

Ryszard Nycz

Dwa pejzaże Reymonta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/3, 65-81

1974

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.

RYSZARD NYCZ

DWA PEJZAŻE REYMONTA

Przedmiotem tej pracy jest opis dwóch pejzaży zawarty w *Buncie*, ostatniej powieści Władysława Stanisława Reymonta. W owej „baśni” — jak ją autor w podtytule określił — zwierzęta zbuntowały się przeciw ludziom, zniszczyły ich osiedla i wyruszyły na południe, prowadzone przez żurawie, które opowiadały im o ziemi nie tkniętej stopą człowieka. Wędrówka zaczęła się coraz bardziej wydłużać, a spadające na pielgrzymów kolejne plagi i przeciwności — susza i długotrwały brak słońca, skaliste wąwozy i głód, w końcu szeroka strefa śniegów, lodów i burz — coraz bardziej pomniejszały ich liczbę i wyczerpywały siły. Następujący dalej niezbyt długi fragment przytoczmy w całości:

A kiedy i te przewyciężyli, zastąpiły im znowu drogę jakieś niebotyczne, pomarłe bory. Stały zwarte, ogromne, prawieczne, i pod ich sklepieniami leżały rude mroki jakoby dnia ożenionego z nocą. Stały proste, niebosiężne, podobne kolumnom, uczynionym z czerwonej miedzi, a zbutwiałe już od niepamiętnych czasów. Były jeno próchnem trzymanym w swoich kształtach przez wieczysty bezruch i wieczyste milczenie śmierci. I ziemia pod nimi leżała martwa, pokryta trupimi liszajami porostów. Ale najstraszniejszym było, że za każdym głośniejszym rykiem, za każdym uderzeniem, a nawet za każdym głośniejszym stąpieniem — bór się rozpadał i walił. Niebosiężne kolumny rozsypywały się w zetlałe próchno. Zaczęła się rozpaczliwa walka z tym miłkim, trupim piachem, sypiącym się ze wszystkich stron. Spływał bez szelestu niezliczonymi rudymi kaskadami, zasypując całe gromady. Mieli go po kolana, potem sięgał już brzuchów, a w końcu jeno lby szamotały się gwałtownie w rdzawych kurzawach. Tysiące zostało żywcem pogrzebanych, a pozostali, wstrzymując nawet dyszenia, przemykali się noga za nogą, w śmiertelnej trwodze, wymijając każde drzewo z osobna.

Wiódł ich jeno instynkt i żurawiane klangory, śpiewające o każdym świtanium gdzieś wysoko nad borami, że w końcu przed śmiertelnie umęczonymi otworzyły się zielone, ogromne podgórza, skąpane w jasny, pogodny dzień. Świeciło słońce, przewiewał upajający wietrzyk, chwiały się soczyste trawy gęsto znaczone kwiatami, słodko bełkotały niezliczone ruczaje, olbrzymie cedry rozścielały łaskawie aksamitne cienie, cisza nagrzanego popołudnia dzwoniła nieustannym brzękiem owadów.

Podgórze staczało się łagodnie w dolinę, ledwie objętą oczami, z której jakby wyrastały te góry olbrzymie, do których tęsknili od tak dawna. Lodami okryte

szczyty gór skrzyły się w słońcu jakoby srebrzystymi pochodniami. Zbocza, odziane w zieloną szatę lasów i pocięte białymi smugami wodospadów, postrzępione dzikimi pędami nagich skał, dawały obraz pełen majestatu i wielkości. Zasię z boku, z lewej strony polśniewała nieogarniona modra gładź morza. Powietrze drgało rytmicznym biciem fal.

Długo pozostali ślepi na te wszystkie cuda [...] ¹.

Środki składniowo-stylistyczne

Uderzające już w pierwszej chwili wrażenie patetycznej monotonii ma swoje źródło w zastosowanych formach. Oto bowiem dominującą cechą jest paralelizm syntaktyczny, czasem oparty na strukturze anaforycznej, a dodatkowo wzmocniony trójkowym systemem przydawek. W opisie obu pejzaży Reymont posługuje się parataksą łączności, tyle że rozbitą niekiedy na poszczególne wypowiedzenia pojedyncze. Nie pojawia się ona tutaj przypadkowo — z natury swej bowiem

parataksa zachowuje w wypowiedzeniu to, co najważniejsze, istotne i ekspresywne, odpowiada konkretnemu aspektowi rzeczywistości, pozwala przedstawiać wrażenia, wizje i dlatego jest chętnie wyzyskiwana przez poetów ².

Fraza tej prozy silnie jest zrytmizowana, a wygłosowe partie wypowiedzeń (także wypowiedzeń pojedynczych w obrębie złożonych) zostają obciążone znaczeniowo konsekwentnie i jednorodnie: „Były jeno pr ó c h n e m, trzymanym w swoich kształtach przez wieczysty bezruch i wieczyste milczenie ś m i e r c i”; „Niebosiężne kolumny rozsypywały się w zetlałe pr ó c h n o”.

Znamienna wydaje się tu wielka ilość stałych wyrażen frazeologicznych, jak: rozpaczliwa walka, żywcem pogrzebani, śmiertelna trwoga, śmiertelnie zmęczeni; upajający wietrzyk, soczyste trawy, słodko bełkotały ruczaje, cisza dzwoniła, zielona szata lasów. Wyraźna schematyczność i powtarzalność określeń oraz operowanie bardzo wąskim słownikiem wskazywałyby na specjalny zamysł autora. Oto np.: bory niebotyczne, zwarte, ogromne, prawieczne, niebosiężne, podobne kolumnom — niebosiężne kolumny; olbrzymie cedry — góry olbrzymie; niezliczone kaskady — niezliczone ruczaje; rude mroki, z czerwonej miedzi, rude kaskady, rdzawe kurzawy; zdarza się także *epitetum ornans*: zetlałe próchno, miałki, sypiący się piach.

Wrażeniu jednolitości stylistycznej i emocjonalnej podporządkowana jest składnia, rytmika i frazeologia, powtarzalność określeń i ubóstwo

¹ W. S. Reymont, *Bunt. Baśń*. Warszawa 1924, s. 178—179.

² Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*. W: *W kręgu języka literackiego i artystycznego*. Warszawa 1961, s. 175.

słownika. Oba pejzaże opisane są tym samym przeładowanym stylem³, wspólnie wykorzystują impresjonistyczną technikę budowania zdań (parataksa, częsta w drugim opisie bezspójnikowość, przesuwanie się po powierzchni zjawisk, itd.) i epatują modernistycznym sztafażem określeń⁴. Już jednak na tej płaszczyźnie analizy rodzi się ciekawe zróżnicowanie, i to w zakresie najbardziej sztywnym, konwencjonalnym — lecz dzięki temu jaskrawo widocznym: w zakresie stałych wyrażen frazeologicznych. Otóż w opisie pierwszego pejzażu olbrzymia większość owych wyrażen odnosi się do sytuacji zwierząt (rozpaczliwa walka, żywcem pogrzebani, śmiertelna trwoga, śmiertelnie zmęczeni), natomiast w pejzażu drugim wszystkie one opisują przyrodę (upajający wietrzyk, soczysta trawa, słodko belkotały ruczaje, zielona szata lasów, itp.). Poza odmiennym adresem frazesy owe sygnalizują zasadnicze zróżnicowanie opisu obu pejzaży w aspektach ruchu, barwy, artystycznego obrazowania, zastosowanych odmiennych poetyk. Kwestie te kolejno staną się właśnie przedmiotem uwagi.

R u c h

Spójrzmy uważnie. Czasownik otwierający opis — *zastąpiły* (im drogę) — wyraża ruch tylko z punktu widzenia umęczonych długą wędrówką zwierząt. *Stały* (bory) — anaforyczna struktura dwóch kolejnych wypowiedzi daje wrażenie trwałości, wzmocnione jeszcze określeniami (np. *prawieczne, niebosiężne*). Całkowita statyczność podkreślona jest powtórzeniem orzeczenia określającego stan przeciwstawny: *leżały* (rude mroki), *leżała* (ziemia). Ruch boru, który nastąpi — *rozpadał się, walił, rozsypywał* — poprzedzony został motywacją (były próchnem, wieczysty bezruch). Konsekwencja groźnej bierności boru-atrapy zostaje zasygnalizowana od razu (zaczęła się rozpaczliwa walka), niemniej nazwanie działania zwierząt nastąpi w ostatniej chwili, gdy bezwładny, mechaniczny ruch „przyrody” osiągnie swoje apogeum — *splýwał, zasypując*. Wyrazy opisujące ruch zwierząt są bardzo charakterystyczne: *sza motały się, wstrzymując* (dyszenia), *przemykali się, wymijając*. Uderzająca jest ogromna chao-

³ Termin J. Krzyżanowskiego (*Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*. Lwów 1937, s. 175).

⁴ Na tę charakterystyczną właściwość literatury modernistycznej zwrócił uwagę K. Wyka (*Modernizm polski*. Kraków 1970, s. 221): „Dążenie do nieskończoności, zacieranie świadome zjawisk i uczuć czy przesuwanie ich na taką odległość, że przestają być dostrzegalne, było najważniejszą bodaj tendencją artystyczną modernizmu”; czy w innym miejscu (s. 239): „*pra*, ten ulubiony przedrostek, odsuwający w nieskończoność granice epitetu czy przymiotnika”.

tyczność działania, nerwowe rozedrganie, natychmiast tłumione w obawie przed nieopatrzny ruch. Jedyne czasownik wyrażający szybszy ruch — *przemykali się* — jest połączony z kontrastującym okolicznikiem: *noga za nogą*. Śmierć, która na planie semantycznym jest słowem-kluczem organizującym pierwszy pejzaż, w płaszczyźnie działania znajduje odpowiednik w zderzeniu bezwładnego, przerażająco biernego ruchu „martwego boru” z krótkim, nerwowym rozedrganiem zwierzęcych działań.

W drugim pejzażu sytuacja zostaje odwrócona. Oto działania przyrody: *świeciło słońce, przewiewał wietrzyk, chwiały się trawy, bełkotały ruczaje, cedry rozścielały cienie, cisza dzwoniła (brzękiem owadów), podgórze staczało się (łagodnie), wyrastały góry, skrzyły się szczyty, powietrze drgało*. Jeden jest czasownik, który odnosi się do zwierząt, zamykając jednocześnie opis: *pozostali (ślepi)*. Czasownik rozpoczynający go — *otworzyły się* (przed nimi) — podkreśla bierność zwierząt, zarysowuje bowiem możliwość, z której na razie, jak się okaże, nie skorzystają. Natomiast przyroda w tym pejzażu jest czynna, użycie dynamicznych czasowników sugeruje ruch, nawet znacznie większy, niż jest w istocie. Jej spokojna pewność działania, to jakby naturalne funkcjonowanie, jest świadectwem jej radosnej żywotności. Bezpośrednie sąsiedztwo obu pejzaży oparte zostało na zasadzie „*concordantia oppositorum*” — w pierwszej części opisu bezruchowi „martwej” natury odpowiada zachowanie się zwierząt, zaś nerwowe ich działania korespondują z ospałym ruchem owej natury z opisu części drugiej. Stąd bierze się podskórny dreszcz tej prozy, przebijający spod tak jednolitej stylistyki.

Kolor

Owo napięcie jest podtrzymywane także przez skontrastowanie wrażeń wzrokowych, a więc światła i barwy. Jak łatwo zauważyć, jedyną barwą pojawiającą się w opisie „pomarłego boru” jest szczególny rodzaj *czernieni*: *rude mroki, rude kaskady, rdzawe kurzawy, kolumny z czerwonej miedzi*. A więc barwa jak gdyby zeschniętej krwi, która z czasem straciła swoją konsystencję, pozostając tylko plamą. Natomiast z drugiego pejzażu dadzą się wyłowić następujące barwy: *zielona* — jako zielona szata lasów i kolor soczystej trawy; *błękitna i modra* — jako kolor nieba, morza i „niezliczonych ruczajów”; *złota lub żółta* — którą daje blask słońca; oraz *srebrzysta i biała*. Zdzisław Kępiński analizując obrazy neoimpresjonisty Georges’a Seurata stwierdza:

dążenie do operowania wyrazistymi kontrastami prowadzi Seurata do wyodrębnienia trzech zasadniczych kontrastów w obrazie: kontrastu tonów (plam ciem-

nych i jasnych), kontrastu barw (na podstawie trzech kolorów zasadniczych według trójkąta Delacroix — czerwony, żółty, niebieski, i trzech kolorów dopełniających — zielony, fioletowy, pomarańczowy) oraz kontrastu linii⁵.

Gdybyśmy przyłożyli reguły Seurata do prozy Reymonta, jaką reprezentuje tu wybrany tekst, pokazałoby się, że kontrast tonów jest bardzo jaskrawy: pejzaż martwego boru — plama ciemna; pejzaż doliny — plama jasna. Kontrast linii także dałoby się przeprowadzić, rozumiejąc przezeń linię wykresu wzajemnego ruchu w obu opisach: nerwowe rozedrganie zwierząt skontrastowane byłoby z zupełnym bezwładem martwej natury w części pierwszej opisu oraz leniwym, ospałym jej ruchem i zupełną biernością zwierząt w części drugiej. Co do kontrastu barw — to, jeśli pominąć biel przeciwstawioną mrokowi z poprzedniego pejzażu, uderza tu wyraźny podział: w obrazie doliny do zgodności z założeniami Seurata brakuje właściwie tylko czerwieni, podczas gdy w obrazie boru jest ona jedyną barwą, i to barwą symboliczną. Sygnalizując zaledwie ten problem, odwołajmy się do jednej tylko epoki, do średniowiecza. Nie znaczy to oczywiście, że wskazujemy tym samym na inspirację świadomie czerpaną przez Reymonta — symboliczne nacechowanie kolorów jest przecież stale i powszechnie wykorzystywane — w epoce tej jednakże symbolika barw, mimo pewnych rozbieżności pomiędzy istniejącymi systemami, była stonkowo wyraźnie skodyfikowana.

Ogromna w średniowieczu emocjonalna i estetyczna rola czerwieni jest spadkiem po tradycjach antycznej purpury, barwy cesarskiej i kapłańskiej. Powszechnie i od dawna wiąże się ona z pojęciem sił życiowych, ognia, krwi, wojny, namiętności i płodności. Tak szeroki jej zakres nie uniemożliwia wyraźnego odczytania symboliki, jak bowiem pisze Maria Rzepińska, „jest ona jedynym kolorem, w którym symbolika chrześcijańskiego średniowiecza zwraca uwagę na odcień, gatunek”⁶. W naszym więc wypadku wiązać się ona będzie oczywiście z symboliką krwi i zniszczenia. Błękit był zawsze nacechowany dodatnio, jako znak „*vita coelestis*”. Z nim zestawiona czerwień jest o tyle „ziemska”, o ile błękit (i jego odcienie) — „transcendentalny”, kojarzący się z przestworzami nieba, ukojeniem, kontemplacją. Zieleń zaś to

barwa roślinności ziemskiej, krajobrazu, kojarzy się u teologów z ogrodem Raju i nagrodą na szczęście wiekuiste. W mentalności średniowiecza zieleń roślinności zapowiadająca odnowę życia staje się znakiem odnowy, która będzie trwała wiecznie⁷.

⁵ Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*. Warszawa 1961, s. 8.

⁶ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1973, s. 116.

⁷ *Ibidem*, s. 120.

Wartość barwy żółtej polegała głównie na jej podobieństwie do złota. Ono z kolei pełniło rolę bliską purpurze i stąd jego wartość symboliczna.

Zbierzmy krótko rezultaty tej analizy kolorów. Paralela z regułami Seurata pokazuje w rozpatrywanym tu opisie konsekwentne stosowanie impresjonistycznej techniki budowania pejzażu i, co ważniejsze, uzmysławia fakt, iż dopiero oba pejzaże razem wzięte stanowią właściwy obraz artystyczny. Potwierdza tę obserwację również symbolika barw. Tak więc symbolika krwi prowadzi nas do toposu rewolucyjnego, kładąc nacisk na pierwszy człon opozycji zniszczenie—odrodzenie⁸. Podczas gdy na drugi wskazuje najmocniej (choć nie jedynie) symbolika zieleni⁹.

Wierzenia ludowe i toposy literackie

Wyjmijmy z tekstu Reymonta dwa motywy — jak się zdaje, najważniejsze: *drzew* oraz *żurawia*. Jest faktem, wielokrotnie stwierdzanym przez etnologów, że szacunek do drzew nie rozwinął się na terenie Słowiańszczyzny w takim stopniu jak u plemion sąsiednich (germańskich czy fińskich)¹⁰, stąd kult drzew nie jest wielki ani ich symbolika rozbudowana. Tym niemniej pewne elementy warto przypomnieć. W opisie martwego boru niebosiężne drzewa zostają przyrównane do kolumn, co w interesującym nas aspekcie przywodzi na myśl ludową symbolikę „słupa niebieskiego”, który miał podtrzymywać sklepienie nieba. To, że owe kolumny są zbutwiałe od „niepamiętnych czasów”, zdaje się być — zważywszy poglądy Reymonta na naturę i cywilizację — świadectwem pesymizmu co do dalszej egzystencji wypaczonej, gnijącej od dawna formy świata. W drugiej części opisu uderza fakt bliższego nazwania tylko dwóch elementów: cedrów i żurawi. Cedry pojawiają się dlatego, że są drzewami dla nas egzotycznymi, rosną bowiem w Himalajach, w Libanie, w północnej Afryce — wyrażają więc odległość przebytej drogi; a jako długowieczne są symbolem trwałości, przeciwstawione drzewom martwego boru — symbolowi śmierci. Pamiętać też jednak należy, że na Syberii i w Karpatach cedrem nazywano limbę, która z kolei jest wysokogórską odmianą sosny, dochodzącą do znacznych rozmiarów. Pozostawiając na boku sprawę popularności motywu limby w okresie Młodej Polski,

⁸ O symbolice krwi i ofiary krwi zob. I. J a r o s i ń s k a, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971.

⁹ Dodatkowo tutaj wzmacnia opozycję zestawienie obok siebie najodleglejszych barw widma: czerwieni i zieleni.

¹⁰ Zob. K. M o s z y ń s k i, *Kultura ludowa Słowian*. T. 2, cz. 1. Warszawa 1967, s. 524.

zwróćmy uwagę na funkcje, jakie pełniła w wierzeniach Słowian. We Wschodniej Słowiańszczyźnie przy wielu wsiach znajdowały się święte gaje, złożone głównie z sosen, „odwiecznych olbrzymów, w porównaniu z którymi prawdziwe bory wydają się być młode”¹¹. W Polsce i na Białorusi obowiązywał zakaz ścinania m. in. sosen, „bo krew by z nich pociekła”. Odgrywały one pewną rolę przy obrzędach kultowych.

Ludowe wierzenia o żurawiach znane są np. z terenu Litwy, Rusi i Polski. „Żurawia droga” to w interpretacji ludu Droga Mleczna, po której ptactwo leci na wyraj i z niego powraca. To także gościniec dusz, który związać trzeba z symboliką anabazy. Żuraw jako przysłowiowy symbol czujności wywodzi się z wierzeń antycznych, co poświadcza Pliniusz¹². Mniemanie to rozpowszechnione musiało być dawno, skoro już na wielu godłach średniowiecznych można zobaczyć żurawia trzymającego w dziobie kamyk, zaś u spodu przeczytać dewizę: „*Ut alii dormiant*”. W tym charakterze występuje też żuraw w poezji romantycznej, np. u Słowackiego i Mickiewicza¹³. Klangor żurawi kojarzono także ze znaczeniem zbrodni tajemnej, którą wyjawia bezwzględny głos prawdy (czego reminiscencją *Żurawie Ibikusa* Schillera). Szczególnie jednak dla nas interesująca okazuje się słynna w starożytności walka żurawi w Pigmejami, o której wspomina Homer:

Z takim klangorem podniebnym lecą odlotne żurawie,
Co uciekając przed zimą i od nawałnic śnieżystych,
Z krzykiem ogromnym wędrują nad bystry prąd Okeanu,
Zły los i krwawą zagładę ludowi niosąc Pigmejów¹⁴,

W *Metamorfozach* Owidiusza spotykamy osnuty na tym tle ciekawy mit grecki. Temat ów tak się spopularyzował, że utworzona została nawet dla niego specjalna nazwa — geranomachia (z gr. *geranos* — żuraw). Dla nas jednak ważniejsze jest, że etnografowie zgodnie wiążą z tą legendą „pojęcie walki wiosny z zimą, którą uosabiają Pigmejczyki, podczas gdy żurawie są godłem wiosennym”¹⁵. W tekście Reymonta pełnią one rolę przewodników w wędrowce zwierząt na południe, do „ziemi obiecanej”,

¹¹ *Ibidem*, s. 624. Szczegóły przytoczone wyżej czerpię z tejże książki.

¹² C. Plinii Secundi *Historiae naturalis libri XXXVII*. K. Pliniusza Starszego *Historii naturalnej ksiąg XXXVII*, przełożonej na język polski przez J. Łukaszewicza. T. 4. Pozań MDCCCXXXV, s. 44—45 (ks. X, rozdz. 30).

¹³ Zob. np. R. Wojciechowski, *Elementy ludowe w „Panu Tadeuszu”*. W zbiorze: *Ludowość u Mickiewicza*. Warszawa 1971. — J. M. Kasjan, *Przysłowia i metaforyka potoczna w twórczości Słowackiego*. Toruń 1966.

¹⁴ Homer, *Iliada*. Przełożyła K. Jeżewska. Wybór opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J. Łanowski. Wyd. 12, zmienione. Wrocław 1972, s. 58 (pieśń III). BN II 17.

¹⁵ S. Ulanowska, *Żuraw*. „Kurier Warszawski” 1886, nr 108.

a zarazem wskazują na mit agrarny jako na kolejną płaszczyznę odczytania tekstu.

Przypomniane wierzenia ludowe splatają się w tym wypadku z modernistyczną symboliką spod znaku Schopenhauera. Symboliką czasu-śmierci naznaczone są więc oczywiście martwe drzewa. Samotne w swoim istnieniu stają się senno-melancholijnymi wizjami czasu-przeszłości, skupionego w cmentarnym pejzażu. Słońce, morze, jeziora i lodowcowe szczyty gór — byłyby obciążone symboliką czasu-trwania. Topika ta, zdaniem Jana Tuczynskiego, ma swoje źródła w literaturze indyjskiej¹⁶. W analizowanym tekście „powietrze drgało rytmicznym biciem fal, [...] polśniewała nieogarniona modra gładź morza, [...] lodami okryte szczyty skrzyły się w słońcu jakoby srebrzystymi pochodniami”¹⁷. Motywy to w ogóle częste w modernizmie, szczególnie jednak bliska obrazowo Reymontowi jest liryka Kasprowicza, zwłaszcza z *Księgi ubogich*¹⁸. Monotonny rytm fal, którym zaczyna pulsować powietrze i który zespała się z deterministycznym rytmem kosmosu, oznaczać więc będzie wahadłowe oscyłowanie pomiędzy narodzinami a śmiercią. Lodami okryte szczyty gór to symbol czasu-trwania, nie wymagający komentarza. Podobną funkcję będą pełniły cedry — olbrzymie drzewa dochodzące wiekiem trzech tysięcy lat. Funkcję żurawia w tym kontekście związać by trzeba z wielkim ptakiem, który jest symbolem lotu wolnej duszy do słońca, tzn. do wyzwolenia w Brahmanie. Żurawie zaś reprezentują najszlachetniejsze marzenia zwierząt — to wolne, szczęśliwe istoty.

Rozważyliśmy poszczególne motywy występujące w obu pejzażach, pora więc przyjrzeć się przynajmniej jednemu z nich w całości. Do martwego boru wrócić wypadnie za chwilę, teraz zaś zatrzymajmy się przy drugiej części opisu. Jest to tym bardziej uzasadnione, że opis doliny zostanie z dużą wiernością powtórzony kilkanaście stron dalej, zdając się stanowić pejzaż o trwałych elementach. Przypomnijmy więc w największym skrócie historię tego toposu.

Prototypem idealnego pejzażu była niegdyś dolina Tempe — rosły tam olbrzymie, wiecznie zielone drzewa, szumiała rzeka, różnobarwne kwiaty mieniły się w słońcu. Pewne zbieżności wiążą także nasz pejzaż z opisem Elizjum. Było ono położone obok mrocznego Tartaru i choć znajdowało się w obrębie podziemnego państwa, rządów nad nim nie sprawował Hades ani Persefona, ale Kronos. Świeciło tam słońce i dzień

¹⁶ J. Tuczynski, *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 209.

¹⁷ Zob. także nieco wcześniej (s. 162): „zdali się być jako morze na wieki uwiązane w skalistych brzegach i wiecznie szamocące się z przeznaczeniem”.

¹⁸ Zob. J. Tuczynski, *Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza. Geneza i usytuowanie*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3.

nigdy się nie kończył. Z czasem toposy zaczęto utożsamiać — podróż do Elizjum stała się powrotem w krainę Złotego Wieku. Ten z kolei był czasem wiecznej wiosny, owiewany przez łagodne zefiry. Do tego toposu nawiąże potem Wergiliusz, zmieniając Arkadię — tę ponurą krainę barbarzyńskiego ludu (według Owidiusza) — w krainę rozkoszną, pokrytą wspaniałą roślinnością, w królestwo wiecznej wiosny i muzyki. Stąd blisko już do sielanki, która wszak w jednej ze swych odmian kontynuuje mit arkadyjskiego szczęścia¹⁹. Nasz pejzaż nie da się sprowadzić do któregoś z tych konkretnych motywów, jednakże konstytutywne cechy idealnego pejzażu: „krynica, dąb, trawa, kwiaty, różne rośliny z pogranicza lasu mieszanego i łąk”²⁰ — są w nim obecne bądź zastąpione odpowiednimi ekwiwalentami. Jest to więc „*locus amoenus*”, miejsce miłe, uroczne, w którym śpiew ptaków (ten dawniej konieczny element) zastąpiony został w modernizmie przez „milczenie lub cichy szepc kobiecy, lub szelest liści, lub szmer wody”²¹.

Gdyby spróbować teraz zestawić oba pejzaże, okazałoby się, że zasadą je łączącą jest kontrast, antynomia, dysonansowość. Światło: mrok—jasność; kolor: czerwień—zieleń (żółty, modry); działanie: ruch—statyka, przeciwstawienie wewnątrz każdego z opisów i między obydwoma pejzażami; topika: czas—śmierć—czas—trwanie (skontrastowane są poszczególne elementy i całe pejzaże: umarła natura — „*locus amoenus*”). Każdy z tych opisów budowany jest według odmiennej poetyki: pierwszy to naturalizm o turpistycznym obrazowaniu, drugi utrzymuje się w klimacie secesyjno-symbolicznym. Oba jednak wykorzystują technikę impresjonistyczną, oba są jednorodnie stylowo — tzn. oparte na parataksie łączności (choć nie tylko, rzecz jasna), na paralelizmach składniowych, czasem anaforycznych. Ta monotonia i patos jako jednolita tonacja utworu stwarza dodatkowe napięcie w stosunku do ciągłego zderzania ze sobą rozmaitych elementów. Tu trzeba zauważyć, że wymienione cechy są właściwe poetyce ekspresjonistycznej. Przerwijmy jednak to podsumowanie, aby, nim dojdziemy do ostatecznych wniosków, poczynić pewną nieobojętną dla nas dygresję.

Paralele literackie: „Pan Tadeusz” i „Próchno”

Wszystko, co powiedzieliśmy dotychczas, nie dotyczyło żadnych bezpośrednich inspiracji, rzeczy te bowiem należą raczej do owych „*loci com-*

¹⁹ Zob. A. Witkowska, *Stawianie, my lubim sielanki...* Warszawa 1972, s. 65—66.

²⁰ R. Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 50.

²¹ J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 39.

munes”, które niekoniecznie odnajdywać trzeba w księgach. Tym razem jednak rzecz się zmienia, a i Reymonta znajomość obu dzieł zdaje się nie budzić wątpliwości. Szczególnie silnie uderza podobieństwo z opisem matecznika z ks. IV *Pana Tadeusza*. Jak to przekonująco pokazuje Jan Rosta-fiński²², schemat kompozycyjny jest tam następujący. Wprowadzenie: nikt nie zna tajników serca puszczy i jedynie „Wieść tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje” (ks. IV, w. 485)²³. Dłaczego tak jest, wyjaśnia seria obrazów, alegorycznych personifikacji.

T r u d. Ilustrujący go niewielki obraz rozbudowany został nieco wcześniej:

Na dole jak ruiny miast: tu wywrot dębu
Wysterka z ziemi na kształt ogromnego zrębu;
Na nim oparte, jak ścian i kolumn obłamy,
Tam gałęziste kłody, tu w pół zgniłe tramy, [IV, 57—60]

T r o g a. Z bogato rozbudowanego obrazu (w. 491—504) przytoczmy początek:

Gdybyś i te zapory zmógł nadludzkim męstwem,
Dalej spotkać się z większym masz niebezpieczeństwem;
Dalej co krok czyhają, niby wilcze doły,
Małe jeziorka, trawą zarosłe napoły,
Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
(Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą).
Woda tych studni skłni się, plamista rdzą krwawą,
A z wnętrza ciągle dymi ziejąc woń plugawą,
Od której drzewa wkoło tracą liść i korę; [IV, 491—499]

Trzecią przeszkodą jest oczywiście ś m i e r ć. A gdyby jakiemuś wędrowcowi udało się ją pokonać, czekałaby go piękna nagroda:

Za tymi jeziorkami już nie tylko krokiem,
Ale daremnie nawet zapuszczać się okiem;
Bo tam już wszystko mglistym zakryte obłokiem,
Co się wiecznie ze trzęskich oparzelisk wznosi.
A za tą mgłą na koniec (jak wieść gminna głosi)
Ciągnie się bardzo piękna, żyzna okolica,
Główna królestwa zwierząt i roślin stolica. [IV, 505—511]

Rozbudowany dalej opis owego królestwa przedzielony zostaje dygresją o cmentarzu zwierząt, po czym wraca wątek poprzedni — rajskich obyczajów panujących w owym królestwie. Gdyby przedarł się tam człowiek, mógłby między dzikimi zwierzętami chodzić spokojny. To jednak

²² J. Rosta-fiński, *Las, bór, puszcza, matecznik — jako natura i baśń w poezji Mickiewicza*. Kraków 1921.

²³ Cytaty z *Pana Tadeusza* podaję według: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 4. Warszawa 1955.

nie może się zdarzyć, „Bo Trud i Trwoga, i Śmierć bronią mu przystępu” (IV, 557). Opis macecznika inspirowany był z jednej strony tekstem Stefana Witwickiego, z drugiej baśnią białoruską. Udowadnia to Rostafiński, tak oto zamykając wywód:

Mickiewiczowi nie mogło nawet przyjść na myśl, że w przyszłości będą mieli literaci baśń zwierzęcą, zatytułowaną macecznik, za najdoskonalszy opis puszczy. Rzekomy opis puszczy w maceczniku jest ugrupowaniem jej elementów w trzy pasy dośrodkowe, nigdy w ten sposób nie występujące w naturze, a mające ilustrować trzy przeszkody, jakie by miał człowiek do przewyciężenia, gdyby chciał się dostać na szklaną górę — do jądra macecznika²⁴.

Łatwo zauważyć, że Reymont zasadniczo zachowuje cały schemat kompozycyjny, tyle że poszczególne elementy zostają dodatkowo obciążone znaczeniowo. Warto wskazać, iż konieczność łącznego traktowania obu pejzaży znajduje tu swoje kolejne potwierdzenie. Widoczne są też jednakże wyraźne różnice. Jak się zdaje, zaważył tu wpływ modernizmu. Swoisty synkretyzm Reymonta potwierdza się i w tym wypadku. Oto bowiem sięgnąwszy do Berentowego *Próchna* znajdujemy w opowiadaniu Hertensteina fragment, związany z symboliką schopenhauerowsko-hindujskiej proveniencji, a mówiący o dwu spośród trzech dróg życia człowieka:

Czasami droga biegła przez wykrot: w zawieruchę suchych konarów i gałęzi, w kłęby kurczowo sterczących korzeni powplątywały się całe pęki i warokcze rudych i siwych włosów. Stąpiłeś nogą na pień, konary i gałęzie przysły ci pod stopą rzucając w górę dymne kłęby rudej, grzybiałej kurzawy: próchno!...

Takim był świat mój konający, takim duch mój młody.

I patrz! — z tej piwnicznej ciemni wywiódła mnie myśl w bezkresną jasność śnieżnych szczytów. Wiedziałem drogę swoją²⁵.

Obie analogie pomagają w wyodrębnieniu kolejnych nawarstwień zawartych w strukturze pejzaży Reymonta. W grę wchodzi tutaj trzy elementy: ludowa baśń, poetycka bajka alegoryczna i modernistyczna symbolika. W baśni białoruskiej występują jednak tylko dwie przeszkody: trud i śmierć; poetyckiej inwencji Mickiewicza zawdzięczać bowiem należy trzecią alegorię — trwogi²⁶. Zaciera to różnice między baśnią a fantastyką, dodatkowo zaś uruchamia mityczną symbolikę liczb, tak bogatą i trwałą. Trwoga i śmierć u Mickiewicza animizowane są przez zróżnicowane wielce obrazy przyrody i złe duchy. Reymont natomiast pozostaje przy początkowym obrazie i nakładając nań dodatkowe znaczenia, dynamicznie różnicuje relacje między zwierzętami a borem²⁷. W ten sposób

²⁴ Rostafiński, *op. cit.*, s. 31.

²⁵ W. Berent, *Próchno*. Kraków 1971, s. 300—301.

²⁶ Zob. Rostafiński, *loc. cit.*

²⁷ Pejzażowi umarłej przyrody bliski wydaje się także opis puszczy otwierający powieść W. Sieroszewskiego *Na kresach lasów* (1894). Paralela ta tłumaczyłaby mogła w pewnej mierze wybór konwencji naturalistycznej.

trud przedzierania się przez prastary bór ustępuje miejsca trwodze, gdy bór okazuje się pułapką, i to pułapką dla wielu śmiertelną.

Pozostanie przy jednym obrazie jest uzasadnione także z innego powodu — konflikt ów istnieje przecież między alegorycznym borem i alegorycznymi zwierzętami i, jako taki, wyrażać będzie zasadniczą Reymontową antynomię: natura—cywilizacja. Życie w kręgu cywilizacji industrialnej jest bowiem dla Reymonta objawem dewiacji, odchyleniem od natury; tym samym zaś — odchyleniem od wartości. Ucieczka z tamtego świata nic już nie pomoże, a wyniszczona natura nawet „zza grobu” udowodnić potrafi swoją potęgę: odrodzenie jest możliwe tylko przez śmierć. Alegoryczny pejzaż Berenta nie wydaje się zbyt odległy od tej idei; jego sens można, wulgaryzując nieco, tak wyrazić: sztuka się spospolitowała, kultura upada — jedynym prawdziwym wyjściem pozostaje nirwaniczna kontemplacja. Sądzę, że swoista metafizyka przyrody i pozaświadomościowa, mistyczna ekstaza w obliczu natury²⁸ jest dla Reymonta sposobem połączenia sfer najsilniej na niego oddziałujących: ludowej i modernistycznej.

Bajka zwierzęca i antyutopia

Wielokrotnie odnajdywane w tekście elementy bajkowe zmuszają do poświęcenia im większej uwagi. Jest to tym bardziej uzasadnione, że *Bunt* nosi przecież podtytuł: *Baśń*. Terminy „baśń”, „bajka” jeszcze dziś często stosuje się wymiennie, ewentualnie nazwę „baśń” rezerwując dla bajki magicznej. Jeśli zachować owo rozróżnienie, pokazałoby się, że choć pewne elementy baśniowe występują w powieści²⁹, to jednak zdecydowanie dominują w niej konwencje bajki zwierzęcej. Wspomnieć tedy trzeba przynajmniej o najważniejszej. Okazuje się bowiem, że konstrukcję całej powieści oparł Reymont na schemacie bajki *Zwierzęta w chacie*, należącej do najbardziej rozpowszechnionych na świecie. Rodowód swój wywodzi ona z Azji południowo-wschodniej albo wschodniej, skąd przedostała się później do Europy. Małgorzata Fryczowa, analizując odmiany tej bajki na bogatym polskim materiale folklorystycznym, do najdawniejszych występujących tam zwierząt zalicza koguta, raka (zastępstwo skorpiona), konia, kota, psa, kaczoza, wołu, i konkluduje:

²⁸ Zob. A. Budrecka, *Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*. „Prace Polonistyczne” t. 24 (1968).

²⁹ Wymieńmy przykładowo tak znamioną dla baśni postać ułomnego, którego wady fizyczne są oznaką niezwykłych, czarodziejskich uzdolnień; czy wielce charakterystyczne wprowadzenia narracyjne w akcję (s. 120): „Po wielu dniach bezprzestannego wędrowania dostali się na jakieś nieprzejrzone płaskowzgórze [...]”; albo (s. 175): „Aż po wielu, wielu takich dniach, o jakimś zmierzchu [...]”.

Dobór tych zwierząt potwierdza azjatycki trzon bajki, a zarazem łączy się silnie z naszą bajką małopolską, która przechowała najwięcej elementów azjatyckich, ale potrafiła je samodzielnie przetworzyć³⁰.

Bajka ta miała także u nas wersję literacką. Jest to utwór *Inwalidzi* Wacława Sieroszewskiego, realizujący dość wiernie schemat, a zamknięty morałem utrzymanym w konwencji dawnej literatury dziecięcej³¹. W Juliana Krzyżanowskiego systematyce polskiej bajki ludowej nosi ona tytuł *Zwierzęta w chacie zbójeckiej* (z uwagi na powtarzalność tego właśnie wariantu na polskim terenie) i przybiera kształt następujący:

I. Wyprawa w świat. (a) Krzywdzone przez gospodarzy zwierzęta wyruszają w świat; (b) hasło do wędrowki daje zazwyczaj koń lub gąsior, któremu grozi kara; (c) po drodze przyłączają się inne zwierzęta; (d) na czele zaś gromadki staje człowiek, (e) kiedy niekiedy posługując się towarzyszami włości do wypłoszenia niepożądanych gości.

II. W zbójeckiej chacie. (a) Zwierzęta zatrzymują się na noc w pustej chacie diabelskiej, zbójeckiej, wilczej lub nawiedzanej przez strachy; (b) gdy gospodarz się zjawia, każde zwierzę turbuje go dotkliwie w ciemnościach, a więc koń go kopie, wół bodzie, kot drapie, rak szczypie itp., tak że przerażony ucieka.

III. Zakończenie. (a) Zwierzęta osiadają w zdobytej chacie i (b) zabierają sobie znalezione tam skarby³².

Najdokładniej została ujęta w powieści Reymonta część pierwsza — „wyprawa w świat” — a zdarzające się tu i ówdzie odstępstwa (np. hasło do wędrowki daje pies, który też staje na czele gromady; człowiek-niemowa, początkowo poważany przez zwierzęta, zostaje przez nie w końcu porzucony; itp.) w zasadzie mieszczą się wśród istniejących wariantów. Z części drugiej został zachowany sam motyw zdobycia cudzego domu po wypędzeniu poprzednich mieszkańców. U Reymonta dzieje się to po wielkiej bitwie zwierząt z ludźmi. Motyw ten wpleciony jest w część pierwszą, która w ogóle rozrosła się na całą prawie powieść. Zakończenie bowiem ulega znamienym przeobrażeniom. W bajce ludowej (a także u Sieroszewskiego) było ono z reguły pozytywne, optymistyczne: krzywdy zostają naprawione, cnota nagrodzona, dalszy żywot spokojny i dostatni. Rzecz to zupełnie zrozumiała, jeśli zważyć, że bajka ta „jest odbiciem niezadowolenia ludu z istniejących warunków bytu i świadomie czy też nieświadomie wyraża chęć ucieczki od smutnej rzeczywistości”³³.

³⁰ M. Fryczowa, *Zwierzęta w chacie. Analiza polskiej bajki zwierzęcej*. „Lud” t. 45 (1960), s. 297.

³¹ W. Sieroszewski, *Inwalidzi*. W: *Bajki*. Kraków 1959.

³² J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 1. Wrocław 1962, s. 60 (T 130).

³³ Fryczowa, *loc. cit.*

W zakończeniu widać wyraźnie, że Reymont wieńcząc ponurym snyderstwem powieść — odwrócił w istocie schemat bajkowy: skoro osiągnięcie utopijnego celu jest niemożliwe, a sytuacja końcowa zwierząt wcale nie lepsza od wyjściowej, to wyprawa w świat staje się wędrówką nonsensowną, drogą do nikąd, fałszywą już w swoim zamierzeniu. Tak oto powieść Reymonta nabiera cech antyutopii, tzn. „utopii satyrycznej, przedstawiającej ironiczny obraz społeczeństwa współczesnego autorowi w formie alegorii lub w innym przebraniu, albo parodii utopii wyśmiewającej marzenia utopijne”³⁴. Z tego punktu widzenia bardzo interesujące są zbudowane pejzaże Reymonta. Szczególnie drugi, gdzie wspaniałą przepych doliny przez cały czas opisu pozostaje poza percepcją zwierząt. W ten sposób ustawiona scena tłumaczy się sama: szczęśliwe królestwo jest przed zwierzętami zamknięte, a radosne i bez troskie życie to mit, którego one nie potrafią odnowić. Na płaszczyźnie zaś świata przedstawionego mamy antycypację fabularnego rozwoju wydarzeń: zwierzęta nie potrafią stanąć na wysokości zadania — zniszczą wspaniałą dolinę, zabiją swego przywódcę, a potem, zagubione i pozbawione kierownictwa, radośnie poddadzą się władzy nowego tyrana. Zbudowanie pejzaży z symbolicznych obrazów było szczęśliwym pomysłem fabularnym autora. Uniknął on w ten sposób wprowadzenia niezbyt wartościowych koncepcji fabularnych i dość wulgarnego wykładu własnej historiozofii. Ważne dla nas jest co innego: sardoniczny zgrzyt, którym Reymont zamyka opis obu pejzaży, wskazuje wyraźnie na antyutopię — gatunkową ramę utworu. Występuje ona często w formie alegorii. W tekście Reymonta oprócz warstwy nadrzędnej dadzą się wytropić pomniejsze struktury alegoryczne, co najmniej średniowiecznego rodowodu.

Bunt zwierząt przeciw ludziom staje się ucieczką od cywilizacji; kontynuuje więc w ten sposób ów potężny średniowieczny motyw alegoryczny — „*fuga mundi*”. Życie bowiem uległo dewiacji, cywilizacja pożera naturę, poddani nie chcą służyć panom — ten zdeprawowany świat jest światem na opak. Wspomina Grimmelshausen: „widziałem, jak wół zarzynał rzeźnika, dzika zwierzyna powalała myśliwego, ryby pożerały rybaka, osioł jechał na człowieku” itd.³⁵ Motyw „świata na opak” szczególnie często wykorzystywany był w czasach gwałtownie dynamizujących się ruchów społecznych, i to na ogół przez pisarzy z obozu konserwatywnego, którym służył do udokumentowania konieczności porażki zrewoltowanych tłumów, jako stanowiących groźbę dla porządku świata w ogóle.

³⁴ W. Ostrowski, *Antyutopia. Materiały do słownika rodzajów literackich*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 11, z. 1 (1958).

³⁵ Cyt. za: E. Curtius, *Topika*. Przełożyła K. Krzemieniova. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 255.

Świat, który wypadł z formy, musi do zwykłych własnych granic powrócić. Oglądany z tej perspektywy „świat na opak” ewokuje „koło fortuny” — jako terapię dla przerażonych rewolucyjnymi wypadkami. Motyw ten, wywodzący się z mitu „wiecznego powrotu”, związany jest genetycznie z owoczesną koncepcją czasu.

Ale czas średniowieczny jest przede wszystkim czasem rolniczym. Czas wiejski jest [...] czasem przyrodniczym. Zasadnicze podziały to dzień i noc oraz pory roku. Jest to czas skontrastowany, podsycający średniowieczną skłonność do manicheizmu: przeciwstawienie ciemności i światła, zimna i ciepła, pracy i odpoczynku, życia i śmierci³⁶.

Wśród wielu motywów alegorycznych, które spopularyzowała poezja Dantego, zasługują tu na naszą uwagę dwa, szczególnie bogate w kontynuacje literackie. Jeden z nich to motyw „wędrowki pod wodzą mistrza przez krainy zaświata, których mapę sporządzić można przy pomocy artykułów katechizmu, przy czym kluczem są wskazówki przewodnika”³⁷, drugi zaś to pomysł gigantycznej wizji, snu na jawie, którego źródłem jest tradycja apokaliptyczna. U Reymonta oba te motywy ulegną pewnej modernizacji, zgodnie z koncepcją całości. I tak rolę przewodnika pełnić będą tutaj żurawie, których symbolika omówiona wcześniej okazuje się zgodna z ich funkcją alegoryczną. Przedłużająca się, coraz bardziej absurdalna wędrowka doprowadza zwierzęta do lasu-pułapki — „zamkniętej przestrzeni”, z której wyjście prowadzić może tylko przez śmierć. W ten sposób obydwie ciągi alegoryczne doprowadziły nas do tego samego punktu, leżącego u podstaw owego typu myślenia — do mitu agrarnego, z jego dialektyką śmierci i odrodzenia. Lecz nie kończą się na tym owe paralele, bo do niego także, do mitu agrarnego, nawiązywać będzie motyw ofiary krwi, tak częsty i popularny zwłaszcza w poezji romantycznej³⁸ (przypomnijmy tu charakterystyczną symbolikę barwną w opisie „umarłego boru”). Związany jest on z toposem rewolucji, który genealogię swą wywodzi oczywiście także z eschatologii chrześcijańskiej. Tworzy to trzeci ciąg alegoryczny, obecny bardzo wyraźnie w tekście Reymonta. Pisze Izabela Jarosińska w związku z *Nie-Boską komedią*:

Kluczem do rewolucyjnej interpretacji toposu Apokalipsy w literaturze jest opozycja: zniszczenie i odrodzenie. Hrabia Henryk i Krasieński wątpia, czy to odrodzenie jest możliwe, ale literatura rewolucyjna topos Apokalipsy podejmie w wersji odwrotnej: odrodzenie jest możliwe tylko wtedy, kiedy Apokalipsa zostaje spełniona³⁹.

³⁶ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*. Przekład H. Szumańskiej-Grossowej. Warszawa 1970, s. 181—182.

³⁷ J. Krzyżanowski, *Alegoria w prądach romantycznych*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5, s. 7.

³⁸ Zob. Jarosińska, *op. cit.*, s. 534 n.

³⁹ *Ibidem*, s. 549.

Reymont zdaje się w tym wypadku podzielać zdanie Krasińskiego: odrodzenie nie jest możliwe nawet wtedy, kiedy spełniona zostaje Apokalipsa. I kiedy przedmiot tęsknot, owa idealna kraina, gdzie można zacząć żyć na nowo, materializuje się wreszcie — zwierzęta dobrowolnie wracają do poprzedniego bytowania, opartego na hierarchicznej relacji między sługą a panem. Jego rozumienie rewolucji sprowadzić można do trzech elementów: buntu, zniszczenia starego świata oraz cofnięcia się na niższy szczebel rozwoju. Nie jest to myśl szczególnie oryginalna, nie mówiąc już o konserwatyźmie i raczej reakcyjnej postawie pisarza. Wydaje się jednak, że źródło niechęci w recepcji tego tekstu tkwiło także w pewnym nieporozumieniu. Dostrzegano bowiem zasadniczą ułomność artystyczną w fakcie, że Reymont każe swoim postaciom zachowywać się raz jak zwierzęta, kiedy indziej znów jak ludzie. Przyczynę tego wyjaśnia dostatecznie chyba analiza struktur alegorycznych. Każdy z trzech zasadniczych elementów utworu: ludzie, zwierzęta, natura, jest podwójnie alegoryzowany. Ludzie to z jednej strony władcy (w zestawieniu ze zwierzętami), z drugiej zaś — nosiciele cywilizacyjnej dewiacji od Natury, która jako taka jest najwyższą wartością, niszczoną przez ludzi (pejzaż boru). Lecz natura także występuje i w swojej drugiej postaci, a mianowicie jako ideał rewolucyjno-proletariacki (pejzaż doliny). Zwierzęta wreszcie — to zbuntowane masy, w zestawieniu ludzie—zwierzęta; i uciekający od cywilizacji ludzie w relacji zwierzęta—Natura. Stąd ich rozłamianie.

To jednak tylko dygresja, która nie może mieć wpływu na charakter wniosków. Wykorzystując tradycyjne schematy bajki zwierzęcej Reymont ujął swoje poglądy historiozoficzne w formie antyutopii, bogato, może nawet zbyt bogato wykorzystując jej możliwości alegoratywne. Analizowany przez nas fragment ewokuje je także. Tyle że w doskonale lakonicznej formie sumuje w jednym obrazie zdarzenia ubiegłe, a w drugim antycypuje późniejsze.

Synkretyzm Reymonta

Jeśli spojrzymy na twórczość Reymonta w sposób podwójnie chronologiczny, a więc tak na jego kolejne dzieła, jak i na kolejne warstwy wyłowione z analizowanego tu fragmentu, zobaczymy, że w istocie był on piewcą jednego tematu, związanego genetycznie z cyklem przyrodniczym, z zamieraniem i odradzaniem się życia.

Strukturę pejzaży, konsekwentnie łączącą odległe nieraz elementy, zasadnie określić można jako synkretyczną: mitycznej antynomii zamierania i odradzania się odpowiada symbolika ludowa, elementy baśniowe

i bajkowe. Nakłada się na nią, analogiczna pod względem funkcji i punktów dojścia, symbolika modernistyczna; odrodzenie jest możliwe tylko przez śmierć. Analiza opisu ruchu pokazała nam ewolucję i dwuznaczność stosunków wiążących zwierzęta i naturę. Symbolika barw rozjaśniła relacje pomiędzy pejzażami. Z tej samej antynomii bowiem wywodzą się trzy ciągi alegoryczne (dość dowolnie, co prawda, ułożone), które wymieniają ze sobą dwa główne pesymistycznie widziane tematy: natury i cywilizacji oraz rewolucji. Wszystkie te warstwy ujęte są w generalną ramę antyutopii.

Synkretyzm widoczny jest także w sferze poetyki. Oba pejzaże wykorzystują technikę impresjonistyczną, oba posługują się stylem przeladowanym. Ale w pierwszym panuje naturalizm z elementami turpistycznego obrazowania, podczas gdy drugi utrzymany jest w poetyce secesyjno-symbolicznej⁴⁰. Zderzenie ich daje w rezultacie obraz ekspresjonistyczny. Owa kontrastowość, składnia współrzędna, eksponowanie pozycji rzeczownika (tutaj osiągnięte przez odsunięcie go na koniec wypowiedzenia), „barbaryzacja” języka, aktywizm wreszcie — wyrażający się w podjęciu problematyki buntu, rewolucji, a także w marszu nieustannym (i coraz bardziej bezcelowym, do nikąd), oderwanym od konkretnej sytuacji — aktywizm widoczny także w „działalności” natury, która bezprzestannie zasypuje zwierzęta plagami, oraz w walce zwierząt z ludźmi, z naturą i walce pomiędzy sobą na koniec — oto powody uzasadniające pomieszczenie *Buntu* w obrębie ekspresjonizmu czy też „orientacji ekspresjonistycznej”⁴¹.

Różne interpretacje zamiast wykluczać się i znosić — dopełniają się wzajemnie. Stąd łatwo może zdarzyć się fragment o bogatej, wieloplanowej strukturze, a przy tym zadziwiającej konsekwencji budowy. I nie jest niespodzianką w przypadku tego pisarza, jeżeli zdarzyć to się mogło z krótkim opisem dwóch pejzaży.

⁴⁰ Opieram się tutaj na terminologicznych ustaleniach H. Markiewicza (*Młoda Polska i „izmy”*). W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965.

⁴¹ Zob. T. Burek, *Lekcja rewolucji*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. — W y k a, op. cit.