

# Magdalena Popiel

---

## Od topografii do przestrzeni mitycznej : analiza przestrzeni w "Ziemi obiecanej" Reymonta

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 70/4, 89-131

---

1979

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

MAGDALENA POPIEL

OD TOPOGRAFII DO PRZESTRZENI MITYCZNEJ  
ANALIZA PRZESTRZENI W „ZIEMI OBIECANEJ” REYMONTA

**Topografia powieściowej Łodzi**

Lokalizacja określona bywa w powieści przez dane o charakterze faktycznym i empirycznym, a więc np. przez wymienienie nazw geograficznych czy też nazw ulic. Pojawienie się w dziele autentycznych nazw geograficznych może być traktowane jako sygnał wskazujący możliwość konfrontacji utworu z rzeczywistością pozaliteracką.

Akcja *Ziemi obiecanej* ogranicza się zasadniczo do terenu Łodzi i jej najbliższych okolic (tylko w dwóch wypadkach przenosi się poza ten obszar — do fikcyjnego Kurowa oraz do Berlina). Lecz nie oznacza to, że miasto istnieje w pustce geograficznej. W rozmowach bohaterów, wspomnieniach czy planach na przyszłość padają nazwy miast i państw: Sosnowiec, Katowice, Pabianice, Warszawa, Stoki, Ciechocinek, Tomaszów, Kutno, Skierniewice, Białystok; Lipsk, Berlin, Amor Saal, Ryga, Nizza, Ostenda, Paryż, Hamburg, Neapol, Karlsbad, Franzensbad, Odesa, Marienbad, Triest; Hiszpania, Włochy, Australia.

Na podstawie tej listy wyznaczającej punkty kontaktów Łodzi z Europą można, po pierwsze, stwierdzić o wiele silniejsze powiązanie miasta z obszarem obcym etnicznie niż rdzennie polskim; po drugie zaś, Łódź ukazana w zestawieniu z ważniejszymi stolicami, kurortami i ośrodkami przemysłowymi Europy niebywale zyskuje na randze.

Wytyczoną w sposób zdecydowany przestrzenią, która wypełnia całą powieść, jest Łódź. Interesujące nas w tej chwili zagadnienie topografii miasta można ująć w formie pytania: czy zasób informacji, jakich dostarcza nam *Ziemia obiecana*, daje się w sposób pozytywny skonfrontować z rzeczywistym obrazem Łodzi końca XIX wieku? czy *Ziemię obiecana* można czytać z planem miasta w ręce, tak jak to robił z *Lalką* Stefan Godlewski?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> S. Godlewski, L. B. Grzeniewski, H. Markiewicz, *Śladami Wołkowskiego. Przewodnik literacki po warszawskich realiach „Lalki”*. Książkę skomponował, opatrzył wstępem i posłowiem L. B. Grzeniewski. Warszawa 1957.

Jak wiadomo, Łódź nie posiada kolistego centrum w postaci rynku czy placu. Miasto organizowało się wzdłuż jednej ulicy, Piotrkowskiej, która stała się główną arterią komunikacyjną, ośrodkiem handlu i życia towarzyskiego. Mówiono wówczas, że miasto Łódź zamiast serca ma szyję. Tę specyficzną zasadę urbanistyczną odnajdziemy bez trudu w *Ziemi obiecanej*. Reymont opisuje Piotrkowską kilkakrotnie; w niedzielę i w dzień powszedni, w południe, wczesnym rankiem i nocą. Najpełniejszy obraz tej ulicy otrzymujemy w opisie spaceru Welta w niedzielne przedpołudnie. Pojawia się tu wyraźna wskazówka charakteryzująca ogólnie ulicę.

Niżej, za Nowym Rynkiem, pełno było Żydów i robotników, dążących na Stare Miasto. Piotrkowska ulica w tym miejscu zmieniała po raz trzeci swój wygląd i charakter, bo od Gajerowskiego Rynku aż do Nawrot jest fabryczną; od Nawrot do Nowego Rynku — handlową, a od Nowego, w dół, do Starego Miasta — tandeciarsko-żydowską. [112—113]<sup>2</sup>

Opisując specyficzną architekturę tej ulicy Reymont trafnie zwrócił uwagę na bezpośrednie sąsiedztwo pałaców łódzkich milionerów (w jednym z nich można rozpoznać pałac Juliusza Heincla, z charakterystyczną „wielką płaskorzeźbą na frontonie przedstawiającą przemysł”<sup>3</sup>) i starych, niskich domów biedoty. Autorka monografii ulicy Piotrkowskiej pisze, że te ostatnie znikają w szybkim tempie:

W połowie lat dziewięćdziesiątych było ich [tj. drewnianych parterowych domków] na froncie Piotrkowskiej jeszcze około 40, ale na odcinku między Nowym Rynkiem a Rozwadowską-Nawrot tylko sześć; reszta skupiła się w południowej części Piotrkowskiej<sup>4</sup>.

Na Piotrkowskiej można było spotkać całą Łódź, a odcinek od Dzielnej do Nawrot stanowił łódzkie „Champs-Élysées”:

Wrzawa napełniała ulicę, przepychano się ze śmiechem, tłoczono, spacerowano w górę ulicy aż do Przejazd lub Nawrot i z powrotem. [112]

Nic więc dziwnego, że w ciągu jednego spaceru Borowiecki natknął się na tylu znajomych: Kozłowskiego — warszawskiego uwodziciela, Leona Cohna, Madę Müller przelatującą w „przepięknym powozie zaprzężonym w amerykańskie rysaki” (109).

Piotrkowska nabiera charakteru „łódzkiego salonu” także dzięki gęsto tu rozsianym cukierniom, np. na rogu Dzielnej, gdzie wstępuje Moryc na melanż, czy tej na rogu pasażu Meyera, bardzo popularnej, najwięk-

---

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z *Ziemi obiecanej* — według wyd.: W. S. Reymont, *Pisma*. Wydanie krytyczne pod redakcją Z. Szwejkowskiego, T. 3. Opracowali i przygotowali do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa. Warszawa 1970.

<sup>3</sup> Por. A. Rynkowska, *Ulica Piotrkowska*. Łódź 1970, s. 182.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

szej w Łodzi cukierni Roszkowskiego (Piotrkowska 76), w której Borowiecki kupuje słodczyce dla Kamy.

Na Piotrkowską trafi się zawsze. Jest ona zwykle punktem wyjścia lub dojścia — żeby dotrzeć do jakiegokolwiek części miasta trzeba ją przeciąć. Stąd jej częste powroty na karty powieści są w pełni uzasadnione.

W *Ziemi obiecanej* pojawia się kilka innych nazw ulic: Cegielniana, Spacerowa, Konstancyńska, Poprzeczna, Drewnowska, Średnia, Widzewska, Ewangelicka, Benedykta, Wschodnia, Dzielna, Przejazd. Nie posiadają one wyraźnej orientacji względem siebie. Do wyjątków należą informacje takie jak ta:

— Pójdziemy Średnią, chcę się przejść trochę.

— Najbliżej będzie dojść do Widzewskiej, a stamtąd do Cegielnianej. [127]

Jednak sam fakt nazwania ich i częstotliwość powtarzania się wskazuje, że są to najważniejsze przecznice Piotrkowskiej, a w każdym razie ulice należące do centrum miasta. Tworzą one jakby drugą strefę miejską.

Trzecią natomiast strefę stanowią liczne i z upodobaniem przedstawiane przez Reymonta peryferie. Są to małe uliczki bez nazwy:

Mieszkał dosyć daleko, bo przed końcem Konstancyńskiej ulicy kazał skrócić w jakąś ciemną i tak błotnistą uliczkę, że dorożkarz nie chciał się tam zapuszczać.

Poszedł w nią pieszo jakimś śladem trotuaru, który się nieco wznosił nad poziom nie brukowanej ulicy, tworzącej czarną, błotnistą rzekę, popręgowaną złotymi smugami światła bijących z okien niskich domów, co ciągnęły się sznurami z obu stron ulicy. [175; podkreśl. M. P.]

Jaskółscy mieszkali daleko, za starym kościołem, w jakiejś uliczce bez nazwy, która tyłami dotykała tej słynnej miejscowej rzeczki, służącej za rynsztok, odprowadzający wszelkie odpływy fabryk. [196; podkreśl. M. P.]

To relatywne „daleko” jest miarą oddalenia od strefy pierwszej — centralnej.

W tak skomponowaną siatkę ulic należałoby teraz wpisać tereny i budynki użyteczności publicznej, które istniały w XIX-wiecznej Łodzi. A więc — lasek Milscha, Helenów, las szajblerowski, Grand Hotel, restauracja „Arkadia”, hotel „Victoria”, Dom Handlowy, Salon Artystyczny, teatr, „kolonia”. Okazuje się to raczej niemożliwe ze względu na brak dokładnych danych lokalizujących (z wyjątkiem „Arkadii”, która mieściła się na Konstancyńskiej, i „kolonii” na Spacerowej).

W pewnej mierze można ustalić usytuowanie wzajemne fabryk i domów głównych bohaterów. Sąsiadowały ze sobą fabryki Trawińskiego, Müllera, Borowieckiego i Bauma. Tereny Bucholca znajdowały się „na samym końcu miasta”. Natomiast położenie fabryki Kesslera, opisywanej kilkakrotnie, nie zostało sprecyzowane.

Jak się okazuje, Reymont poprzez autentyczne nazwy miast i ulic przywołuje na dość szeroką skalę konkretną przestrzeń geograficzną.

Jednak nazwy te nie posiadają realistycznej otoczki szczegółów i osobliwości, które pozwoliłyby nie tylko na skuteczniejsze wskazanie związków z realną rzeczywistością, ale przede wszystkim na zindywidualizowanie i zróżnicowanie danych wycinków przestrzeni w obrębie świata powieści. W zasadzie nic nie stoi na przeszkodzie zamianie nazw w danym kontekście, np. zamianie Widzewskiej na Cegielnianą czy Berlina na Lipsk <sup>5</sup>.

Cały kompleks budynków — teatr „Victoria”, hotel i restauracja o tej samej nazwie, które znalazły się w *Ziemi obiecanej*, istniały w Łodzi w 1896 roku. Jednak nie ma powodu do dumy dla tych, którzy chcą być wdzięczni Reymontowi za uwiecznienie ich miasta. Opisy restauracji i teatru są bowiem tak ogólne i niekonkretne, uwagi o ich wystroju tak skąpe, że nie dają wyobrażenia o specyfice tych miejsc.

Łódzkie realia nie zostają wprowadzone w celu „odwzorowania” pewnego konkretnego i jednostkowego miejsca. Sam fakt możliwości wykrycia analogii między światem powieści a światem pozaliterackim nie ujawnia właściwej funkcji przestrzeni w utworze. Należy się zatem zgodzić z Marią Rzeuską, która po wstępnej analizie wizji przestrzennej *Chłopów* stwierdza:

W badaniu [...] struktury przestrzennej dzieła punktem wyjścia musi być ono samo, nie rzeczywistość realna, porównywana za pomocą zestawienia nazw <sup>6</sup>.

### Przestrzeń wewnątrz

#### Elementy budowy wnętrza

Przestrzeń fizyczna pomieszczenia wyodrębniona jest w dziele za pomocą granicy oddzielającej ją od części zewnętrznej oraz przede wszystkim przez nazwanie elementów, które wypełniają wnętrze. Zasób informacji dotyczących tych dwóch form konstytuujących wnętrza może być różny w zależności od tego, czy konkretyzacja sytuacji wymaga dodatkowych dopowiedzeń poza ogólną lokalizacją. Stopień zabudowania przestrzeni, jak i rodzaj materiału mają zwykle określony ciężar semantyczny. Materiał przestrzeniotwórczy, komunikowany bezpośrednio, można podzielić na trzy grupy: 1) światło i dźwięk; 2) przedmioty materialne; 3) bohaterowie. Zakres wykorzystania poszczególnych elementów oraz kolejność nasycania nimi danej przestrzeni mogą być różne.

Powieść realistyczna wykazywała względną stabilność relacji, w jakich występowały te elementy — zwykle najpierw pojawiał się opis

<sup>5</sup> Pomijam różnicę pomiędzy wartością przywołania autentycznej przestrzeni przez np. nazwę „Berlin” i nazwę „Cegielniana”, kiedy to w drugim wypadku walor autentyczności bądź fikcyjności staje się względny dla większości odbiorców dzieła (rzecz jasna z wyjątkiem mieszkańców ulicy Cegielnianej w Łodzi i wszystkich, którzy wiedzą o istnieniu takiejże ulicy).

<sup>6</sup> M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta. Warszawa 1950, s. 35.

wnętrza, do którego następnie wprowadzano postacie; informacje na temat światła i dźwięku były elementami fakultatywnymi. Reymont w wielu wypadkach burzy ten dwustopniowy schemat. Często przedstawia sytuację przestrzenną w jednym zdaniu, wtedy równocześnie pojawiają się wszystkie trzy elementy:

U Kurowskiego w hotelu byli już zebrani prawie wszyscy, którzy stanowili to ściśle kółko; siedzieli dookoła wielkiego okrągłego stołu, zastawionego butelkami i oświetlonego srebrnymi kandelabrami o kilkunastu świecach. [576]

Było już po dwunastej, gdy Karol się obudził.  
Słońce świeciło prosto w okna i zalewało blaskami cały pokój, umeblowany z najwyszukańszym wykwintem. [82]

Te dwa przykłady, które są typowymi dla *Ziemi obiecanej* wariantami metod prezentacji wnętrza, wskazują na szczególną funkcję światła: światła słonecznego, w którego promieniach ukazuje się całe pomieszczenie, bądź światła lampy lub świecy wyodrębniającego z ciemności tylko niewielki, lecz najważniejszy fragment wnętrza, w którym skupione są postacie.

Przestrzeń zbudowana ze światła i dźwięku oraz osób wchodzących w dany moment w określone związki jest pozbawiona trwałości. Jest to przestrzeń momentalna, stworzona z materiału ulotnego i zmiennego. Nie posiada bytu autonomicznego, niezależnego od sytuacji i aktualnie w niej przebywających osób. Robi wrażenie przestrzeni istniejącej przez chwilę jedynie, w momencie gdy dane jest takie a nie inne oświetlenie, gdy między bohaterami zachodzą takie a nie inne relacje.

To, co zapewnia danej przestrzeni ciągłość, trwanie w czasie wykraczające poza granice, w których zamyka się przedstawiona sytuacja, to właśnie przedmioty materialne. W rzeczach zamknięty jest czas, noszą w sobie tajemnice przeszłości i obietnice przyszłości. Ich fizyczna solidność zabezpiecza przestrzeń przed groźbą zniknięcia. Czas, zaklęty w rzeczach, może mieć wartość subiektywną, jak u Prousta, istnieć tylko dla jednostki, ujawniać się tylko na jedno, jednemu człowiekowi znane hasło-zaklęcie. Może też mieć wartość obiektywną, dostępną każdemu dokładnemu obserwatorowi — taki czas znajdziemy u Balzaka. Przedmioty, domy, ulice, miasta, krajobrazy w opisach autora *Komedii ludzkiej* występują zawsze w perspektywie czasu i historii. Tak jak np. rodzinne miasteczko Eugenii Grandet:

Istnieją w niektórych miastach prowincjonalnych domy, których widok rodzi melancholię podobną tej, jaką budzą najposepniejsze klasztory, najbardziej jednostajne stępy lub najsmutniejsze ruiny. [...]

Budowle te, liczące trzy wieki, są jeszcze mocne, mimo że zbudowane z drzewa; a różnorodność ich kształtów przydaje oryginalności tej części Saumur w oczach antykwariuszy i artystów. Trudno, mijając je, nie podziwiać olbrzymich belek, których rogi rzeźbione są w dziwaczne postacie i wieńczą czarną

płaskorzeźbą parter większości tych domostw. Poprzeczne bale pokryte są łupkiem i rysują się błękitną linią na wątych murach takiego domu zakończonogo dachem w kształt gołębnika, uginającym się od lat, o gontach przegniłych i wygiętych od słońca i deszczu. Deseczki w oknach są zużyte i szerniałe, z zaledwie widocznymi delikatnymi rzeźbami wydają się zbyt lekkie na ciemne gliniane doniczki, z których strzelają goździki albo róże biednej robotnicy. Dalej widać drzwi opatrzone olbrzymimi gwoździami, w których duch naszych przodków zaklął domowe hieroglify, niemożliwe do odcyfrowania. Jakiś protestant wypisał tam swoje *credo* albo jakiś stronnik ligi przeklął Henryka IV. Może jakiś mieszczanin wyrył tam swoje godności, chwałę swego zapomnianego urzędu. Jest tam cała historia Francji<sup>7</sup>.

Reymontowi obce jest przedstawienie rzeczy — historii. Czasem tylko ujawni się w szczątkowej formie podobna tendencja do przedłużenia ich istnienia:

oglądali ogromny salon oświetlony czterema oknami, zupełnie biały, ze stiukowym sufitem gęsto złożonym, zapchany meblami, przeładowany masą obrazów, kandelabrow, kolumn, kanapek i krzeseł, które w wyciągniętych szeregach, owinięte w białe pokrowce, stały pod ścianami; znać było, że nikt tutaj się jeszcze nie bawił i nikt nie siadał na tych meblach. [275; podkreśl. M. P.]

Stała, trwająca w czasie przestrzeń może powracać jak refren; możliwość ujawnienia się w nie zmienionej formie stwarza sugestię ciągłego bytu. Zdarzenia, które w niej się rozgrywają, nie przywracają jej istnienia, lecz tylko pozwalają się jej „uobecnić”.

Do tych samych wnętrz w *Ziemi obiecanej* powracamy rzadko; za zwyczaj pojawiają się raz i znikają, w ich miejsce ukazują się inne. Niepowtarzalność sytuacji implikuje niepowtarzalność przestrzeni. Ten ścisły związek z fabułą, która rozwija się wzdłuż dróg przemierzanych przez bohaterów, jest drugim istotnym czynnikiem pozwalającym określić przestrzeń wnętrza jako przestrzeń momentalną.

Zajmijmy się teraz drugą grupą budującą wnętrza: przedmiotami materialnymi. Postaramy się pokazać różny stopień zagospodarowania przestrzeni, proporcjonalnego do miary jej autonomicznej wartości semantycznej.

Przykłady najdalej posuniętej redukcji znajdziemy w pierwszej scenie tomu 1 rozgrywającej się w pokoju Borowieckiego i w pierwszej scenie tomu 2 — pokój w Kurowie, oraz scenie wprowadzającej nas do mieszkania Baumów. Pudełkowe wnętrza tych pokoi właściwie nie istnieją. Materialne elementy przestrzeni są nam dane w bardzo skąpej ilości w mieszkaniu Borowieckiego: łóżko, budzik, świeca, w pokoju stołowym — stół, lampa, dywan; podobnie w Kurowie: stół, cztery świece; u Baumów: stół, fotele, krzesła, zabawki dzieci. Uderzająca jest powtarzalność dwóch elementów: stołu i źródła światła. Stół bowiem

<sup>7</sup> H. Balzac, *Eugenia Grandet*. W: *Dzieła wybrane*. (Przekłady T. Żeleńskiego-Boya. Wstęp i objaśnienia M. Żurowskiego). Warszawa 1953, s. 5.

jest zwykle centralnym meblem, wokół którego ogniskuje się życie zebranych w pomieszczeniu osób. Przy stole Maks naprawia zabawki — własność dzieci, które są radością i głównym przedmiotem zainteresowania całego domu; przy stoliku do gry w karty koncentruje się życie towarzyskie mieszkańców dworku w Kurowie; zielony stół w domu Grünspana zavalony papierami i księgami rachunkowymi skupia uwagę wszystkich domowników.

Owa ascetyczność w komunikowaniu elementów wyposażenia mieszkania zmusza do szukania innych składników określających indywidualność danego wnętrza. Różnica między salonem Baumów a Grünspanów jest proporcjonalna do różnicy osobowości ich właścicieli. Nie można jej sprowadzać jednak tylko do odrębności pojedynczych postaci. To one tworzą te wnętrza, ale nie jako prosta suma kilku bohaterów związanych nazwiskiem Baum lub Grünspan. Przestrzeń przez nich wypełniona staje się swoista i niepowtarzalna przez oddanie całego systemu relacyj między tymi osobami, przez wytworzenie tego, co można nazwać atmosferą wnętrza. Składa się na to wzajemne usytuowanie bohaterów, ich odległość od siebie, ruchliwość, zmiana miejsca, statyczna lub dynamiczna wartość całego układu oraz częstotliwość, forma i tempo dialogu jako potencjalnych dźwięków wypełniających pomieszczenie. A więc także to, co nie mieści się w konstrukcji psychiczno-charakterologicznej bohaterów i w ogólnych uwagach narratora. Te ostatnie zresztą w wypadku Baumów są wyjątkowo otwarcie wyrażone:

Ciepły spokój starego mieszczańskiego domu panował w mieszkaniu. Tak wszyscy byli zżyli ze sobą i dopasowani, że porozumiewali się spojrzeniami, przenikali się nawzajem. [186]

Kilkakrotnie pojawiają się w *Ziemi obiecanej* obszernie opisy wnętrz, dość szczegółowo informujące o ich wyposażeniu. Wprowadzone przed zawiązaniem właściwej akcji, jakby w formie didaskaliów, komunikują o dekoracyjnym charakterze umeblowania „czarnego pokoju” Róży Mendelsohn, buduaru Lucy Zuckerowej, salonu Bucholca. Sceneria każdego z tych wnętrz współgra harmonijnie z działaniami, jakie będą się tam odbywać. Tandetnie wyrafinowany wystrój „czarnego salonu” zapowiada orgię nudy i „dekadentyzmu” złotej młodzieży łódzkiej; orientalne motywy buduaru mają nasycać wnętrze atmosferą erotyzmu; surowy i posępny nastrój pałacu Bucholca jest odpowiednim tłem dla zdziwaczałego króla łódzkich milionerów. Nastrojowość tej dekoracyjnej scenerii góruje nad realistycznym przedstawieniem poszczególnych przedmiotów; jakoś emocjonalna staje się wartością dominującą. Celem opisu jest wywołanie wrażenia przestrzeni, a nie jej wyobrażenie. Reymont konsekwentnie gromadzi środki wzmagające ekspresję; wszystko zostaje podporządkowane wywołaniu określonego nastroju. Potęguje go każdy nowy element budujący przestrzeń, każdy nowy dźwięk wzmacnia akord, nie wprowadzając żadnych modulacji; może



on razić siłą uderzenia, ale rzadko tonem fałszywym. Oto przykład opisu, w którym Reymont osiąga owo jednolite *fortissimo*:

W dużym parku, graniczącym jedną stroną z murami fabryk,<sup>1</sup> które nad nim panowały, stał jednopiętrowy dom nazywany pałacem, zbudowany w tym łódzko-berlińsko-renesansowym stylu, z wieżami baniastymi po rogach, z szeregiem facjat ozdobnych, z tarasem na dachu, obwiedzionym żelazną balustradą.

Grupa wielkich, smutnych brzoź bielila się w gazonie głównym przed podjazdem pałacowym. Ścieżki były wysypane miałem węglowym i biegły niby pasy czarnej croisy wpośród poobwiązywanych słomą róż i drzewek południowych, co niby szyldwachy wyciągniętą i załamującą się pod prostym kątem linią obiegały wielki czworoboczny trawnik, na którego rogach stały cztery posągi, okręcone na zimę w kawały barchanowych podkładek, zrudziałych na deszczach i mrozach.

[...]

Park był smutny i niedbale utrzymywany.

Lokaj w czarnej liberii otworzył przed Borowieckim wielkie drzwi do przedpokoju, wyłożonego dywanem i obwieszzonego fotografiami fabryk, grupami robotników i mapami majątków ziemskich, jakie posiadał Bucholc.

Czworo drzwi prowadziło w głąb domu, a wąskie żelazne schody na piętro.

Wielka, żelazna latarnia w stylu gotyckim, wisząca u sufitu, rozrzucała łagodne światło, co kolorowymi, jakby wypłowiałymi plamami mżyło na ciemnym dywanie i drzewem wyłożonych ścianach.

[...]

Lokaj szedł naprzód i uchylał portier, otwierał drzwi, a Borowiecki siedł wolno przez wspaniałe pokoje, bardzo poważnie i ciężko umeblowane, zaciemnione prawie zupełnie storami opuszczonymi. Cisza go otaczała zupełnie, bo odgłos kroków tłumili dywany.

Uroczysta, zimna powaga panowała w mieszkaniu; meble stały w pokrowcach ciemnych, zwierciadła, wielkie żyrandole, kandelabry, obrazy nawet na ścianach pokryte były zasłonami i tonęły w zmroku, w którym tylko błyszczały brązowe ozdoby majolikowych pieców i złoceń stiukowych sufitów. [88—89]

Pałac Bucholca posiada znamię przestrzeni groźnej i tajemniczej. Istotą tego wnętrza jest szczelna, odstraszaająca „zamkniętość”. Ciężkie mury, wieże, żelazna balustrada, czworo drzwi, wreszcie wąskie, żelazne schody podkreślają jego niedostępność. Mamy tu całą kolekcję form „zamkniętych”, począwszy od okręconych słomą róż i posągów, poprzez latarnię tłumiącą światło, dywan zagłuszający kroki, aż po meble zasłonięte pokrowcami. Ogólna czarna tonacja, połyskujące w mroku brązy i złoceń nadają pałacowi fascynujący urok przestrzeni „zakłętej” bądź „przekłętej”. Narzuca się podobieństwo do typu przestrzeni, jaką tworzy zamek w powieści gotyckiej. Ostro przeprowadzona granica pomiędzy wewnętrżnością a zewnętrżnością wyraża się tutaj nie tylko grubością materialnych barier, ale także opozycją ciszy i ciemności pałacu oraz huczącego, zalanego światłem dnia miasta. Ta paralela znajduje swoje potwierdzenie w późniejszych utworach Reymonta: *Na krawędzi* i *Cmentarzysko*, będących w pewnej mierze kontynuacją *Ziemi obiecanej*. Zmartwychwstały Bucholc jako władca miasta-fabryki mieszka w au-

tentycznym średniowiecznym zamku, w którego lochach więzi krnąbrnych robotników.

Charakterystyczna dla owego zamku jest niepewność jego egzystencji. Poczucie zagrożenia wynika z ciężącego nad nim przeznaczenia, jakim jest śmierć — nietrudno znaleźć takie elementy w kreacji czworga mieszkańców pałacu: Bucholca, jego żony, lokaja Augusta i lekarza Hamersteina. Jednak zagłada jest zamkowi pisana przede wszystkim z ręki tych, co przyjdą z zewnątrz. Ciągłe chwieje się on pod naporem siły chcącej wtargnąć do jego wnętrza. Do pałacu Bucholca szturmują listami dziesiątki pozbawionych pracy, skrzywdzonych, błagających o litość, a także obrzucających go kłótniami, pogroźkami i wyzwiskami. We wspomnianych utworach ludzie ci przeobrażają się w zbuntowanych poddanych, którzy zdobędą zamek przynosząc śmierć i zniszczenie władcy i całemu jego światu.

Szczelnie wypełniona przestrzeń pałacu Bucholca nie jest już małą dekoracyjną mającą stanowić tło dla danej sytuacji. Funkcja poszczególnych elementów konstruujących to wnętrze wykracza poza tworzenie określonego nastroju. Przestrzeń zaczyna grać odrębną rolę w strukturze powieści. Przestrzeń pałacu mówi sama, swoim własnym językiem, a odczytanie go wprowadza nowe treści do płaszczyzny semantycznej utworu.

### Przestrzeń linearna<sup>8</sup>

Przestrzeń *Ziemi obiecanej* wyznaczają linie dróg przemierzanych przez bohaterów. Ciągłość w zakresowaniu tras zachowana jest wskutek ciągłości ruchu, w jaki wprawiani są bohaterowie. Zatrzymanie jednego z nich w danym punkcie oznacza przekazanie pałeczki przewodnictwa w ręce drugiego. Brak powtórzeń w obrębie tego samego przedziału czasowego powoduje, że nie musimy równocześnie przemierzać różnych szlaków z różnymi bohaterami. Zdecydowane wytypowanie jednego bohatera-przewodnika w danym przedziale czasowym oraz chronologiczne następstwo tych przedziałów stwarza możliwość wyznaczenia przestrzeni za pomocą jednej ciągłej linii.

Ta zasada linearnej ciągłości daje się zaobserwować szczególnie wyraźnie w obrębie rozdziałów 8, 9 i 10. Bohaterem rozdziału 8 jest Borowiecki. Droga wytyczona jego ruchem ma charakter kolisty: zaczyna się i kończy w fabryce; pomiędzy wyjściem a powrotem do niej Borowiecki jedzie do lasu Milscha, do „kolonii” na obiad, przemierza odcinek Piotrkowskiej i wreszcie zatrzymuje się na dziedzińcu fabrycz-

<sup>8</sup> Jest to termin (podobnie jak „przestrzeń punktowa”) wprowadzony przez J. Lotmana (*Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1977, s. 215 (tłum. J. Faryno)).

nym, by dowiedzieć się o pożarze w fabryce Grosmana (jest to dla czytelnika ważna wiadomość, która przynosi rozstrzygnięcie kwestii z rozdziału 6 — nie wiadomo było wówczas, czy Grosman, zgodnie z radami teścia, podpali swą fabrykę). W fabryce Borowiecki spotyka Trawińskiego i on z kolei obejmuje funkcję przewodnika. Droga Trawińskiego w rozdziale 9 kończy się u Baumów, tutaj poznajemy Józia Jaskólskiego, którego trasa od mieszkania pryncypała do domu wypełnia pierwsze stronicie rozdziału 10. Dalszy etap przemierzamy razem z Wysockim, który przychodzi do Jaskólskich z wizytą lekarską, a następnie wędruje do pałacu Mendelsohna. Dodać należy, że droga od fabryki Bucholca do salonu Róży, urozmaicona licznymi meandrami, zostaje przebyta w ciągu zaledwie jednego popołudnia i wieczoru.

Jak wynika chociażby z powyższego przykładu, podany wektor kierunku działa na stosunkowo niewielkim odcinku. Ogranicza to w dużej mierze dowolność ruchu, określa jego dyscyplinę, redukuje możliwość niespodzianek.

Zdarza się jednak, że punkt początkowy i końcowy ruchu jest określony bardzo ogólnie, a odległość między nimi znaczna. Pozostawia to o wiele większą swobodę ruchu, jak również prowadzi do przesunięcia ciężaru semantycznego z określonego celu na sam fakt przemieszczania się. Akcent zostaje położony bezpośrednio na sytuację wędrówki i zdarzenia, jakie ją wypełniają. Nacechowanie kierunkowe przestrzeni odgrywa wówczas o wiele mniejszą rolę.

Przestrzeń miasta staje się często terenem samotnych wędrówek bohaterów, którzy wałęsają się ulicami, snują się dobrze znanymi i nieznanymi drogami. Rozmaite mogą być przyczyny tych samotnych spacerów, lecz jedna cecha wydaje się wspólna: tego rodzaju wędrówka jest przeważnie odejściem od siebie, wyrzeczeniem się własnej indywidualności. W skrajnych przypadkach może być przekleństwem lub ukojeniem. Poddanie się tłumowi wbrew woli jednostki oznacza jej słabość, jako niezdolnej zachować własny, bardziej lub mniej spreczny z ogólnie przyjętym kierunek i formę ruchu. Czasem jednak zatopienie się w tłumie może przynieść względny spokój, odsunięcie się od własnych kłopotów, jak np. zgnębionemu niepowodzeniami Trawińskiemu:

Utopił się w tłumie, co płynął trotuarem, i pozwalał mu się pchać i nieść. Przyglądał się bezmyślnie wystawom sklepów, kupił nawet cukierki dla żony w jakiejś cukierni, gdzie zawsze kupował, przywitał się tam z kilku znajomymi i znowu szedł zapałszy w fabryki, w okna oświetlone, poza którymi migały sylwetki maszyn i ludzi; ogłuszał się powoli wrzawą i obojętniał. [173]

Występowanie motywu wędrówki po mieście łączy się w *Ziemi obiecanej* z poddaniem się fascynującemu urokowi Łodzi:

Lubił [Wilczek] włóczyć się bez celu, przyglądać się ludziom, fabrykom, węszyć po mieście, lubił oddychać tym rozedrganym, przesyconym węglem i zapachami farb powietrzem. [326]

Z podobnych spacerów słynął także największy entuzjasta Łodzi — Dawid Halpern.

Przestrzeń linearna w niepełny sposób charakteryzuje przestrzeń *Ziemi obiecanej*. Odcinki drogi ograniczone są polami przestrzeni; na siatkę przestrzeni linearnej zostaje nałożona siatka przestrzeni punktowej. Trudno bowiem pominąć miejsca-przystanie, w których zatrzymują się bohaterowie: dom, fabryka, restauracja, teatr.

Z szeregu lokalizacji punktowych wybieramy wnętrza mieszkań. Ten typ przestrzeni stanowi szczególnie interesujący materiał badawczy z punktu widzenia związków przestrzeni z poszczególnymi bohaterami lub grupami bohaterów. Przyjmując jako kryterium stosunek danej przestrzeni do postaci możemy wyznaczyć dwa jej rodzaje: przestrzeń własną i przestrzeń cudzą.

### Przestrzeń własna

Przez przestrzeń własną rozumiemy typ przestrzeni, która wraz z bohaterem stanowi pewne zamknięte i jednorodne *universum*. Związek pomiędzy postacią a wyznaczoną przestrzenią oparty jest na zasadzie homologicznego podobieństwa bądź dialektycznego przeciwieństwa. Do swego rodzaju gry powieściowej należy wprowadzenie postaci do wnętrza pozornie z nią nie harmonizującego (przykładem może być mieszkanie Wilczka).

Odpowiedniość charakteru wnętrza i charakteru jego mieszkańców wyrażana bywa w dziele m. in. przez rodzaj i właściwości przedmiotów znajdujących się w danym pomieszczeniu. Przedmioty te są przedmiotami mówiącymi, ujawniają nam cechy właścicieli, w ten sposób językiem rzeczy opowiada się o bohaterach. Przypomnijmy chociażby opis pokoju Rzeckiego:

Pan Ignacy od dwudziestu pięciu lat mieszkał w pokoiku przy sklepie. W ciągu tego czasu sklep zmieniał właścicieli i podłogę, szafy i szyby w oknach, zakres swojej działalności i subiektów; ale pokój pana Rzeckiego pozostał zawsze taki sam. Było w nim to samo smutne okno, wychodzące na to samo podwórze, z tą samą kratą, na której szczeblach zwieszała się być może ćwierćwiekowa pajęczyna, a z pewnością ćwierćwiekowa firanka, niegdyś zielona, obecnie wypłowiała z tęsknoty za słońcem.

Pod oknem stał ten sam czarny stół, obity suknem także niegdyś zielonym, dziś tylko poplamionym. Na nim wielki, czarny kałamarz, wraz z wielką, czarną piaseczniczką, przymocowaną do tej samej podstawki — para mosiężnych lichtarzy do świec łożowych, których już nikt nie palił, i stalowe szczypce, którymi już nikt nie obcinał knotów. Żelazne łóżko z bardzo cienkim materacem, nad nim nigdy nie używana dubeltówka, pod nim pudło z gitarą, przypominające dziecinną trumienkę, wąska kanapka obita skórą, dwa krzesła, również skórą obite, duża blaszana miednica i mała szafa ciemnowiśniowej barwy stanowiły umeblowanie pokoju, który ze względu na swoją długość i mrok w nim panujący, zdawał się być podobniejszy do grobu, aniżeli do mieszkania.

Równie jak pokój nie zmieniały się od ćwierć wieku zwyczaje pana Ignacego<sup>9</sup>.

U Reymonta forma, w jakiej wyrażona zostaje zasada analogii, ulega pewnej zmianie. Większość postaci występuje prawie wyłącznie w przyporządkowanej sobie w sposób jednoznaczny przestrzeni, np. Groslik — w swoim kantorze, Nina Trawińska — w swoim salonie, rodzina Grüns-panów dwukrotnie pojawia się w tym samym składzie, pomieszczeniu i sytuacji: *Gross-familien-pleitenfest* (pomijamy w tej chwili sceny uroczystości imienin u Trawińskich i przyjęcia u Endelmanów).

*Universum* Niny stanowi „złota klatka” jej mieszkania. Wykwintny salon pełen dzieł sztuki i kwiatów — to właściwe otoczenie dla kobiety, która „ze swoją naturą arystokratyczną, z wrażliwością artysty na wszystko, co piękne, z duszą mimozy czuła się dopiero dobrze w otoczeniu piękna”. Jednolita harmonia piękna wypełnia całą przestrzeń. Dla subtelnej urody Niny taki pokój był formą estetycznego dopełnienia. Jednak te szczerzłote ramy wnętrza pojawiają się nie tylko jako element wnoszący nastrój szlachetnego piękna. Przedmioty, jakimi otacza się bohaterka, budują granicę pomiędzy nią a resztą świata. Zamknięcie się w „złotej klatce” pozwala na oderwanie od chaosu i agresywności całego zewnątrz. Izolacja jest formą obrony przed niezrozumiałym i brutalnym światem<sup>10</sup>. Nina nie zna podstawowych praw, jakie nim rządzą. Nie dostrzega także problemów, z jakimi boryka się jej najbliższe otoczenie: tragiczna rozterka duchowa Kazimierza zostaje nie zauważona. Znamienne jednak, że postawa Niny nie wypływa z egoistycznego zaślepienia. Nigdzie też nie znajdziemy śladów potępienia jej mimozowatej natury. Właśnie dzięki nadmiernej wrażliwości, nawet nie będąc świadomą grozy sytuacji, potrafi ją odczuć:

— Czekałam na Ciebie, a ten deszcz tak padał, tak dzwonił w szyby, tak bębnił w dachy, tak dziwnie bełkotał w rynnach, że bałam się; bałam się o ciebie. [177]

Reymont rozgrzesza ją przede wszystkim w imię miłości. Głębokie uczucie, jakim Trawiński darzy żonę, kazało mu zbudować dla niej świat bezpieczny i piękny, daleki od tego, z którym on musi się stykać na co dzień.

Kruche, stworzone z piękna i miłości mikro-*universum* jest ukazane w chwili, gdy pod naporem brutalnego zewnątrz zaczyna się chwiać. Izolacja okazuje się niemożliwa na dłuższą metę — Trawińskiemu grozi krach finansowy. Wydaje się, że panująca agresywna przestrzeń ze-

<sup>9</sup> B. Prus, *Lalka*. T. 1. Warszawa 1949, s. 11—12. W: *Pisma*. Pod redakcją Z. Szweykowski. T. 11.

<sup>10</sup> Podobne mikro-*universum* dostrzegł w kreacji Emilii Korczyńskiej J. Cieślowski („*Nad Niemnem*” *Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2).

wnętrza nie dopuści do przetrwania *universum* tak zasadniczo obcego. Zostanie ono jednak uratowane, a cudowne ocalenie przyniesie mu stary Baum w imię zasad życzliwości i przyjaźni, na jakich ono samo się opiera.

Walka o zbudowanie lub ocalenie własnego świata jest motorem działania wielu postaci: Anki i pana Adama, Meli, starego Bauma i Welta. Dla jednych tą „ziemią obiecaną” będzie własny dom, rodzina, dla innych — fabryka, dla jeszcze innych — Kurów czy Australia. Bohaterów przenika pragnienie znalezienia przestrzeni, w której sami będą się mogli spełnić, z którą będą tworzyli jedność. Taka przestrzeń własna, indywidualna, niepowtarzalna będzie odpowiedzią na totalną jednolitość przestrzeni miasta. Jako zbudowana przez bohatera, będzie przestrzenią znaną i bezpieczną, odmienną od groźnego i pełnego złych niespodzianek zewnątrz. Przypisanie sobie własnej przestrzeni przyniesie spokój i stabilizację, której zaprzeczeniem jest miasto.

Nietrudno zauważyć, że w takiej interpretacji zbliżyliśmy się nieco do motywu „bezdomności” pojawiającego się u Żeromskiego. W powieści Reymonta motyw ten przyjmuje odcień poszukiwania spokojnej przystani, typowego dla kreacji kobiet (Anka, Mela — Joasia Podborska), a także gwałtownej, nigdy nie zaspokojonej pogoni za przestrzenią, w której bohater mógłby odnaleźć siebie (jedynie obawa przed ryzykownym zestawieniem etyki czystej i etyki skażonej powstrzymuje tu od porównania Judyma w tym kontekście z Borowieckim).

Karol Borowiecki — w poszukiwaniu przestrzeni własnej

Borowiecki nie znajduje się w kręgu postaci, którym bez trudu i w sposób jednoznaczny można przyporządkować daną przestrzeń. Od początku powieści jest kreowany na bohatera związanego z dwoma opozycyjnymi typami przestrzeni, jakie w *Ziemi obiecanej* reprezentują Łódź i Kurów, ściślej: fabryka i dworek szlachecki.

Przestrzeń kurowskiego dworku jest skierowana ku przeszłości, czas miniony jest jej właściwym czasem. Borowiecki natomiast pragnie stać się człowiekiem czasu teraźniejszego; jego zdecydowany związek ze współczesnością oddala go od tego, co zamierzchłe, energiczny charakter — od stagnacji, predylekcja do szybkiego tempa i zagęszczonej przestrzeni zaś od powolnego rytmu i „nudnej, szarej, puste” przestrzeni rodzinnego domu. Nie oznacza to jednak zupełnej negacji tego świata „resztek szlacheckich” i „mazgajów”. Przy odrzuceniu pewnych jego zasad egzystencji Borowiecki zachował dla niego wiele sentymentu:

— Ojciec mój to z mumifikowana szlachetczyzna z czasów demokracji, to nawet demokrata zajadły, ale demokrata szlachecki, jak zresztą cała nasza demokracja. Bardzo ciekawy typ — zamilkł i uśmiechał się drwiąco, ale w oczach miał wilgotne blaski rozrzewnienia, kochał bowiem ojca całą duszą.  
[191]

Więzy, jakie Borowieckiego łączą z Kurowem, nie są wyłącznie natury uczuciowej. W spadku po wielu pokoleniach dobrej polskiej szlachty otrzymał nie tylko „piękną twarz, o bardzo typowym, wydelikacowanym rysunku” i dobre maniere. Cały ten świat dworku kurowskiego zamyka się w słowie „tradycja”, które w nowym świecie i czasie miasta okazuje się nieprzydatne i niezrozumiałe. Borowiecki zna wagę tego słowa, ale pragnie je zapomnieć. Długa napastliwa tyrada przeciwko tradycji wygłoszona w rozmowie z Wysocką, jak wiele wypowiedzi Borowieckiego, jest opinią wbrew sobie samemu:

Cóż mi pomoże część tradycji do zbytu perkalików! Cóż mi pomogą moi kasztelańscy przodkowie, gdy stawiam fabrykę i muszę szukać kredytu! Dają mi go Żydzi, a nie wojewodowie. A cały ten balast rupieci, jak tradycja, jest jak cierń w nodze, przeszkadza do szybkiego chodzenia. Człowiek dnia dzisiejszego, który nie chce zostać cudzym parobkiem, musi być wolnym od więzów, przeszłości, szlachectwa i tym podobnych przesądów, to kępuje wolę i obezsila w walce z przeciwnikiem bez skrupułów — bo bez tradycji; z przeciwnikiem dlatego strasznym, że jest sam sobie przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, środkiem i celem. [404—405]

— Wariatka! — pomyślał [Borowiecki] znalazłszy się na Piotrkowskiej, ale pomimo to współczuł z nią [tj. Wysocką] i zaczynał przyznawać rację w wielu punktach. [406]

Przeszłość, szlachectwo, przesady, tradycja stają tu w jednym szeregu jako niepotrzebny „balast rupieci”. Ludzie przeszłości, których były one atrybutem, przechodząc na pozycje stracone oddają miejsce swym następcom. Oni zaś dzielą się na tych, którzy znają przeszłość i odrzucają ją, i na tych, którzy „są sami sobie przeszłością, teraźniejszością i przyszłością”. Drugim — wewnętrznym monolitom — nic nie stoi na przeszkodzie w walce o dzień dzisiejszy, zwykle też łatwiej osiągają zwycięstwo (np. Müller, Mendelsohn, Welt). Pierwsi natomiast to indywidua tragiczne, którym walka z przeciwnościami losu przychodzi z trudem, bo więcej energii muszą zużywać na bitwy duchowe (Borowiecki, Trawiński, Horn). Borowiecki konsekwentnie dąży w kierunku typu drugiego. Do końca pozostaje jednak człowiekiem niespójnym wewnętrznie, bo bez przerwy odnajdującym w sobie jakieś zagubione cechy przeszłości.

Świadome postawienie znaku równości pomiędzy tradycją i skrupułami („bez skrupułów — bo bez tradycji”), a więc pewnymi normami etycznymi, w wypadku odrzucenia obu oznaczałoby skok niemożliwy do wykonania dla człowieka wywodzącego się ze środowiska, które pielęgnowanie trwałych zasad moralnych uważało za swe szczytne powołanie. Szczególnie w relacji z Trawińskim czy Hornem silnie ujawnia się chwiejność raz powziętej przez Borowieckiego decyzji. Po udzieleniu surowej nagany Hornowi za prowadzenie działalności filantropijnej na terenie fabryki jej kosztem — sam przejmuje inicjatywę w pomocy wdowie po robotniku. Najpierw zdecydowanie odmawia pożyczki Tra-

wińskiemu, by w końcu jednak dać przyjacielowi potrzebne mu pieniądze.

W rozmowie z Trawińskim Borowiecki przytacza istotne argumenty przemawiające za wybraną przez siebie postawą:

— Nie zapominaj, że jesteś w Łodzi. A widzę, że wciąż zapominasz, że zdaje ci się, iż prowadzisz interes wpośród cywilizowanych ludzi środkowej Europy. Łódź to las, to puszcza, masz mocne pazury, to idź śmiało i bezwzględnie duś bliźnich, bo inaczej oni cię zduszą, wysają i wypłują z siebie.

I długo jeszcze mówił, bo był poruszony jego niedolą, znał go dobrze, oceniał jako człowieka, ale równocześnie czuł do niego jakąś złość pogardliwą za to polskie mazgajstwo, z jakim chciał prowadzić interesy w Łodzi, za tę uczciwość, jaką uznawał, jakiej czuł potrzebę w stosunkach z ludźmi — ale poza obrębem tego miasta, gdzie na nią nie było miejsca prawie i gdzie — co ważniejsza — mało kogo stać było na to. [167]

A zatem — to miasto jest obszarem, do którego nie stosują się dawne prawa. Granica pomiędzy jego terenem a tym, co znajduje się poza jego obrębem, jest ostrą granicą etyczną. Przestrzeń wnętrza miasta i jego zewnątrz to konstrukcja w sferze sensów moralnych. Borowiecki przynależąc do obu opozycyjnych universów, łącząc w sobie sprzeczne skale wartości, jest bohaterem wewnętrznie rozdartym.

Wyzwolenie się od więzów przeszłości wystarczało w mniemaniu Borowieckiego, by stać się wolnym. Bohaterowi, który uparcie dążył do zerwania tych pęt, los zgłosił przykrą niespodziankę: przestrzeń, jaką dobrowolnie wybrał, ujęła go w stokroć potężniejsze więzy. We własnej opinii został jednym z parobków Bucholca, jednym z kółek w rozpędzonej maszynie. Wyrwanie się z tego organizmu-polipa stało się koniecznością. Borowiecki zdawał sobie sprawę z tego, co może być jego „ziemią obiecaną”, gdzie będzie istotnie wolny, gdzie będzie możliwy kompromis między przywiązaniem do przeszłości a teraźniejszością, między dwiema moralnościami: to jego własna, zbudowana „własnymi rękami” fabryka.

Budowanie własnej fabryki to wielki akt twórczy, którego podstawą jest praca. Tylko trud ludzki jako widzialny, fizyczny wysiłek jest godny afirmacji. Ta idea Reymonta, która najwyraźniej uwidoczniła się w *Chłopach*, w powieści o Łodzi znalazła wyraz w kontrastowym zestawieniu pracy fabryki, pracy sprowadzonej do automatycznego ruchu maszyn i bezmyślnych odruchów robotników, i innego rodzaju pracy, jaką jest budowanie fabryki. Pierwsza jest jakimś niezrozumiałym, cudownym procesem, w którym nie widać ani wysiłku, ani jego efektów. Wszystko wiruje, drży w ruchu bez początku, a początkiem winien być ów trud fizyczny, i bez końca, tzn. bez owoców tego wysiłku. Kiedy natomiast buduje się fabrykę, każdy dzień pracy znaczy się widzialnym efektem: nowymi fundamentami, nową kondygnacją.

Często pojawia się u Reymonta w tym kontekście zwrot „fabryka rosła”. To stereotypowe stwierdzenie nabiera tu szczególnego znaczenia.



Pole semantyczne wyrazu „rosnąć” kryje w sobie element naturalnego, łatwo dostrzegalnego tworzenia się, powiększania. Zabieg antropomorfizujący idzie w kierunku nadania przedmiotom martwym cech istot żywych, zwłaszcza roślin. Wyjątkowy to w *Ziemi obiecanej* trop, głównym bowiem celem zastosowania antropomorfizacji jest zwykle w tym utworze podkreślenie pewnego wynaturzenia, ujemnie nacechowanej deformacji. W tym wypadku jednak podobna metafora posiada wyraźne dodatnie zabarwienie.

krażył [Borowiecki] ustawicznie po obrębie fabryki, która pobudzona jego energią niestrudzoną, jego obecnością ciągle rosła nadzwyczaj szybko. [394]

Zauważmy, że relacja: człowiek — jego dzieło, zawarta w tym zdaniu, jest zdecydowanie przeciwna tej, jaką implikuje następująca informacja: „[Borowiecki] dał się porywać tej strasznej masie sił nagromadzonej dookoła” (mowa o fabryce Bucholca). Dla bohatera fabryka budowana przez niego staje się przestrzenią, nad którą on panuje. Daje mu możliwość sprawdzenia się, ujawnienia wszystkich cech charakteru, energii, zdolności, inteligencji, a jednocześnie nie wymaga łamania zasad, które mu są drogie (odnosi się to do późniejszego okresu, kiedy Borowiecki zaczął „uszlachetniać łódzką produkcję”). *Universum*, jakie tworzył dla siebie Borowiecki, zamykało w sobie świat jego dążeń, jego samego.

Pożar fabryki przyniósł katastrofę, była to pierwsza klęska bohatera. Zniszczenie przestrzeni własnej stawia Borowieckiego znowu w punkcie wyjścia. Zakończenie tym tragiczniejsze, że bez możliwości zdobycia jej po raz drugi. Pozostaje ostatnia szansa: świat, który mamił go od dawna — to pałac Müllera. Przestrzeń raz odkryta jego oczom stała się przestrzenią kuszącą łatwością zdobycia, łudzącą bogactwem i upragnioną wolnością. Decyzja zdobycia jej będzie oznaczała drugą i najtragiczniejszą klęskę Borowieckiego; przestrzeń ta okaże się *prze-strze-ni-ą fałsz-y w-ą*. Narastające rozczarowanie pozwoli bohaterowi uświadomić sobie rozmiar tej klęski. Do końca powieści Karol Borowiecki pozostanie samotny jak podróżnik, który minął już swą „ziemię obiecaną”, ale ciągle jeszcze nie przestaje jej wypatrywać przed sobą.

### Prze-strze-ni-ą cu-d-za

Pojęcie przestrzeni cudzej kształtuje się również w relacji z danym bohaterem. Sam moment wejścia w obręb tej przestrzeni determinuje późniejsze konsekwencje owej relacji.

Z reguły pomieszczenia nie otwierają się przed nami same, np. na bajkowej zasadzie cudownego uchylenia dachu i zaglądnięcia do środka (z wyjątkiem pierwszej sceny tomów 1 i 2). Zawsze wkracamy do nich wraz z którymś z bohaterów. Moment przekroczenia granicy jest prawie niezauważalny, od razu zostajemy wciągnięci w krąg spraw, jakie wnosi

do wnętrza bohater lub jakie już oczekują go za drzwiami. Z przestąpieniem progu cudzego wnętrza następuje zderzenie odmiennych universów, którego efekt zależny jest przede wszystkim od stopnia ekspansywności jednego lub drugiego *universum*.

Obecność Welta w mieszkaniu Grünspanów nie zostaje zaznaczona żadnym aktem naruszającym układ wnętrza. Bohater, pozostając bierny, daje możliwość oglądnięcia sytuacji sprzed jego przyjścia. Pełni jakby rolę klucza, jego funkcja ogranicza się w zasadzie do otworzenia nam drzwi.

Innego rodzaju skutki pociąga za sobą wizyta Borowieckiego u Müllerów. Pozornie przysługuje mu podobnie jak Weltowi postawa biernego obserwatora — przychodzi oglądać i podziwiać. Jednak swoją obecnością doprowadza do gwałtownych zmian w obrębie posiadłości gospodarzy. Stawia na nogi cały dom, wprawia w niebywałe zakłopotanie panią domu, a przede wszystkim powoduje ujawnienie zamkniętego na cztery spusty rodzinnego skarbu, jakim jest legendarny pałac Müllerów. Efekt wtargnięcia do tajemniczego i zamkniętego dotąd wnętrza, podkreślony zapowiedzią:

- Pójdźmy, pokażę panu moją chałupę.
- O której cuda opowiadają w Łodzi. [271]

— zostaje osiągnięty najpierw w momencie otworzenia przez Madę „wielkich drzwi, u których klamki schowane były w barchanowe futerały”, a następnie podniesienia stor w oknach — wówczas to „jaskrawe światło dnia zalało szereg pokoiów umeblowanych z przepychem”. Zastane i niepozorne *universum* pod wpływem Borowieckiego zmienia diametralnie swą postać <sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Być może pomysł tej sceny Reymont zaczerpnął z bardzo słabej i surowo przez niego samego osądzonej książki W. Kosiakiewicza *Bawelna* (Petersburg 1895, s. 78—79):

„— Kochany panie Kański, pan jesteś człowiek specjalny, pan się na tym poznasz... ja panu pokażę coś... Proszę pana za mną.

Nie było rady. Kański poszedł.

Feinsohn prowadził go przez pokoje, zatrzymując się jednak w każdym i dając Kańskiemu objaśnienia.

- To mój salon.
- To mój drugi salon...
- To mój mały salonik.
- To fumoir... bierz pan, fumoir...
- Kański szedł i ciekawość w nim się obudziła.
- Co za próżne żydźisko — pomyślał.

Ale na widok przepychu, jaki się przed nim rozciągał, zapomniał na chwilę nawet o swoim interesie. Dziwne bo wrażenie robił ten zbytek rozrzutny, wypełniający te pokoje, prawdziwa niespodzianka w mieście pełnym kurzu, brudu i murów ordynaryjnych, nawet nie bielonych. Feinsohn mieszkał jak udzielny książę. Wszędzie dywany, stiuki, brązy, porcelany, obicia z kosztownych materii.

— Ładne muzeum — myślał Kański.

Innym rodzajem przestrzeni, która będąc przestrzenią cudzą, zostaje zaanektowana przez przybyłych z zewnątrz, jest *salon*.

Bachtin, przyznając Stendhalowi i Balzakowi pierwszeństwo we wprowadzeniu do powieści „salonu” jako „miejsca przecięcia się przestrzennych i temporalnych porządków powieści”, tak określa istotę tego obszaru:

Z fabularnego i kompozycyjnego punktu widzenia — tu odbywają się spotkania, zawiązują się intrygi, powstają sploty perypetii, często następują także i rozwiązania; tutaj wreszcie — a wydaje się to szczególnie ważne — prowadzone są dialogi, które zyskują wyjątkowe znaczenie w powieści, ujawniają się charaktery, „idee” i namiętności bohaterów. [...] Najważniejszy jednak jest spłot tego, co historyczne i społeczno-publiczne, z tym, co prywatne, a nawet wybitnie prywatne, albowiem; spłot intrygi prywatno-życiowej z intrygą polityczną i finansową [...] <sup>12</sup>.

W polskiej literaturze motyw „salonu” związany jest szczególnie z dwiema powieściami: *Lalką* Prusa i *Oziminą* Berenta <sup>13</sup>. Salony Endelmanów i Trawińskich w *Ziemi obiecanej* nie mają cech trybun elitarnych, „wolnomyślicielskich”, z których wygłasza się sądy na ogólne i wzniosłe tematy dobra „biednego kraju”, kwestii społecznych i naukowych; w ujęciu Reymonta nie stają się też, jak u autora *Próchna* — symboliczną transpozycją narodowej „polskiej szopy”. Niedojrzałość kultury łódzkiej uniemożliwia wprowadzenie problemów wykraczających poza miejskie rogatki. To zaś, co stanowi przedmiot zainteresowania w samym mieście, nie jest ani tak wzniosłe, ani tak intymne, aby można było dostrzec tu ów spłot intrygi polityczno-financej z intrygą prywatno-życiową. Rozmawia się tu o plajtach, pożarach, o zyskach i stratach, flirtuje i uwodzi, ale nie ma ostrego przedziału zarówno między tematami tych konwersacji, jak i między ich uczestnikami. Flirt oznacza bowiem w tym świecie robienie interesu, a porażki lub kariery finansowe — klęskę lub powodzenie na polu erotyczno-matrymonialnym.

Z pojawieniem się „salonu” w powieści łączy się motyw wprowadzenia bohatera w nowy świat, w nowy system reguł, jakie w nim rządzą. Ten proces uświadamiania, zdobywania nieodzownej wiedzy, jest sterowany zwykle przez jednego bohatera — mistrza (w wypadku Borowieckiego wkraczającego po raz pierwszy na przyjęcie u Endelmanów jest nim Bernard) lub przez grupę bohaterów (w taki sposób zaopiekowano się Wokulskim w salonie hrabiny Karolowej), którzy przekazują sobie wzajemnie kandydata na członka danego *universum*.

Feinsohn tymczasem pał swoją próżność uwagami Kańskiego, który siał szczerze pochwały i zachwyty, przesadzając je, aby sobie ująć gospodarza”.

<sup>12</sup> M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 309—310.

<sup>13</sup> Na temat związków odpowiednich scen „salonowych” w tych powieściach pisał W. Maciąg (*Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965, s. 302).

Po wędrówce, jaką odbywa ze swoim przewodnikiem zwiedzając wszystkie zakamarki salonu (nie jest to jednak lustracja jednostronna: „— Za chudy! — szepnęła Róża z taką miną, że Mela nie mogła się powstrzymać od śmiechu”; 230), Borowiecki otrzymawszy promocję na pełnoprawnego uczestnika spotkania towarzyskiego zrzuca swój mundur ucznia.

Z chwilą znalezienia się we wspólnej, ograniczonej przestrzeni postaci zmuszone są przyjąć jakąś pozycję względem tejże przestrzeni oraz jej okresowych współlokatorów. Jeden punkt odniesienia, jakim jest dane wnętrze w znaczeniu czysto materialnym, np. mebli, dzieł sztuki, biesiadnego stołu czy grających aktorów lub muzyków, jest ogniwem łączącym bohaterów. Z drugiej strony — na drodze wzajemnego oddziaływania dochodzi do pewnej polaryzacji, wytworzenia się grup, które istnieją same dla siebie w zajmowanej przez siebie przestrzeni. W salonie Endelmanów najistotniejszą zasadą podziału jest wielkość fortuny i narodowość:

Gdzieniegdzie tylko i po cichu brzmiała polska mowa, którą się komunikowała grupa inżynierów, doktorów i innych specjalistów, dość wybitnych na to, aby być zaproszonymi do Endelmanów, i dość niewielką grających rolę wobec milionerów, aby zajmować naczelne miejsce w salonie. [224]

Przyjęcie urodzinowe u Trawińskich miało być okazją do przezwyciężenia tych barier, okazało się jednak, „że nawet taka salonowa asymilacja jest niemożliwa, przynajmniej w Łodzi” (zdanie Niny).

Zgromadzenie bohaterów w salonie, wraz z ich różnymi typami światów, powoduje rodzaj „polifonii przestrzennej, gry różnymi odmianami podziału przestrzeni”<sup>14</sup>. Czasem uświadomienie sobie ostrości granic pomiędzy tymi światami może stanowić załączek tragedii. Mela przyglądając się towarzystwu zebranemu u Trawińskich zrozumiała, że

ten świat jej ukochanego, ci wszyscy Kurowscy, Trawińscy, Borowieccy, te wszystkie nawet sprawy, o których mówili, idee, jakie ich porywały, ten cały polski świat tak ukochany — jest zupełnie inny, obcy zupełnie jej światu; obcy przez jakąś szerokość uczuciową, nie zamkniętą tylko w kole egoistycznych spraw, w ciasnym obrębie robienia pieniędzy i używania ordynarnego.

[...]

I teraz dopiero poczuła, że pomiędzy nimi czułaby się obcą zawsze, intruzem z innego świata, zaledwie znoszonym i może tylko dla posagu, jaki by wniosła mężowi. [463]

Częste dla wątku miłosnego powieści XIX i XX w. przełamywanie barier klasowych i narodowych tutaj, jak w wielu innych utworach, kończy się klęską. Dwa światy, z których wywodzą się kochankowie, okazują się zbyt odmienne, zbyt ściśle zamknięte i zbyt ortodoksyjne, aby dopuścić do wyrwania się z nich bądź wtargnięcia obcych elementów.

<sup>14</sup> Termin J. M. Lotmana — zob. *Problem przestrzeni artystycznej*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 226.

Jednak przypadek Meli jest raczej wyjątkowy. Salony w *Ziemi obiecanej*, mimo wewnętrznych podziałów, nie są polem starć, lecz właśnie towarzyskiej koegzystencji. Dzieje się tak dlatego, że kontakty między jednostkami są powierzchowne, a w obrębie większych grup panuje wszechwładny Interes, który w salonach lubi raczej godzić niż wadzić.

### Miasto — poetyka formy zamkniętej

Ostre odgraniczenie obszaru miasta od tego, co znajduje się poza nim, dzieli przestrzeń powieści na dwie części. Jaskrawa dysproporcja w ich przedstawieniu na korzyść wnętrza nie uniemożliwia jednak dokładnego określenia relacji między nimi.

Niekiedy pojęcie zewnątrz zostaje rozciągnięte na nieokreślony „cały świat” istniejący poza murami miasta:

Wszystkimi drogami, połyskującymi kałużami wód wiosennych, które biegły ze wszystkich krańców świata do tej „ziemi obiecanej”, wszystkimi ścieżkami, co się wily wskrósł pól zieleniejących i sadów kwitnących, wskrósł lasów pełnych zapachów brzoź młodych i wiosny, wskrósł wiosen zapadłych, moczarów nieprzebranych — ciągnęły tłumy ludzi [...].

Z równin odległych, z gór, z zapadłych wiosen, ze stolic i z miasteczek, spod strzech i z pałaców, z wyżyn i z rynsztoków ciągnęli ludzie nieskończoną procesją do tej „ziemi obiecanej”. [627]

Miasto staje się punktem usytuowanym centralnie wobec strefy zewnętrznej. Jako obraz docelowy, upragniony, w którym koncentrują się dążenia ludzi „spoza”, staje się obszarem wywyższonym. Jego centralne położenie na płaszczyźnie jest zatem równocześnie przyporządkowaniem go strefie wyższej, wyniesionej ponad poziom płaskiej powierzchni. Tak sformułowana zasada wzajemnej zależności nie określa w sposób wystarczający wnętrza i zewnątrz. Istotą tej relacji jest bowiem jej charakter antytetyczny, dwa obszary zostają postawione w opozycji względem siebie.

Antynomia zamknięty—otwarty stanowi ogólny model przestrzeni o charakterze archetypu bądź też wzorca kulturowego w terminologii semiotyków. Odwołanie się do zasadniczych pojęć ułożonych w szereg przeciwstawień, poprzez które realizuje się w różnych tekstach powyższa opozycja, pozwoli ustalić, w jakiej mierze *Ziemia obiecana* jest wariantem modelu ogólnego.

Mircea Eliade pisząc o obszarze świętym i o sakralizacji świata zauważa:

Rzeczą znamioną dla społeczeństw tradycyjnych jest rozróżnienie, jakim przeciwstawiają swe zasiedlone terytorium obszarowi nieznanemu i nieokreślonemu, który je otacza: ich okolica to „świat” (ściślej rzecz biorąc: „nasz świat”), kosmos; reszta — to już nie kosmos, to coś w rodzaju „zaświata”, obszar obcy, bezładny, zamieszkały przez poczwary, demony, obcych (utożsamianych zresztą z demonami i upiorami)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1974, s. 56.

Kosmos zatem to świat ujarzmiony, znany, określony, cała reszta, to chaos — teren obcy, wrogi. To samo zagadnienie w ujęciu semiotyków zostało wyrażone w przeciwstawieniu kultury i nie-kultury lub antykultury. Tej pierwszej przysługuje zawsze obszar zamknięty:

Kultura nigdy nie obejmuje wszystkiego i tworzy w sposób szczególny odgraniczony obszar. Kultura rozumiana jest zaledwie jako wycinek, jako obszar zamknięty na tle nie-kultury<sup>16</sup>.

Odpowiednie pary opozycji to podstawowa: uporządkowany—nieuporządkowany, oraz dalsze: kosmos—chaos, ektropia—entropia, kultura—natura, prawidłowy—nieprawidłowy, prawdziwy—fałszywy.

Zastanówmy się, czy realizacja przestrzeni wnętrza (miasta) i zewnątrz w *Ziemi obiecanej* daje się wpisać w powyższy schemat.

Struktura przestrzeni miasta jest ogromnie złożona i w tym względzie nie wykracza poza własności „kosmosu” — przestrzeni kultury. W obrębie przestrzeni miasta występują wysepki o rozmaitej organizacji. Obok starej dzielnicy małych fabryczek i samodzielnych warsztatów stoi potężna fabryka Müllera:

Domy powykrzywiały się ze starości i powoli zapadały w grząską ziemię, jakby przygniatane wielkością gmachów fabryki Müllera i olbrzymimi kominami innych fabryk, które gęstym, kamiennym lasem chwiały się dookoła. [391]

Umierająca fabryka Bauma:

Sale zalegała ciężka, grobowa cisza, rzędy warsztatów z obu stron przejścia stały niby szkielety pogięte w bezsilności; niby wyprute włókna i żyły wisiały pasy poopadane z kół, pokryte długimi włosami pajęczyn, a wstęgi deseni zwieszały się luźno jak martwa, obwiśnięta skóra. [479]

— sąsiaduje z tętniącą życiem fabryką Kesslera:

Wszystkie maszyny były w szalonym ruchu, pracowały jakby w skupieniu wielkim, z zapartym oddechem [...].

Czarne roztrzęsione pasy i transmisje podobne do zwojów węzów z sykiem goniły się wciąż, rzucały się do sufitu, opadały na błyszczące koła, które obracały, przewijały się wzdłuż ścian, leciały wskroś sufitów, powracały i otaczały z obu stron długie przejścia przez salę jakby pasami czarnej, szalejącej w ruchu przędzy [...]. [515]

Przykładem swoistego mikro-*universum* izolowanego od reszty otoczenia jest dom pana Adama i Anki w Łodzi.

Dworek Borowieckich w Kurowie jest oazą pewnej kultury, którą przyjęło się określać jako typ kultury szlacheckiej. Światu temu przysługują w pełni cechy zamkniętości i stagnacji, a więc przeciwne do dynamicznej i zmiennej kultury miejskiej. Ostry kontrast tych dwóch

<sup>16</sup> J. Lotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*. W zbiorze: *Semiotyka kultury*, s. 147 (tłum. J. Faryn o).

universów zamkniętych: kultury dawnej i nowej, zyskuje na sile w momencie ich bezpośredniego zetknięcia — kiedy świat Kurowa, w postaci domu pana Adama i Anki, Reymont przenosi w obręb murów miasta.

Przeszczepienie na obcy grunt rzadko kończy się powodzeniem. Wrogie i niezrozumiałe otoczenie, niemożność wewnętrznej ewolucji, której na przeszkodzie stała wiekowa stabilizacja, doprowadzają świat Kurowa do katastrofy. Osowiały kos, psy wałęsające się ze spuszczonej głowami, kwitnące drzewa przysypane pyłem, źle udający wesołość nastrój pana Adama, smutna Anka, nieszpory odmawiane wspólnie dla przypomnienia wieczorów w Kurowie — to oznaki powolnego zamierania. To *universum* posiada jednak jeszcze moc narzucania przychodzącym z zewnątrz pewnych reguł, które nie przestały w nim obowiązywać: Wilczek wyciągnięta na powitanie ręką pana Adama „jakoś bezwiednie, dawnym zwyczajem” całuje, robotnicy, dziękując Ance, też „wedle odwiecznego zwyczaju” schylają się do nóg.

Świat ten żyje zupełnie odmiennym życiem, opierając się na innych zasadach niż te, które obowiązują w obrębie miasta. Odmienność tego świata, będąca powodem izolacji, staje się wyrokiem śmierci. Na razie istnieje on jeszcze i jego egzystencja decyduje o dysonansowym charakterze przestrzeni miasta.

Dochodzimy w tym miejscu do podstawowej cechy przestrzeni wnętrza: jest nią niespójność i chaos. Pod każdym względem miasto stanowi mieszaninę elementów sprzecznych i dysonansowych. Ta wewnętrzna niekoherencja podsycana jest stłoczeniem, bliskością form skończonych i żyjących rozkwitem, niemych i krzyczących. Elementy, z istoty swojej odległe od siebie, są postawione w fizycznym sąsiedztwie:

po obu stronach ulicy ciągnącej się olbrzymią linią aż do Bałut stały zbita masą domy, pałace podobne do zamków włoskich, w których były składy bawełny; zwykle pudła murowane o trzech piętrach, poobdzierane z tynków; domy zupełnie stylowe o złożonych balkonach żelaznych *barocco*, powyginane, wdzięczące się, pełne amorków na fryzach i nad oknami, przez które widać było szeregi warsztatów tkackich; małe, drewniane, pogie domki o zielonych omszonych dachach, za którymi wznosiły się w dziedzińcach potężne kominy i korpusy fabryk, tuliły się do boku pałacu o ciężkim renesansowo-berlińskim stylu. [...]

W tej specyficznej architekturze łódzkiej — „zbieraninie, śmietniku wszystkich stylów” — w sposób symboliczny zawiera się kształt miasta. I symboliczny obraz jego mieszkańców: „milionów, które przelatywały ulicą w przepięknych powozach zaprzężonych w amerykańskie rysaki po dziesięć tysięcy rubli sztuka — nędzy, która się przewalała ulicami z sinymi ustami rozpaczy i ostrym wzrokiem wiecznego głodu” (109). Codziennych problemów, oszustw i łajdactw — rodzinnych tragedii i wzniosłych uczuć.

Chaos poparty skrajnym kontrastem był zwykle przeciwieństwem obszaru kosmosu czy kultury — w *Ziemi obiecanej* przynależy on do prze-

strzeni zamkniętej miasta. Wnętrze jest tutaj przestrzenią nieuporządkowaną, w której chaos zostaje spotęgowany ściśle wytyczoną granicą zamknięcia. Kultura, jak twierdzi Lotman, jest „generatorem strukturalności” — przestrzeń kultury w powieści jest zaprzeczeniem strukturalnej organizacji świata, jest zaprzeczeniem porządku i ładu. Ten zdaje się przysługiwać właśnie zewnątrz — zarówno naturze, jak i formie kultury szlacheckiej.

W przedstawionym modelu opozycji kosmosowi-wnętrze odpowiada cecha „swojskości”, bezpieczeństwa, a chaosowi-zewnątrz cecha obcości i wrogości.

W tekstach przestrzeń zamknięta przybiera postać rozmaitych potocznych obrazów przestrzennych — domu, miasta, ojczyzny, uzyskuje określone cechy — „rodzinny”, „ciepły”, „bezpieczny”, i stanowi przeciwieństwo „zewnątrznej” przestrzeni otwartej i jej cech — „obcy”, „wrogi”, „zimny”<sup>17</sup>.

I w tym wypadku *Ziemia obiecana* przynosi interpretację odwrotną. Przestrzeń zamknięta jest zdecydowanie nieprzyjazna; poczynawszy od tego, że kryje w sobie wiele tajemnic, a skończywszy na tym, że cechuje ją wroga agresywność. Łódź jest pełna niespodzianek dobrych i złych; jeden telegram może przynieść wiadomość o bankructwie czy o milionowym zarobku, po sezonie *prosperity* następuje nagle sezon krachów finansowych. Egzystencja nie ma trwałych podstaw, jest chwiejna i krucha. Niepewna przyszłość nie pozwala zaufać miastu. Tylko nieliczni czują się z nim trwale związani — ci, którzy oddali mu całe życie i energię (Mendelsohn, Bucholc), i ci, których bilans jest zerowy (Halpern). Oni uznają miasto za swój „prawdziwy świat”, są mu istotnie przypisani. Pozostali wyodrębniają w jego obszarze oazy własnej izolowanej egzystencji albo dzielą „swój świat pomiędzy strefy wnętrza i zewnątrz: powracają do miasta i uciekają z niego (Borowiecki, Kurowski, Sierpiński).

Dla większości bohaterów miasto jest przestrzenią obcą, na którą zostali skazani, gdyż przekroczenie granicy jest decyzją powziętą jakby wbrew sobie samym; jest to konieczność nie umotywowana w pełni świadomym wyborem. Najdobitniej argumentuje to metafora „ziemi obiecanej” — przestrzeni złudnej, hipnotyzującej, przyciągającej ku sobie ludzi z zewnątrz i tych, którzy znaleźli się w jej obrębie:

ten szalony wir życia, ta struga złota, jaka przepływała przez miasto, upajały go [tj. Wilczką] swoją potęgą, hipnotyzowały, przejmowały drżeniem żądz nieopowiedzianej [...]. [326—327]

Mendelsohn, gdy zdecydował się na opuszczenie Łodzi i wyjazd do Włoch, Nizzy lub Hiszpanii —

najdalej po dwóch tygodniach był już z powrotem. Nie mógł i nie umiał żyć bez tego miasta; brakowało mu tych godzin sześciu, jakie musiał przesiedzieć

<sup>17</sup> Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, s. 225.



w kantorze codziennie, brakowało mu turkotu maszyn, szalonego ruchu, wytężonego życia fabryki, brakowało mu Łodzi, więc zaledwie stracił ją z oczów, powracał stęskniony. Przyciągała go, jak wielki magnes przyciąga opiłki żelazne. [222]

Mieszkańcy „ziemi obiecanej” — to niewolnicy przestrzeni; miasto przeradza się w więzienie, ściany fabryk i domów „niby kamiennym pierścieniem ściskają ze wszystkich stron”.

Dlatego też każde wyjście poza ten obszar ma charakter ucieczki. Gwałtowne wydarcie się z wnętrza to objaw rozczarowania i buntu. Ucieczka Sierpińskiego jest protestem przeciwko egzystencji „fabrycznego parobka”; ucieczka Borowieckiego za miasto, kończąca scenę ostatniego spotkania z Anką, staje się przełomowym momentem w jego życiu; wyjście z przestrzeni wnętrza oznacza odzyskanie siebie. Zewnętrzne to *locus* o charakterze katartycznym.

Zwróćmy uwagę na bezpośredni bodziec skłaniający do ucieczek. Powód jest zawsze ten sam — słońce i wiosna. Bunt nie jest przejawem odzyskania pełnej świadomości, odpowiedzialnego podejmowania decyzji, lecz wynika z poddania się innym siłom. Działają one w podobny sposób jak poprzednie, odwołują się do instynktu człowieka, narzucają mu swą władzę z tą samą nieprzejechaną mocą. Człowiek budzący się pod wpływem słońca staje się równocześnie „lunatykiem”, a raczej „solarykiem”:

Podnosili oczy ku słońcu, oddychali wiosną, jaką czuć było w powietrzu, i szli naprzód ociężale, krępowani świątecznym ubraniem, tą względną ciszą ulicy, swobodą, niedzielnym wypoczynkiem, z którego nie umieli korzystać, z utkwionymi w jeden punkt oczami, oślepieni blaskami, w których te masy twarzy kredowobiałych, żółtych, szarych, ziemistych, pozapadanych, bez krwi, którą powypijały z nich fabryki, wyglądały jeszcze nędzniej. [107—108]

Bohater Reymonta poddany jest zawsze presji jakichś potężnych sił pochodzących z zewnątrz. Nie jest to człowiek zdeterminowany tylko biologiczno-społecznymi warunkami środowiska, na sposób typowy dla naturalizmu. Łatwość, z jaką podporządkowuje się tym siłom, odziera go z wewnętrznej złożoności i pozbawia tragicznych rozterek, a tajemniczą, określoną tylko miarą natężenia siłę czyni kategorią zgoła metafizyczną.

Sierpiński tak tłumaczy zdziwionemu Hornowi swoje pojawienie się na ulicy o niewłaściwej porze, gdy wszystkie fabryki pracują:

— A bo, uważasz pan, słońce tak przygrzewa od rana, tak wiosną pachnie, że mnie rozebrało na amen, nie mogłem już wytrzymać w fabryce, jakoś się tam wykpiłem od południa i macham sobie, panie dobrodziejski, trochę za miasteczko, w polu zobaczyć, jak tam, tego i owego, oziminki wyszły spod śniegu. Uważa pan dobrodziejski, jakie to już diabelskie ciepłe słońce, to by człowiek łykał z radości, tego i owego. [302]

Bucholc, który dom swój zawsze szczelnie zasłaniał przed słońcem, niedługo przed zbliżającą się śmiercią ulega sile jego promieni:

Oddychał z trudnością tym przesłonecznionym, a pełnym dymów i miału węglowego powietrzem.

Zakaszał się silnie, ale nie poszedł do domu, bo go opanowywała jakaś przyjemna bezwładność.

Słońce świeciło całą wiosnianą potęgą [...]. [308]

Wreszcie Borowiecki, rozczarowany zdobyczami swojego życia.

Cóż mi dały? — myślał teraz.

Tak, coś mu dało to królestwo?

Znużenie i nudę.

I ten dziwny głód duszy, i tę nieokreśloną a tak mocną, a tak szarpiącą, a tak bezcelową tęsknotę, która coraz silniej ścisnęła mu duszę.

Ach! a tam, za oknami farbiarni, w której teraz siedział, taka wiosna szła nad polami, tak się lśniło wszystko, takie radosne krzyki dzieci leciały, tak wesoło krzyczały wróble, tak lekko biły w górę kłęby różowych dymów; tak tam było jasno, rzeźwo, młodo — taka potężna radość zmartwychwstającej przyrody drgała w przestrzeniach, przenikała wszystko — że chciało się iść, śpiewać, krzyczeć, tarzać po murawach, płynąć z chmurami, lecieć z wiatrem, chwiać z drzewami w rozslonecznionym powietrzu i żyć całą piersią, wszystkimi władzami, wszystkimi uniesieniami, żyć! żyć!... [621]

Słońce i wiosna nie są atrybutami zamkniętej przestrzeni miasta. Promienie słońca, które przebiły się przez zadymione niebo, wiosenne, pachnące powietrze, które przedarło się przez mury fabryk i domów — to sygnały pochodzące z zewnątrz. Dla mieszkańców miasta są przeczu-  
ciem istnienia świata bliższego im, choć odmiennego od tego, w którym aktualnie przyszło im żyć.

Słońce tkwiące nieruchomo nad miastem jest symbolem trwałej egzystencji, spokojnego bytu, przeciwnego chaosowi i rozedrganej przestrzeni wnętrza miasta. Także bezmiar nieba jest przeciwieństwem zamkniętości. Opozycja ta ujawnia się zwykle z charakterystycznej perspektywy widoku przez okno, który jest formą wyjścia z ciasnych ram ku owemu bezkresowi.

Funkcja słońca w powieści nie sprowadza się wyłącznie do sformułowanej powyżej pozycji: słońce niesie ze sobą zwykle najwyższe wartości etyczne i estetyczne. Związek tych tendencji z panteistycznym uwielbieniem natury ujawnia się szczególnie w scenie agonii chłopca — dawnego robotnika łódzkiego.

— Już ja teraz jęczał nie będę... już się zmiłował nade mną, Jezu... już ja teraz zamrę... zamrę... — powtarzał cicho, ciszej i jak przez mgłę widział fale zbóż, co się nad nim pochylały z chrzęstem, szarobłękitne niebo, co się zdawało obtulać go, i to złote, dobre, kochane słońce, co go całowało ostatnimi promieniami. [453]

Słońce ma zdolność upiększania świata („pokrywało jakby złotawą glazurą brzydotę, jaka tutaj królowała, wszystkie te rzeczy i ludzi”; 115), ale także demaskowania wszelkich deformacji („[Kessler] w świetle słońca podobnym był jeszcze bardziej do rudego nietoperza”; 562). Zatem naj-

istotniejsza jego funkcja w *Ziemi obiecanej* sprowadza się do wydobywania na jaw wszystkiego, co ukryte, niewyraźne, do jaskrawego rysowania konturów, ukazywania z bezwzględną szczerością prawdziwego wizerunku świata. Podobnie jak czysty błękit niezmierzonej przestrzeni nieba pozwala dostrzec z całą wyrazistością przedmioty, dla których jest tłem.

Lecz jak wspomnieliśmy, słońce i wiosenne niebo nie należą do *universum* miasta. Ono bowiem jest kreowane na rzeczywistość o zatartych konturach, niewyraźnych kształtach: Łódź, ulice i wnętrza domów toną w oparach mgły.

W farbiarni Bucholc bezskutecznie poszukuje Borowieckiego:

— Panie Borowiecki!

Wyteżył oczy, bo wśród par, jakie zalegały całą farbiarnię, nie było nic prawie widać prócz słabych zarysów maszyn. Nie wiedział, kto woła.

[...]

— Panie Borowiecki — zawołał fabrykant do jakiegoś cienia, co się wychylił z mgieł, ale to nie był Borowiecki. [17—18]

Mgły dymu wypełniają wnętrza restauracji, gdzie sale były tak „zaciemnione dymami cygar, że w pierwszej chwili w tym sinawym obłoku, popstrzonym złotymi kulami gazowych świateł”, nie można było nikogo odróżnić.

Wnętrze to obszar zagubienia, nierozpoznawalny i nie pozwalający rozpoznać. Ku temu zmierza symbolika mgły-przędzy w świetnej scenie, której bohaterem jest Bum-Bum:

— A, niebieskie nitki ma dyrektor na ramionach i plecach, o!

Zaczął z niego ściągać ruchem takim, jakby te nici były nieskończonej długości.

Borowiecki przejrzał się w lustrze, ale nie zobaczył nic.

— Wszyscy dzisiaj tak jakoś oplątani... — bełkotał Bum-Bum.

— Ma pan jeszcze na plecach!

I znowu snuł z niego te urojone jakieś nici, motał je w rękach, rzucał na podłogę i snuł dalej, poruszając się automatycznie, zapatrzonego wzrokiem, który nic nie widział, w te zwoje błękitnych włókien, jakimi był osnuty Borowiecki, który zniecierpliwiony zadzwonił na garsona wskazując głową Bum-Buma.

[...]

Na rogu pasażu Meyera pod latarnią Borowiecki znów spostrzegł Bum-Buma, szedł wolno i snuł dalej tę urojoną przędzę, snuł z latarni, z przechodniów, z domu; z powietrza łapał nad głową, bo mu się zdawało, że cała ulica jest zasnuta niby pajęczyną, więc ją rwał, ściągał i jakby się przedzierał przez nią. [262]

Ludzie są omotani niewidzialną przędzą, zniewoleni, poruszający się jakby siłą bezwładu, pozbawieni zdolności samodzielnej decyzji. To jeszcze jeden wariant metafory przestrzeni-więzienia.

Miasto ukazywane zwykle w oparach mgły czy blaskach krwawo zachodzącego słońca nabiera cech fantasmagorii. Elementy, które konstruuje świat przedstawiony, posiadając precyzyjną motywację realistyczną,

w pewnym momencie tracą swój rzeczowy i obiektywny charakter. Zauważył to już Kazimierz Wyka:

przy całej szczegółowości i realizmie przedstawienia *Ziemia obiecana* posiada właściwości wizjonerskie i jest oparta na walorach artystycznych biegunowo przeciwnych. Jej konstrukcja obfituje w realne urojenia. Całość dzieła zdaje się wychodzić poza swoją epokę i podłoże realne<sup>18</sup>.

Określenie „realne urojenia” trafnie nazywa tę swoistą dwupłaszczyznową budowę świata, w której na bazie realności rodzą się elementy nierealne<sup>19</sup>.

Nie sposób uchwycić dokładnie momentów przejść i nici spajających te płaszczyzny, niemniej jedna zasada jest tu chyba dominująca. Otóż jak stwierdziliśmy, Reymont przy budowie owej „nierealności” posługuje się najczęściej mgłą, efektami świetlnymi związanymi ze wschodem i zachodem słońca, złowrogimi spojrzeniami okien. Tych środków jest w sumie niewiele, a ich ubóstwo idzie tu w parze z natrętną powtarzalnością. Przewijają się one przez całą powieść niby refren. Bez względu na swój walor artystyczny stanowią istotny czynnik nasycający utwór treściami, w których tyleż samo co idea liczy się siła, z jaką wpaja się ją czytelnikowi. W takiej formie jest ona jednym z elementów organizujących strukturę całego utworu i decyduje o jego wewnętrznej spójności.

Wróćmy jednak do problemu sformułowanego na początku tego rozdziału. Postawiliśmy sobie za zadanie określić, w jakim stopniu *universum* w *Ziemi obiecanej* da się wpisać w schemat wyznaczony opozycją przestrzeni zamkniętej i otwartej. Przekonaliśmy się o adekwatności ogólnych kategorii etycznych, proponowanych m. in. przez Lotmana, do przestrzeni tego utworu. Nowością, którą wnosi tekst, jest odwrotne przyporządkowanie tychże kategorii odpowiednim formom przestrzennym. Wnętrze należałoby zatem przypisać cechy chaosu, obcości, wrogości, nieuporządkowania. Tymi bowiem cechami, będącymi zwykle atrybutami zewnątrz, Reymont obdarza miasto, kreując je na twór niebezpieczny i złowrogi. Tego rodzaju konstrukcja przestrzeni pozostaje w zgodzie z przyjętą przez Lotmana zasadą:

struktura przestrzenna jakiegoś tekstu, realizując bardziej ogólne modele przestrzenne (twórczość jakiegoś pisarza, kierunku literackiego, jakiejś narodowej lub regionalnej kultury), stanowi zawsze nie tylko wariant systemu ogólnego, ale też i jego zakłócenie, przez co język tego systemu ulega deautomatyzacji<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> K. Wyka, „Potęga żywiołowa prawie”. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 92.

<sup>19</sup> Warto zwrócić uwagę, że proces odwrotny można zaobserwować w gatunku pisarstwa, jaki reprezentuje np. F. Kafka, gdzie dochodzi do głosu tendencja zrationalizowania irracjonalnego — zob. W. Hilsbecher, „Zamek” Kafki. W: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1972.

<sup>20</sup> Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, s. 224—225. Podkreśl. M. P.

### Fabryka — poetyka środka

Cechą organizującą strukturę przestrzeni fabryki jest centralność, która sytuuje tę przestrzeń na pozycji dominującej wobec wszystkiego, co znajduje się poza nią. Pod tym względem przypomina ona konstrukcję przestrzeni miasta.

Odmierna jest jednak relacja pomiędzy obszarem wnętrza i zewnątrz fabryki i miasta. Wnętrze miasta pozostaje w bezpośredniej opozycji do swego zewnątrz. Natomiast podstawowym zewnątrz fabryki jest właśnie miasto, a ich stosunek wzajemny sprowadza się do różnicy natężenia przyporządkowanych im własności. Fabryka jest bowiem skoncentrowaną formą całej swej zewnętrżności. Struktura przestrzeni wyrażona w opozycjach: ekstensywny—intensywny, obszerny—ciasny, formuje zależność: miasto—fabryka.

Na obszarze fabryki dochodzi do skomasowania i spotęgowania energii miasta:

Fabryka wznosiła się jak potężny zbiornik siły, której tchnienie zdawało się przypłaszczać do ziemi te szeregi nędznych, pokrzywionych domów. [176]

Fabryka to zbiornik energii na wpół tylko ujarzmionej, „wiecznie szukającej ucieczki z roztrzęsionych, potężnych murów”, „energii rozdręganey i szalejącej, która porywała wszystko i wszystkich i zdawała się rozsadać potężne mury fabryki szalonym natężeniem [...]” (s. 164).

Układy przestrzenne, które występują w jej obrębie, są wyrazem siły natężenia tej energii. Są to formy niepokojące dziwaczny kształtem, chaotycznym ruchem, gwałtownością przemieszczeń. W powietrzu krzyżują się przejmujące dźwięki:

Wszystko się trzęsło: ściany, sufity, maszyny, podłogi, huczały motory, świszczwały przenikliwe pasy i transmisje, turkotały po asfaltowej podłodze wózki, szczękały czasem koła rozpędowe, zgrzytały tryby, leciały wskroś tego morza rozbitych drgań jakieś krzyki lub rozlegał się potężny, huczący oddech maszyny głównej. [17]

Szalony, podobny do drgającego jęku szczęk centryfugi, wyciągającej wodę z materiałów, przenikał całe sale, wświdrowywał się w nerwy robotników [...]. [18—19]

Dźwięki wypełniają przestrzeń w sposób absolutny i zdecydowany, nie pozostawiając nigdzie miejsc pustych.

Ciasne, szczelnie zapełnione wnętrza stwarza efekt zagrożenia; groźba eksplozji wprowadza atmosferę katastrofizmu: drzemie ona w każdej formie nadmiaru, przepełnienia, gwałtownego rozrostu, która przestaje nieść ze sobą twórczą witalność; coraz wyraźniej widać w niej pęknięcie, które pogłębia się z każdym nowym ruchem.

Agresywność wnętrza tłumią ciężkie, statyczne, niby łańcuchem opasujące fabrykę mury, parkany, strzeżone żelazne bramy. Granicy oddzielającej teren fabryki od pozostałego *universum* przysługuje przede

wszystkim funkcja nacisku na wnętrze, nie zaś, jak zwykle w wypadku „pasa granicznego”, równomierne rozłożenie sił do wewnątrz i na zewnątrz.

Fabryka, jak zauważyliśmy, to punkt centralny miasta. Mówienie o jednej strefie fabryki jest możliwe dzięki brakowi zróżnicowania charakteru poszczególnych fabryk (oczywiście z wyjątkiem fabryki starego Bauma). W przeciwieństwie np. do przestrzeni wewnątrz, które zasadniczo różniły się od siebie, fabryki Bucholca, Kesslera, Müllera cechuje tożsamość wyglądu. Wszystkie partie tekstu poświęcone fabryce, zarówno obszerne jak i ułamkowe, kumulują się w jeden spójny obraz-wizję. Nie jest to wszakże argument decydujący. Na to, że fabryka stanowi środek przestrzeni miasta, wpływa przede wszystkim jej charakter fundujący i orientujący całą tę przestrzeń.

Rozważania Eliadego dotyczące funkcji *sacrum* w ontologicznym ustanowieniu świata mogą znaleźć płaszczyznę odniesienia w konstrukcji przestrzeni fabryki:

Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć, a żaden świat nie może narodzić się w chaosie jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustalenie punktu oparcia „środką” — jest równoznaczne ze stworzeniem świata<sup>21</sup>.

Egzystencja fabryki jest podstawą bytu miasta; fabryka była jego początkiem i ona też pozostała strefą najważniejszą. Wyodrębnienie tego swoistego obszaru *sacrum* pozwala na stopniowe ukonstytuowanie się przestrzeni miasta. Fabryka w stosunku do tej amorficznej przestrzeni staje się osią wszelkiego ukierunkowania. Stanowi ona punkt w przestrzeni, który określa jej strukturę i w sposób bezwzględny narzuca reguły wewnętrznej organizacji. Przy czym powieść eksponuje zarówno doniosłość znaczenia fabryki w relacji z całym światem, jak i ową bezwzględność.

Fabryka swym istnieniem nakłada na przestrzeń miasta, określoną za pomocą chaosu i entropii, jakąś formę organizacji; do wnętrza, którym rządził chaos, wprowadza porządek. Przestrzeń miasta osiąga orientację o wektorze zwróconym „ku fabryce”. Jednokierunkowy charakter tej przestrzeni jest wyrazem jej absolutnego, jednoznacznego podporządkowania. Przestrzeń fabryki posiada wartość bezwzględną wobec całej reszty świata. Jest jedynym obszarem w pełni autonomicznym, jego niezależność jest funkcją ujarzmienia zewnątrz.

Wokół fabryki koncentruje się życie wszystkich bohaterów, ich zainteresowania i plany; wszelkie poczynania ogniskują się w jej strefie. Miasto jest tylko obszarem wyznaczającym pole ich działania, fabryka natomiast to właściwy czynnik zespalający.

Określenie fabryki jako *sacrum* znajduje szczególnie dogodną moty-

<sup>21</sup> Eliade, *op. cit.*, s. 50.

wację w powracających często metaforach sakralizujących zarówno sam obszar, jak i modus egzystencji zorientowanej względem niego:

Maszyny huczały bezustannie i bezustannie świstały transmisje uczone pod sufitem i niosące siłę do innych sal, wszystko się poruszało w rytm tych olbrzymich pudeł metalowych suszarni, które odbierały towar mokry z drukarni i wypływały go suchym, i stały w tej olbrzymiej, czworokątnej sali, pełnej smutnych barw i smutnego światła dnia marcowego, smutnych ludzi, niby kapliczki boga-siły, rządzącego wszechwładnie. [29]

— [...] Wy wszyscy się śmiejecie z przeszłości, zaprzedałście duszę złotemu cielcowi. [404]

Równocześnie, w typowym dla konstrukcji świata przedstawionego odwróceniu jakości odpowiadających formom przestrzennym, dochodzi do tego, iż strefie wyniesionej do pozycji dominującej przypisuje się wartość w istocie swojej zgoła przeciwną *sacrum*: fabryka to piekło. Drażniące kształty, barwy, piekielny hałas, a nawet zapach („Ostry straszliwie zapach siarki rozchodził się wszędzie”; 16) przywołują szereg pseudodialogicznych metafor (poczwary, „zwierzęta usiłujące się zerwać z łańcucha”, żarłoczne ryby).

Demoniczną przestrzeń fabryki Reymont konstruuje posługując się także formami kontrastowymi wobec nerwowych i rozkrzyczanych, jak np. w scenie śmierci Bucholca:

Półmrok i głęboka cisza panująca w składach rozlewały jakiś uroczysty nastrój powagi, czasami tylko na głównej uliczce przesunął się wózek wiozący nową partię i niknął w bocznych przejściach bez śladu i bez echa albo jakiś głośniejszy huk fabryki uderzył w zasnute pajęczyną i pyłem bawełnianym szyby i konał rychło w głębokich, sinych uliczkach.

[...]

Poczuł się strasznie niedobrze.

Chciał krzyknąć, aby zawołać kogo na pomoc, ale nie miał siły, nie mógł wydobyć głosu, z trudem jeszcze podnosił powieki i czerwonymi, pełnymi przeobrażenia oczami wodził błędnie po tych milczących, olbrzymich czworobokach, stojących dookoła w jakiejś groźnej powadze zadumy kamiennej.

[...]

fabryka szumiała głucho jak morze wiecznie burzliwe, a jemu brakło sił, ręce się ześlizgiwały z krat, upadł na materiały, ale raz jeszcze się zerwał strasznym wysiłkiem i potykając się o te sterty towarów, które ze wszystkich stron zdawały mu się zastępować drogę, upadł powtórnie i już nie mógł się podnieść [...]. [311]

Uruchomienie środków antropomorfizujących sprzyja tworzeniu przestrzeni aktywnej i groźnej. Za „powagą zadumy kamiennej” nie kryje się obojętność martwych przedmiotów, lecz raczej obojętność, która jest rodzajem zemsty. Samotna śmierć nabiera cech morderstwa; fabryka przeistacza się w kata wykonującego wyrok. Mury, kraty w oknach, „sterty towarów, które ze wszystkich stron zdawały mu się zastępować drogę”, zamykają w pułapce swoją ofiarę. Bucholc ginie w „śmiertelnym

uścisku” fabryki. Twórca zostaje wydany na pastwę swego dzieła. Wokół fabryki koncentrowało się jego życie, tak samo jak życie wszystkich mieszkańców miasta. Tak jak oni, poddany woli fabryki-bóstwa staje się jej ofiarą.

Dochodzimy w tym momencie do podobnej zasady konstrukcji świata przedstawionego, którą wywiedliśmy poprzednio z analizy przestrzeni miasta. Okazuje się, że utwór Reymonta przenika we wszystkich płaszczyznach idea bezwzględnej zależności człowieka od praw ucieleśnionych w danej przestrzeni: miasta czy fabryki. Z jakiegokolwiek strony podeszlibyśmy do powieści, natknijemy się na tę myśl, realizowaną poprzez wszystkie warstwy dzieła, a szczególnie poprzez strukturę przestrzeni. Tą jedną, tendencyjnie i wyraźnie sformułowaną ideą nasyconą jest cała powieść o Łodzi jako — mówiąc słowami Reymonta — „mistycznej potędze ekonomicznej”. Przybierając różne formy artystyczne nigdy nie traci na intensywności podania. W tym sensie *Ziemia obiecana* jest utworem homofonicznym.

Przeprowadzona przez nas obecnie analiza ruchu będzie pełnić rolę pryzmatu, przez którą przepuścimy tę jednorodną wiązkę światła. Rozszczepienie jej może wzbogacić utwór, ukazujący się nam dotąd jako jednowarstwowy.

### W trybach koła

— „Z tego robi się ruch” — tłumaczył [Halpern] ciesząc się, że miasto wzrastało z szalonym pośpiechem [...]. [288]

znowu przybędzie miastu fabryk i domów, i ruchu.

mógł widzieć ten ruch szalony, przewalanie się towarów, huk maszyn pracujących [...]. [287]

Piotrkowska huczała zwykłym codziennym ruchem [...]. [373]

w październiku puszczamy w ruch [fabrykę]. [384]

zapatrzony w ten wir błysków, drgań, cieniów i świstów pokrywający szalony ruch koła [...]. [299; wszystkie podkreśl. M. P.]

„Ruch” jest słowem-kluczem *Ziemi obiecanej*. Oprócz wielu innych synonimów wyjaśniających jego znaczenie najistotniejszy dla tej powieści jest: „życie”. Ruch to powodzenie w interesach, to nowe fabryki, kwitnący handel, praca maszyn, ludzi, całego miasta. Poprzez te wszystkie elementy składające się na pole semantyczne wyrazu łatwo dokonać eksplikacji znaczenia samego pojęcia wobec całej rzeczywistości powieściowej. Ruch jest formułą bytu tego świata. W nim zamyka się modus egzystencji przestrzeni wytyczonej murami Łodzi.

patrzył [...] na fabryki huczące pospieszną pracą, na ruch, jaki wrzał dokoła, na tą wiecznie czynną, twórczą i potężną energię ludzką, uprzedmiotowaną w tym mieście [...]. (304)



Między pracą, ruchem, energią został postawiony znak równości; wszystko sprowadza się do ludzkiej aktywności wiecznej, twórczej i pożątej. Tak sformułowana zasada egzystencji podlega absolutnej afirmacji. Jako prawo najwyższe wykracza poza zwykłe kryteria moralne. Jego siła i powszechność zastosowania wystarczy, by stało się prawem bezwzględny, nie dopuszczającym żadnej weryfikacji.

Oto jak na złośliwą tyradę Trawińskiego na temat najbardziej złodziejskiego miasta w Europie odpowiada łódzki prorok Dawid Halpern:

— Złodziejskie czy nie złodziejskie, to dla mnie jest papier. Mnie chodzi o co innego, ja chcę, żeby stawiali domy, żeby budowali fabryki, robili ulice, urządzali komunikację, przeprowadzali drogi! Ja chcę, żeby moja Łódź rosła, żeby miała pałace wspaniałe, ogrody piękne, żeby był wielki ruch, wielki handel i wielki pieniądz. [175]

Czyż nie jest to wierne potwórze poglądów samego Reymonta zawartych w liście do Jana Lorentowicza z 5 września 1896:

Dla mnie Łódź jest jakąś mistyczną wprost potęgą ekonomiczną, mniejsza — czy złą lub dobrą, ale potęgą, która ogarnia swoją władzą coraz szersze koła ludzkie, która połyka chłopą, odrywa go od ziemi i wyrzywa, i robi tak samo z inteligentem, tak samo i z pierwszym lepszym macherem, tak samo z najostatniejszym i robotnikiem — jest to wielki, trawiący ludzi i ziemię żołądek, tylko żołądek, wiecznie głodny. Milioner czy robotnik jest tam tylko materiałem, paliwem zwykłym. Darujcie, że się rozписаłem i nudzę niepotrzebnie Was. Uwielbiam masę ludzką, kocham żywioły, przepadam za wszystkim, co się staje dopiero — a wszystko to mam w tej Łodzi, więc się nie dziwcie, że trawi mnie gorączka pochwycenia tego niesłychanie bujnego życia<sup>22</sup>.

Ostatnie słowa tego listu brzmią jak wyznanie własnej filozofii życiowej i *credo* pisarza. W tej bezprzykładnej apologii vitalności wyniesionej ponad dobro i zło można dosłuchać się pogłosów nietzscheanizmu. Życie-natura było dla Reymonta wartością pierwszą i bezwzględną<sup>23</sup>. Ta

<sup>22</sup> Cyt. za: T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza* do: Reymont, *op. cit.*, s. 630.

<sup>23</sup> Ta właśnie cecha twórczości Reymonta była zgodnie podkreślana przez wielu krytyków — S. Brzozowski (*Współczesna powieść polska*. Opracował J. Z. Jakubowski. Warszawa 1971, s. 122): „Tu kłębi się, przewala, huczy życie barwne, zmienne, wiecznie młode i wiecznie kipiące”; A. Grzymała-Siedlecki (*Władysław S. Reymont*. W zbiorze: *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*. Wybór tekstów i wstęp, B. Kocówna. Warszawa 1975, s. 59, 61): „samo życie, to powszechnie znane, życie dnia, krwi i mięśni, życie zabiegów i zawodów — ono najzupełniej starczyło mu do stworzenia dzieł i arcydzieł”; „autor ten jest przede wszystkim pisarzem energii. Twórczość jego czerpała wszystkie odmiany energii, od pierwotnego temperamentu aż po charakter, jako najwyższy jej typ”; S. Kołaczkowski (*Kilka uwag o Reymoncie*. W zbiorze: *iw.*, s. 67): „ta »szalona ruchliwość« rzeczywiście »rozlewa się na wszystko« i odczuwana jest w dziele sztuki jako bujność, nieprzebrane bogactwo, rwący potok samego życia. Trzeba było mieć jakąś niesłychaną chciwość życia, zachłanność natury pierwotnej, by pragnąć i móc znieść takie bogactwo wrażeń, jakie oddaje ta sztuka”; P. Cazin (*Nad mogiłą Władysława*

idea przenikająca wszystkie dzieła autora *Ziemi obiecanej* pozwala ująć jego twórczość jako pewną jedność przy uwzględnieniu całego bogactwa tematycznych odcieni. Pozwala też zrozumieć możliwość chronologicznego następstwa *Chłopów* po *Ziemi obiecanej* nie na zasadzie prostej antynomii<sup>24</sup>, ale swoistej kontynuacji. Urzeczenie życiem-żywołem zaprowadziło Reymonta do Łodzi i do mazowieckiej wsi; kazało mu z równą pasją opisywać historię *lodzermensch*ów i lipieckich chłopów. W „polskim Manchesterze” odnalazł to, co już wcześniej fascynowało go w losach jednostek; Łódź dała mu poznać z maksymalną wyrazistością zjawisko życia zbiorowości, które porwało go nie tylko zgrzytliwymi dysonansami, ale przede wszystkim stopniem napięcia, miarą energii. W tym sensie powieść o Łodzi jest uwerturą do chłopskiej epopei.

Jednak model świata tych dwóch powieści stanowi nierozdzielalną całość nie tylko jako owoc ciągle tego samego zainteresowania zjawiskiem fascynującym witalną potęgą. Spróbujmy zwrócić uwagę na inne jeszcze istotne elementy tej konstrukcji.

Jak wykazał Kazimierz Wyka w *Próbie nowego odczytania „Chłopów”*, zasadę istnienia *universum* powieściowego w *Chłopach* można rozłożyć na cztery porządki, z których dwa mają charakter rytmu, są powtarzalne i nawracają, dwa zaś — charakter toku, tzn. dzieją się w sposobie nieodwracalnym i niepowtarzalnym. Interesuje nas w tej chwili czwarty porządek wewnętrzny, który „oparty został na nieodwracalnym toku egzystencji ludzkiej, oglądanej w jej sytuacjach krańcowych i najprostszemu doświadczeniu ludzkiemu dostępnym”<sup>25</sup>.

Wyka zauważa stosowaną przez Reymonta regułę łączenia scen w węzeł fabularny tak, aby osiągnąć tą drogą akord egzystencjalny: życie i śmierć. W ten sposób np. przebiega kompozycja obrazów przedstawiających śmierć lub pogrzeb bohatera.

Jak niejedna natura biologicznie przywiązana do życia w sposób pełen napięcia, z tego przywiązania czyniąca sytuację krańcową, tak i Reymont popadał w biegunowo przeciwną sytuację krańcową: obsesja śmierci, lęk przed zaświatem, widoczny w ekstatycznym przywiązaniu do świata. U tego trzeźwego pisarza obrazy śmierci i pogrzebu rozmnożone są jak u żadnego z prozaików polskich<sup>26</sup>.

Także na kartach *Ziemi obiecanej* śmierć gości często: umiera Bucholc, Baumowa, Adam Borowiecki, ksiądz Liberat, Antoś Jaskólski, w fabryce ginie Kessler, Malinowski, robotnicy w wypadkach.

Reymonta. W zbiorze: jw., s. 52): „dzieło Reymonta to rwąca, potężna rzeka”. (Nb. trudno nie zwrócić uwagi na podobieństwo metaforycznych skojarzeń krytyków — powtarzają się tu natrętnie: „rzeka” i „potok”).

<sup>24</sup> Zob. J. Krzyżanowski, Władysław S. Reymont. *Twórca i dzieło*. Lwów 1937, s. 73.

<sup>25</sup> K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 88.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 90.

W *Chłopach* sceny śmierci Boryny czy Kuby zbudowane są na zasadzie kontrastu pomiędzy wspaniałością letniej przyrody lub hucznym weseliskiem a nędzą ludzkiego umierania. Życie i śmierć stanowią tu nierozłączną parę, ich równoczesne występowanie określa wartość ludzkiej egzystencji i sens bytu. Świadomość tej prawdy ujawnił Reymont w słowach:

Bo i cóż, że tam jakaś dusza człowieka skamlała w pazurach śmierci. Słońce nie przestało świecić, szumiały zboża, białe chmury przelatywały<sup>27</sup>.

W przekładzie na fabułę i język *Ziemi obiecanej* ta zasada filozoficzna brzmi:

A on [tj. Bucholc] leżał wyprężony, z czerwonymi, wysadzonymi z orbit oczami w sinej i pokrzywionej twarzy i z szeroko otworzonymi szczękami, z tym ostatnim, śmiertelnym krzykiem — posępny jak te czworoboki towarów, bezwładny jak te miliony, wśród których skonał, tylko ten wstrząsający, skamieniały na ustach krzyk istotności zdławionej zdawał się huczeć w mrocznej sali, pod żelaznym sufitem, w wąskich uliczkach wskroś gór towaru, wskroś murów przenikał i łączył się z potężną falą życia, jakim wrzało miasto i huczały fabryki. [312]

Istnienie duetu egzystencjalnego życie—śmierć jest przyjmowane jako konieczność, nie budząca jednak nastroju pesymizmu. Wizja świata zeterminowanego naturalnymi prawami egzystencji nie staje się wizją tragiczną. Tak jest w *Chłopach* i tak jest po części w *Ziemi obiecanej*. W tej ostatniej jednak zdecydowanie weźmie górę innego rodzaju determinizm i ten właśnie łączy się nierozzerwalnie z ideą katastrofizmu.

Stwierdzenie współwystępowania sygnałów egzystencjalnych życie—śmierć narzuca tezę o istnieniu zasady przemienności opartej na rytmie powtórzeń. Oto jaką refleksję zawiera scena pogrzebu Bucholca:

Twórca i ujarzmiciel potęg przyrody został ich niewolnikiem, a z niewolnika łachmanem wyżętym do ostatniej kropli krwi przez te same potęgi. [314]

Figura koła, w jaką została zamknięta egzystencja łódzkiego potentata, nie jest wyjątkową formułą bytu. Zestawienie kompozycyjne finału życia Bucholca z obrazem Wilczka wkraczającego na łódzką arenę nakażywałoby widzieć w nowym adepcie sztuki robienia milionów następcę właśnie zmarłego mistrza:

Podnosił głowę [Wilczek] coraz wyżej i coraz dumniej, a coraz drapieżniej spoglądał na miasto, na wypakowane towarami składy, na fabryki — jego nienasycona chłopska chciwość budziła się coraz potężniej na widok bogactw.

Postanowił je zdobyć i był już pewnym, że zdobędzie. [323]

Kochał tę „ziemię obiecaną”, jak kocha zwierzę drapieżne głuche puszcze pełne łupów. Uwielbiał tę „ziemię obiecaną” płynącą złotem i krwią, pożądał jej,

<sup>27</sup> W. S. Reymont, *Chłopi*. T. 2. Warszawa 1953, s. 247—248.

pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwie i krzychał głosem zwycięstwa — głosem głodu: — Moja! Moja! — I już chwilami czuł, że ją posiadał na zawsze i że nie puści zdobyczy, póki nie wyssie złota wszystkiego. [327]

Jest to finał tomu 1 tej powieści — przy końcu tomu 2 „Maks Baum et Stach Wilczek” byli już mocną firmą... Niedyskursywny komentarz autorski zawarty w materiale fabularnym ujawnia sens paraleli losów między bohaterem zstępującym i wstępującym<sup>28</sup>.

Historia życia jednostek decydujących się przekroczyć granice miasta powtarza się. Sam fakt powtórzenia można zaobserwować na przykładzie indywidualnych ludzkich egzystencji, ale dostrzeżenie ciągłości rytmu wymaga odległej perspektywy czasoprzestrzennej.

Tłum napływający bez przerwy ze wszystkich stron do miasta jest niewyczerpanym źródłem surowca dla „maszyny zwanej Łodzią”. „Na dziesięciu spotkanych na ulicy sześciu jest świeżo przybyłych i zakładających agentury, a dziewięciu chcących zrobić miliony” — narzeka Boro-wiecki. Ta procesja przybywających Sochów i Starzów Starzewskich, Jaskólskich i Wilczków zdaje się nie mieć końca.

Wszystkimi drogami, połyskującymi kałużami wód wiosennych, które biegły ze wszystkich krańców świata do tej „ziemi obiecanej”, wszystkimi ścieżkami, co się wiły wskrósł pól zieleniejących i sadów kwitnących, wskrósł lasów pełnych zapachów brzoź młodych i wiosny, wskrósł wiosek zapadłych, moczarów nieprzebytych — ciągnęły tłumy ludzi [...].

Z równin odległych, z gór, z zapadłych wiosek, ze stolic i z miasteczek, spod strzech i z pałaców, z wyżyn i z rynsztoków ciągnęli ludzie nieskończoną procesją do tej ziemi obiecanej”. [627]

Ruch dośrodkowy mas wyruszających na podbój „ziemi obiecanej” przeistacza się w ruch wieczny, bez początku i bez końca. Wydaje się, że ten doskonały mechanizm wchłaniający w siebie wszystko i wszystkich — to swoiste *perpetuum mobile*. Reymont w tej wizji miasta przekracza zdecydowanie granicę obserwacji socjologiczno-ekonomicznej, która może być dostępna każdemu z bohaterów. Zostają tu przerwane ramy przestrzenne i czasowe. Przestrzeń sprowadza się do dwóch wyznaczników: tutaj — to „ziemia obiecana”, tam — „wszystko co poza murami”; czas — to ahistoryczne „zawsze”.

Jedynie konkretny jest ruch: ciągły, nieprzerwany, totalny, o wyraźnie skierowanym wektorze. Przestrzeń zamknięta, która sama jest ruchem, stając się centrum ruchu zbieżnego, zdaje się dynamizować także to, co jest jej zewnątrz. Ów ruch dośrodkowy krzyżuje się przy tym z ruchem odśrodkowym, w którym wyraża się tendencja ekspansywna miasta.

Ruch ciągły zrytmizowany, w którym tkwią niewyczerpane zasoby energii, implikuje optymistyczną wizję świata pewnego swej egzystencji,

<sup>28</sup> Na temat niedyskursywnego komentarza, szczególnie istotnego w powieści naturalistycznej, pisał S. Eile (*Światopogląd powieści*. Wrocław 1970, s. 161—165).

opartego na trwałych podstawach. Jak pisze Wyka wskazując na relację między wytyczonymi porządkami, „rytm jest konsolacją w stosunku do toku”. Świadomość trwania przewyższa świadomość przemijania. Wypadnie nam się zastanowić, czy do *Ziemi obiecanej* stosuje się ta zasada, czy sugestie istnienia zrównoważonej egzystencji wywiedzione z tak określonego ruchu są słuszne. Odpowiedź na to pytanie znajdziemy w analizie form ruchu występujących w zamkniętej przestrzeni miasta.

Najbardziej widocznym przejawem życia miasta jest ruch uliczny. Jego wskaźniki to przede wszystkim tempo poruszania się i częstotliwość zapełniania się ulic tłumami pieszych. Tego rodzaju ruch można zaobserwować w powieści w obrębie dwóch przedziałów czasowych: doby i tygodnia.

Dźwięk gwizdków fabrycznych o świcie wprawia miasto w ruch. Nagły sygnał pobudki ożywia wszystkie mieszkania. Tłum stopniowo wypełnia ulice i kieruje się do fabryk. Jest to pierwsza faza dnia, pobudzenie miasta do życia. Chwila, w ciągu której tłum przemierza drogę dom—fabryka, jest zarazem początkiem i końcem życia miasta. Gdy zapełnią się fabryki — opustoszeją ulice. Miasto od zewnątrz wygląda wtedy jak wymarłe, wszystkie jego siły zostały skoncentrowane w fabrycznych murach. Tłum jest jak ciężka ciecz zamknięta w szklanym naczyniu, która ruchem bezwładu przelewa się z jednej części do drugiej; wypełnienie jednego końca powoduje próżnię drugiego. Takim prawom może podlegać tłum stanowiący absolutną jedność, tłum-masa, którą cechuje fizyczna jednorodność materii.

Południe przynosi zaburzenie tego układu. W czasie przerwy obiadowej, także wyznaczonej gwizdem syren, ulice znów zaroją się ludźmi. Ruch tłumu rano i wieczorem jest powolny („człapali”, „szli”, „zalewali całą ulicę”), w południe osiąga maksymalne tempo:

Trotuary były literalnie zapchane robotnikami biegnącymi z pośpiechem do fabryk na głos niezliczonych świstawek, które przedzierały powietrze; niektórzy biegnąc dojadali jeszcze obiadów. [160]

Zahamowanie trybów maszyn wprowadza inny rodzaj czasu i inny rodzaj ruchu. Nie jest to jednak nadal indywidualny czas jednostek, lecz czas zbiorowości. Zmianie ulega jedynie konsystencja czasu — staje się on bardziej zagęszczony. Dany w niewielkiej ilości i określonych granicach zostaje maksymalnie wypełniony, przeliczony na minuty i sekundy nabiera bezcennej wartości:

Nikt nie miał czasu zwracać uwagi na pogrzeb, czasem tylko jaki robotnik uchylił czapki albo robotnica przeżegnała się pobożnie, westchnęła — i biegli dalej, porywani tymi świstami, co jak ostrza zimne pruły powietrze ciężkie, szare, przesycone dymami [...]. [160—161]

Czasoprzestrzeń zamknięta i szczelnie wypełniona jest charakterystyczna dla modelu świata w *Ziemi obiecanej*. Ruch, jaki odbywa się

w tej czasoprzestrzeni w obrębie dnia, jest ruchem trójfazowym o następujących punktach delimitacyjnych: świt (wyjście z fabryki) — południe (przerwa) — wieczór (powrót do domu). Granice między poszczególnymi fazami są ostre, różnice uwidoczniają się w kierunku i tempie ruchu. Trójfazowy rytm powtarza się z regularnością następstwa dnia po nocy.

Rytm dnia powszedniego Łodzi zmienia się w niedzielę. Nagłe zakłócenie rytmicznego trybu egzystencji powoduje dezorientację. Czas niespodziewanie zyskuje dużą rozciągłość:

szli naprzód ociążale, krępowani świątecznym ubraniem, tą względną ciszą ulicy, swobodą, niedzielnym wypoczynkiem, z którego nie umieli korzystać, z utkwionymi w jeden punkt oczami, oślepieni blaskami [...]. [107—108]

Głos syren, doskonale regulujący życie Łodzi zegar — milknie. Na miejsce sztucznego mechanizmu wkracza naturalny, narzucający od wieków rytm ludzkiej egzystencji: słońce.

Jednak i samo zakłócenie rytmu przeradza się w rytm. Powtórzenie ciągu tygodnia, w którym tok dnia siódmego różni się od toku pozostałych sześciu dni, jest najwyższym stopniem zrytmizowania tej rzeczywistości. Nie sięga ono pór roku, lat, wieków. To ograniczenie posiada duży ciężar semantyczny. Istotna staje się nie tylko regularność wybijanego rytmu, ale i tempo, które przy takim zawężeniu przedziałów czasowych znacznie wzrasta. Nawroty, w innym przypadku zyskujące wartość patetyczną, tutaj sprowadzane są do ruchów automatycznych; dostojny takt zamienia się w szaleńczy wir. Ruch mechaniczny z całą nieubłaganą jednostajnością i nużącą monotonią rządzi światem powieści.

Łódź to maszyna, każdy jest jednym z jej miliona kółek. Borowiecki poucza o tym Horna:

— [...] Pan wprowadzasz zamęt, gdzie wszystko polega na najdoskonalszym funkcjonowaniu, na prawidłowości i zgodności.

— Nie jestem maszyną, jestem człowiekiem.

— W domu. W fabryce od pana nie wymaga się egzaminów na człowieczeństwo ani egzaminów na humanitarność, w fabryce potrzebne są pańskie mięśnie i mózg pański i tylko za to płacimy panu — rozdrażniał się coraz bardziej. — Jesteś pan tutaj maszyną taką samą jak my wszyscy, więc pan rób tylko to, co do pana należy. [27]

Różne refleksje może budzić świadomość posiadania stałego miejsca w świecie, w którym klasyczny porządek ustala reguły zależności i ruchu. Przekonanie o harmonijnym rytmie świata, którego jest się częścią; może rodzić optymizm. Właśnie takich wniosków dostarczyło pierwsze zetknięcie z fabryką poprzednikowi Reymonta w opisywaniu miasta Łodzi. W roku 1852 Oskar Flatt pisał:

Wszedłszy do fabryki odurzenie ogarnia nieprzywykły umysł; ten ruch, ta, że tak powiem, atmosfera przemysłowa, a przy całym pośpiechu, przy całej skrętności ten porządek, ten takt, ta harmonia: każdy z robotników jest tylko kółkiem, sprężyną, częstką wielkiej całości fabrycznej, a te wszystkie siedemset żyjących i tysiące nieżywych warsztatów z taką harmonią pełnią swą służbę zakreśloną jednostajnym ruchem maszyny parowej, jakby to wszystko jednej ręki było wykonaniem<sup>29</sup>.

Jakże odmienne wrażenia wyniósł Reymont z wizyty w tym mieście, dla jakże odmiennej filozofii stały się one bazą! Przynależność do maszyny miasta to w *Ziemi obiecanej* synonim spętania; być częścią maszyny znaczy być jej niewolnikiem. Determinizm to zupełnie innego rodzaju niż ten określony prawami natury. Uzależnienie człowieka od naturalnego rytmu przyrody odbywa się jakby na zasadzie wzajemnego porozumienia. Istotą tego związku jest harmonia, której wynikiem może być akt twórczy. Wybryk natury, jakim dla Reymonta jest Łódź, opiera się na odmiennej zasadzie. Człowiek wpłątany w tryby maszyny przestaje być równoprawnym partnerem wspólnego ruchu; mechaniczny rytm powtórzeń zostaje mu narzucony. Istota godząca się na podporządkowanie obcym sobie prawom, i to w sposób tak ostateczny, dobrowolnie wyrzeka się własnej osobowości, sama staje się automatem. W tym typie ruchu bezmyślnego i automatycznego koncentruje się właściwy rytm świata przedstawionego. Monotonne powtarzanie tych samych czynności wiedzie ku powolnemu umieraniu; ruch automatyczny przeradza się w bezruch, śmierć.

Przypomnijmy pokrótce, jak konsekwentnie figura automatycznych powtórzeń łączy się w tej powieści ze scenami agonii. Oto fabryka starego Bauma, od dawna skazana na zagładę:

Kołowrotki warczały sennie i sennie pochylały się nad nimi robotnice, i sennie trzaskało kilkanaście czynnych warsztatów, które w żółtawym, słabym świetle lampek palących się nad nimi podobne były do olbrzymich kokonów fantastycznie oplątanych w tysiączne włókna różnokolorowe, w nieprzeliczone warstwy przędzy rozpiętej w różnych kierunkach; w środku tych kokonów niby jedwabniki poruszali się robotnicy tkając wzorzyste materiały, pochylali się automatycznie, jedną ręką przybijając płochę, a drugą, ruchem horyzontalnym, pociągając od góry sznur i przebijając równocześnie nogami po pedałach; członka ze świstem przelatywały wskrósł pasem przędzy niby żółte, długie żuki i powracały tą samą drogą z nużącą jednostajnością.

Robotnicy byli starzy, spoglądali zagasłymi oczami apatycznie na przechodzącego i tkali dalej również sennie i automatycznie. [182]

W opisach staruszek, którym Reymont nie szczędzi epitetów takich, jak „mumie”, „półtrup”, ruch automatyczny przybiera formę niekontrolowanych odruchów.

<sup>29</sup> O. Flatt, *Opis miasta Łodzi*. Cyt. za: H. Karwacka, *Opis miasta Łodzi Oskara Flatta początkiem piśmiennictwa przemysłowego miasta*. „Prace Polonistyczne” 1976, s. 260.

— *Gut Morgen, Herr Borowiecki* — odezwała się pierwsza [Bucholcowa], wyjęła drut [z robótki] i wyciągnęła do niego rękę jakimś automatycznym ruchem. [89]

Baumowa oddychała wolno, długo, bardzo długo. Szklane wypukłe oczy barwiły się refleksami zórz jak toń wodna, prawą ręką odruchowo suwała po kołdrze, jakby za pończochą, która stoczyła się do ściany i nadzianymi drutami niby jeź stalowy połyskiwała. [477]

Borowiecki, gdy będzie dochodził do kresu „ziemi obiecanej”, która nie przyniosła mu szczęścia, stanie się również człowiekiem-automa-tem:

przechodził mroczny przez sale, nie witał się z nikim, nie rozmawiał, nie oglądał nic, nie patrzył nawet na nikogo — szedł jak automat i błdził zgaszonym wzrokiem po maszynach w ruchu, po robotnikach pracujących w skupieniu, po oknach, przez które wlewało się wiosenne słońce [...]. [620—621]

Jednak wiedza o tym wtopieniu w jednostajny kołowrót, które staje się stopniowym umieraniem, dana jest wyłącznie patrzącemu z zewnątrz. Reymont pozbawił swych bohaterów świadomości niebezpieczeństwa, jakie im grozi. Jeśli sami stosują jakąś terapię, czynią to instynktownie:

Muzyką bronili się bezwiednie przed stępieniem, jakie dawała codzienna, ciężka praca, bo pracowali jako technicy, majstrowie lub praktykanci po fabrykach lub kantorach. [289]

Jedna postać jest tu wyjątkiem — to Myszkowski, tajemniczy, samotny, wyalienowany ze środowiska, jako bohater powieściowy należy raczej do rzędu papierowych rezonerów. Ale to z nim właśnie Reymont dzieli się przecuciem katastrofy:

— [...] Co który przyjdzie, opowiada zaraz, co robił wczoraj, co dzisiaj i co robić będzie jutro, że się spracował i tam dalej. Cóż, u diabła? gdzie ja jestem? Pomiędzy ludźmi czy wśród maszyn? Tfu, psiakrew, takie ogłupienie, takie wprowadzenie się do mechanicznych funkcji! Ja chciałbym wiedzieć, co myślą, co czują, jak widzą, a oni mi gadają, że pracują. [480]

— [...] Nie, panie Dawidzie, ja dlatego, żeby zarobić rubla więcej, niż potrzeba, nie wstanę pięć minut wcześniej, niż mi się chce, a dlatego, żeby zrobić nawet miliardy — nie poświęcę przyjemności pełnego człowieczego życia, nie wyrzeknę się patrzenia na słońce, spacerów po powietrzu, swobodnego oddychania, myślenia nad trochę większymi rzeczami niż miliardy, kochania itd., itd.

Ja nie będę robił, robił, robił! Bo ja chcę żyć, żyć, żyć! Nie jestem bydlęciem pociągowym ani maszyną, jestem człowiekiem. Tylko głupiec chce pieniędzy i dla zrobienia milionów poświęca wszystko, życie i miłość, i prawdę, i filozofię, i wszystkie skarby człowieczeństwa, a gdy się już tak nasyci, że może pluć milionami, coś wtedy?

[...] wam wszystkim zaszczepili straszego bacilusa pracy, który toczy cały organizm ludzkości, i myślę, że jeśli się nie opamiętają, to ludzkość prędzej zginie, niż to przewidują geologowie. [284]

I właśnie ten jeden „sprawiedliwy”, który „wie”, decyduje się opuścić Łódź; jedyny, który znajdzie ocalenie w skutecznej ucieczce.



Znamienne, że celem podróży jest Australia; porzucenie Łodzi dla innego miasta europejskiego oznaczałoby stosowanie półśrodków. Jak zwykle u Reymonta, zwycięża stanowisko skrajne: Australia — to ucieczka od cywilizacji. Tym samym obszar zagrożony, skazany na zagładę zostaje rozszerzony na cały kontynent europejski jako teren cywilizacji. To rozszerzenie semantyczne nakłada na Łódź, *locus* ściśle określony, funkcję reprezentatywną wobec obszaru o wiele szerszego, zamykającego się tam, gdzie kończą się tereny cywilizacji. Katastrofa ma być zatem zagładą totalną.

Do tematu ucieczki z miasta oznaczającej wyrwanie się z trybów maszyny, Reymont wracał kilkakrotnie. Najdoskonalszy wyraz artystyczny znalazł ten temat w noweli *Pewnego dnia*. Owa ujęta w formie groteski opowieść o nieudanej ucieczce zahipnotyzowanego wiosennym słońcem pana Pliszki, kończy się tragiczną porażką człowieka-niewolnika, wracającego na gwizdy syren do swojej fabrycznej windy, by znowu dać się wciągnąć w jednostajny ruch mechanicznego organizmu. Głęboko odczute przez Reymonta doświadczenie nieludzkiego automatyzmu zostało tu najpełniej wypowiedziane.

Spróbujmy zreasumować teraz powyższe rozważania na temat wielofazowego rytmu życia miasta i ruchu automatycznego. Istotą pierwszego jest cykliczne powtórzenie, drugiego — „męcząca jednostajność”. W nakładaniu się tych dwóch form ruchu otrzymamy zatem miarowy ruch kolisty. Niejednokrotnie wspominaliśmy o zawrotnym tempie, w jakim porusza się świat powieściowy *Ziemi obiecanej* dzięki swoistemu zagęszczeniu czasu. Rysująca się w ten sposób figura wirującego koła zdaje się być kluczem do zagadki bytu *universum* powieściowego:

i ludzie i maszyny wyglądali jak nieprzytomni, jak widziadła porwane straszną siłą ruchu; jak jakieś strzępy, pyły, drzazgi skłębione, splątane, rzucone w wir, który z hukiem się przewalał. [19]

Wir porywa i jednoczy wszystkich, niby w obłądnym tańcu przynoszącym zapomnienie, zatracenie<sup>30</sup>. Ta zasadnicza formuła egzystencji *universum* łódzkiego przybiera w powieści „materialną” postać wielkiego koła rozpędowego w fabryce Kesslera:

główne koło, niby jakiś gad potworny skrecony w kłębek, z szybkością szaloną rozpryskując stalowymi błyskami, wypryskiwało z ziemi, gdzie było do połowy zanurzone, rzucało się w górę z szaleństwem, jakby chcąc rozbić te wiążące je mury i uciec [...].

<sup>30</sup> Nie sposób nie przywołać tu tańca Chochóła z finału *Wesela* — uderzające jest podobieństwo formalne wykorzystanego przez Wyspiańskiego motywu. Sama figura koła jako symbolu ciągłości egzystencji była w okresie Młodej Polski bardzo popularna, znajdziemy ją wielokrotnie w dramatach autora *Skalki*. Pokrewny szereg symboli: świt i zmierzch, wiosna i jesień, mit Kory i Demeter, przyjmuje różne odcienie znaczeniowe.

Kilka olejnych lampek, przyczepionych do ścian, drżącymi płomykami oświetlało tłoki, które niby stalowe, grube jak drzewa ręce pracowały również nieustannie z jednostajnym, przeszywającym świstem, jakby usiłowały z nadaremnością wściekłością pochwycić to koło, już oburącz trzymane i wiecznie się wymykające. [297]

Koło wciągające w swoje tryby robotnika i fabrykanta staje się symbolem całego wirującego w zawrotnym rytmie miasta-maszyny, którego ofiarą pada każdy, kto zechce wtargnąć do jego wnętrza. W tym ruchu oszalałym i jednostajnym, ruchu zamkniętym i skierowanym do wewnątrz, kryje się fatalizm. Tak bowiem określona zmienność staje się niezmiennością, ruch — bezruchem. Jedyną możliwą zmianą na tym etapie jest rosnące natężenie takiej formy ruchu;

— [...] maszyna będzie się rozrastać i potęgnić do nieskończoności i również wzrastać i potęgnić będzie niewola ludzka. [259]

W takim stwierdzeniu, jakby wbrew *explicite* wyrażonej ciągłości, zawiera się przepowiednia kresu. Wyrok na ten świat został wydany już dawno; tkwił immanentnie w jego fałszywych podstawach. Pierwiastki rozkładu istniały już od chwili powstania — finał był wpisany w prawa, jakimi świat ten się rządził.

Gwałtowna erupcja energii „uprzedmiotowionej” w tym mieście musi zostać nagle przzerwana. Proces umierania nie będzie miał charakteru ewolucji, lecz rewolucji. Wykraczamy już w tym momencie poza *Ziemię obiecaną*; w r. 1897 Reymonta nie było jeszcze stać na tak drastyczną diagnozę. Jego katastrofizm był jeszcze abstrakcyjnym przeczućciem. Dopiero dzięki doświadczeniu rewolucji 1905 r. nabierze bardziej konkretnych kształtów, choć zawsze pozostanie raczej w sferze egzystencjalno-universalnej niż społeczno-ekonomicznej. *Cmentarzysko* i *Bunt* przyniosą obrazy klęski, kompletnej destrukcji starego świata. Robotnicza rewolucja popchnie cywilizację w przepaść, ku której od dawna zmierzała. Lecz na gruzach miast i fabryk odrodzi się nowe życie<sup>31</sup>; zwyciężona już raz przez człowieka Natura odzyska utracone prawa. Jednak przemiany świata w teorii Reymonta na tym proroctwie się nie

<sup>31</sup> Już w *Ziemi obiecanej* można dostrzec pierwsze sygnały tego procesu. W obrazie agonii fabryki Bauma pojawia się, w sposób prawie jeszcze niezauważalny, motyw przyrody pokonującej wytwory cywilizacji:

„Wielkie pawilony fabryczne stały w dziwnej ciszy obumierania, bo zaledwie czwarta część ludzi pracowała.

Po pustym dziedzińcu zarastającym trawą laziły kury i stare psy [...].

Kwatery kwiatowe przed oknami zarastały bujną trawą i chwastami, z których tylko gdzieś patrzyły białe oczy narcyzów i żółciły się ostro mlecze.

Żwirowane uliczki zarastały trawą i pokrywały się kretowiskami i śmieciem, jakie wiatr nanosił” (s. 397).

Chociaż cała powieść jest jeszcze jaskrawą ilustracją wrogiej ekspansywności miasta, ten jeden akcent przyrody odradzającej się na gruzach cywilizacji jest zapowiedzią wizji zrealizowanej dopiero w *Cmentarzysku* (w: *Na krawędzi*. Warszawa 107, s. 133):

kończą, w obrębie państwa Natury powstanie bowiem nowa Cywilizacja ... Wracamy zatem znów do koła. Tym razem idea Reymonta przywodzi na myśl spopularyzowaną przez Nietzschego ideę wiecznych powrotów. Ta koncepcja wieczności ma bardzo starą tradycję sięgającą filozofii hinduskiej, stoików, Giambattisty Vico<sup>32</sup>. U Reymonta przybiera ona postać dychotomicznej zmienności pary Natura—Kultura.

„Przeszło wiele, wiele lat [...].

I na umarłym, zapomnianym cmentarzysku potęgi człowieczej, wśród ruin i trupów zetlałych, przesuwają się już nowe, jasne dni i rozlegał się święty krzyk radosnego życia, jego nieśmiertelna fala biła wśród próchna rzeczy i ludzi w wiecznym, niepojętym przepływie przemian nieskończonych.

I znowu powróciły wiosny, znowu ożyły puste, stradowane pola, znowu wróciło wygnane życie przyrody i wraz ze słońcem, nie przyćmiewane dymami, siało po ziemi błogosławiącą dłońią weselne szczęście istnienia, że zaroiły się pustki, ozieleniały ruiny, a lasy, co niegdyś ledwie były dojrzałe ze szczytów złotych bram zbliżały się już coraz bujniejszym kręgiem, szły ze wszystkich stron szumiącą chmurą zieleni, szły rozśpiewane świągotem ptactwa i dyszące upojeniem rostu, okrążały mury, zdobywały zwaliska, wdzierały się triumfalnie w ulice, że już z popękanych bruków chlustały smutne brzozy w białe gza przyodziane, już jałowce pełzały rynsztokami, już leszczyny gąszczem zasiadały w cieniu złotych portyków, już sosny wynosiły się dumnie przez potrzaskane zręby, a potężne dęby wżerały się korzeniami w marmury i gdzieś tam przez zapadłe dachy dzika grusza wychylała o wiosnie okwiecony, woniący czub, owiany pszczelnym brzękiem”.

W analizie tego ciekawego obrazu Krzyżanowski (op. cit., s. 68) przywołał *Księgę dżungli* R. Kiplinga jako materiał porównawczy. Wydaje się, że przy tropieniu owego motywu można by cofnąć się jeszcze bardziej wstecz. Jednym z rodzajów metamorfozy jest przechodzenie formy nietrwalej, takiej np. jak ciało ludzkie, właśnie w formy roślinne; motyw Dafne ma tutaj największą wartość poglądową. Oprócz podobieństwa czysto formalnego istotny jest również nastrój, jaki towarzyszy tej zmianie postaci: ucieczka Dafne może być traktowana jako jej zwycięstwo (np. obraz A. Pallaioli), chociaż na ogół przeważają realizacje, w których bohaterka jest postacią tragiczną, ponoszącą klęskę (np. rzeźba Berniniego). Dla nas szczególnie ważny jest przypadek metamorfozy związany z kosmiczną katastrofą, bo taka właśnie ma miejsce w *Cmentarzysku*. Materiałem ikonograficznym ilustrującym ten motyw może być obraz Tintoretta *Fine del Mondo*, a także sztychy Piranesiego. L. Keller (*Piranesi i mit spiralnych schodów*. Przełożyła M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 267) pisał o serii „widoków” Koloseum: „Utrzymywano nieraz, że po lirycznych wynurzeniach *Fantazji* i *Wieżień* Piranesi porzucił rzekomo wizjonerstwo, aby oddać się całkowicie realizmowi. Patrząc wnikliwiej, można jednak odkryć geniusz wizjonerstwa w najbardziej na pozór realistycznych sztychach. Roślinność zaczyna się tam plenić niepowstrzymanie i zacierać zbyt wyraźne linie. Przyroda naciera na budowlę i zamienia je w ruiny, wydobywając na jaw ich najdziwniejsze kształty. Przyroda jest symbolem Czasu, który pochłania dzieła ludzkie”. W cytowanym fragmencie *Cmentarzyska* moment wdarcia się przyrody do miasta („zdobywały zwaliska”, „wdzierały się w ulice”, „z bruków chlustały smutne brzozy”) jest przedstawiony jako nagle zmiana postaci, tak właśnie, jak to bywa w metamorfozach, natomiast przemiany fabryki Bauma w *Ziemi obiecanej* bliższe są jeszcze temu bardziej potocznemu rozumieniu Przyrody jako symbolu Czasu.

<sup>32</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Mieczysław Jastrun: „Koło”*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1971, s. 380. — J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972.

Model świata *Ziemi obiecanej* wpisany zatem został w figurę koła. Jak wykazała analiza Wyki, figura ta jest także w konstrukcji *universum* lipieckiego. Wspólna obu utworom filozofia życia ma swoje podstawy w apologii vitalności i żywiołowości, co w kole jako formie szczególnie dynamicznej znalazło swój odpowiednik.

Dla *Ziemi obiecanej* i *Chłopów* jest to jednak tylko wspólny punkt wyjścia, ponieważ konsekwencje zastosowania tej samej formuły bytu w odmiennych środowiskach są diametralnie różne. Spokojny rytm egzystencji, w którym każda zmiana jest nie tylko powtórzeniem, ale dopełnieniem o nowy element doskonałości, wnosi do całego układu ton wzniosłego optymizmu. Najwłaściwszym odpowiednikiem tego rodzaju zjawiska jest ruch po spirali „rozwijającej się”, o coraz większych zakolach. Mechanizm wiecznego ruchu staje się mechanizmem twórczym. W tę stronę zmierza filozofia życia zawarta w *Chłopach*. Natomiast łódzka epopeja skłania się ku przedstawieniu katastroficznych skutków wprzęgnięcia ludzkiej egzystencji w tryby jednostajnych obrotów; w rytmie powtarzających się przemian widzi tu Reymont niehumanitarny automatyzm. Mechaniczny ruch koła jest ruchem wiodącym ku zamieraniu, ruchem, który przekształca się w improduktywny bezruch. Ilustrowałaby to spirala o zmniejszających się zakolach.

Na styku tej koncepcji cywilizacji z typowym dla Reymonta uwielbieniem dynamiki i aktywności powstała *Ziemia obiecana*. Pod powłoką potępienia świata skazanego na zagładę tętni autentyczny podziw dla wiecznie twórczego wysiłku człowieka. W tym dialektycznym zespoleniu fascynacji i awersji wyraża się ideologiczna niejednorodność powieści, która dzięki temu traci swój monolityczny charakter i zyskuje nowy, interesujący wymiar.