

Normy w komunikowaniu retorycznym

Norms in rhetorical communication

12 (4) 2025

ISSUE EDITORS: AGNIESZKA KAMPKA, MARTA KOBYSKA

VARIA

AGATA SKAŁA

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska

<https://orcid.org/0000-0002-0427-0652>agata.skala@mail.umcs.pl

Strategie amplifikacyjne narracji w *Venus* Władysława St. Reymonta

Narrative amplification strategies in Władysław St. Reymont's *Venus*

Abstract

Przedmiotem artykułu jest amplifikacja retoryczna, kształtująca narrację parabolicznego utworu Reymonta pt. *Venus*. Wirtuozeria formalna, organizująca dzieło, poświadcza epideiktyczny charakter retoryczności, służąc demonstrowaniu sprawności rzemiosła, erudycji i kunsztu pisarskiego, a zarazem wszystkiego tego, co kojarzyć się może z etosem autora. Amplifikację osiągnął Reymont przez zastosowanie okazałego repertuaru figur i tropów, uzyskując z ich użyciem artystyczną kompozycję oraz wytworność i okazałość stylu.

The article examines how rhetorical amplification structures the narrative of Reymont's parabolic work, *Venus*. The formal virtuosity organizing the text underscores its epideictic function, showcasing the author's craftsmanship, erudition, and literary artistry—all of which inform his perceived ethos. Reymont employs a substantial repertoire of figures and tropes to effect this application, thereby achieving a highly artistic composition and a refined, impressive style.

Key words

Reymont, amplifikacja, narracja, retoryka epideiktyczna, *Venus*Reymont, amplification, narration, epideictic rhetoric, *Venus*

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).

The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Received: 12 March 2025 | Accepted: 7 October 2025

DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2025.4.16>

AGATA SKAŁA

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0002-0427-0652>

agata.skala@mail.umcs.pl

Strategie amplifikacyjne narracji w *Venus* Władysława St. Reymonta

Pisarstwo Władysława Stanisława Reymonta (1867-1925), obszerne i niejednolite pod względem zrealizowanych tematów¹, w zakresie technik stylistycznych również wykazuje imponującą różnorodność. Mieści się w diapazonie od metody kreowania światów przedstawionych w sposób surowy i suchy do konwencji kunsztownego ukształtowania retorycznego. Tę skalę rozpiętości wyznaczają z jednej strony *Śmierć*, z drugiej – *Venus*².

Nowela pt. *Śmierć*³ jest przygnębiającym werystycznym obrazkiem, ilustrującym brutalną rzeczywistość wiejską: pokazuje konsekwencje skłócenia rodziny decyzją starego ojca w sprawie własności gruntów. Jedna z dwu córek, pominęta w rozdziale ziemi, wyrzuca umierającego starca z łóżka do chlewa, żeby tam szybciej skonał. Następnego ranka razem z mężem odrywa przymarzniete do gnoju ciało, by w pośpiechu, nim ktokolwiek spostrzeże, przygotować zmarłego i izbę do pogrzebu. Nawet zwolennicy ścisłego odwzorowywania rzeczywistości kwestionowali zasadność ekstremizmu w ukazywaniu brzydoty, jakim operował tu Reymont. Wątpliwości wynikały z rozpoznania, czemu w istocie miałyby ów radykalizm służyć. Pisarz bowiem w sposób zgodny z programem ideowym naturalizmu ukształtował narrację beznamiętnie, sprawozdawczo (narracja nieamplifikowana), bez komentarzy, rezygnując z zasady dydaktyki moralnej – językiem surowym, twardym, bez jakichkolwiek ozdóbek. Przeźroczyłość narratora z uwiarygadniającą iluzję rzeczywistości gwarą bohaterów, w połączeniu z drastycznością szczegółów, oddanych za pomocą grubiańskiej mowy konkretności, miały oczywiście obnażyć plugawą, bezduszną egzystencję człowieka.

1. Nie tylko chłopci i szeroko pojęta wiejskość oraz miasto przemysłowe z robotnikami i fabrykantami zajmowały uwagę pisarza, lecz także praca na kolei, świat aktorski, przyroda, spirytyzm i hipnotyzm (okultyzm), historia czasów kościuszkowskich, rewolucja 1905 roku, I wojna światowa, unicy, Polonia amerykańska, legendy, psychozy, stany i zachowania patologiczne, palarnie opium, starożytny Rzym, religijność, śmierć, miłość, japońskie poczucie honoru, morze, corrida, podróże itd.

2. Wirtuozerią formalną odznacza się także *Komurasaki*, publikowana w „Chimerze” w 1901 roku (t. 2, z. 6). W porównaniu z *Venus* narracja jej opiera się jednak o znacznie mniejszy repertuar tropów i figur retorycznych.

3. Pierwodruk: „Głos” 1893, nr 13-15. *Śmierć* została napisana 24 XII 1892 roku (podaje za: Utkowska 2004, 432).

Nie okazał entuzjazmu wobec tego tekstu krytyk Jan Lorentowicz, który tak oto wyłożył Reymontowi w rozmowie swoją ocenę *Śmierci*:

Czuć w owym obrazku szczery, barbarzyński rozpęd, nieświadomy formułek, wierny temperamentowi. Chociaż całość nie zawsze jest smaczna, wydało mi się znamionym, że w najpierwszym swym obrazku literackim nie zląkłeś się wyrazów, których Stanisław Tarnowski nawet w myśli nie wypowie. [...] *Śmierć* przecież nie stanowi jeszcze utworu sztuki. Prosta to, szorstka, jaskrawo kolorowana fotografia obyczajowa, gdzie wszystkie barwy kłócą się wrzaskliwie. Przy pozornym obiektywizmie posiada dziwny rodzaj subiektywizmu: sądzę, że doznawałeś przy pisaniu ulgi, jaką człowiekowi rozgniewanemu sprawia wybuchanie przekleństwami (Lorentowicz 1909, 107-108).

Nie sposób nie dostrzec w tej opinii przymówki do nieokrzesań pisarza w kwestii kultury literackiej. Lorentowicz pozwalał sobie na bezceremonialną szczerość w relacji z Reymontem, a po części wyrażał opinie obieguowe, później też wielokrotnie powielane.

Nawet Antoni Lange, poeta, filozof i tłumacz, a przy tym przyjaciel Reymonta⁴, określił go mianem „człowieka pozaksiążkowego”, choć zarazem gloryfikował niezwykle samorodny talent: „wyjątkowość i jedyność [Reymonta] polegała na tym, że był to rzadki fenomen w literaturze, który w całości powstał sam z siebie, w którego dziełach nie znajdziesz żadnych przypomnień innego autora, żadnych cudzych wpływów, żadnej szkoły literackiej” (Lange 1927, 63). Jan Parandowski nie omieszkiał utrwalić owego „pozaksiążkowego” wizerunku pisarza w swojej *Alchemii słowa* – eseistycznym dziele o różnych zachowaniach twórczych, nad którym pracę rozpoczął szesnaście lat po śmierci autora *Ziemi obiecanej*. Parandowski zanotował: „Od lat krąży po Warszawie plotka, że Reymontowi żona odbierała książki, aby się nie zaniedbywał w pisaniu. Krzywdziła męża. Nie wiedziała, jaką podniętą może być książka, gdy własna myśl omdlewa i gdy znajduje bodziec w cudzej sile” (1986, 74)⁵.

Wizerunek pisarza niedouczonego w jakiejś mierze ugruntował również Julian Krzyżanowski, który orzekał, że mentalnie wiele rzeczy było dla Reymonta niedostępnych, a dziedziny myśli społeczno-politycznej czy filozoficzno-religijnej, jeśli pojawiają się w jego utworach, ujęte są w sposób „nieprawdopodobnie prymitywny i naiwny” (Krzyżanowski 1937, 13). Badacz mówił też o obojętności Reymonta na zjawiska abstrakcyjne i „intelektualistyczne”, co miało być „niewątpliwym

4. Reymont i Lange mieszkali przez jakiś czas we wspólnie wynajętym pokoju przy Nowym Świecie w Warszawie (po 1893 roku, gdy przyszedł autor *Chłopów* powziął decyzję, że będzie zarabiał na życie pisaniem). Pod opieką Langego Reymont wyjechał w trzymiesięczną podróż rekonwalescencyjną do Wenecji po katastrofie kolejowej (13 lipca 1900 roku), w której uległ wypadkowi; wyjazd ten sfinansowała Kolej Warszawsko-Wiedeńska (Kotowski 1974). Różnica między opiniami Langego i Lorentowicza jest bardzo wyraźna: Lange miał wielki podziw dla Reymonta, Lorentowicz zaś sprawiał wrażenie, jakby go nie lubił.

5. Aurelia z d. Szacznajder (właśc. Schatzschneider), *primo voto* Szablowska, została żoną Reymonta 15 lipca 1902 roku (Kotowski 1974, 199). Parandowski pomija fakt, jak wielką zasługą Aurelii Reymontowej było to, że umiała stworzyć mężowi warunki do pracy twórczej.

rezultatem braku systematycznego wykształcenia u pisarza, któremu skomplikowane procesy intelektualne były obce, który nie odczuwał potrzeby rozwiązywania zagadnienia, dlaczego to, co chwytало jego oko i ucho, jest takie, jakie jest” (1937, 13-14). *Śmierć* wszakże zaliczył Krzyżanowski do tych drobnych szkiców, „które w młodym pisarzu kazały oczekiwać znakomitego malarza życia i obyczaju wiejskiego, znakomitego znawcę pozornie prostej, a pełnej niezwykle niespodzianek psychiki chłopskiej” (1937, 77).

Oczywiście sugestia, że twórczość Reymonta wykazuje niezależność od wpływów, formacji kulturowych i poetyk, jest daleko posuniętym uproszczeniem⁶, podobnie jak niewiarygodne okazuje się mniemanie, że Reymont nie czytał⁷. Wręcz przeciwnie – pochłaniał dzieła innych autorów pasjami. W liście napisanym w 1903 roku, mającym charakter obszernej relacji autobiograficznej, opublikowanym przez Antoniego Wodzińskiego (tłumacza dzieł Sienkiewicza na francuski) w „Kurierze Warszawskim” w styczniu 1926 roku, Reymont przedstawił swoje niezwykle przygody z książkami, poświadczając nie tylko to, że czytał dużo, ale też że książek pragnął jak niczego bardziej i chłonał je, marząc od dzieciństwa o wolności poza domem rodzinnym i swobodzie podróżowania⁸. Z listu tego dowiedzieć się można, że pisarz doskonale, „prawie na pamięć”, znał *Żywoty świętych* Piotra Skargi, a swoje pierwsze wiersze miłosne układał w stylu komentarzy Juliusza Cezara. Ten fakt rozczytywania się w wojnach Cezarowych i Skardze jest nie bez znaczenia dla rozpoznania strategii uzyskiwania amplifikacji, a zarazem służy zrozumieniu warsztatu retorycznego autora *Chłopów*, zważywszy że

6. Weryfikowały to już Jolanta Sztachelska (1997) i Krystyna Zabawa (2017).

7. W kwestii czytania wiadomo, że nie tylko żona ograniczała Reymontowi dostęp do książek. W dzieciństwie wzbraniał mu czytania ojciec, surowo wychowujący gromadkę dziewięciorga dzieci, nie sprzeciwiający się jednakowoż edukacji syna – w tej materii opór stawiał ten drugi. Uczęszczanie do szkoły traktował Reymont jako źródło całego pasma niepowodzeń, o czym w epistole do Antoniego Wodzińskiego wyjaśniał: „przyszły lata włóczęgi, przeganiania ze szkoły do szkoły, bo nigdzie nie mogłem wytrwać. Oddawano mnie do rzemiosła – nie wytrzymałem, i do handlu – uciekłem, i znowu do szkoły – nie wytrzymałem. Sześć lat jakieś przeszły; skończyło się na tym, że policją warszawską wyrzucili mnie z Warszawy i drogą administracyjną skierowali na rok siedzenia do rodziców” (Wodziński 1926). Trudno mówić o wykształceniu Reymonta, jeśli brać pod uwagę szkołę rzemieślniczo-niedzielną. W szkołach takich uczono wiedzy ogólnej, tj. umiejętności czytania, pisania, rachunków, przede wszystkim jednak koncentrowano uwagę na przygotowaniu do wykonywania zawodu, dyscyplinując w zakresie zachowania, moralności i wpajania kultury osobistej (Wojdat 2014). Pisarz po latach tak podsumował porażki szkolne: „Cała tragedia wstępu i żalu”. Rzeczowo streścił też reakcje rodziny po ostatecznym zakończeniu swoich fatalnych zmagani z szkołą: „płakano, że jestem zmarnowany i zgubiony”, zaś ponowne urzędowe deportowanie z Warszawy, poprzedzone ucieczką z domu, podsumował: „Nie zważano już nadal na mnie, bo stracono wszelką nadzieję, aby kiedy stał się ze mnie porządnym człowiekiem” (Wodziński 1926). Kres sformalizowanej edukacji Stasia Rejmenta nastąpił w siedemnastym roku życia. Po tym okresie włóczył się on po prowincjonalnych miasteczkach z wędrownymi trupami aktorskimi, odbył nowicjat u oo. paulinów na Jasnej Górze, trzykrotnie podejmował pracę urzędniczą na kolei (ostatnim razem otrzymując posadę zaledwie praktykanta kolejowego). Nie miał wykształcenia, nie posiadał nawet matury, mimo to podjął decyzję o zarabianiu na życie pisaniem.

8. Wspominał Reymont: „Mogłem mieć lat sześć najwięcej: starszy brat przyjechał na wakacje i przywiózł *Lillę Wenedę*. Zajrzałem do niej wieczorem i trafiłem na scenę Derwida. To mnie tak olśniło, że książkę zabrałem tajnie i poszedłem z nią spać, a w nocy wstałem po cichu. Noc była widna, księżycowa: wysunąłem się przez okno do ogrodu i tam, przy świetle księżycowym, przeczytałem ją jednym tchem, przeczytałem i wprost oszalałem. To był świat taki, o jakim marzyłem, jakiego pragnąłem, o jaki się modliłem, za jakim płakałem po nocach. Żyłem nim potem na jawie, szukałem i prawie znajdowałem. Później czytałem historyczne [...]” (Wodziński 1926).

amplifikacja jest środkiem „organizacji tekstu na poziomie inwencji, dyspozycji i wysłowienia” (Słomak 2015, 223).

Wolno przypuszczać, że Lorentowicz, rówieśnik Reymonta, niespełna rok młodszy od niego, pewny siebie i swoich ocen, a przy tym dobrze wykształcony⁹, mógł wzbudzić w autorze *Pielgrzymki do Jasnej Góry* poczucie niedowartościowania z powodu braków w zakresie teoretycznoliterackim, skutkujących nieporadnością warsztatową. Wszak Lorentowicz bez skrupułów i rzeczowo wykladał mu swoją opinię:

Opowiadania twoje nie zdradzają w tobie nowelisty; wszystkie przypominają jakby urywki wielkich powieści. Rzadko miewają harmonię pojedynczych części, a nawet w ogóle jaką taką, znośną budowę. Więcej w nich spotykamy obojętnego odtwarzania niż artystycznego tworzenia. Zapominasz, że »pięknymi rzeczami w literaturze są takie, które zmuszają do marzeń poza tym, co mówią«” (Lorentowicz 1909, 122).

O metaforycznym zestawieniu matki-dziedziczki (bijącej dziecko) ze zwierzęcą matką (opiekującą się szczeniętami, a za troskliwość macierzyńską zabita) w noweli *Suka* orzekł Lorentowicz bezceremonialnie: „Stary to środek literacki, rzadko używany z powodzeniem, a u ciebie wyzyskany bardzo niezręcznie” (Lorentowicz 1909, 120). Jeszcze bardziej dosadnie ocenił krytyk pierwszą część *Szczęśliwych* – jako „pospolitą, aż do ckliwości”, puentując: „Któraż z pensjonarskich literatek nie próbowała podobnego sentymentalizmu?” (Lorentowicz 1909, 121).

Czy surowa ocena *Śmierci* (i innych małych form literackich), którą przedstawił Lorentowicz, dała Reymontowi asumpt do stworzenia dzieła całkowicie różnego od tego, co dotychczas opublikował? Czy z rozmów paryskich odbytych w 1896 roku¹⁰, podczas kilkudniowych spotkań z Lorentowiczem, w projektach pisarza zrodził się zamiysł wypełnienia jakiejś luki lub może udowodnienia sobie i innym, że stać go na dzieło artystycznie „zrobione”, i czy *Venus* byłaby efektem tej intencji?

Venus odznacza się efektownym udramatyzowaniem świata przedstawionego i wysokim stopniem zretoryzowania. To krótki utwór prozatorski – w badaniach Beaty Utkowskiej (2004) oraz Doroty Samborskiej-Kukuć (2024) określany jest jako parabola – w wydaniu „Jednodniówki Monachijskiej” (1897, 11) zamknięty na jednej stronie drobnego druku¹¹. Tekst powstał 30 IX–1 X 1897 roku w Wolbórze (a więc niedługo po rozmowach z Lorentowiczem), jakkolwiek w pierwodruku sygnowany jest miejscowością Strzelce. Z ustaleń Samborskiej-Kukuć

9. W czasie spotkań z Reymontem Lorentowicz wciąż pobierał nauki: w latach 1890-1903 mieszkał w Paryżu, studiując w Szkole Antropologicznej i na Sorbonie.

10. Obszerny esej Lorentowicza o Reymoncie składa się z pięciu części, z których dwie pierwsze, będące zapisem rozmów krytyka i pisarza w przestrzeni Paryża, powstały odpowiednio w roku 1896 i 1898, kolejne zaś w okresie późniejszym. Całość ukazała się drukiem w 1909.

11. Wszystkie cytaty w artykule podaję za wydaniem monachijskim.

(2024) wynika, że w Strzelcach Małych k. Przedborza Reymont spędził kilka letnich miesięcy 1897 roku – od początku lipca do 24 września – zaś utwór napisał tydzień po powrocie do Wolbórki, w ciągu jednej nocy wrześniowo-październikowej. W świetle tych badań pisarz doświadczył dwukrotnie w Strzelcach potężnej burzy z huraganem (w nocy z 3 na 4 oraz po południu 7 lipca) i te obserwacje potężnych żywiołów miały stać się inspiracją dla *Venus*¹². Temat nadawał się do tego, by treść ściśle zespolić z formą, intensyfikując środki wyrazu i kształtując narrację wokół zdarzeń dynamicznych, dramatycznych i angażujących percepcję zmysłów, skoncentrowanych na emocjonalnym wymiarze przedstawień.

Akcja *Venus* rozgrywa się w podworskim parku, opuszczonym i zrujnowanym, z widocznymi śladami dawnej świetności, i zawiera się w czasie od zapadania zmierzchu do ranka następnego dnia. Czas nocny wypełniony jest huraganową burzą. Pośród zdewastowanych budowli i zdziczałej roślinności bieleje, strącona z postumentu, marmurowa bogini Wenus:

Dziki chmiel obejmował jej nogi lubieżnymi skrętami i plugawił jej boskie łono, a wielkie osiki, stojące dokoła, trzęsły nią wciąż w gniewie i sypały na jej głowę przegniłe liście i brutalnie biły ją gałęziami, a droga biegnąca poza nią obrzucała ją błotem, a trup pałacu rzucał na nią gruzem, a deszcz pluł na jej boską nagość.

Ta polisyndetonowa struktura, w której spójnik *a* pełni funkcję przeciwstawną (w mniejszym stopniu łączącą), jest przykładem klimaksu, zważywszy na to, że kolejność opisywanych działań intensyfikuje wzgardę. Są te działania uszeregowane od mniej do coraz bardziej (*a minore ad maius*) brutalnych sposobów profanacji boskiego wizerunku Wenus. Kumulacja, czyli nagromadzenie owych działań, znamionujących odrazę wobec bogini, jest jednym z głównych sposobów amplifikacji, zawierającym element wzrostu, tak jak pojmował to Kwintylian (VIII, 4, 2), gdy przekonywał, „że każde użyte w niej wyrażenie jest mocniejsze od poprzedniego”. Nagromadzenie (gr. *synatroismós*) podnosi emocjonalny nastrój przedstawienia.

Opowiadanie dynamizują konstrukcje bezspójnikowe (asyndetony) – oto przykład:

Venus patrzyła w dal niezgłębioną, surowy uśmiech tkwił na jej ustach boskich, boską obojętnością oddychało jej ciało pełne ran, jej ciało smagane przez huragan, jej ciało bite gałęziami, cegłami rozwalonych ruin, błotem drogi, szlamem stawów, zimnem, wszystkimi potęgami tej nocy strasznej.

Wraz z anaforycznym uwydatnieniem poranionego ciała bogini (trzykrotny akcent semantyczny pada na *jej ciało*), któremu przeciwstawione zostają *surowy uśmiech* i *boska obojętność* (nacisk na *boskość* eksponowany jest przez podwojenie tego

12. Zainteresowanie tym utworem było dotychczas niewielkie. Warto wskazać jeszcze na badania Sabiny Brzozowskiej (2017) oraz Lidii Kamińskiej (2023).

słowa, czyli anadiplozę) oraz przenikający tajemnicę wzrok, asyndetony i polisyndetony organizują emocjonalną atmosferę wzniosłości. Wyszukany sposób konstruowania zdań harmonizuje z monumentalną niewzruszonością bogini. Apogeum osiągnię owa niewzruszoność w scenie finałowej, gdy ciało bóstwa, odłupane siekierą od głowy, zostanie powieszzone przez chłopca do wioski z zamysłem wykonania z uzyskanego kamienia progu do chałupy (a może i wyciosania ze złomu osełek do ostrzenia kosy). Kopnięta brudnym trepem głowa Wenus stoczy się do rowu: „Nogi, okręcone pętami chmielu, pozostały w błocie, a poraniona głowa patrzyła z rowu, spod cienkiej warstwy wody, patrzyła w dal niezgłębioną, patrzyła wskroś wszystkiego, zimno i nieubłagane”. Dumna wżgarda bogini, wobec ordynarnego rozczłonkowania jej boskich kształtów, zostaje uwydatniona specyficzną strukturą zdania – poszczególne jego człony ulegają rozłączeniu (*dialyton*) przez anaforyczne powtórzenie tego samego orzeczenia: „patrzyła z rowu [...], patrzyła w dal [...], patrzyła wskroś wszystkiego”. Zasada stosowności formy względem treści – rozłączenie części posągowego ciała oraz rozłączenie w obrębie struktury składniowej wypowiedzenia – poświadcza sprawność warsztatową pisarza w osiągnięciu waloru artystycznego narracji.

Zrównoważenie polisyndetonów i asyndetonów projektowane jest najwyraźniej w konstrukcjach syntaktycznych mieszanych, rozpoczynających się kilkoma członami bezspójnikowymi, a zwięźzionych jednym członem inicjowanym spójnikiem (najczęściej jest to *i*). Ten kształt zdań wygląda tak np.: „Trwoga przeleciała nad światem: ptaki pomilkły, lasy przycichły, potoki stanęły, ziemia okryła się trwożnie mgłami i cisza przytłaczająca ogarnęła niepokojem wszelkie istnienie”.

Nowelę rytmizuje pięciokrotne wyliczenie imion marmurowych istot mitologicznych, głównie związanych z naturą nieokiełznanymi instynktów i przyrodą. Ze względu na swój charakter refreniczności powtórzenia te dają sugestię związku z jakąś pieśnią lamentacyjną. Ustawione w czasach świetności parku wokół sadzawki marmurowe posągi, teraz rozproszone w zaroślach, poturbowane kamieniami przez pastuchów, okaleczone przez deszcze, mrozy i wichury – „Fauny, Pany, Driady, Bachantki, Bogowie, Chimery”¹³ – są widomymi znakami zaprzeczłej świetności pałacowego życia („umarli, zgnili w błocie, przywaleni trupami drzew”), jednocześnie symbolizującymi zgniłą (bo też obcą im mentalnie i geograficznie) rzeczywistość, w której kres ich istnienia zostaje niejako usankcjonowany. Ten element refrenicznego lamentu („Fauny, Pany, Driady, Bachantki, Bogowie, Chimery”), powodując spowolnienie tempa, służy wyakcentowaniu sensów waniatatywnych oraz uzyskaniu estetycznie walentnej regularności, a jednocześnie hieratyczności. Sześć tych imion w liczbie mnogiej, sugestywnie pomnażającej

13. W tych powtórzeniach zabrakło dwukrotnie po jednym imieniem w każdym zestawie: raz pominięto bachantki, drugim razem – faunów.

liczbę postaci, układa się jakby w żałobny orszak, wzmacniając patos przedstawienia. Żałobną atmosferę potęguje ostatnie emfaticzne zawołanie owych posągowych istot: „Umarła! Umarła!”. Wieść taką rozpowiada personifikowany świt (istnienia zakłute w marmurze jak echo wykrzyknienie to ponawiają), który dokonuje odkrycia śmierci Wenus, przywoływanej metonimicznie (z użyciem antonomazji) imieniem „Matki bogów i ludzi” oraz „Nieśmiertelnej”.

Za rytmiczność odpowiada w *Venus* również figura stylistyczna, która jest pewnego rodzaju rymem gramatycznym. Oto zdarzają się nad wyraz często zdania, które zawierają ciągi słów w tym samym przypadku gramatycznym, czego efektem jest podobieństwo zakończeń. Taką identyczność końcówek deklinacyjnych, czyli tzw. *homoioteleuton*, poświadcza np. zdanie opisujące deszcz ściekający „brudnymi smugami po surowych, nieubłaganych, dumnych ustach” lub wieloczłonowe wypowiedzenie, przedstawiające tłum ciał „boleśnie bielejących nagością [...], obdartych, poranionych, powygryzanych przez deszcze i mrozy, bezrękich, kalekich, omszonych, trupich [...], konających”. Rytm wypowiedzeń kształtują anafory i paralelizmy składniowe, jak w zdaniu: „Venus, cicha w swej boskiej obojętności, patrzyła w dal niezgłębioną, poprzez tę noc listopadową, poprzez tę noc tak straszną”. Tego rodzaju powtórzenia wzmacniają wyrazistość obrazu, kształtując spokój (służą temu epitetu *cicha* i *boska*) i zarazem niepokój (*niezgłębiona* daje sugestię tajemniczości). *Homoioteleuton*, podobnie jak anafora czy równoległa struktura składniowa (paralelizm), należy do tych metod osiągnięcia powiększenia (amplifikacji), które klasyfikuje się do rodzaju nagromadzenia (łac. *congeries*). Emocjonalny ładunek osiąga także narracja utworu w wyniku kumulowania epitetów, wzmacniających dramatyzm przedstawień, np.: „Psy wyły żałośnie, druzgotane drzewa jęczały, rozdzierane mury padały z krzykiem głuchym, a wszystko, co żyło i co cierpiało, łkało żalostí i błaganiem”. Silne personifikacje (psy wyrażające ból i żal, jęczące drzewa, mury padające z krzykiem; wszystko, co żyjące, podlegało cierpieniu, łkało) nadają wypowiedzi dramatyczny ton poprzez wyrazisty aspekt spójności w obrębie żyjących (wszyscy cierpią) i powszechności cierpienia. Zestawienia kontrastowe (w zakresie różnych przejawów cierpienia: pasywna żalostí z aktywnym błaganiem) z frazami paradoksalnymi, wyraźnie antytetycznymi (*głuchy krzyk*) intensyfikują efekt beznadziejności bólu i braku pocieszenia.

Potęę bogini miłości zniweczyła nocna wichura, która powaliła drzewo na boską piękność: „A wtedy z głębin parku, od połamanych bogów, od rozmiądzonych boskich ciał, z kamiennych ust buchnął krzyk ogromny, krzyk wstrząsający, ostatni krzyk!”. Reymontowe zdania, takie jak to, posiadają wewnętrzną rytmikę. Z rozpoznania Wiktora Dody (1925, 47) wynika, że Reymont znajdował upodobanie w konstrukcjach wieloczłonowych w obrębie jednej jednostki syntaktycznej,

preferując rozpiętość zdania w granicach od trzech do siedmiu członów. W tym przypadku członów jest siedem, w porządku: cztery plus trzy (1. z głębin parku, 2. od połamanych bogów, 3. od rozmiażdżonych ciał, 4. z kamiennych ust; oraz: 5. buchnął krzyk ogromny, 6. krzyk wstrząsający, 7. ostatni krzyk). Larum niesie przyroda ożywiona i nieożywiona:

Umarła! Odpowiadały echem lasy, chyląc się do nóg dnia wschodzącego. Umarła! Odpowiadały echem niedołamane drzewa parku i chyliły się przez rów, nad drogą, i patrzyły na nieśmiertelną. Umarła! Śpiewały suche, nikczemne osty, otrząsając ciężkie głowy z rosy, szeptała ziemia, chichotał poranny wietrzyk, mruzczały wezbrane potoki, co wybiegały z parku na drogę i czołgały się do Bogini, aby lizać jej ciało, i rwać, i kąsać, i jakby powszechna radość zatrzęsała ziemią, że umarła ta, co była nieśmiertelna.

Tu zrytmizowanie obejmuje kilka zdań, które w obrębie poszczególnych jednostek składniowych są także podporządkowane zasadom retorycznego ukształtowania kolonów. Schemat regularnych powtórzeń organizuje symetrię w obrębie większych całości znaczeniowych.

W tak dynamizowanej strukturze obrazów konstytuuje się dynamiczny aspekt nastroju. Atmosfera żałobnej lamentacji niepostrzeżenie przechodzi w lubieżną reakcję potoków i nikczemną radość wszelkiego bytu. Żal miesza się z bezecnością i wzgardą. Tę groteskową jakość nastroju współtworzą: wzniosłość i trywialność, tragizm i szyderczy śmiech, smutek i cierpienie pomieszane z radością, piękno i deformacja. Groteskowość jest ściśle powiązana w utworze Reymonta z hiperbolizowanymi obrazami zagrożenia i destrukcji. Oto przykład:

A huragan, jakby pijany szaleństwem, taczał się po polach, brał się za bary z lasem, gniótł, wyrwał i łamał, aż jęk ogromny leciał wysoko nad ziemią, a trzask łamanych drzew, niby huk piorunów, echem rozlegał się po ruinach pałacu.

Monstrualność, będąca tu wynikiem skontaminowania energii huraganu z pozbawionym świadomości szaleńcem, omroczonym alkoholem, oraz z brutalnym i bezwzględny zapaśnikiem, nie jest w utworze Reymonta zjawiskiem sporadycznym czy marginalnym. Rozciąga się na cały szereg następujących po sobie scen burzy i efektów zniszczenia, począwszy od opisu zapadania zmroku, zapowiadającego nieokiełznane żywioły przyrody:

Noc podnosiła się od wschodu i szła jeszcze chyłkiem, ale już przysłaniała pletwami jary głębokie, pola dalekie, żrenice stawów, i poczyniała wlewać plugawymi łachmanami zmroku i trząść na ziemię drobny, przejmujący zimnem deszcz – i z wolna okręcała brudnymi zwojami wsie, szkielety drzew, puste pola, krzyże, co oślizgłe, czarne, zmęczone ramiona wyciągały ku niebu po wzgórzach i rozstajach.

Personifikowana noc nie budzi dobrych skojarzeń: przybiera kształt olbrzymiego clocharda w *plugawych łachmanach* (brudne zwoje potęgują efekt nieczystości),

chyłkiem (podstępnie) zakradającego się tam, gdzie swą obecnością i działaniem będzie mógł mącić spokój i ubezwłasnowolniać wszystko po drodze, nawet to, co okazywało już martwość nieistnienia (szkielety drzew). Amplifikacja polega tu na stopniowym rozwijaniu obrazu nocy, która *przysłania*, potem *wlewa* zmrok, *trzęsie* deszczem, a na końcu *okręca* wieś, pola, drzewa. Każdy z tych czynników działa jakby w coraz większym, bardziej intensywnym wymiarze (efektywnie użyta *auksesis*): widoczne jest przejście od subtelnych obrazów (choćby samego *przysłaniania* i *wlewania* zmroku) do pełnej dominacji nocy, okręcającej wieś, szkielety drzew i krzyże, nadającej im dodatkowe cechy („oślizgłe, czarne, zmęczone ramiona” krzyży). Świat przedstawiony wydaje się żywy, zмага się z jakąś mroczną siłą. Powtarzające się konstrukcje, takie jak „i szła jeszcze chyłkiem, ale już...”, „i poczyniała wlewać”, „i z wolna okręcała”, nadają tekstowi charakterystyczną melodyjność, równocześnie sprawiając, że opis działa stopniowo, narastając, co przyczynia się do większego napięcia. Obecność złożonych metafor (źrenice stawów; oślizgłe, czarne, zmęczone ramiona krzyży) skutkuje tym, że przedstawienie staje się silnie zmysłowe. Zestawienie przestrzennych określeń (*głębokie, dalekie*) z personifikowanymi źrenicami stawów intensyfikuje wrażenie rozprzestrzeniania się nocy. Obrazy działają na wyobraźnię, sugerując krajobraz apokaliptyczny.

W sukurs temu pogardliwemu brudnoczarnemu potworowi-nocy spieszy animizowany wichur:

A nocą, niby pies, wciskał się wiatr i obiegał pola, przewalał się ze świstem po przemiękłych podórówkach, bił w stawy, aż się odkrywały do dna, zamiatał błotniste drogi, mocował się z gruszkami po miedzach, wyrywał wiechcie słomy, przycichał i milczkiem uderzał w ściany lasów stojących dokoła; wżerał się ze skowytami w tłumy drzew ponurych i rwał ostatnie liście brzoźom żółtym i bukom czerwonym – i cofał się przerażony mroczną ciszą głębin i ponurą zadumą olbrzymów, cofał się ze skomleniem, kłębił i rzucał z wściekłością na stary, leżący w dolinie nad rzeką park; na ruinę parku o zielonych oczach stawów zarośniętych, o wyłamanych przegniłych alejach, o pokrajanych na chłopskie zagoniki gazonach i trawnikach; na trupa parku, gdzie wpośród zdeptanych traw i drzew połamanych białe marmurowe ciała Faunów, Panów, Driad, Bachantek, Bogów i Chimery!

„Psia” niespokojność wichru momentami przekształca się w aktywność i agresję w wydaniu bardziej ludzkim niż zwierzęcym (wciskał się, przewalał się, bił, zamiatał, mocował się, wyrywał, przycichał, uderzał). Agresja w końcu przybiera oblicze wściekłych ataków o podłożu somatyczno-lękowym: pies cofa się przerażony, cofa ze skomleniem, miota (kłębi) i rzuca z wściekłością – na trupa parku. Skomlenie i kąsanie przeobrażają się w rodzaj jakby obrony przed czymś groźnym i niebezpiecznym. Tu obraz zyskuje już charakter szaleńczej walki na śmierć i życie. Ekspresja ruchu daje efekt lęku metafizycznego.

Popadanie w ruinę parku pałacowego było jednocześnie powolnym konaniem bogów – tożsamy z ideą sztuki i piękna. Jedna noc huraganowo-burzowa i następujący po niej poranek – w którego dziedzinę wtargnął nieokrzesany, brutalny człowiek – przyniosły ostateczny kres światu greckich bogów (oczywiście w tej konkretnej realnej przestrzeni). Lament żałobny zostaje zamknięty symbolicznym aktem zbezczeszczenia boskiego piękna i jego trwania transcendentnego w obrębie artefaktu sztuki.

Agonalny nastrój świata wyraża się poprzez obrazy deformacji i destrukcji: wrony „wieszały się na szkieletach drzew”, „czepiały się porozwalanych ścian, wisiały na potrzaskanych kolumnach, opadały na zrujnowane balkony”, „znikały we wnętrzu ruiny, w oczodołach pałacu”; pałac patrzył „w widmowe kontury drzew połamanych przez wichry”, „na potrzaskane marmury fontann, na groby rozwalone w ciemne głębie gąszczów, w zielone rozgniłe stawy”, „na cały tłum ciał [...] boleśnie bielejących nagością”, „na cały tłum boskich ciał obdartych, poranionych, powygryzanych przez deszcze i mrozy, bezrękich, kalekich, omszonych, trupich [...], konających w zimnie, brudzie i brzydocie nocy listopadowej”; „park trząsł się w spazmie rozpacz”. W ten dogorywający obraz życia wnikają kakofonie dźwięków: skowyty, wycia rozpaczliwe, skomlenia, jęki, krakanie, świsty, błagania, szepty, głucho huczenie, krzyki głucho, porykiwania, żałosne łkania, chichot, bełkotanie. Plastyczność przedstawień utrzymana jest w kolorystyce czerni i szarości, sugestywnie nasyconych widmowością kształtów i światła jakichś odległych, drgających.

Chaos „dziania się” w przestrzeni ulegającej destrukcji znajduje ujście w projekcjach hiperbolizowanych obrazów bitewnego szału:

Nie było już nic tylko jeden olbrzymi wir ciemności, który toczył się między niebem a ziemią, ryczał, rwał drzewa i mury, kłębił się olbrzymim lejem, przelatywał park i bił w lasy, ale lasy powstawały strasznym szeregiem, niepokonanym szeregiem, zawodziły dziką pieśń boju i tłukły koronami napastnika, kładły się prawie na ziemi i powstawały znowu ogromne, niepokonane, straszne, i walka trwała dalej, bój trwał i zniszczenie trwało.

Lej, szereg, bój, napastnik, walka – to wyrazy mieszczące się w treści znaczeniowej bitwy i wojowania. Wzmaganie się chaosu, znajdujące ukonstytuowanie w militarnej metaforyce (natarczywość bitewna i nieokiełznany żywioł zniszczenia), potęguje skutek amplifikacyjny. Efekt powiększenia zawiera się nie tylko w samym słowie, którym określa się rzeczy wielkiej wagi (tu przez związanie z wojną), lecz także w podwyższających napięcie czasownikach (toczył się, ryczał, rwał, kłębił się, bił, zawodziły, kładły się), mocno artykułujących ofensywność i gwałtowność owego „dziania się”.

Metafizyczne zło wpisane w świat przyrody, dynamiczny ruch, któremu towarzyszą napastliwe reakcje, groteska i hiperbola, metaforyka czerni, obrazy

martwoty i katastrofy (to, co fizyczne, podlega procesom rozkładu), pesymizm, aspekt modlitewno-lamentacyjny (wraz z kontekstem orszaku żałobnego), motywy perwersyjne (uda konającej bogini oplątuje lubieżny chmiel), ton eksklamacyjno-patetyczny, gwałtowna ekspresja napiętych uczuć i trwogi oraz etyzm jako perspektywa oglądu świata – to nader wyraziste wyznaczniki poetyki ekspresjonizmu (por. Stępnik 1988). Jakkolwiek nie ma tu charakterystycznego dla ekspresjonizmu rozkładu formy, a występuje retoryczne ukształtowanie narracji, efekt ostateczny okazuje się podobny do efektu będącego konsekwencją formalnego rozbicia, gdyż zamiast strumienia świadomości ze znaczną nadwyżką ekspozowany jest strumień potężnych emocji. Ten afektywny charakter różnorodnych interakcji w przestrzeni świata przedstawionego *Venus* kształtuje właśnie amplifikowana narracja. Jej celem jest rozwijanie i wzmacnianie różnorodnych jakości i wartości. Amplifikacja, będąc techniką retoryczną polegającą na rozbudowywaniu tematu (poprzez rozwijanie szczegółów) i wzmacnianiu percepcji uczuciowej (m.in. przez użycie mocnych, ekspresyjnych słów), służy uzyskiwaniu intensywności lub wyrazistości przedstawień. Intensywność i wyrazistość mają wszystkie byty wypełniające przestrzeń zdewastowanego parku, otwartego wertykalnie – na zjawiska pogodowe i kosmiczne. Każdy element – od krajobrazu (także architektonicznego) po konterfekt wyczerpanego świtu – przynależy do świata ożywionego, efektownie antropomorfizowanego i hiperbolizowanego:

Huragan przeszedł i słodkie oczy gwiazd zaczęły patrzeć z głębin. Świt blade, anemiczny, o rozwichrzonych zorzach na czole, podnosił ciężkie powieki chmur i patrzył sennymi, zapłakanymi źrenicami zórz po pustych, martwych polach, pełnych zniszczenia, po lasach połamanych, zaglądał w puste oczy pałacu aż do głębi nagich ścian, pełnych strzępów, obić i resztek złocen, obiegał błyskami park zgnieciony, połamany i umarły, szukał bogów, którzy stali w półkolu wielkim nad stawem, ale bogów nie było.

Obraz świtu o rozwichrzonych zorzach na czole, z ciężkimi powiekami chmur, współ ze słodkimi oczyma gwiazd oraz sennymi i zapłakanymi źrenicami zórz wzmacniają wrażenie smutku i melancholii, akcentując jednocześnie stan zmęczenia i nadwątlenia. Skonfrontowanie senności i zapłakania wywołuje wrażenie nie tylko fizycznej, ale i emocjonalnej niepełności i zagubienia świtu. To efekt zastosowania *hypallage* (a raczej: *hypallage adiectivi*) – figury polegającej na zamianie miejsc (zaburzającej zgodę składniowo-logiczną) w przyporządkowaniu przymiotników: blade i anemiczne oblicze właściwe jest z natury człowiekowi, nie zaś porze dnia. Epitety właściwe do opisu człowieka dokładniej precyzują opisywaną sytuację (zjawisko), jednocześnie zagęszczając aurę poetyckości (*hypallagi* można utożsamiać z metonimiami, por. Ziomek 1990, 224). Nasycenie

przedstawień metaforami generuje artystyczną kompozycję oraz wytworność i okazałość stylu (por. *Rhetorica ad Herennium* 4, 1-18). Amplifikacyjny charakter narracji służy uczynieniu wypowiedzi bardziej dynamiczną, bardziej dramatyczną, wyrazistszą – przez co wyjątkowo mocno angażującą dla odbiorcy.

Jeśli przyjąć za poprawną hipotezę, że *Venus*, napisana kilkanaście miesięcy po paryskich komentarzach Lorentowicza, była odpowiedzią na wyartykułowane wówczas niedoskonałości warsztatowe, retoryczność opowiadania wypadałoby rozpatrywać w aspekcie epideiktyczności. W myśl tego, jak retorykę epideiktyczną definiował Jerzy Ziomek (1990, 31), utwór zyskuje status *exemplum*, które ma za zadanie *pokazać coś*. *Venus* została niejako *wystawiona na widok, stawiona przed oczyma* – dla poświadczenia sprawności rzemiosła, erudycji i kunsztu pisarskiego. W tym rozumieniu jest rodzajem demonstratywnym.

Krystyna Tuszyńska (2021, 336), badaczka tekstów typowych dla *genus epideiktikon*, zwraca uwagę na istotę budowania etosu własnego autora w tym typie retoryki. Zatem nie wyłącznie sprawność pięknego konstruowania tekstu poddawałby tu Reymont ocenie czytelników, lecz także, poprzez podjęty temat, swoją wrażliwość estetyczną i moralną, świadomość tradycji kulturowej oraz stosunek do bezwiednych gestów barbarzyństwa wobec sztuki, czyli zarazem – własny obrachunek z chłopstwem.

Ponieważ dla Tuszyńskiej materiał analityczny stanowiło oratorstwo funeralne, ustalenia badaczki dotyczyły nie etosu autora dzieła literackiego, lecz mówcy. Wydawać by się mogło, że *Venus* Reymonta niewiele ma wspólnego z *epitaphios logos*, jednak będąc swoistego rodzaju pochwałą bogini, apoteozą w obliczu ostatecznego jej uśmiercenia, utwór posiada w szczerkowym zarysie pewne elementy mowy pogrzebowej: lament oraz to, co określa się mianem *makarismos*. W ateńskich mowach ku czci zmarłych żołnierzy *makarismos* był to „zabieg polegający na stwierdzeniu, że dla poległych wojowników więcej znaczyła sława (*kleos*) niż życie (*bios*)” (Tuszyńska 2021, 329). W utworze Reymonta ostatni obraz niesie przesłanie wsparte na podobnym koncepcie. Ekspozowane są w opozycji dwie wartości, zaś bogini umiera z poczuciem właściwej ich hierarchii. Jej oblicze prezentuje dumną wzdgarę wobec świata, która więcej znaczy dla boskiej Wenus aniżeli życie. Niewzruszoność wobec śmierci wyraża patetyczną wizję majestatu piękna („głowa patrzyła z rowu, spod cienkiej warstwy wody, patrzyła w dal niezgłębioną, patrzyła wskroś wszystkiego, zimno i nieubłagane”).

W zakończeniu utworu Reymonta brak jest zupełny elementu konsolacyjnego (motyw typowy dla *epitaphios logos*). Nie ma tu najmniejszego choćby śladu pocieszenia, z obojętną surowością natomiast narracja wzbudza emocje nielitościwie przykre. Zamiast oczekiwanego wyciszenia finał przynosi silniejsze wyakcentowanie dramatyzmu zdarzeń. Zakończenie jest wszak tym miejscem, w którym

amplifikacja, w myśl reguł perswazyjno-oratorskich jest nieodzowna (por. Barłowska 2009, 115). Unaocznienie, dzięki spożytkowaniu hipotypozy, plastycznego przedstawienia zdarzeń, projektuje iluzję rzeczywistości, dając efekt niemal żywego obrazu. Uczucia są o tyle mocniejsze, o ile wyrazistsze jest owo unaocznienie zdarzeń (Korolko 1990, 118). A wyrazistość implikuje tu fakt, że po raz pierwszy w świat przedstawiony, właśnie w scenie finałowej, wnikają rzeczywiste osoby: prymitywni, niesyci, tępi i niewrażliwi chłopci. Agresywność owego wnikania przybiera barbarzyńskie oblicze już przez samo to, że świat tych istot okazuje się być całkowicie różny od tego, jaki przedśmiertnie przypominała sobie ich ofiara – bogini Wenus, kierująca wzrok i słuch na Helladę

spowitą w ciszę miesięcznej posnowy, co srebrną mgłą okryła combry gór nagich, oliwne gaje, lasy cyprysów, przez które przeświecały białe ściany domów, marmurowe portyki świątyń, boskie ciała bohaterów; słuchała słodkich szmerów ruczajów, wijących się przez rozwonione lasy pomarańcz, słodkich głosów fletni, lejącej się w ciszę tej cudnej nocy, słodkich hymnów miłości, które w wiosennym powietrzu śpiewały wszystkie twory.

Sugestywna subtelność zmysłów dobitnie kontrastuje z ordynarną bezceremonialnością chłopów. Słodycz ożywionego greckiego pejzażu leży w świetlistości i łagodności tej wizji oraz dźwięczności (instrumentacyjna miękkość i wyciszenie), potoczystości, a także gładkości całego układu słownego¹⁴. Owa koincydencja wartości estetycznych łagodnych i ostrych (zob. Wallis 2004) współtworzy estetyczną sprawność amplifikacyjnej narracji w *Venus* Reymonta.

Bibliografia

- Barłowska, Maria.** 2009. „Amplifikacja retoryczna”. W *Retoryka*, red. Maria Barłowska, Agnieszka Budzyńska-Daca, Piotr Wilczek, 98-115. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brzozowska, Sabina.** 2017. „Włochy Reymonta: »Krzyk«, »Dwie wiosny«, »Venus«”. W *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysław Reymont zmagania z myślą i formą*, red. Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann, 39-50. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Dionizjusz.** 2006. „O zestawianiu wyrazów”. W *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles – Demetriusz – Dionizjusz*, tłum. Władysław Madyda, 174-273. Wrocław: Ossolineum – De Agostini.
- Doda, Wiktor.** 1925. *Władysław Stanisław Reymont. Sylwetka literacka*. Tarnów: Księgarnia Zygmunta Jelenia.
- Kamińska, Lidia.** 2023. „»Zakłeta w marmur, zmuszona być i trwać«. O motywie kobiety-rzeźby w literaturze Młodej Polski”. W *Sztuka – twórca – dzieło*, red. Lidia Kamińska, 141-174. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa.
- Korolko, Mirosław.** 1990. *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kotowski, Witold.** 1974. „Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta”. *Pamiętnik Literacki* 1 (LXV): 185-201.

14. O układzie gładkim patrz: Dionizjusz (2006, 250–256).

- Krzyżanowski, Julian.** 1937. *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- Kwintylian, Marek Fabiusz.** 1984. „Kształcenie mówcy” (VIII, 4: Amplifikacja), tłum. Marian Nagnajewicz. *Meander* 7/8: 365-370.
- Lange, Antoni.** 1927. *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprówicz*. Warszawa: Biblioteka Domu Polskiego.
- Lorentowicz, Jan.** 1909. *Młoda Polska. T. 2: Stanisław Przybyszewski. Władysław Stanisław Reymont*. Warszawa: Księgarnia St. Sadowskiego.
- Parandowski, Jan.** 1986. *Alchemia słowa*. Warszawa: Czytelnik.
- Rhetorica ad Herennium*, tłum. Stanisław Stabryła. 1990. W *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Mirosław Korolko. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Reymont, Władysław Stanisław.** 1893. „Śmierć”. *Głos* 13-15.
- Reymont, Władysław Stanisław.** 1897. „Venus”. *Jednodniówka*. Monachium.
- Samborska-Kukuć, Dorota.** 2024. „»Venus« Reymonta – geneza, konteksty, propozycja interpretacji”. *Tekstualia* 2 (77): 47-58.
- Słomak, Iwona.** 2015. „Amplifikacja w warsztacie mikrologa”. W *Balaghan: mikroświaty i nano-historie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka, Beata Mytych-Forajter, 223-233. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Stępnik, Krzysztof.** 1988. „Formuły modelowe modernistycznej poezji ekspresjonistycznej”. W *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. Eugenia Łochowa, 25-46. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Sztachelska, Jolanta.** 1997. „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*. Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Tuszyńska, Krystyna.** 2021. „Epitaphios logos – hybrydyczny gatunek retoryki ateńskiej”. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae XXXI* (1): 323-339.
- Utkowska, Beata.** 2004. *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*. Kraków: Universitas.
- Wallis, Mieczysław.** 2004. „Wartości estetyczne łagodne i ostre”. W *Wybór pism estetycznych*, oprac. Teresa Pękała. Kraków: Universitas.
- Wodziński, Antoni.** 1926. „Reymont o sobie. Autobiografia twórcy »Chłopów«”. *Kurier Warszawski*. Styczeń 1.
- Wojdat, Włodzimierz.** 2014. „Edukacja rzemieślnicza w Lublinie w I poł. XIX wieku”. *Rocznik Lubelski* 40: 71-92.
- Zabawa, Krystyna.** 2017. „»Życie przedstawiać jakim jest...« (?) : świadomość estetyczna i poglądy Reymonta na sztukę”. W „Wskrzesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann, 13-24. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Ziomek, Jerzy.** 1990. *Retoryka opisowa*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.