskiej, które potrafi zrozumieć i rozpoznać, jako dobrze znajome, każdy wieśniak polski. Ogromna miłość swojskiej przyrody tchnęła w nie cudowną poezję, która równoważy w artystycznej mierze wszystkie zbyt poziome i brutalne z konieczności w sferze akcji ludzkiej tkwiące pierwiastki.

IV.

»Chłopi« epopeją. Obraz wszechstronny jednej warstwy narodu. Epicka obiektywność. Artystyczne efekty epiczne. Łańcuchowe porównania. Frazy epickie. Dramatyczność akcji. Tragiczne momenty. Idylla. Liryzm. Symboliczny opis śmierci. Humor.

Ktokolwiek czytał *Iliadę*, *Odysseję* i *Pana Tadeusza*, nie powstał od lektury dzieła Reymonta bez tego impresonującego wrażenia, że jest ono czemś więcej niż powieścią ludową, że dzięki swej epickiej treści, obiektywnemu przedstawieniu, i dzięki poetycznemu nastrojowi, którym jest nawskróś przepojona, przekracza już granice powieści i wchodzi w sferę epopei. Pomimo prozaicznej szaty zewnętrznej są *Chłopi* eposem polskiego ludu wiejskiego, podobnie jak *Pan Tadeusz* jest eposem szlachty polskiej a *Iliada* i *Odysseja* są epopejami rycerskiego narodu greckiego.

Jest dzieło Reymonta przedewszystkiem szerokim i wszechstronnym obrazem jednej warstwy narodu w naszej epoce i to warstwy, której rola w życiu narodowym doszła do pierwszorzędnego obecnie znaczenia. Uchwycił i odzwierciedlił Reymont to życie z głęboką prawdą zarówno w ogólnych liniach zasadniczych, jak w niezliczonych szczegółach przepoił realistyczne obrazki poetyckim czarem, chociaż nie stawał nigdzie na stanowisku idyllicznego piewcy, zaślepionego wyłącznym optymizmem. Szczęśliwie ominął także niebezpieczeństwo przesady w dokładnym opisywaniu i wyliczaniu strojów, obrzędów, zwyczajów i urządzeń wiejskich, które nadałoby powieści charakter nudnego sprawozdania z etnografii i folkloru pewnej okolicy. Przedewszystkiem nie umieścił autor Lipiec w żadnej ściśle określonej prowincji Polski i starał się pokazać nie pewne lokalne, prowincjonalne cechy chłopskiego życia, ale jego typowe rysy, dające się zastosować do życia ludu wiejskiego w całej Polsce. Podobnie Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, kreśląc życie i charakter szlachty polskiej na Litwie, dawał typowy obraz szlachty całej Polski, a nie specjalnie tej, która zamieszkiwała dane prowincje litewskie.

W *Chłopach* jądro i istotę interesu stanowią nie losy Boryny, Jagny lub Antka, lecz życie wsi, uchwycone w pewnym momencie i podane jakby w przekroju, określonym trwaniem jednego roku. Ani to, co poprzedziło akcję, ani też dzieje lat następnych autora nie obchodzą. Rolę bohaterów odgrywają nie

Jagna, Antek i Boryna, lecz cała gromada wiejskiego narodu. Tak w *Panu Tadeuszu* właściwym bohaterem jest naród szlachecki, nie zaś Jacek lub Tadeusz.

Całe barwne i ruchliwe życie zwyczajowe i obyczajowe przewija się w przeciągu jednego roku. Widzimy wypominki na Wszystkich Świętych, Zaduszki i Dziady na cmentarzu, Wigilię i święta Bożego Narodzenia, Niedźwiedników na Trzech Króli, święcenie palm w Palmową Niedzielę, kraszenie jajek, grzebanie śledzia postnego, święcenie jądła, rezurekcyę, śmigus, kogotka, pokładanki podczas procesyi wiosennej na św. Marka, drugą procesyę na Boże Ciało, odpust, chrzest, wesele, pogrzeb, stypę, wieczornicę, kilkakrotnie tańce w karczmie i wiele innych charakterystycznych epizodów wiejskiego życia. Wśród towarzyskich zebrań przeplata się rozmowa opowiadaniem gadek, przypowieści ludowych, żartami, zagadkami, przysłowiami, sypanemi jak z rękawa, i wiejskimi spiewkami.

Artystycznym smakiem kierowany w wyborze i opisie strony obyczajowej, autor daleki jest od wszelkiej pedantyczności i ścisłej wierności. O fotograficzną dokładność nie chodzi mu wcale. Uderzony malowniczością, ruchliwością lub specjalnym nastrojem niektórych momentów autor opisuje je szeroko i z prawdziwie epicką dokładnością, inne szkicowo tylko kreśli kilku rysami, o wielu tylko mimochodem wspomina. Na życie wiejskie patrzy Reymont okiem artysty, odkrywającego piękno w każdym jędrnym i mocnym drgnięciu życia, choćby pospolitem i rubasznem, i lubiącego się w przepychu barw i form, jakimi to życie się mieni. Stąd płynnie jego specjalne upodobanie do opisów zabaw, tanów, w których wyraża się jaskrawo i ruchliwie bujność wiejskiego życia. Mniej niż zabawy i obrzędy nastęrczały sposobności do malowniczych opisów zajęcia rolnicze wieśniaków, dlatego też może mniej szeroko uwydatnił je autor *Chłopów*, niżby tego wymagał rzeczywisty stosunek pracy do zabawy. I prace rolne w polu i w domu działają głównie na jego wyobraźnię, jako zajmujące obrazy.

Życie wiejskiego ludu polskiego odzwierciedlił Reymont w tej jego przełomowej chwili, kiedy szerszem korytem napływająca oświata i wpływy miast i nowinki z za Oceanu, nabywane na emigracyi, dążą do bliższego zepsucia pierwotnej prostoty, naiwnej świeżości i malowniczości tego życia. Jak dawne bohaterskie eposy, które utrwały w pieśni to, co zginąć miało w czynie, które z uwielbieniem rozpamiętywały bohaterską przeszłość, tak epos Reymonta przenosi w sferę sztuki obrazy życia, które wnet może przestanie istnieć w takiej formie w świecie realnym.

Czysto epickim jest stosunek Reymonta do opisywanych zdarzeń i stosunków, ściśle obiektywny, daleki od ideologii. Jako bezkrytyczny obserwator, nie wdający się w sądy nad moralną

i społeczną wartością czynów, zniża się umyślnie do poziomu środowiska, które opiewa, przejmując się tak znakomicie jego pojęciami, wierzeniami i interesami a nawet mową, iż zdaje się zlewać jako podmiot z przedmiotem swej twórczości. Kiedy Homer opisuje zbroję Achilla lub Hektora, dary lub bogactwa, zdobyte w łupach, wpada w zachwyty, aż „ślina cieknie mu po brodzie“, jak się trafnie wyraził Witkiewicz. Zupełnie podobnie dzieli Reymont naiwny zachwyty bohaterów nad strojem Jagusi (I, 90; I, 284), albo nad ślicznościami, rozłożonemi w kramach jarmarcznych.

Było tam tego, że ani przeliczyć, ni objąć, gdzieby zaś tam poradził..

...A najpierw te płócienne wysokie budy, co stały we dwa rzędy, zapchane towarem kobiecym, a płótnami, a chustkami, co wisiały na żerdkach i jako te maki były czerwone, że aż się w oczach ćmiło, a drugie zasie, całkiem żółte się widziały, a inne buraczkowe.. i kto je tam wszystkie spamięta!

W tym tomie trwa dalej szczegółowe wyliczanie i rozkoszowanie się jarmarczными towarami.

Pomimo ukochania dla wsi i chłopów nie traci autor doskonałej obiektywności w traktowaniu przedmiotu. Przeciwnie, ta miłość pozwala mu wnikać w samo jądro, w samą głąb i istotę tego życia i tych dusz, aby wydobyć na jaśń ich rzetelne walory, nie zabarwione pokostem literackich wyobrażeń lub społecznych tendencji.

Z pomiędzy wielu innych cech, stawiających *Chłopów* w pobliżu pierwotnych epepei, wymienię wspomnianą już plastykę przedmiotową w oddawaniu wewnętrznych stanów i procesów duszy zapomocą czynów tylko i słów, a nie przez subtelne analizy. Także umyślna dokładność w niektórych opisach, nastrój wywołany przez pewne efekty stylowe w poszczególnych ustępach potęgują ogólny charakter epicki *Chłopów*. Widocznym jest, że Reymont doskonale uświadamiał sobie swój cel stworzenia w *Chłopach* epepei chłopskiej a dowodem tego są liczne zwroty i sposoby, jakby odfotografowane z homeryckiego lub Mickiewiczowskiego eposu. W pierwszym zwłaszcza tomie styl epicki i epickie obrazowanie staje się na wielu miejscach prawie manierą.

Jak mocno przypomina np. spotkanie Nauzykai, córki króla Feaków, przez Odysseusza i zachwyty jego nad jej cudowną postacią królowny, górującej pięknnością i okazałością nad towarzyszkami, następujący ustęp z *Chłopów*:

Na weselu druchny otoczyły Jagusię wiankiem, a tak strojne i urodne wszystkie, że kwiaty to były nie kwiaty, a ona między niemi najsmiglejsza stała w pośrodku, a cała w białościach, w aksamitach, w piórach, we wstęgach, w srebrze, a złocie — że się widziała niby

ten obraz, co go noszą na procesyach, aż przycichło z nagła, tak poniemieli i dziwowali się ludzie (I, 282). (Zupełnie podobna pochwała Jagusi w t. II, 192).

Porównania rozwijają się często w długie obrazy, konsekwentnie w szczegółach przeprowadzone. Np.

A chłopy rąbali zawzięcie, wżerając się w bór kiej te wilki, gdy stada dopadną, a ono się zbije w kupę i zdrętwiałe śmiertelnie, pobekując czeka, póki ostatnia owieczka nie padnie pod kłami. (II, 374).

Przypomina to żywo porównanie Gerwazego w *Panu Tadeuszu*, w scenie kłótni, do wilka, odgryzającego się następującej psiarni. (Podobnie I, 399).

Oprócz tego licznie rozsypane frazesy, wzorowane na charakterystycznych zwrotach epickich, nadają całości nastrój powagi i rozlewności epickiego opowiadania. Np.:

I tak szła sprawa za sprawą, kieby skiba za skibą, równo i spokojnie. Albo:

Takie to tany nieopowiedziane szły za tanami, bo tak ono chłopski naród się weseli w przygodny czas. Takż się zabawiali na weselu Jagusinem z Boryną (I, 211).

Jako ten dąb rozrosły następuje w boru po sośnie, tak (Maciej) on następował po Jagusi (I, 284).

Efekt potęgi, tkwiącej w masie ludzkiej, osiąga autor przez rzucanie gradu nazwisk, które tłum reprezentują, wraz z zwartymi, dobitnymi epitetami, jednym rysem znaczącymi fizyognomię indywiduów i grup (I, 370; II, 258).

Jednym tylko pierwiastkiem dzieła Reymonta zdaje się odbiegać od klasycznego pojęcia epopei, a to swoimi opisami przyrody, których mnogość i rozległość stanowi całą świetną poezję powieści. Odkąd jednakże Mickiewicz swoim *Panem Tadeuszem* dał przykład i wzór, jak nowożytna epopeja może zespolić akcyę ludzi z akcyą przyrody, nie mamy powodu robić skrupułu z takiejże ornamentacyi u Reymonta.

Tem mniej waży kwestya zewnętrznej formy, gdyż prozie Reymonta brakuje tylko rymu i regularnego rytmu, aby się przedzierżnęła w wierszowaną poezję.

Obok epickiego elementu, jako najwybitniejszego, musimy wyróżnić w *Chłopach* pierwiastki innej natury, a mianowicie dramatyczny i liryczny. Reymont okazuje wyraźną skłonność do dramatyzowania akcyi. Nawskróś dramatycznie pojęte są prawie wszystkie sceny zbiorowe, narady gromady w karczmie, rodzinne narady u Borynów, głosowanie za szkołą, deputacya u Niemców, sądy w miasteczku itp. W tok opowiadania wplata Reymont gęsto inscenizowane dyalogi i monologi, pełne żywości, a tak jest ich wiele, że gdybyśmy odrzucili obrazy przyrody, przeważna część

powieści miałyby formę dialogową. Zyskuje przez to powieść nie tylko różnorodność i wrażenie życia, ale nadto charakteryzuje autor tym sposobem dobitniej i naturalniej swe postaci, niżby tego dokonały opowiadania o duchowych procesach i oficjalne zaznajamianie czytelnika z postaciami nowo występującymi na widownię akcyi.

Epicki spokój całości naruszają kilkakrotnie tragiczne momenty.

Mocny efekt tragicznej sceny zamachu Boryny na syna i żonę, w brogu ukrytych, osiągnięty jest kontrastem najwyższej rozkoszy i upojenia bez granic i świadomości i spadającej nagle jak grom grozy śmierci.

Mniej skoncentrowanego tragizmu zawiera scena walki o las, raczej po epicku skreślona na wzór homeryckich opisów walk Greków pod Troją, gdzie wśród tłumnej masy walczących wyróżniają się bohaterskie czyny jednostek.

Sromotna kara Jagusi nakreślona zbyt dorywczo, aby mogła wywołać wrażenie silnego patosu; dopiero potężny opis rozszalałej burzy skupia i potęguje akord tragicznej grozy.

W idyllicznym poemacie miłości wypiewał Reymont sielankę miłosną Jagusi i Jasia, czystymi, beznamiętnymi tonami oddając krótkie dzieje idealnych marzeń i słodkich upojeń na łonie ukwieconej i rozpachnionej przyrody. Wznosząc uczucia Jagusi w idealne strefy religijnej ekstazy, potrafił jednakże przedstawić je w związku z realną, cielesną prawdą. Z tego względu nazwałoby można ten ustęp realistyczną sielanką.

Krańcowo różni się od tych scen szalona i namiętna noc miłości Antka i Jaguny, najsilniejszy tego rodzaju obraz w naszej literaturze, w którym autor wysokim artyzmem zamienia pospolitą grę żądz erotycznych na „oślepiający hymn uniesienia, modlitewną pieśń ziemi całej, nieśmiertelny krzyk istnienia“ (II, 288, 295). Pieśń to „dzika i wzburzona“, godna najwybredniejszych strof liryki erotycznej. Każde drgnienie ludzkich serc zespolił poeta z tajemnymi dreszczami natury, na jaśń wydobył ukryty związek człowieka z ogólnym prądem życia, przepływającym przez kwiecie łąk, przez rozspiewane wiosną ptaszęta, przez harmonię kosmicznych pędów w przestworzu.

Do czysto lirycznych, ze względu na treść i na formę ustępów, policzyć należy: hymn na cześć wiosny na pierwszych kartach „Wiosny“ i powitanie ziemi przez Antka, po powrocie z więzienia. Rzecnym akcentem lirycznym przepoił Reymont konanie parobka Kuby; pod łachmanami i na brudnym barłogu w stajni rozsunął czyste i kosztowne perły uczuć i marzeń o rajskich rozkoszach.

Zupełnie odmiennie uchwycił Reymont śmierć Boryny. To gospodarz, przyjaciel zażyły roli i jej plonów, więc kiedy opuszcza

ten świat, cała przyroda żegna go symbolicznym śpiewem (III, 478). Jako obraz i jako koncepcja artystyczna wznosi się ten epizod pomiędzy utwory natchnionej poezji.

Humorystycznego nastroju brak prawie zupełnie. Reymont, jak powiedziałam, dostraja się zupełnie do naiwnego sposobu myślenia swych bohaterów. On ich bierze całkiem seryo, nie pozwala sobie nawet na tak lekką ironię, jakiej używał Mickiewicz wobec swych staropolskich typów.

Jedyny może raz uśmiecha się, opowiadając rozprawę o kradzież prosiaka w sądzie. Z dobrodusznym uśmiechem traktuje księdza, poczciwego hreczkosieja, któremu żal wypędzić siwka z cudzego koniczu.

Naogół biorąc humor w „Chłopach“ nie wynika nigdzie ani z sytuacji ani z postaci, ani też z wewnętrznego usposobienia i uśmiechu Reymonta. Obfitujące w jadowity, kostyczny humor, dowcipy i docinki osób nie wyszły najprawdopodobniej wprost z natchnienia autora, lecz są reminiscencyami często słyszanych za stołem karczmy lub w chałupie wiejskiej, jak to wskazuje ich jędrność zamaszysta, niespodziana siła i bezwzględna śmiałość, z jaką są rzucone.

V.

Harmonia treści i formy. Obrazowość. Jakich kategorii wyobrażeń używa Reymont w stylu. Język ludowy. Siła ewokacyjna języka ludowego. Okresy. Ogólna ocena stylu Reymonta.

Do wewnętrznej treści i tonu dostosowuje Reymont jak najściślej szatę zewnętrzną opowiadania. W epickim opowiadaniu przybiera rozlewny spokojny ton i postać wioskowego gawędziarza, akcentując naiwność i szczerze zajęcie każdym drobiazgiem opisywanym. W momentach poważnych, tragicznych lub o wyższym nastroju styl staje się skupiony, poważny, groźny lub namaszczony. W opisie tanów sama rytmika i dobór dźwięków i wyrazów oddają skoczny nastrój, tupot hołubców, gwar, rozmach, uciechę szaloną i upojenie gwałtownym wirem. Liryczne ustępy pieczą ucho słodką melodią, wiążąc się jakby w zwrotki, w których poszczególne zdania rytmicznie wznoszą się i opadają. Marzycielskie tony wieją z zadumań Jagny lub przedśmiertnych rojeń Kuby o raj. Wyższy nastrój poetycki w obrazach przyrody odbija się w stylu bardziej wykwintnym i wznioślejszym, chociaż i tu nigdzie nie wpada autor w sztuczność w doborze wyszukanych słów lub zwrotów. Opowiadając o codziennym życiu prostem i rubasznym używa wyrażen pospolitszych, odpowiednich grubemu zachowaniu się chłopów. Lecz kiedy wgląda w głąb ich dusz i odkrywa w nich wznioślejsze i czystsze pierwiastki, wtedy sięga znów po tony głębsze i w przyrodzie szuka odpowiednich obrazów.

Najcharakterystyczniejszą cechą stylu Reymonta jest przepyszna plastyka i obrazowość. Pod tym względem nie da się on porównać z żadnym z współczesnych powieściopisarzy. Każda myśl kojarzy się u niego z konkretnym obrazem, każde pojęcie przybiera formę wyobrażenia szczegółowego. Figurą stylową, najczęściej przez Reymonta używaną, jest porównanie. Metafor używa dość rzadko. Pod tym względem naśladuje on mowę chłopską, którą cechuje właśnie obfitość porównań, obrazowo i dosadnie malujących to, czego abstrakcyjne określenie dość wyraziście oddać nie byłoby w stanie. A porównania te zawsze świeże, oryginalne, o niezużytej jeszcze sile asocjacyjnej, czasem wprost zdumiewające swą niezwykłością. Słotny dzień np.

widział się, jako ten psiak utyłany, błotem ociekły i z zimna skomlały. »Inny dzień włókł się tak wolno, kiej ten dziadek po błocie«. Żniwne dni natomiast »toczyły się już, kiej koła rozmięgotane złocistemi sprychami słońca«.

Głębokim artystą okazał się Reymont przez zlanie się doskonałe, przystosowanie się do przedmiotu swego dzieła. Pominąwszy już to, że kiedy każe przemawiać chłopu, wkłada mu w usta właściwy jemu język a w głowę i serce właściwe jemu myśli, wyobrażenia i uczucia, ale ponadto stara się sam ograniczyć jako twórca zakres swych wyobrażeń i obrazów do takich tylko, które nie przekraczają sfery życia wiejskiego.

Drobnym szczegółem, który jednak wybitnie zaznacza dążenia autora pod tym względem, jest fakt, że posługując się z upodobaniem porównaniami do kruszców lub drogich kamieni, ani razu nie wymieni nazwy egzotycznej dla wiejskiego społeczeństwa, t. zn. takiej, któraby nie mogła wywołać konkretnego obrazu w wyobraźni chłopskiej. Mówi więc o złocie, srebrze, miedzi, roztopionem żelazie, o sznurach pereł, koralu, o bursztynach lub szklanych paciorkach.

Najobficiej czerpie obrazowe porównania poetyckie ze sfery swojskiej przyrody, zwłaszcza dla odmalowania stanów duchowych ludzi. Bardzo oryginalnych porównań dostarcza mu świat zwierzęcy. Białe chmury są jak barany, kiedy się weprą „w zagon lnu“, chmury bure, ciężkie przypominają mu „stado nieumytych baranów“; wątpliwości i żale, „kiej te jastrzębie czepiają się pazurami serca“; dusza błąka się w niepewności, „kiej ta owca zgubiona“, lub „piuka żałośnie“, jak ptaszyna.

Wiele rysów do odmalowania przyrody czerpie w sferze religijnych wyobrażeń, a zwłaszcza dotyczących się liturgii, jako ważnej kategorii myśli i uczuć chłopskiej duszy. Jako najwybitniejszy przykład przypominam obraz wschodu słońca w III t., przyrównanego do ofiary świętej. Wielekroć razy niebo jest baldachem, pod którym ukazuje się „przenajświętsza hostya słońca“

lub słońce jak „złota monstrancya“. Także śliczne żółte chustki jedwabne zdają się dziewczkom błyszczeć, „kiej ta święta monstrancya“. Rosa spływa, jak „paciorki różańca“, ptaszki świegocą swe pacierze, topole stoją, jak „kumy rozmodlone“, brzoźka w swej wiosennej zieleni stoi „w białem gźle, cała drżąca, jak dziewczyna do pierwszej komunii“.

Nie pogardza Reymont nawet najpospolitszymi wyrazami z zakresu czynności ludzkich i gospodarstwa domowego. Świt „zgrzebną, szarą płachtą przysłonił noc“; „wisiały mgły szare, kieby zgrzebne płótna“; deszcze „sieką biczami“; chmury wloką „opuchłe kałduny“ lub są, jak „roztrzęsione snopy“. Słońce ukazuje się jako kaź, staw, jak „złota misa“.

Oprócz obrazowych porównań odkrył Reymont inny sposób dla osiągnięcia plastyki i obrazowej jedności a mianowicie w dźwiękach chłopskiej gwary polskiej. Żyły serdecznie z tym pierwotnym, czystym językiem, którego znajomości nabył nie przez erudycję lecz bezwiednie jako dziecko, potrafił go Reymont zużytkować, jak nikt inny dotąd w naszej literaturze, a mianowicie nie tylko posługując się luźnymi wyrazami ze słownika ludowego, jak to już przed nim wielu czyniło, lecz przepajając swą mowę literacką duchem mowy ludowej. Sam przez się nie wyrobiony język ludowy nie mógłby stać się dość giętkim materiałem sztuki literackiej, dlatego też Reymont, wiedziony rzetelnym smakiem estetycznym, nie stara się o pedantyczne i wyłączone naśladowanie gwary, lecz używa jej dla odświeżenia i pomnożenia siły języka literackiego. Można by określić język *Chłopów*, jako stylizowany język ludowy, podobnie jak sztuka zakopiańska stała się w rękach artystów stylizowaną sztuką ludową.

W mowie ludowej, równie jak w każdym młodym języku, nie wyszkolonym przez abstrakcyjne myślenie, tkwi moment ekspresyi zmysłowej, t. zn., że wyrazy są tam nie martwymi znakami przedmiotów, na podstawie umowy określającymi ich pojęcie, lecz przez samo już swoje brzmienie wywołują w duszy mówiącego i słuchających obrazy indywidualnie zabarwione. Najwyraźniej daje się to odczuć w onomatopejach, w które obfituje język ludowy a które z tego języka czerpie Reymont jużto wprost, jużto tworząc w jego duchu onomatopeje sztuczne, artystyczne, o niemniejszej sile ewokacyi. Stąd ta siła, dynamika uczuciowa i wyobraźeniowa jego słów, które w opisie namiętności pałą jak płomień, w idylli pieszczą, w obrazie burzy rozwichrzają chaotycznie wyobraźnię, w opisie tanów wlewają w krew ochotę a w ucho rytm.

Daleki od wszelkiej retoryki upodobał sobie Reymont wyrażanie myśli zapomocą długich okresów, o których wyraził się

Lorentowicz że są „jak tureckie szarawary, szerokie i buchaste“. Z właściwą sobie swobodą odjął Reymont jednakże swym peryodom wrażenie sztuczności i ciężkiej architektoniki, bo pojedyncze zdania płyną zgrabnie, falisto, rytmicznie a żwawo, wolne od troski o składnię, nie tylko jasno i bez zawikłań wyrażając myśl, lecz sugerując ponadto swem tempem i falą nastroj i uczucie danego momentu.

Zbierając te uwagi o właściwościach stylowych i językowych *Chłopów*, należy uznać Reymonta za mistrza nieporównanego w swobodnem władaniu językiem jędrnym i bogatym w śmiałe, oryginalne a obrazowe porównania, doskonale przystosowanym nie tylko do treści i do zmiennych nastrojów, ale ponadto także do ogólnego tła i umysłowości ludowej. Nadto jako zasługę Reymonta podnieść należy prawdziwie artystyczne odmłodzenie języka literackiego w świeżem źródle chłopskiej gwary, przy zachowaniu miary estetycznej. Dobitność, epicki rozmach, soczystość, barwność i plastyka, giętkość, jasność i swoboda, pokrywająca zręcznie sztukę, — oto są cechy stylu Reymonta. Bez przesady można powiedzieć o nim słowami Jul. Słowackiego, że jego „język giętki“ zdolny jest powiedzieć wszystko, „co pomyśli głowa“.

CZĘŚĆ III.

Analogie i podobieństwa »Ziemi« i »Chłopów«. Różnice. Zola jako temperament artystyczny. Ideologia Zoli — grzechem przeciw prawdzie obiektywnej. Eliminacja artystycznych uczuć. Reymont jako temperament wrażliwy na zewnętrzne formy. Malarz życia. Dar obserwacji. Myślenie obrazowe. Stosunek do przyrody. Poezja Reymonta. »Ziemia« nie jest epopeją. Epopeja chłopska Reymonta.

„Dzieło sztuki jest to częśćka natury, widziana przez pryzmat usposobienia“, tak określił Zola istotę i zadanie literatury w jednym ze swych pism krytycznych.

Trudno dobitniej wykazać prawdziwość tego aforyzmu, jak zestawiając obok siebie wyżej zanalizowane powieści *Ziemię* E. Zoli i *Chłopów* Reymonta. Osnute na analogicznych tematach i do tego samego zdążające celu, t. j. do dania szerokiego obrazu życia wiejskiego, obrazu nie idyllicznego, lecz odpowiadającego realnej prawdzie i ujmującego rzeczywistość w syntezę, oba te dzieła stanowią biegomy kontrast w koncepcyi zarówno jak w wykonaniu.

Pominąwszy analogię tematu, inne podobieństwa są bardzo nieliczne i małoznaczne, a o jakimkolwiek wpływie Zoli na Reymonta nawet mowy być nie może. Podobnie jak Zola, zajmuje się Reymont opisem prac wieśniaczych, zabaw, wieczornicy, jar-

marku, wynika to z założenia samego powieści, w wykonaniu zaś nie zachodzi najmniejsze podobieństwo. Raz tylko podobieństwo staje się uderzające, mianowicie w opisie siewów. U Zoli jest to najpiękniejszy i najszlachetniejszy w swych rysach obraz, dwukrotnie w tym samym kształcie powtarzany. Podobnym obrazem, podobnymi nawet wyrażeniami posłużył się Reymont w opisie tejże treści (I, 7). Nieco analogii w scenie obżarstwa (III, 172) u Reymonta i u Zoli.

Zbliżają się też poniekąd obie powieści przez konflikt w dramacie osnowy, lecz będzie ta analogia bardzo daleka i niewyraźna, bo podczas gdy u Zoli zatarg między ojcem a dziećmi oparty jest na namiętności posiadania, u Reymonta przyczyną nienawiści jest namiętność miłosna, kwestya zaś majątku gra tylko podrzędną rolę.

Za postać analogiczną do nieszczęśliwego ojca Foua'na na wycugu możnaby uważać nie Borynę, lecz ojca Hanki Bylicę, krzywdzonego przez drugą córkę Weronkę.

Przez swą nienasyconą żądzę miłosnych szatów jest Jagusia typem kobiecym, podobnym do Jacquelinie z *Ziemi*, lecz typem o wiele delikatniejszym, poetyczniejszym, wolnym od materializmu, gdy tymczasem w Jacquelinie żądza rozkoszy współzawodniczy z żądzą bogactwa.

Na tem i na nielicznych drobnych szczegółach kończy się podobieństwo obu dzieł, zupełnie zresztą nieznaczne. Analogiczne „częstki życia“, oglądane przez krańcowo odmienne temperamenty autorów, dały w rezultatach zupełnie różne utwory.

Trudno bowiem wyobrazić sobie dwa talenty i dwie umysłowości bardziej odmienne niż Emila Zoli i Reymonta. U Zoli przeważa intelekt i zamiłowanie do wielkich idei ludzkości. Cała siła jego bądź co bądź nieprzeciętnego geniuszu leży w tym wzroku, wyolbrzymiającym magicznie przedmioty otoczenia i nadającym im kształty niezwykle, symboliczne, przeogromne. Fantazya jego mało ruchliwa i mało wrażliwa, jakby przywalona pod ciężarem rozumowej syntezy, ogólnych pojęć, abstrakcyjnych wywodów, jest jakby skrępowana pętami własnych doktryn bardziej niewolniczych, niż wszystkie „sztuki poetyckie“ klasycyzmu. Jeżeli pomimo a nawet wbrew doktrynie naturalistycznej powieści zapuszczał się fantazją i intuicyą indywidualną w sfery wyższe ponad dokumenty i zawiązywał potężne, wprost olśniewające swą niezwykłością syntezy, to te właśnie nadużycia stanowią o wartości nie przeciętnej dzieł jego *Ziemia* byłaby jednym z szeregu romansów „brutalnej literatury“, działającej tylko na grube instynkty, gdyby nie ta wizya panteistyczna ziemi jako matki wszech istot i jako samicy-kochanki wieśniaków, która unosi się nad dramatem jednostek. Lecz z drugiej strony nadmiar ideologii odbił się zgubnie na powieści, zarówno ze stanowiska realnej prawdy, jakoteż postulatów artystycznych dzieła sztuki.

Co do pierwszego punktu grzeszył Zola tem, że realne życie zabarwiał fałszywie, mniej opierając się na bezstronnej obserwacji i indukcji, aniżeli na idei a priori powziętej i dedukcyjnie udowodnianej. Mylił się mocno, spodziewając się, że, jak uczonej, sprawdzi zapomocą obserwacji i doświadczenia prawdziwość swych idei, gdyż nie tylko sprawdzić ich nie zdołał, ponieważ nie leży to wogóle w możności powieściopisarza, lecz co więcej nadawał wypadkom i charakterom kształty takie, jakich wymagał rodzaj jego usposobienia. Czyż bowiem obserwacja i własne przeżycia kazałyby mu były przedstawić chłopca francuskiego jako indywidualum z gruntu podłe, zbrodnicze, gorsze od zwierząt, bo nawet tych uczuć pozbawione, które nas wzruszają w zwierzętach? Czyż przedstawienie takie odpowiadało realnej prawdzie? Bynajmniej, pesymistyczny sąd Zoli wynikał w całości z dedukcyjnego wniosku, że, prawem determinizmu warunków życia, natura chłopska tak właśnie musiała się ukształtować w ciągu wiekowej ewolucji. Skłonność do ideologii, do uogólnień pojęciowych, kazała Zoli tworzyć charaktery bardziej typowe, niż indywidualne, t. j. obdarzone jedną lub dwu namiętnościami, które jako „qualités maîtresses“, podobne fatalnym siłom, niepohamowanym, kierują każdym aktem. W *Ziemi* całe społeczeństwo wiejskie nosi na sobie piętno dwu namiętności: chciwości i chuci zmysłowej w różnych stopniach. Gdyby był Zola nie pozwolił tak absolutnie zawładnąć nad sobą tej wyłącznej pesymistycznej idei, nie dopuszczającej wyjątku, a starał się raczej o zdobycie obiektywnej znajomości wiejskiego życia drogą osobistej obserwacji, bezstronnej i nieuprzedzonej, może i dla jego oczu odkryłby się pewien urok i piękność w tym żywocie a w duszach wieśniaków znalazłby na pewno pierwiastki czystsze i wznioślejsze niż zewnętrzna ich powłoka. A tak wieś stała się w jego powieści plugawym gniazdem robactwa, ludzie zaś bezwolnymi mechanizmami, opanowanymi przez ciemne instynkty, nie tylko zbyt słabymi, aby je pokonywać, lecz niezdolni nawet do moralnej z nimi walki.

Ani zewnętrzne formy życia wiejskiego, ani też przyroda, stanowiąca jego tło, nie działają wcale na wyobraźnię Zoli. Zajmują go co najwyżej o tyle, o ile służą do poparcia jego teorii deterministycznej, pierwsze jako rezultat, druga jako kompleks warunków. Charakterystycznym jest, że w świecie zwierzęcym istnieją dla Zoli tylko zwierzęta domowe a i te wszystkie przedstawia w jakichś patologicznych momentach. Żaden szczegół życia ludzi na wsi nie uderza go barwnością. Stronę zwyczajową, obrzędową, której dokładnie nie mógł znać, chyba z podręczników etnografii, w zupełności pominął milczeniem; z mowy ludowej zaledwie niewiele wyrazów zaczerpnął.

Ideologia panuje tak wszechwładnie, że w tok opowiadania włacza on retoryczne ustępy, dysputy na temat dziennikarskich

kwestyi dnia, jużto umyślne przykłady na potwierdzenie praw dziedzictwa, wpływów otoczenia itd.

Pióro Zoli wyrzekło się wszelkiej wstydlivosti i szacunku wobec rzeczy drażliwych lub uważanych dotąd za nietykalne, gdyż, zdaniem jego, zadaniem powieściopisarza jest zdzierać osłony z ran i brudów życia społecznego. Droga do sztuki, mówił do swych adeptów, prowadzi jak do salonu przez smrodliwą kuchnię. Dla powieści wynika stąd brutalność, znieprawienie estetycznego smaku, prawdziwie kuchenna atmosfera, nie złagodzona żadnym jaśniejszym kontrastem, przeciwnie spotęgowana świadomie przez autora doborem wyrażeń dosadnych, jaskrawych, ciężkich i ordynarnych, jakich w rozmowie nawet poufnej nikt nie odważyłby się użyć. Jużto wogóle delikatnego smaku i poczucia dla subtelnych uczuć Zoli brak zupełnie.

Naturalizm Zoli jest to zdegenerowany realizm, wypaczony przez przesadę w brutalnym, pseudonaukowym traktowaniu życia, przez jednostronność pesymistycznego poglądu, przez wykluczenie poetycznego nastroju nawet stamtąd, gdzie on rzeczywiście istnieje, a więc z przyrody i z ludzkiego uczucia.

W przeciwieństwie jaskrawem do Zoli Reymont odznacza się fantazją ruchliwą, giętką, subtelną, szeroką, lecz nie głęboką, nie zdolną do wyższych uogólnień. Pierwszy wrażliwy jest na idee, drugi na formy zmysłami dotykalne, jako bystry obserwator życia ludzi i przyrody. Cały świat otaczający mówi do niego wprost, bez pośrednictwa idei, któraby zniekształcała jasne kontury obrazu rzeczywistości. W miejsce idei wstawia się u niego między duszę jego a otoczenie uczucie; na widok życia ogarnia go po prostu upojenie jego formami, ruchem i nastrojem. Najwybitniejszą cechą jego talentu jest intuicyjne poczucie piękności życia i zdolność odtwarzania życia. Reymont doszedł w *Chłopach* do mistrzostwa jako malarz życia.

Jego postaci nie odznaczają się głęboką psychologią, ani nie mają tej kolosalnej siły brył z jednego kruszczu ukutych, co niektóre postaci Zoli, lecz jednym przewyższają one nieskończenie te ostatnie: bogatem, indywidualnem życiem, którego brak zupełnie kreacyom Zoli. Postaci Reymonta — to nie manekiny, poruszane jedną lub dwoma sprężynami, to nie abstrakcyjne wcielenia namiętności, lecz organizmy żywe, z krwi i kości, złożone z konfliktów uczuć, instynktów, namiętności, nałogów o względnej i zmiennej intensywności.

Ich życie też nie zawsze brudne, przyziemne i znojne w służbie twardej walki o byt, ma ono także chwile pięknych, naiwnych uniesień w nadziemskie sfery, radosnych zapamiętań w zabawie, a cała jego piękność leży w pierwotnej, żywiołowej jego mocy, jędrności i zdrowiu.

W darze obserwacyi szczegółów charakterystycznych, choć na pozór nie znacznych, które jednak nadają ludziom i rzeczom

właściwą, pełną fizyognomię i indywidualne życie, leży siła talentu Reymonta.

A druga siła — to zdolność obrazowego myślenia. Podczas kiedy Zola nie tylko myśli ideami, ale i obserwując, dostrzega pojęciowe kategorie, Reymont nie tylko spostrzega jedynie obrazy, ale myśli nawet obrazami. Dzięki zaś mistrzowskiemu władaniu słowem każdy obraz jego świeży i nieużyty wbija się w pamięć plastyką, barwnością i bezpośredniością assocyacji. Nie tylko przyroda i życie obyczajowe, zwyczajowe, domowe i publiczne przesuwają się przed jego oczyma w postaci obrazów barwnych i ruchliwych, ale i wewnętrzne stany i zjawiska kojarzą się w jego wyobraźni z zjawiskami konkretnymi w naturze.

Z przyrodą, jako z najczystsza formą życia, pełną i nieskałaną, łączy go stosunek miłosny a miłość ta przepełnia najkosztowniejszą poezją jego opisy przyrody, zgoła nie podobne do deskryptywnej roboty naturalistów. Gdyby był więcej filozofem, dałby był w *Chłopach* panteistyczną koncepcję przyrody i życia, taką bowiem tendencję okazują niektóre jego obrazy. Do kryształistacy jednakże tego poglądu nie dochodzi.

Jedna cecha wybitniej od innych odróżnia obu pisarzy. Zola dąży świadomie do zabicia poezji w swych utworach, do poniżenia i zbrukania tego, co wprawia zwykle w zachwyt lub rozczwienie. Reymont przeciwnie łączy z darem obserwacji i z poczuciem rzeczywistości niepośledni dar poetycki, który polega u niego na intuicyjnym dostrzeganiu pierwiastków piękna w każdym drgnieniu życia. Wszystko, czemkolwiek się to życie przejawia, zawiera dla niego materyał sztuki i zarodki piękna, choćby utajone pod brudną skorupą, bo wszystko, co żyje, jest mu drogie.

Niesłusznie chcieli niektórzy nazwać powieść Zoli o *Ziemi* epopeją, dlatego, że daje ona obraz życia ludu francuskiego. Przedewszystkiem obraz to jednostronny, widziany przez pryzmat doktryn literackich i społecznych, a więc nie obiektywny; po drugie oddala się *Ziemia* Zoli od pojęcia eposu, jako dzieła spontanicznie, z potrzeby serca i talentu wyrosłego, przez swą tendencję naukową i dydaktyczno-umoralniającą; wkońcu zgoła już sprzeczne zajmuje stanowisko wobec eposu jako najwspanialszego gatunku poezji epickiej przez zupełny i umyślny brak elementów piękna i poezji.

Jeżeli chodzi o *Chłopów*, wystarczyłoby odwrócić powyższe argumenty, tyżące się *Ziemi*, aby wykazać, że przez swą obiektywność, przez stanowisko artysty, wolne od obcych sztuce celów i przez urok poezji szczerzej i prawdziwiej, skapanej w duchu twórczości ludowej, dzieło Reymonta jest nowożytną, artystyczną epopeją polskiego ludu chłopskiego.

L I T E R A T U R A :

Emile Zola: 1) *La Terre*. Paris 1893. 2) *Le roman expérimental*. Paris 1890. 3) *Documents littéraires*. Paris 1891. 4) *Les romanciers naturalistes*. Paris 1890.

Paul Lacombe: *Introduction à l'histoire littéraire*. Paris 1903.

Gustave Lanson: *Histoire de la littérature française*. Paris 1912.

Louis Petit de Julleville: *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. VIII. Paris 1908. (4 wydanie).

Fortunat Strowski: *Tableau de la littérature française au XIX siècle*. Paris 1912.

Emile Faguet: *Le XIX siècle*. Paris 1891.

Ferdinand Brunetière: *Le roman naturaliste*. Paris 1896.

Henryk Sienkiewicz: *O naturalizm w powieści w Mieszaninach literacko-artystycznych*. Pisma (nakł. Tygodnika ilustrowanego) tom XLVIII. Warszawa 1902.

Jan ten Brink: *Emil Zola und seine Werke*. Autorisierte Übersetzung von H. Georg Rahstede. Braunschweig. 1887.

Gustaw Piotrowski: *Zola i naturalizm*. Lwów 1900 (Wyd. „Wiedza i życie“).

Ernst Alfred Vizetelly: *Emil Zola. Sein Leben und seine Werke*. Einzige autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Hedda Möller-Bruck. Berlin 1905.

Henryk Galle: *Prace i dnie ludu polskiego*. Biblioteka warszawska. 1904. II. 290—308.

Franciszek Kreczowski: *Reymonta Chłopi*. Krytyka. 1904. I. 446—455.

Wilhelm Feldman: *Piśmiennictwo polskie 1880—1904*. Wydanie trzecie. Lwów 1904. tom II.

Ignacy Matuszewski: *Reymont*. (Twórczość i twórcy. Warszawa. 1905).

Władysław Jabłonowski: *Władysław St. Reymont*, (Rozprawy i wrażenia literackie. Warszawa 1908).

Jan Lorentowicz: *Władysław St. Reymont*. (Młoda Polska. II. Warszawa. 1909).

Antoni Mazanowski: *Chłopi Peymonta*. Przegląd powszechny. 1909.

Adolf Strzelecki: *Powieść polska 1908—9*. Warszawa 1910.

Józef Kotarbiński: *Pan Tadeusz jako epos*. Biblioteka warszawska. 1898. III.

Emile Hennequin: *Critique scientifique*. Paris 1898.

Teodor Lipps: *Grundlegung der Aesthetik*. I. Teil. Hamburg und Leipzig 1903.

Kraków.
