

Zbigniew Lisowski

"Życ" znaczy "zapomnieć": próba interpretacji "Zapomnienia" S. Żeromskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 26-27, 63-78

1991-1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zbigniew Lisowski

„ŻYĆ” ZNACZY „ZAPOMNIEĆ”
(PRÓBA INTERPRETACJI ZAPOMNIENIA S. ŻEROMSKIEGO)

17 VI 1889 r. Żeromski wyznaje z żalem w 13 (XIX) tomiku swego *Dziennika*:

„Piszę, drę, rzucam za okno i znowu piszę to samo. *Psie prawo* i *List miłosny* – dwa szkice czekają druku. *Zapomnienie* wyrabiam nocami. Mogłoby być śliczne, gdybym je pisał mniej niespokojnie. A tak – marnota”¹.

A źródłem niepokoju przygotowującego się do debiutu w „Głosie” guwenera pp. Zaborowskich były fizyczne i duchowe cierpienia, spowodowane postępującą próchnicą kości śródrezcza oraz atmosferą oleśnickiego dworu.

Po pięciu dniach Żeromski notuje: „Napisałem trzy szkice do „Głosu” pod ogólną nazwą *Z dziennika*”².

Dopiero w roku 1890 wychodzi pierwszy „szkic” tej mini-trylogii, ale zatytułowany *Pod pierzyną*. 20 I t.r. Żeromski zgłasza się do redakcji „Głosu” po odbiór honorarium. Józef Hłasko, redaktor i kasjer w jednej osobie – wygłosiwszy na cześć autora długą tyradę pochwalną, w której nawet padło nazwisko Dygasińskiego jako entuzjasty przesłanych utworów – oznajmia, iż „cenzura nie puściła całkowicie drugiego obrazka pt. *List miłosny* [...] i że trzeci zaledwie szkic – *Zapomnienie* przy nowym cenzorze, może być, będzie zamieszczony w „Głosie”³.

Jednak zniecierpliwiony zbyt długim oczekiwaniem na druk, Żeromski postanawia wycofać z „Głosu” tekst *Zapomnienia*, by przestać go do „Ogniska”, o czym dowiadujemy się z notatki zawartej w 14 (XX) tomiku *Dziennika*, a sporządzonej 6 III 1890 r.: „Prosiłem listownie Wacka [Machajskiego] o odebranie z przekłętego „Głosu” nowelki ślicznej *Zapomnienie* i przesłania[!] jej do „Ogniska”. Czy co z tego będzie – diabli raczą wiedzieć”⁴.

Machajski albo prośby Żeromskiego nie spełnił, albo też dowiedział się w redakcji „Głosu”, że opowiadanie zostało już definitywnie zakwalifikowane do

druku. W końcu ukazało się ono na łamach tego pisma, ale dopiero w 1891 r. (nr 32 i 33 z 8 i 15 sierpnia). O niemal natychmiastowej popularności utworu świadczy już sama liczba jego wersji obcojęzycznych. Tylko w latach 1896–1912 ukazało się aż czternaście przekładów.

Zapomnienie, *Siłaczka* i *Zmierzch* to najwybitniejsze osiągnięcia Żeromskiego w debiutanckim okresie twórczości nowelistycznej, świadczące o tym, że młody pisarz nie wkroczył, lecz wtargnął do literatury, i to od razu z okrzykiem protestu. Choć *Zapomnienie* liczy już sobie niemal sto lat, to jednak nadal czytane jest z dużym zainteresowaniem. Może ze względu na zawartą w nim głęboką prawdę psychologiczną, która mając charakter uniwersalny zachowuje z upływem czasu – odmiennie niż społeczna – znaczenie trwałe, nie tylko historyczne? Przypuszczam, że względnie całościowa interpretacja *Zapomnienia* pozwoli zbliżyć się do ideowej i artystycznej prawdy o tym utworze.

Pierwszy akapit z zreferowany lapidarnie program wyprawy myśliwskiej, wypowiedziany pospiesznie, jednym zdaniem – jednym tchem, jakby przez zziąjanego już narratora i jednocześnie uczestnika nocnej eskapady.

Następne zdanie, rozpoczynające już drugi akapit, ukazuje pierwsze konsekwencje realizacji owego programu. Obie wypowiedzi stanowią ekspozycję opowiadania, wyjaśniającą genezę przedstawianej sytuacji.

Przejście do akcji „właściwej” podkreślają zarówno alternacja czasu przeszłego na teraźniejszy, jak i bezpośrednie sąsiedztwo ostatniej z wymienionych w ekspozycji czynności bohaterów z ich pierwszą, identyczną zresztą, czynnością, przedstawioną w sekwencji następnej: „trzeba było [...] iść. Idziemy tedy [...]”.

Narracja, która zacznie rozwijać się na dobre dopiero od momentu przedstawienia przybycia narratora i pana Alfreda „do gajówki Lalewicza”, już po chwili przerwana jest epicko rozlewnym opisem pejzażu, realizowanym przez narratora, którego urzekają łąny zbóż, zwłaszcza zaś kwitnącego żyta, „pieśń słowika”, łąki, lasy, rozpaczliwa walka ciemności uchodzącej nocy z blaskiem nacierającego dnia, zapalająca się purpurą zorza. Niefrasobliwy nastrój towarzyszący zdawkowej, prowadzonej „od niechcienia” pogawędce opuszcza więc wkrótce narratora, który – jako jedyiny spośród uczestników myśliwskiej wyprawy – ulega fascynacji pięknem przyrody, wchodząc nawet w bezpośredni kontakt z mokrymi od rosy kłosami „okwitłego żyta”, kontakt tyleż fizyczny, co i duchowy, a to dzięki animizacyjnej i personifikacyjnej metaforyzacji obrazu zboża. Rozkosz dotyku kłosów narrator pozwala odczuwać przez chwilę również czytelnikowi, niejako stawiając go w swojej sytuacji: „Z rozkoszą przesuwasz rękę po mokrych kłosach i pozwalasz, by cię biły po twarzy”. W ujęciu Żeromskiego prezentuje się to jako wzajemna pieśczość człowieka i zboża. Dokonując chwilowej metamorfozy czytelnika w bohatera utworu, autor maksymalnie go aktywizuje, pozwala mu głęboko się wczuć w sytuację, psychicznie i niemal fizycznie zjednoczyć się z opisywaną przyrodą. Powołując się na występujące w *Dziennikach* przykłady

stosowania przez Żeromskiego formy 2 os. lp. zamiast 1, Halina Kurkowska stwierdza w rozprawie *Młody Żeromski a język rosyjski*, że chwyt te „służą [...] swoistej obiektywizacji tego, co osobiste, intymne, pozwalają pisarzowi dokonać 'projekcji' swych doznań, wciągnąć czytelnika do emocjonalnego współdziałania w opisywanych przeżyciach i wydarzeniach” (*Stefan Żeromski, W pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Studia i szkice* pod red. Zbigniewa Golińskiego, Warszawa 1977, s. 286). Jeśli ruch w pierwszej części obrazu powoduje człowiek, to w części drugiej – wiatr:

„Czasami pociąga od Wisły nie (a) wiatr, lecz (b) zdrowy chłód, (c) niby wilgotny oddech ziemi ukrytej nocy. Nie (A) porusza on ścian zboża, lecz je (B) głaska, (C) dotyka ustami jak pocałunek” (Podkr. i segmentacja – Z.L.).

Obraz charakteryzujący wiatr i jego oddziaływanie na zboże ma bardzo interesującą strukturę, opartą na zasadzie negacji i stopniowania, co ująć można za pomocą następującego schematu:

nie a, lecz b, c

nie A, lecz B, C

W obu tworzących ten chwyt szeregach – zarówno rzeczownikowym, jak i czasownikowym – narrator neguje realne znaczenie elementów a A, by wybrać następnie ich metaforyczne, znaczeniowo najtrafniejsze odpowiedniki b c i B C. Niejako eksperymentalnie i poglądowo Żeromski zademonstrował tu czytelnikom, jak szereg „praktyczny” przekształcić można w szereg poetycki, charakteryzujący się uporządkowaniem „naddanym”, że skorzystam z terminologii stosowanej przez W. Szkwłowskiego.

Analizowana struktura metaforyczna przedstawia się następująco:

b (metafora) jak c (metafora)

B (metafora) jak C (metafora + porównanie)

Dostrzec tu można swoistą regularność: dwie metafory w porównaniu, dwie metafory i porównanie.

Następna sekwencja opisu zboża dotyczy wrażeń akustycznych, gdy narrator – niczym wędrowiec ze *Stepów Akermanskich* – tak ucho natęża ciekawie, że słyszy „cichy szmer” zderzających się ze sobą kłosów.

Sugestywnie opisał Żeromski koncert słowiczy, który na kartach *Zapomnienia* staje się wprost wydarzeniem poetyckim. Rozgrywa się ono w trzech etapach. Centralne miejsce w tym symetrycznie zbudowanym „obrazie” akustycznym zajmuje aria słowicza, określona aż sześcioma epitetami, które poprzedza pierwsza część metafory „staccato [...] pieśni”. Ponieważ etap wstępny ukazuje nieudaną próbę przywabienia ukochanej, aria jest formą rozpaczliwej reakcji słowika na bezskuteczność jego miłosnych „nawoływań”. W trzecim etapie charakterystyka pieśni słowiczej połączona jest ściśle z jej „percepcją” przez zanimiowaną lub wręcz spersonifikowaną florę.

Kolejna sekwencja utworu to opis brzasku, kiedy to „ciemność się zmniejsza

– nie rozprasza się jeszcze, lecz rzednie”, rozcieńczona z dalekim, napływającym z głębin kosmosu blaskiem wschodzącego słońca. To jeden z wielu przejawów tendencji do odkonkretniania zjawisk i rzeczy poprzez zacieranie ich konturów i granic, co w dużym stopniu przyczynia się do osiągnięcia efektu wieloznaczności wypowiedzi. No bo jak tu dostrzec np. tę subtelną różnicę między zjawiskami „rozprasza się” i „rzednie”? Niebo się już zapala słonecznym blaskiem, ale idących łąkami ku lasowi otacza jeszcze ciemność tak gęsta, że narratorowi trudno dostrzec „wyšla Puka”, biegnącego przed nimi w odległości dwóch kroków. Powstała w ten sposób tym bardziej sugestywna, że kontrastowa wizja wczesnego brzasku. Jedynie rejestrując drobne przeszkody utrudniające myśliwską marszrutę, narrator, ciemnością szczelnie jeszcze otulony, skupia swą uwagę na motywach akustycznych (skrzypienie derkaczy, śpiew przepiórki).

Opis lasu rozpoczyna i kończy porównanie, przy czym niemal całość deskrypcji dotyczy woni leśnych. Motywacja obu ostatnich sekwencji jest oczywista: w ciemności narrator chłonać mógł tylko wrażenia akustyczne i zapachowe.

Lecz oto zaczyna się przedświt, gdy w górze jaśnieje już błękit, lecz ziemia pogrążona jest jeszcze w żywiole szarości. I właśnie dlatego sosny wierzchołkami wtapiają się już w błękitną jasność, a pniami tkwią jeszcze w szarej pomroce. Ponieważ wczesnoporanny pejzaż ma kontury nieostre, postrzępione, jest jakiś rozmazany, więc powietrze, niczym eter przejrzyste i zabarwione błękitną szarością czy też szarawym błękitem, łatwo kojarzy się w świadomości narratora z wodą. Stąd porównanie pni sosen z rybami.

Kolejnym składnikiem utworu jest ekspresjonistyczny opis tyleż zawziętej, co rozpaczliwej walki „cienia ze światłem”, nadchodzącego dnia z nocą. Obraz jest maksymalnie zantropomorfizowany, gdyż nie tylko sama walka przypomina działania frontowe, ale też kolejne jej fazy jawią się w opowiadaniu jako żołnierze, umierający cicho i samotnie. Światło i cień stają się w tym ujęciu niejako wodźcami obu walczących stron. Narrator skupia swą uwagę głównie na cieniu, wodzu armii będącej już w defensywie i prawem przyrody skazanej na klęskę. Chociaż ogromna dynamika cechuje całą sekwencję, to jednak fragment poświęcony cieniowi najbardziej jest dynamiczny; uwagę czytelnika zwraca tu szczególnie wielość oraz różnorodność działań, ruchów i gestów cienia, stanowiących kolejne etapy jego rejterady. Cień, przypadający w czasie ucieczki twarzą ku ziemi, traktować trzeba jako personifikację, choć z drugiej strony stanowi on wcale nie jednoznaczny stan skupienia ciemności.

Po fudze tej następuje opis budzącego się w lesie życia. Narrator zwraca uwagę najpierw na śpiew derkaczy, czajek i skowronków, dostrzegając przy tym całe zróżnicowanie ptasich dźwięków: krzyk, wołanie, śpiew. Antropomorficznie więc zostały potraktowane ptaki leśne i polne, zwłaszcza skowronek, który, „jak chłop pracowity, wstaje śpiewać hymn pracy”, choć jest nieco zreifikowany („brat roli”). Tendencja do antropomorfizacji (a przynajmniej animacji) jest tak

silna, że obejmuje bardzo wiele składników rzeczywistości przedstawionej. Oto drożyna, którą podążają amatorzy polowania, „wybiega czasami na łąkę, by znowu ku lasowi zawrócić”, jak gdyby drocząc się z nimi; stąd zakręty dróżki uznaje poetycko nastrojony narrator za rezultat jej „kaprysów”.

Lecz na tle tego błogostanu przyrody, uduchowionej i fascynującej swoim pięknem, harmonią i spokojem, z tym większą wyrazistością wyodrębnia się zgrzytliwie kontrastowy motyw zawiści ludzkiej: oto pan Alfred, a za nim i narrator, wskutek kapryśnych i przekornych zakrętów dróżki zmuszeni co pewien czas do wychodzenia na łąki, doznają zawodu, a nawet wpadają w złość, przekonując się naocznie, że pogrążone jeszcze w szarym mroku cienie to nie pasące się „na pańskim” konie chłopskie, lecz najzwyczajniejsze zarośla. Reakcja ta stanowi dla czytelnika duże zaskoczenie. Pan Alfred powinien być przecież zadowolony, że na jego łąkach nie pasą się chłopskie konie! Motywacja postawy dziedzica może być tylko jedna: brak okazji czy też pretekstu do wyładowania agresji w trakcie samosądu – jak na podstawie późniejszych wydarzeń można przypuszczać.

Pierwszą część utworu kończy m.in. sugestywny opis krajobrazu opromienionego blaskiem zorzy zwiastującej wschód słońca. Iście królewskie tu występują kolory: złoty, paśowy, niebieski, granatowy, biały, które trafnie wyrażają cały przepych letniej, majowej przyrody, jej majestat i piękno. Oto na niebie błękitnym „białe chmurki [...] jak plamy od bezmyślnych pociągnięć pędzlem na nie zaczętym obrazie”, sielankowe obłoczki oblamowane czerwienią i złotem, topole pobłękitniałe od nieba, granatowe „smugi lasów” dalekich jakby „ogromne zastygłe fale”. Czysty impresjonizm! Wizja przyrody chyba dlatego stylizowana jest na sielankę (w której są nawet „pola uśmiechnięte”!), aby tym mocniej ją skontrastować z następną częścią opowiadania, gdzie mówi się już o brzydocie życia, cierpieniu i okrucieństwie człowieka.

Kolejną sekwencję rozpoczyna scena spotkania wędrowców z gajowym Lalewiczem, którego groteskowej charakterystyce poświęcił autor sporo miejsca. Najpierw ukazany jest sposób zachowania się Lalewicza, następnie – jego specyficzne cechy zewnętrzne. Budowa tej sekwencji jest symetrycznie paralelna, gdyż trzem czynnościom odpowiadają (w pewnym sensie) trzy cechy, a więc sposobowi zachowania się – wygląd. Cały obraz jest więc tak zorganizowany, aby możliwie najplastyczniej i w sposób najbardziej przekonujący – za pomocą zarówno charakterystyki pośredniej, jak i bezpośredniej – ukazać groteskowość prezentowanej postaci, ale mającą wymowę negatywną, co stanowi ukrytą zapowiedź późniejszej, niemal całkowicie już pośredniej, charakterystyki gajowego.

Po lapidarnym dialogu Alfreda z Lalewiczem, typowej wymianie myśli między zadufanym panem i sługą pokornym, i po krótkiej informacji narratora o rozpoczęciu myśliwskiej eskapady następuje dalszy ciąg opisu letniej przyrody, skąpanej w słońcu poranka, na której uroki ani Alfred, ani Lalewicz nie reagują. W

obrazie jej dominuje teraz biel – biel mgieł i rosy. Ale mgła jest nie tylko tłem opisu, lecz również jednym z jego przedmiotów, a nawet bohaterów. Jak zwykle u Żeromskiego, mgły są tu pełne jakiejś immanentnej dynamiki, co znajduje wyraz w ich trzyetapowych ruchach dwojakiego rodzaju: „kłębiastych”, kłiszcze poziomych, i pionowych, wznosząco-opadających. Wynurzają się czasem z tej bieli czarne plamy drzew lub zarośli, a na rosie pokrywającej łąkę, „białej jak mleko, ciemnozielonymi, prawie czarnymi pasami znaczą się ślady [...] butów” zdążających ku stawom myśliwych, podobne do dwóch lub trzech (jeśli gajowy ośmielił się iść obok dziedzica i narratora) ściegów czarnych nici na białym płótnie.

Pierwsza część opowiadania kończy się obliczoną jedynie na przerwanie kłopotliwego milczenia uwagą Lalewicza: „ – Piękności będzie dzień!”, potwierdzoną łaskawie przez pana Alfreda nieartykułowanym mruknięciem. Zakończenie to – wbrew pozorom – okaże się bardzo istotne, bo przecież będzie to właśnie – że sparafrazuję przewidywanie Lalewicza – „brzydkości dzień”, gdy polowanie na kaczki przeistoczy się w polowanie na człowieka, a w miejsce piękna uduchowionej przyrody pojawi się brzydota zmaterializowanego człowieka, bardziej psychiczna niżli fizyczna.

Już pierwszy wyraz drugiej części utworu („Nagle”) stanowi sygnał zmiany sytuacji, zapowiedź zakłócenia dotychczasowej harmonii. Inicjatywę przejmuje teraz Lalewicz, przeistaczając się niejako w psa myśliwskiego. Wytropiwszy ślady swej przyszłej ofiary, gajowy nie tylko gwałtownie przystanął, ale „przykucnął nawet”, by je dokładnie wywęszyć. Diagnozę swą wyszeptuje dziedzicowi w sposób typowo służalczy, bo „z przekonaniem i z pewnym aż zatkaniem w gardle”, i to wyszeptuje „recytacyjnie”, jakby jednym tchem: „ – Deski, jaśnie panie, deski spod tartaka kradnie [...]”. Skandowany tok wypowiedzi Lalewicza warunkuje regularność jej struktury intonacyjno-rytmicznej: $\acute{2} \text{ -/ - - - } \acute{2} \text{ -/ - } \acute{2} \text{ -/ - } \acute{2}$. „Zatkanie” owo musiało nastąpić na pograniczu 9 i 10 sylaby, gdyż w tym właśnie miejscu nadgorliwej wypowiedzi Lalewicza tworzy się trudna do artykulacji zbitka zwartych spółgłosek dt („spod tartaka”), z których pierwsza ulega ubezdźwięcznieniu, co zresztą dodatkowo sprawę komplikuje, gdyż podczas artykulacji dwóch spółgłosek jednorodnych zawsze zwarcie narządów mowy znacznie się przedłuża, zwiększając w ten sposób efekt zastosowanego chwytu.

Pozostali uczestnicy eskapady skwapliwie ulegli emocjom Lalewicza, traktując jego reakcję jako sygnał do rozpoczęcia obławy na winowajcę, którą chcą przeprowadzić głównie z powodów ludycznych, gdyż schwytanie ściganego stanowiłoby dla nich, znudzonych mieszkańców dworu, atrakcyjną formę rozrywki, zakończonej pasjonującym dla dziedzica i Lalewicza widowiskiem samosądu. Wysłany „na zwiady” Lalewicz wykazuje tym razem swe podobieństwo do lisa – zgodnie z tradycją alegorii animalistycznej – formy upostaciowania takich cech, jak spryt i przebiegłość.

Opisowi wozu i konia Obali poświęcił autor wiele miejsca. Jeśli uświadomi

się jednak, iż deskrypcja ta stanowić miała wstęp do prezentacji wyglądu i nędznej kondycji Obali, miernik jego stanu posiadania, wówczas dysproporcjonalność owa okaże się w pełni funkcjonalna. W opisie wozu narrator akcentuje zwłaszcza prymitywizm, ubóstwo i wysoki stopień zużycia wehikułu, natomiast prezentując „szkapinę” dąży do tego, by w świadomości czytelnika pojawił się jakiś nędzny koński „znikomek”, który potwierdzi potem słuszność przysłowia „Jaki pan, taki kram”, mającego w kontekście utworu – jeśli je tu przywołamy – wymowę bardziej gorzką niż humorystyczną. Poszczególne elementy uprząży poddane zostały animizacji, stając się istotami na tyle pełnymi drapieżnej agresji, sadyzmu i złośliwości, by pastwić się nieustannie nad nieszczęsną, absolutnie obojętną wobec wszelkich przejawów życia, „kobyliną”, a więc za pomocą swych zębów – metaforycznie implikowanych tylko przez narratora – wyżerać i wygryzać z ofiary starcze jej ciało. W równie agresywny sposób zachowują się wobec szkapiny owady, wysysając z niej resztki krwi. Warto zauważyć, iż cztery czynności owadów odpowiadają czterem „czynnościom” zanimizowanych części uprząży, co sugeruje wniosek, że się już wszystko sprzysięgło przeciw nieszczęsnemu stworzeniu, gdyż w równym stopniu padło ono ofiarą tak żywych istot, jak i martwych przedmiotów. Główny trzon charakterystyki kobyły oparty został na kanwie przysłowiowego określenia „skóra i kości”: „Marna skóra wisała na niej jak sakpalto na szkielecie”. Absolutna obojętność „szkapiny”, spowodowana długotrwałym, wyniszczającym cierpieniem, doprowadza ją do stanu granicznego z reifikacją, co uwydatniają odpowiednie porównania: grzbiet jest „ostry jak piła”, a skóra przypomina „sakpalto”. Tak wiele tu z odczuć człowieka, który uświadomił już sobie nieodwracalność własnego losu. Bierna, zastygła w otaczającej rzeczywistości szkapina wygląda niemal jak „wypchany” eksponat z muzeum przyrodniczego.

Z ironią i żalem na przemian Lalewicz podkreśla materialną nędzę właściciela wozu, co wskazuje może na próbę osłabienia gniewu dziedzica. Byłby to więc nikły przejaw klasowej solidarności gajowego z – macierzystym przecie – chłopstwem. Lecz trudno to pogodzić z następną reakcją Lalewicza, który „zza krzaka główkę wysunął, mruga oczkami i uśmiecha się”, chociaż dostrzegł już winowajcę, rozpoznając w nim dobrze sobie znanego Wicka Obalę. Czy uśmiech Lalewicza to wyraz tylko pochlebstwa, czy też szczerzej lojalności wobec dziedzica? Może oba analizowane fragmenty obrazują sprzeczność uczuć ludzkich, a może zwykłą dwulicowość, postawę ocenianą często za pośrednictwem przysłowiowej metafory „Panu Bogu świeczkę, a diabłu ogarek” ?

Dokonawszy kradzieży desek, Obala zachowuje się jak ścigany, co zresztą jest zgodne z intencją utworu, gdyż polowanie na kaczki zaczęło się już przekształcać w polowanie na człowieka. Wielość i różnorodność czynności Obali oraz szybkie ich tempo (którego miernikiem jest owo miganie się magiery wśród zarośli) świadczą o wielkim niepokojach chłopca, co będzie dla nas bardziej zrozu-

miałe, gdy się dowiemy, że kradzież ta jest jego wyjątkowym, pierwszym i ostatnim przewinieniem, wymuszonym przez okrucieństwo życia, a raczej – śmierci. Tyleż humorystyczny, co pełen ironii jest komentarz narratora, dotyczący sposobu przekazania przez Lalewicza informacji o dokonanym przezeń „odkryciu” : „ – Czterocalówki! – szepce nam za uchem gajowy tajemniczo jak na spowiedzi”. Postawę Lalewicza ujawnia też jego dialog z Obalą. By zaskoczenie chłopca maksymalnie spotęgować, gajowy nie tylko nagle „wyrasta przed nim jak spod ziemi”, lecz również zwraca się doń ze złowieszczą, złowróbną uprzejmością, będącą zaprzeczeniem swych prawdziwych intencji, uprzejmością wyrażającą się ukłonem i francuskim, choć zniekształconym po ludowemu, przywitaniem: „Bon-dziur”. Te iście dworskie manieri Lalewicza pozwalają przypuszczać, że jego postawa w znacznym stopniu stanowi rezultat naśladowania obyczajów pana Alfreda, który w analogicznych sytuacjach tak właśnie zwykł postępować, o czym wkrótce czytelnik sam się przekona.

Wyczekująca jeszcze postawa Alfreda i Lalewicza, a przede wszystkim konsternacja Obali stworzyły naturalną przerwę w rozwoju wydarzeń, wykorzystaną przez narratora dla dokonania względnie pełnej jego prezentacji i charakterystyki. Rozpoczyna ją analogia między gospodarzem i należącą doń „szkapiną”. Narrator wylicza następnie – i to jednym tchem, by tym większe wywrzeć na czytelniku wrażenie – aż sześć cech wyglądu Obali i na podstawie tej serii wysnuwa, udokumentowane już, wnioski co do jego deformacji fizycznej, która ma charakter na tyle dehumanizujący, że można ją traktować jako reifikację. Nie bez powodu więc ten chłopski nędzarz kojarzy się narratorowi z dźwignią, zwłaszcza że ciągle dźwiga ciężary. Metoda opisu chłopca jest prosta – właśnie dostosowana do jakości postaci – oparta na odwróconej zasadzie „od stóp do głów”. Olbrzymia czerwona magiera, podobna do poduszki, intensywnie kontrastuje z niskim wzrostem Obali; kontrast zachodzi też na płaszczyźnie kolorystyki. Narrator podkreśla dysproporcjonalność i prymitywizm nędznego ubioru Obali, zdając się wołać: Patrzcie, jak wygląda polski chłop, jakże mu daleko „do potęgi króla Piasta!”. Spodnie Obali były „takie stare, takie czarne i tak podarte, że patrząc na nie doznawało się chęci wołania wniebogłosey: dawajcie, Obala, wasze spodnie na wystawę paryską, niech wie cywilizacja, że i wy produkujecie rzeczy wygody w miarę sił i środków!” To intencjonalne wołanie, pozornie adresowane do Obali, kieruje autor do całego społeczeństwa jako jego oskarżenie – tym ostrzejsze, że przepełnione żywością ironii. Społeczne i gospodarcze zacofanie wsi polskiej w stosunku do Zachodu, nędza, kulturowy i cywilizacyjny prymitywizm chłopca polskiego to główne inspiracje gniewnej apostrofy, której zakończenie zmusza czytelnika do następującej refleksji: jakże słabe muszą być owe „siły”, a „środki” prymitywne, jeśli w ich „miarę” produkowane są ubiory chłopskie do złudzenia przypominające okrycia jaskiniowców. Motyw wystawy paryskiej w kontrasto-

wym zestawieniu z nędzą polskiego chłopca stanowi plastyczny, brutalnie dosadny miernik zacofania kraju.

Narrator powraca następnie do problemu fizycznej deformacji Obali. Jeżeli jednak przedtem ukazał niebywałą wypukłość jego pleców, czyli po prostu potężny garb jako stałe zgięcie tułowia spowodowane pracą ponad siły, to obecnie przedstawia analogiczne i wywołane tą samą przyczyną odkształcenie nóg: „Kołana miał zgięte raz na zawsze jak konik polny [...]”. O stopniu tego zgięcia, będącego już właściwie kalectwem, świadczą wymownie dziury na spodniach w okolicy kolan, „nie wskutek rozdarcia powstałe, ale wytarte, okrągłe, jak od wypalenia”. Ponieważ maksymalnie zgięty jest zarówno tułów, jak i dolna połowa ciała, można więc stwierdzić, że tworzy ono figurę w kształcie litery S. Z kolei opisuje narrator nogi Obali, akcentując również i tu spowodowaną nadmiernym ciężarem pracy deformację stóp, przy czym wrażenie zniekształcenia palców narrator znacznie potęguje za pomocą motywu paznokci, podobnych do pazurów, nigdy zapewne nie obcinanych, co może wywołać złudzenie, iż nie są to palce, lecz systemy korzeni dwu starych drzew, korzeni, które wypełzły – jak węże – na powierzchnię rozmytej deszczami i wydmuchanej wiatrem ziemi leśnej. Nogi Obali są ponadto czarne – zarówno od opalenizny, jak i od gnoju. Stwierdzenie, że były one „porosłe” gnojem – niczym ziemia mchem – sugeruje przynależność chłopca do natury. Może to swoisty pogłos ewangelicznego aforyzmu „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”, aforyzmu, który jest tyleż metafizyczny, co naturalistyczny. Charakterystyka wyglądu Obali kształtowana jest dwiema sprzecznymi metodami: animalizacji i reifikacji, z czego wynika sugestia – zgodna z przekonaniem ludzi o mentalności Alfreda – że chłop to istota z pogranicza między światem zwierzęcym a sferą rzeczy. Opis twarzy znalazł się w pozycji finalnej, ale ze względu na swe doniosłe znaczenie, wynikające z przekonania, że twarz człowieka jest w jakiejś mierze obrazem stałej i zmiennej sfery jego osobowości. Narrator zwraca uwagę przede wszystkim na prymitywną monumentalność twarzy Obali, jej prostotę (ale nie prostactwo), iście kamienny, graniczący z bezmyślnością spokój jako przejaw prawdziwie dżentelmeńskiej równowagi ducha i poczucia własnej godności. Właściwie to większość uwzględnionych tu cech traktować trzeba niczym jeden ciąg synonimów: „wykuta”, „zimna”, „spokojna”, „dżentelmeńska”, „nie poruszona”. Już na samym ostatku narrator opisuje wyłącznie fizyczne – i nie będące symptomami głębszych znaczeń – cechy twarzy. „Trójkową” regularność układu poszczególnych jej cech unaocznia następujący schemat: T 1 2 3 T 1 2 3 T 1 2 3(a b) 4, gdzie T oznacza twarz, a cyfry – jej cechy.

Zupełnie inaczej, chociaż nie tracąc nic ze swej godności, reaguje Obala na widok Alfreda i jego towarzysza, których spostrzegł dopiero wówczas, gdy powstali ze swoich miejsc pod sosną, a pierwszy z nich ukazał się w całym swym dziedzickim majestacie: chłopina kłania się swoim „czapczyskiem” aż do ziemi,

wypowiadając przy tym staropolską formułę powitalną „Pochwalony Jezus Chrystus”. Pan Alfred z pozoru uprzejmie, a nawet skwapliwie (bo dwukrotnie) powitanie to odwzajemnia, nazywając chłopą bratem, wyraża mu też obłudnie swoje uznanie („Chwalisz ładnie Pana Boga...”), pełne ironii, bowiem przemilczenie, wyraźnie sygnalizowane tu wielokropkiem, sugeruje nie wypowiedziane słowa dziedzica: „...a kradniesz”, podkreślające niezgodność formuły powitalnej z czynem Obali. Nie od razu Alfred każe Lalewiczowi dokonać samosądu nad chłopem, zresztą i potem żadnego mu polecenia w tej sprawie nie wyda, bo przecież gajowy sam dobrze wie, co do jego obowiązków „zawodowych” należy. Ponadto lękiem przyszłej ofiary trzeba się jeszcze nasycić. Dlatego siadłszy na pniu obok chłopą, dziedzic protekcjonalnie, niemal po przyjacielsku i tonem łagodnej perswazji przeprowadza interpretację jego czynu, mającą uroczystą formę obszernej repliki czy nawet apostrofy, skierowanej do winowajcy. W pozornie dobrotliwej apelacji do rozumu i serca chłopą, mającej na celu wzbudzenie w nim poczucia winy, intuicyjnie wykrywa się jednak zgoła złowróżbną intencję. By jeszcze bardziej skruszyć winowajcę, Alfred stosuje pytania retoryczne; na pięć zdań tylko jedno nie ma takiego charakteru, ale również zmusza do refleksji („I kary się boskiej nie boisz, i tego...”). Z wypowiedzi Alfreda wynika, że gdyby nie ta kradzież, Obala byłby traktowany jako sąsiad, obywatel, a nawet brat (słowo to występuje aż dwukrotnie: na początku i na końcu moralizatorskiej tyrady dziedzica), co wygląda na kpinę z demokratycznych wprawdzie, lecz całkowicie wówczas utopijnych idei solidaryzmu społecznego. Gdy Obala zaczyna „dopraszać się łaski” dziedzica, ten z udaną grzecznością i w formie symetrycznie zbudowanej wypowiedzi stanowczo przed jego prośbą się broni, grożąc mu „kryminałem”, co w uszach Lalewicza zabrzmiało jak rozkaz wkroczenia do akcji.

Prawie całą stronę zajmuje opis „przebiegu operacji tak zwanego «bicia w mordę»”, przeprowadzanej z iście metodologicznym planem, określającym cele kolejnych ciosów, ustalonym przewrotnie według stopnia ich skuteczności, czyli stopnia wrażliwości na uderzenia i ból poszczególnych miejsc twarzy, z których pierwsze wskazane zostało przez samego dziedzica („Między oczy!”). Dystyngowany Alfred udziela gajowemu tej rady brutalnej jakby od niechcenia, „częstując” swego towarzysza „papierosem i zapaloną szwedzką zapałką”, by zamanifestować w ten sposób swą całkowitą obojętność wobec dokonywanej na chłopie masakry. Ale Alfred na „instruktażu” nie poprzestał, osobiście wkraczając do akcji, gdy Lalewicz mógł poczuć się już zagrożony przez doprowadzonego do ostateczności Obalę, w którym cierpienie i rozpacz wywołały gniew, kurczowo zaciskający kościste jego palce na gardle egzekutora pańskiej woli. Pozujący na arystokratę i dżentelmena pan Alfred zna widać doskonale „durch” i wszelkie inne tzw. uderzenia. Lecz misterium okrucieństwa trwa nadal, bo przecież całkowicie już bezbronną ofiarę Lalewicz musiał jeszcze skopać obcasami, chociaż i przed utratą przytomności Obala był bezbronny wskutek swej bezgranicznej,

kształtowanej przez wieki pokory wobec pana. Lalewicz nie został przez autora wykreowany jako sadysta – i tylko chęć przypochlebiania się dziedzicowi do takich popycha go czynów.

Osobowość Obali cechuje poczucie godności własnej, które nie pozwoliło mu nawet na ujawnienie powodu kradzieży desek, co mogłoby przecież powstrzymać masakrę, a nawet do niej nie dopuścić. Dopiero prosząc dziedzica o darowanie winy, odpowiadając zresztą na jego pytanie, ujawnia chłop – a i to jakby mimochodem – swoją tragedię. Nawet dowiedziawszy się, że z ukradzionych desek Obala zamierzał zbić trumnę dla zmarłego syna, Alfred nie tylko pozostaje nadal niewzruszony, ale z tego faktu przewrotnie czyni najostrejszy zarzut przeciwko nieszczęśnikowi: „Na trumnę nawet kradniesz? Pomyśl tylko, jakiś ty łajdak...”. Dziedzic interpretuje kradzież desek jako przestępstwo również religijno-moralne, jako czyn o charakterze bluźnierczym, wręcz jako profanację wartości metafizycznych. Tej przewrotnej sofistycy Obala może przeciwstawić tylko krańcową swą nędzę, swój tragizm i całkowitą bezradność wobec przeciwności losu:

„ – A i skądże wezne? skąd wezne? – zapytał dziwnie szybko i tupiąc śmiesznie nogami. – Tu pochówek, a dobrodziejowi pięć rubli, pokładne rubel, a my oba już miesiąc zimioka nie widzimy. Daruj, jaśnie panie, smiełuj się...”

Wstrząsającą wymowę przejmującej skargi Obali potęguje to, że jeszcze nie może lub też nie chce on sobie uświadomić faktu śmierci syna, określając przeżywaną sytuację również w jego imieniu, a więc za pomocą czasu teraźniejszego – tak jak gdyby chciał powiedzieć: „a my z czego będziemy żyli po tylu wydatkach?” Nic jednak nie zdołało wzruszyć Alfreda, nawet ta prośba błagalna. Jeśli zapowiedział on zamiar dokonania „wizji lokalnej”, mającej na celu stwierdzenie prawdziwości słów Obali, zrobił to z prostej ciekawości i z braku zaufania do chłopca, a po raz czwarty użyty wobec niego zaimek dzierżawczy „mój” nie jest wyrazem przychylnie poufałej protekcjonalności dziedzica wobec chłopca, lecz stosunku feudała do poddanego.

Osobliwy, niemal pogrzebowy kondukt, zmierzający przez las ku zagrodzie Obali, na kontrastowym tle łąkowo-leśnej przyrody o poranku to jeden z najsugestywniejszych w *Zapomnieniu* obrazów, którego struktura oparta jest nie tylko na zasadzie kontrastu, lecz również stopniowania, opis obejmuje bowiem kolejno motywy od najwyższych do najniższych rejonów pejzażu: słońce, „szczyty lasów” (nasuwające skojarzenie ze szczytami gór), mgły, rosa, z tym że pierwszy motyw pełni funkcję dominanty. Zasnuwająca horyzont smuga lasu, przedtem granatowa, a teraz już zapewne ciemnobłękitna, stanowi granicę rozdzielającą jaskrawą, na jasnym błękitnie nieba rozlaną szeroko, złocistość słońca od bieli mgieł i rosy. Wzmocnione przysłówkiem określenie „jaśnie wielmożny” („pułkierz słońca”) wiąże się – być może – zarówno z ówczesną kondycją Żeromskiego, guwernera jaśnie wielmożnych właśnie, jak i z przedstawioną w

opowiadaniu sytuacją. Drugą podstawę skojarzenia stanowi po prostu ta oczywistość, iż słońce panuje wszechwładnie nad człowiekiem i światem, całkowicie determinując jego losy. W tym kontekście analizowany tu epitet może być również konsekwencją skojarzeń etymologicznych, jeśli autor brał pod uwagę dosłowne znaczenie obu wyrazów: wszak słońce jest i jasne, i wiele może czynić w tym życiu naszym na Ziemi, warunkując jego trwanie, ciągłość i rozwój.

Obraz gospodarstwa Obali poprzedza – jako tło – lapidarny opis jego maleńkiej wioski, która „tuliła się [...] do ściany parowu” niczym gniazdo jaskółcze, tym bardziej, że „brakowało jej poszycia nad lewą połową”. Informacja, iż „Chłupa Obali świeżo zbudowaną była” ma znaczenie dużo większe, niż się to na pierwszy rzut oka wydaje: oto nowa chata, która miała być siedzibą rodziny, teraz jest pusta, bo śmierć zabrała nieszczęsnemu chłopu żonę i syna.

Obraz zwłok zmarłego chłopca ukształtował Żeromski według reguł poetyki naturalistycznej, lecz nie dlatego, że była ona wówczas jeszcze modna, ale po to, by wyobraźnię czytelnika porazić drastycznością szczegółów – i targnąć jego sumieniem. Pisarz akcentuje rachityczność organizmu, deformację pięt, czerń nóg i szarość rąk „o kolorze ziemi”, co miało może implikować naturalistyczną koncepcję przynależności chłopca do natury, wzmocnioną jeszcze ewangelicznym – implikowanym, oczywiście – aforyzmem „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Ręce zmarłego, złożone „pobożnie”, a więc zapewne z modlitewnie splecionymi palcami, wśród których tkwił lichy, „wystrugany z patyka” krzyżyk, tworzyły jakby miniaturkę wzgórka z krzyżem na szczycie, kompozycji tak przecie kiedyś charakterystycznej dla pejzażu polskiej wsi. Naturalistycznie drastyczny jest również opis trójstopniowej „strategii” much i komarów, które „Słupami unosiły się” ponad zwłokami, „siadały na twarzy, wsysały się w kąciuki ust” zmarłego chłopca. Struktura całej sytuacji oparta jest na zasadach paralelizmu i kontrastu: trup nędzarza na tle równie ubogiego otoczenia, w pustej „stodolinie”, „na klepisku” [...], na rozpostartym snopku kłoci”, a w górze wesoło świergocące w gniazdach swych wróble, lecz nowe gniazdo rodzinne Obali opustoszałe zupełnie... Motyw komarów i much umożliwił też autorowi ukazanie – metodą behawiorystyczną, a więc pośrednio, niejako naocznie – doznań ojca, który wracał po zegnaniu z twarzy zmarłego syna tych owadów natrętnych: „miał oczy bez blasku, podobne do płynu nalanego pod powieki”, jak martwe, pozbawione wyrazu, zmatowiałe od bólu, zatrzymane w permanentnym swym ruchu. To również jeden z przejawów tendencji do reifikacji człowieka poddanego okrucieństwu życia i śmierci. Tak przemawiała rozpacz oczami Obali. Ale gdy „dziwny blask żółty zamigotał w nich na minutę”, to wyrażały już gniew, będący reakcją na okrutną, w dodatku wypowiedzianą ze śmiechem uwagę gajowego: „ – Jednym psubratem mniej!” A ten „blask żółty” tak łatwo kojarzy się w naszej wyobraźni z błyskiem żółtych oczu rozwścieczonego tygrysa. Jednak rozpacz jest silniejsza niż gniew. Po chwili wypełnia więc znowu oczy Obali, tym bardziej, że – w

związku z pytaniem dziedzica – wypowiada on dwukrotnie słowo „jedynak”. Obrazując drugą falę rozpacz Obali, posłużył się Żeromski porównaniem naturalistycznym, dostrzegając tym razem podobieństwo między wzrokiem zbolełego ojca a raną otwartą szeroko. Bezgraniczna rozpacz Obali wyraża się także poprzez jego gesty, postawę, sposób zachowania się i mówienia. Reifikująca metafora „Piorun żalu”, który uderzył w serce nieszczęsnego ojca niczym w pień drzewa, implikuje tyleż siłę, co krótkotrwałość ponownego ataku rozpacz. Autor każe Obali wesprzeć „głowę na pięści”, by zasugerować w ten sposób ciężar jego myśli. Rozstawienie nóg świadczy z kolei o utracie sił i osłabieniu równowagi – nie tylko fizycznej lecz i duchowej. I wreszcie ostatni gest, przypominający wyrwanie włosów, to próba pokonania rozpacz, udana widocznie, gdyż po chwili Obala „był już spokojny, taki sam zimny”, jak przedtem. Behawiorystyczna metoda prezentacji i charakterystyki postaci spełnia więc w tej sekwencji opowiadania szczególnie ważną funkcję. Obala jest człowiekiem na tyle prostolinijnym, dobrotliwym, uległym, że mimo doznanych krzywd nie żywi urazy do swych prześladowców. Nawet do gajowego „prosząco” zwraca się o pomoc w zbijaniu trumny. Jednak przy dziedzicu Lalewicz nie tylko odmawia tej prośbie, ale wykorzystuje ją skwapliwie, by się znów przypochlebić swemu pracodawcy – tym razem informacją o innym wykroczeniu Obali: wyłuskiwaniu jeszcze niedojrzałych ziaren żyta. Ile tu szczerego oburzenia sługi, a ile gry, pozy, hipokryzji, może nawet ironii, trudno zaiste rozstrzygnąć. Ironia wynikałaby z następującego podtekstu: na jakie to luksusy porywa się Obala kosztem pana dziedzica. Pożegnalna formułka Alfreda – który nie zwraca wprawdzie uwagi na nowe rewelacje Lalewicza, ale zapowiada złożenie skargi na Obalę za kradzież desek – zawierająca przewrotnie, i już po raz piąty, użyty zaimbek dzierżawczy, stanowi kolejną kpinę z demokratycznego pomysłu zbratania się szlachty z ludem: „Bądź zdrow, mój Obala”.

Tak się kończy zasadnicza sekwencja utworu. Cała jego reszta ma już właściwie charakter Nachgeschichte, gdzie m.in. prezentuje autor – że wykorzystam tytuł znanej rozprawy Henryka Markiewicza – drugie oblicze gajowego, każąc swemu narratorowi podsłuchać go wówczas, gdy po odejściu pana Alfreda nie tylko solennie obiecuje Obali wstawiennictwo u dziedzica i pomoc przy „zbijaniu” trumny, lecz również dwukrotnie uspokaja swą niedawną ofiarę. By się jeszcze bardziej Obali przypochlebić, Lalewicz nazywa dziedzica i jego towarzysza jamnikami, choć przecie sam tak doskonale pełnił obowiązki psa myśliwskiego. W późniejszej rozmowie z dziedzicem gajowy również nie budzi odrazy czytelników, gdyż podkreślając dla kamuflażu konieczność ukarania Obali, nieznamienicie próbuje zasugerować swemu chlebodawcy, by nie oddawał go jednak „do kryminału”, bo jako nędzarsz, mający tylko „dwie morgowiny piachu lotnego”, kary nie zapłaci, a ją tylko odsiedzi, i pan Alfred żadnych nie będzie miał z tego korzyści.

Tak oto zakończyło się polowanie na człowieka, a zaczęło – na kaczki. Lecz jego przebieg był już tak mało istotny, że nie stał się przedmiotem narracji. Autor nie mógł natomiast pominąć opisu krajobrazu nad jeziorem – jako tła dla wydarzeń, ale rozgrywających się już w głębi psychiki narratora, wywołanych zarówno masakrą nieszczęsnego Obali czy widokiem zmarłego chłopca, jak i późniejszym pogromem wron. Najpierw rejestruje narrator odgłosy ptaków, różnicując je według wybranych gatunków, by przejść następnie do opisu ich ruchów. I w tym właśnie momencie autor kazał Alfredowi i gajowemu opuścić ich towarzysza i pozostawić go sam na sam z przyrodą i własnymi myślami, by ujawnić jego wewnętrzne doznania, jego psychiczną i moralno-społeczną wrażliwość. Człowiek ten – jak sam informuje – utracił siły do tego stopnia, że musiał się położyć „na ziemi z zamiarem niewstania, choćby nastąpiło trzęsienie ziemi lub nawet przejeżdżał powóz pełen pięknych dam”. Zawiera się w tym wyznaniu – przeznaczona dla czytelników sugestia, by jego psychiczny stan traktowali jako bezpośredni skutek uprzednio doznanych wrażeń. Ale do konfesyjnego patosu narrator nie dopuszcza, rozładowując tragiczny nastrój i egotyczne napięcie humorystyczną hierarchizacją wartości, zgodnie z którą widok „pięknych dam” byłby dlań bardziej emocjonujący niż „trzęsienie ziemi”, przy czym warto zauważyć, że słowo „nawet” odnosi się paradoksalnie do pierwszego z obu stopniowanych tu potencjalnych faktów... I „leżąc na wznak” patrzy „na niebo, [...] wierzchołki sosen i olch”, na wzburzone wody jeziora. Lecz nie jest to tylko kontemplacja przyrody, bo przecież – zgodnie ze sformułowaną tutaj *ad hoc* zasadą – kto patrzy daleko, ten patrzy w głąb siebie. Przyroda również i w tym fragmencie jest animizowana i antropomorfizowana: pnie sosen nadbrzeżnych są jak sylwetki „olbrzymich, cudacznych istot”, a tataraki „przykładają do wody twarze i zdają się z zachwyty drzeć od tajemniczej, ledwie dosłyszalnej melodii chlupania fal”, co może stanowić reminiscencję z dzieciństwa pisarza, gdy jako mały chłopiec przykładął twarz do taflki stawu lub rzeki, podziwiając podwodny świat. Jednak konkretyzacja wewnętrznego stanu opowiadającego jeszcze tu nie nastąpi, gdyż opóźni ją – a potem bardzo wzmocni – wstrząsający epizod z wronami, złożony z dwóch części. Pierwsza z nich ukazuje wiejskich wyrostków „polujących” na wronie pisklęta, którym – często na żywo – obrzynają łapy, by sprzedać je nadleśniczemu po trzy grosze za parę. Trudno zaiste rozstrzygnąć, ile w tym bezmyślnej, zachłannej (choć wynikającej może z nędzy) chciwości, a ile okrucieństwa i sadyzmu. Druga część epizodu przedstawia trójstopniową reakcję matki-wrony (przed wyrzuceniem piskląt z gniazda, w trakcie ich strącania i po zrzućeniu wszystkich wroniąt), z tym, że już na samym jego wstępie narrator dwukrotnie wspomniął o krzyku wron, w znacznym stopniu antropomorfizującym wymowę opisu, co zresztą nie pozostaje bez wpływu na wyrazistość paraleli: Obala – matki-wrony. Uderza w analizowanym fragmencie olbrzymia ilość i różnorodność tyleż rozpaczliwych, co bohaterskich form walki prowadzonej na śmierć i

życie przez wronią matkę. W pierwszej fazie narrator zdołał dostrzec aż siedem gwałtownych, zdeterminowanych instynktem macierzyńskim reakcji wrony, poprzedzających wyrzucenie pisklęcia. Potem następuje druga, najbardziej dynamiczna faza reakcji zrozpaczonej do szaleństwa wrony, kulminacja jej tragedii, w której bohatersko już graniczy z samobójstwem. Końcowe porównanie, sformułowane z aspektu narratora („... jakby pierwsza ze swego rodzaju zrozumiała potrzebę samobójstwa”) stanowi sugestię, że zjawisko samobójstwa nie występuje w świecie zwierzęcym – m.in. dlatego, iż bezwzględnie rządzi nim prawo zapomnienia, którym jednak zajmie się pisarz dopiero w ostatniej sekwencji opowiadania. Trzecia faza zachowania się wrony to kadencja dynamiki jej rozpaczliwych wysiłków, które po utracie wszystkich piskląt stały się już zbędne.

Paralelizm między sytuacją matki-wrony i ojca-człowieka jest aż nazbyt wyraźny: „przebrzydłe” krakanie zrozpaczonej wrony i „wstrętny, obrzydliwy płacz człowieka mordowanego”, pustka gniazda i chaty, a wreszcie wspólnota takich doznań, jak tragizm śmierci, sieroctwa i samotności, całkowita bezsilność wobec przemocy i bezprawia.

Obserwator, położywszy się „znowu na wznak”, a więc ponownie patrząc w niebo, czyli w głąb siebie, formułuje dość zaskakującą refleksję – „Cóż mię to obchodzi?” – która jednak nie jest wyrazem egoizmu i braku współczucia, ale próbą opanowania własnych wzruszeń przez wmówienie sobie obojętności wobec nieszczęść ludzi i zwierząt. To tylko forma samoobrony przed ogarniającym wzburzeniem duchowym i moralnym, bezgranicznym smutkiem zwątpienia. W konsekwencji narrator stwierdza, że jeśli w ludzi ucywilizowanych „biją pioruny uczuć”, to oni mają tylko jedną jedyną formę ucieczki: śmierć samobójczą, bo prawo zapomnienia podlegają zwierzęta i mieszkańcy wsi, ściśle z przyrodą związani, wręcz stanowiący jej część, natury proste, niejako pierwotne, nie ujarzmione jeszcze cywilizacją i skutkami jej nieskażone, ludzie o zachowanych zdrowych instynktach, nie osłabionych wyrafinowaną kulturą, agresywnym intelektem, który jest naszą siłą i słabością naszą. Ostatnia sekwencja opowiadania jest więc pochwałą prawa zapomnienia, wzmocnioną dwoma pytaniami retorycznymi oraz dwukrotnym, ramowo powtórzonym, wyznaniem uczucia zazdrości tym, których prawo to obejmuje. Prawo zapomnienia stanowi – jak autor zdaje się sugerować – samoobronną siłę organizmu, której ludzie „ucywilizowani” już nie posiadają. Jednak tego zrównania Obali z wroną – wszak tylko pod względem ich wspólnej zdolności do eliminowania z pola pamięci wydarzeń tragicznych, smutnych i przykrych – nie traktowałbym jako wyrazu społecznej dyskryminacji i degradacji chłopca, gdyż to właśnie inteligent, wyjęty spod prawa zapomnienia, pozbawiony więc siły samoobronnej, pada ofiarą degradacji – psychologicznej w tym konkretnym przypadku. Potęgę prawa zapomnienia wyraził autor za pomocą radykalnego kontrastu: „piekielna, niezgruntowana, okrutna, nieświadoma”, ogarniająca jak płomień (skoro tylko zapomnienie jest w stanie ją

zgasić) „boleść” Obali i wrony – ”boskie”, „wspaniałe, dobrotliwe”, najlepsze ze wszystkich praw przyrody miłosiernej, „mądre prawo zapomnienia”. Można tu mówić również o paralelizmie, gdyż oba szeregi zbudowane są identycznie (określenia + obiekt określony), a składniki ich z niemal całkowitą regularnością kontrastowo sobie odpowiadają (prócz elementów drugiej „kolumny”):

piekielna	niezgruntowana	okrutna	nieświadoma	BOLEŚĆ
boskie	wspaniałe	dobrotliwe	mądre	PRAWO
		najlepsze		ZAPOMNIENIA

Tak więc naturalistyczno-ekspresjonistycznym dramatem i pesymistyczną refleksją zakończyła się ta krótka opowieść, rozpoczęta z niefrasobliwą radością i swadą jako impresjonistyczna, epicko rozlewna opowieść myśliwska; dramatem przedstawiającym świat, którym rządzi przemoc, okrucieństwo i bezprawie, w którym są bogaci i nędzarze, „jaśnie” wykształceni i ciemni, wyzyskujący i wyzyskiwani, bijący i bici, żywi i martwi ...

Lecz Wicek Obala żyć będzie, bo „żyć” to „zapomnieć”!⁵

Przypisy

¹ Stefan Żeromski, *Dzienniki*, t. III (1888–1891). Do druku przygotował z autografu i przypisami opatrzył J. Kądziała. Warszawa 1956, s. 368.

² Tamże, s. 369.

³ Tamże, s. 422.

⁴ Tamże, s. 432.

⁵ Z braku miejsca pominięto w artykule wątek polemiczny, chociaż pewne opinie na temat *Zapomnienia* wydają się kontrowersyjne, np. stwierdzenie J. Z. Jakubowskiego, który uważa, iż „ostatni komentarz” narratora „jest wyrazem niepokoju moralnego wobec okrucieństwa i amoralizmu natury” (J. Z. Jakubowski, *Nowe spotkanie z Żeromskim*. Studia – szkice – polemiki. Warszawa 1967, s. 25), gdy tymczasem tylko natura właśnie okazuje się miłosierna w stosunku do Obali, obdarzając go łaską zapomnienia.