

BEATA UTKOWSKA

„WIDZIANE”, „CZUTE” I „MYŚLANE”.
KOLORY MIASTA W TWÓRCZOŚCI
WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA

Użyte w tytule frazy „widziane”, „czute” i „myślane” pochodzą ze znanego listu Reymonta do Antoniego Wodzińskiego, propagatora literatury polskiej we Francji. W 1903 roku Wodziński przygotował artykuł informacyjny o Reymoncie dla opiniotwórczego pisma „La Revue” i zwrócił się do pisarza z prośbą o udzielenie wskazówek biograficznych i bibliograficznych oraz o sporządzenie choćby ogólnego zarysu twórczości. Reymont wykorzystał tę okazję do stworzenia własnej legendy i 15 kwietnia 1903 roku przesłał Wodzińskiemu (mocno podkoloryzowany w części biograficznej) list, w którym sformułował między innymi takie rozpoznanie swoich dotychczasowych i przyszłych literackich dokonań: „Sam uważam, że wszystko, com napisał do *Chłopów*, jest moim wstępem literackim. Są to rzeczy widziane, przyjdzie teraz czas na czute, a później na myślane”¹.

Mimo mitotwórczego charakteru listu jest to rozpoznanie dość trafne. Choć trudno byłoby całą twórczość pisarza interpretować wedle tak poprowadzonej ewolucyjnej linii, to jednak przejście od „rzeczy widzianych” przez „czute” do „myślanych” wyraźnie się w niej zaznacza. Widać to choćby w sposobie kreowania przestrzeni miasta przez Reymonta, a dokładniej – w sposobie wykorzystania przez niego palety barw w obrazowaniu miasta.

¹ Władysław S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp Barbara Koc, Warszawa 2002, s. 733.

1.

W układzie diachronicznym utwory Reymonta o mieście pokazują, jak modyfikował on swoje doświadczenie koloru i jak rozwijał literackie możliwości jego wykorzystania. W najwcześniejszych opowiadaniach, pisanych jeszcze na prowincji, *W aptece* (1890) i *Synu szlacheckim* (1892), barwy nie odgrywają żadnej roli. W juveniliach Reymont w ogóle nie dostrzega kolorów miasta, trochę „słyszy” jego dźwięki, ale generalnie zmysłowa strona metropolii objawia się raczej w zachowaniach ludzi (szczególnie z wielkomiejskiego półświatka) niż w architekturze czy topografii. Te niedostatki w kształtowaniu przestrzeni urbanistycznej wynikają – jak można przypuszczać – nie tylko z ograniczeń pióra początkującego autora, ale i z kontekstu biograficznego: miasto przez Reymonta jeszcze „niewidziane” jest literackim fantomem, miastem nieopisanym, więc i pozbawionym koloru.

Swoją barwę zyskuje ono dopiero w nowelach powstałych w 1894 roku, po przeprowadzce Reymonta do Warszawy – w *Na bruku*, *Cieniu*, *Oko w oko*. Narrator przyjmuje w tych utworach optykę jednostkową: w *Na bruku* jest to perspektywa chorego na tyfus, błąkającego się nocą po zaśniewionych ulicach bezdomnego studenta, w *Cieniu* – punkt widzenia ludzi zakochanych, mierzących się z problemem cudzołóstwa. Takie pozycje narratora zabarwiają miasto subiektywnie i uzależniają kolorystykę metropolii od kondycji psychicznej i stanu emocjonalnego bohaterów. Warszawa w *Na bruku* jest czarna, oniryczna, w półświecie gazowych latarni przybiera postać majaku; w *Cieniu* natomiast „namiętne” barwy miejskiego parku „fioletowo-przejrystą kurzawę” mgieł czy „liliowe obłoki bzów”² gasi szary cień człowieka, symbolizujący wyrzuty sumienia kochanków. Pozostałości takiego personalnego ujęcia koloru przenikają do *Ziemi obiecanej* (1897) i powodują, że w poszczególnych fragmentach powieść sprawia wrażenie albo kolorystycznego kiczu i chaosu (gdy pozornym medium narracyjnym jest Moryc), albo profesjonalnej, estetycznej

² Władysław S. Reymont, *Cień*, w: tegoż, *Pisma*, przedmowa Zygmunt Szweykowski, oprac. Adam Bar, t. 5, *Nowele*, t. 1, Warszawa 1950, s. 39.

i z reguły krytycznej analizy barw (przefiltrowanych przez znawcę kolorów, farbiarza Borowieckiego):

Moryc Welt wyszedł koło jedenastej z domu [...] i włókł się [...] trotuarem wystawionym na słońce [...]. Masy robotników, poubieranych świątecznie w letnie jasne ubrania, w krzyczące kolorowe krawaty [...] zalewały Piotrkowską [...]; robotnice w cudacznych jaskrawych kapeluszach, w sukniach do figury, w jasnych pelerynkach, to znowu w chustkach kraciastych na ramionach [...] dreptały wolno, [...] ochraniając [...] rozpięte nad głowami parasolki, które jak wielkie motyle o tysiącach barw chwiały się nad tą szarą, wciąż płynącą rzeką ludzką [...].

Z dachów [...] lała się woda strumieniami na głowy przechodzących i na zabłocone trotuary; wczorajszy śnieg topniał i ściekał po frontach pałaców i domów, żłobiąc długie, czarne smugi po ścianach pokrytych pyłem węglowym i sadzami. [...]

A nad tym, po obu stronach ulicy [...], stały zbitą masą domy [...] zupełnie stylowe o złożonych balkonach żelaznych *barocco* [...]; ma-lutkie, drewniane, pogięte domki o zielonych omszałych dachach, za którymi wznosiły się w dziedzińcach potężne kominy i korpusy fabryk [...] z czerwonej cegły [...]; domy przeładowane ozdobami w różnych stylach [...]; domy, które z powagą świątyn wznosiły mury ogromne, ozdobione surowo, pełne majestatu, na których złociły się litery ryte w tablicach marmurowych: „Szaja Mendelsohn”, „Herman Bucholc” itd. [...]

– Cudne miasto – szepnął Moryc³.

Ściany były obciągnięte w żółty, o gorącym tonie jedwab [...].

Przez całą długość jednej ściany stała wielka i szeroka sofa pod baldachimem żółtym w zielone pasy, udrapowana w formie namiotu i podtrzymywana przez złote halabardy.

U szczytu, pod namiotem, lampa ze szkieł żółtych, rubinowych i zielonych rozrzucała dziwnie omdlewające światło [...].

Stosy poduszek jedwabnych o jaskrawych barwach chińskich leżały porozrzucane po sofie i białym dywanie i odcinały się ostrymi plamami jakby farb porozlewanych. [...]

³ Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. Magdalena. Popiel, Wrocław 1996, s. 127–130.

W jednym rogu, na tle olbrzymiego wachlarza z pawich piór, stał cały wyłożony posążek Buddy [...].

W drugim rogu stała wielka żardinierka japońska z brązu, podtrzymywana przez złote smoki, pełna kwitnących, białych jak śnieg azalij.

– Pocijów milionerski – myślał [...] Borowiecki, który posiadał nadzwyczaj wyrobiony smak artystyczny i poczucie piękna, rozwinięte jeszcze do stopnia doskonałości specjalnymi studiami nad harmonią barw⁴.

Jednostkowe doznania wizualne bohaterów *Ziemi obiecanej* nie stanowią jednak podstawy kolorystycznego obrazu Łodzi. Począwszy od tej powieści, poprzez opowiadania czasu rewolucji (*Zabiłem!*, *Cmentarzysko*, *Czekam...*, *Na krawędzi*, 1905-1907) aż do *Wampira* (1911), Reymont rozszerza sposób ujęcia barw, narzuca perspektywę własną, autorską, totalną, nakazującą traktować kolory jako znaki negacji i krytyki zurbanizowanego świata. Nie ma przy tym znaczenia, jakie preferencje kolorystyczne pisarz zdradza: czy stosuje szeroką paletę barw i wykorzystuje kolory śmiałe, żywe, jaskrawe, jak w *Ziemi obiecanej*, czy żongluje dwoma–trzema kontrastowymi, symboliczno-allegorycznymi barwami (opowiadania „rewolucyjne”), czy też unifikuje efekty kolorystyczne i rozlewa na cały świat przedstawiony jednobarwną, przytłumioną powierzchnię szarości (*Wampir*). We wszystkich tych wariantach wzorzec znaczeniowy kolorów jest wspólny i służy wizualizacji młodopolskiego mitu antyurbanistycznego lub antyrewolucyjnych poglądów pisarza. Do sprawy tej przyjdzie jeszcze wrócić.

2.

System znaków kolorystycznych metropolii Reymonta można rozpatrywać nie tylko diachronicznie, ale również w kontekście zagadnienia referencjalności – owego wspomnianego na wstępie i tak chętnie przypisywanego Reymontowi „widzianego”.

W twórczości pisarza obowiązuje dość czytelna zasada: jeśli wykreowanym przez niego miastem rządzi poetyka realizmu (nawet

⁴ Tamże, s. 65–66.

urojonego)⁵, jeśli miasto to ma jakiegokolwiek zakorzenienie geograficzne czy historyczne w rzeczywistości pozaliterackiej – jak Łódź z *Ziemi obiecanej* i *Pewnego dnia* oraz Londyn z *Wampira* – kolorystyczne atrybuty miasta są bardzo mocno wyeksponowane. Efekt intensyfikacji wrażeń kolorystycznych Reymont osiąga na dwa sposoby: albo poprzez saturację, nasycenie i dużą kontrastowość barw (*Ziemia obiecana*), albo odwrotnie – poprzez monochromatyczność, ograniczenie spektrum do wszechobecnej, dominującej jednej barwy o zmiennym walorze (*Wampir*). Obu tym metodom odpowiadają różne plany kolorystyczne. Wyostrzenie barw następuje dzięki koncentracji uwagi narratora na szczególe oraz dzięki materializacji kolorów, które przyjmują konkretną postać wielobarwnych mebli, dywanów, klejnotów, kobiecych strojów, bel materiałów – jak w cytowanym niżej fragmencie *Ziemi obiecanej*:

Żółte jedwabne story [...] rozsiewały złotawy półmrok, w którym niewyraźnymi zarysami błyszcząły ze ścian ramy obrazów, brązowe ozdoby mebli i lśniąca jedwabna materia, obciągająca ściany, pohaftowana w bladzielone gałązki i kwiatki, o bardzo delikatnym rysunku; bladzielone lamperie zarzucone złotymi haftami kwiatów trzymały niby w ramie ściany i stanowiły otoczkę dla sufitu [...].

W narożniku salonu wznosiła swoje brązowe kształty wdzięczna Diana z Fontainebleau, wśród róż białych i purpurowych, które delikatnymi pędami pięły się na marmurowy postument i plamiły barwami popielatozielonawymi ton brązu. [...]

Kilka garniturów w najczystszy styl Ludwika XIV, białych ze złotem, z pokryciami malowanymi lub haftowanymi w bladzielone barwy, stało po ścianami, [...] pełno było stolików inkrustowanych, objanych materiałami, chińskich fotelików ze złożonego bambusu z wybiciami z jaskrawych jedwabów, żardinerek złożonych⁶.

⁵ Zob. Kazimierz Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. Barbara Koc, Warszawa 1979, s. 113–114; Magdalena Popiel, *Wstęp*, w: Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. XII–XVI.

⁶ Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 265–266.

Jednobarwnemu, utrzymanemu w odcieniach szarości i czerni obrazowi zamglonego Londynu z *Wampira* towarzyszą natomiast ujęcia szerokie, panoramiczne, oddające nie tyle aspekt kolorystyczny materii, co nieco abstrakcyjną sytuację mroku i ciemności (ulic, ogrodów, korytarzy, ale też „pustki”, „otchłani”, „równi”):

Mr. Zenon poszedł śpiesznie w kierunku Green Parku i wkrótce jakby zatonął w zamglonych i pustych przestrzeniach [...]. Milczenie niezgłębione i szara, nieprzenikniona pustka go ogarnęła [...].

Przebiegał szybko park, leciał niewidzialnymi ulicami, przez jakieś place, zagubione we mgle, przez jakieś nierozeznane, pełne przytłumionej wrzawy zaułki, instynktem odnajdując drogę wśród coraz gęstszej ciemności, bo już teraz mgławicowo-obłoczne tumany przesunęły się jakąś twardą, czarniawą żółtością, bijącą strugami o ziemię, że przedzierał się przez gąszcz pierzastą niezliczonych pasem i włókien, jakby wskroś opadających wód, marznących w leniwym a spienionym biegu...⁷

Zupełnie inaczej wygląda organizacja barw w utworach, w których miasto nie podlega mechanizmom reprezentacji, które nadają mu funkcję metafory – jak w opowiadaniach *Cmentarzysko*, *Czekam...* czy *Na krawędzi*. Paleta barw jest w nich ograniczona do trzech–czterech kolorów, wybranych nie w celu osiągnięcia iluzji rzeczywistości, ale ze względów ekspresyjnych i asocjacyjnych. Do żadnego z tych tekstów, podejmujących temat proletariackiej rewolucji i osadzających wydarzenia albo w ekspresjonistycznie zdeformowanej i całkowicie odrealnionej Warszawie, albo w umownych przestrzeniach „ziem zgwałconych przez miasto”⁸, Reymont nie wprowadza jakichkolwiek wskaźników topograficznych, nie zachowuje w nich żadnych proporcji czasowo-przestrzennych wobec świata realnego. To z pewnością nie są miasta „widziane”, ale „czute” i „myślane”,

⁷ Władysław S. Reymont, *Wampir*, w: tegoż, *Pisma*, red. Zygmunt Szweykowski, t. 8, oprac. Tomasz Jodełka-Burzecki i Irena Orlewiczowa, Warszawa 1975, s. 28–29.

⁸ Władysław S. Reymont, *Cmentarzysko*, w: tegoż, *Pisma*, przedmowa Zygmunt Szweykowski, oprac. Adam Bar, t. 14, *Nowele*, t. 4, Warszawa 1950, s. 97.

a nawet „wymyślone” – miasta teatralne, w których barwy pełnią funkcję ekspresyjnej, antyrewolucyjnej w swej wymowie dekoracji.

We wszystkich tych opowiadaniach spektaklowi rewolucji towarzyszą te same sekwencje kolorystyczne: dominują czerń i szarość, kontrastowo zestawiane z czerwienią (w odcieniu „krwistym”) oraz – w *Na krawędzi* i *Cmentarzysku* – ze złotem. Pisarz manipuluje kolorem – gubi detale, skupia się wyłącznie na semantycznie znaczących i istotnych dla siebie barwach: emocjonalnych, mających znaczenie naddane. Czerń i panujące w tych utworach ciemności oddają dramaturgię sytuacji i symbolizują zło oraz śmierć zarówno zindustrializowanego kapitalistycznego świata, jak i niszczącej, nihilistycznej rewolucji. Krwista czerwień pożarów, ognisk, świateł, sztandarów przypisana jest niemal wyłącznie do walczących i w równym stopniu staje się alegoryczno-symbolistycznym upostaciowieniem robotniczych krzywd, co rewolucyjnego piekła. Złoto z kolei to synonim bogactwa, kolorystyczny ekwiwalent materializmu, hedonizmu, pychy i głupoty:

Trwoga wionęła ulicami.

Złowróźbne milczenie dygotało w zamaryłych domach. Niezliczone okna c z e r n i a ł y [podkr. B. U.] niby puste oczodoły.

Robiła się ciężka i posępna noc, miasto jakby się zapadało w otchłanie c i e m n o ś c i.

Nie zabłysło bowiem ani jedno światło, ani jeden błysk nie zatrzepotał w m r o k a c h, było jak w lesie olbrzymim, pełnym nieodgadzionych szmerów i zjaw nocy zimowej.

Ulice stały się labiryntem kutym w nieprzeniknionych m r o k a c h⁹.

Natomiast z czarnej, zadeszczonej nocy wyrzywały się już coraz częstsze odgłosy walki, niekiedy huczały posępne grzmoty dział. Ł u n y kręgiem straszliwym wyblyskiwały dokoła stolicy, powiewając k r w a w y m i płachtami. [...]

M o r z e o g n i a rozlewało się nad miastem, t y s i ą c e o g n i - s t y c h s ł u p ó w miotało się w ciemnościach, a dołem w ulicach grzmiało tysiące huków i tysiące gardzieli wyło dziką pieśń zemsty¹⁰.

⁹ Władysław S. Reymont, *Czekam...*, w: tamże, s. 187–188.

¹⁰ Władysław S. Reymont, *Na krawędzi*, w: tamże, s. 22, 30.

Zwycięskie miasto panowało, jego sztandary szumiały triumfalnie nad światem, jego wola była prawem dla mnogich ludów, jęczących lękliwie w złotych cieniach, jeszcze rosło w bogactwa, w potęgę, w pychę trwania po wiek wieków, ale już śmierć jęła stukać suchymi palcami do jego bram złotych. [...]

Ale zwycięskie miasto było głuche na głosy nie złotem brzękające¹¹.

3.

Dlatego najbardziej oczywistą płaszczyzną interpretacyjną dla urbanistycznej kolorystyki Reymonta wydają się młodopolskie mity złego miasta. Spośród wymienionych przez Wojciecha Gutowskiego trzech obszarów „młodopolskiej wyobraźni urbanistycznej” dwie aktywizują się w prozie Reymonta:

1. Miasto – przestrzeń stłumienia i zaniku życia, symbol śmierci i metafizycznego zatracenia, synonim entropii i pustki.
2. Miasto – przestrzeń życia chaotycznego, animalnej energii, obszar wyzwolenia najniższych instynktów, synonim depersonalizacji i destrukcji ideałów¹².

Rozpatrywane od strony kolorów literackie miasta Reymonta przyjmują następujący układ: na jednym krańcu znajduje się kolorystycznie krzykliwa i arogancka Łódź (*Ziemia obiecana*), tonąca w chaosie sztucznych barw i pseudowartości; na drugim – szaro-czarny posępny Londyn (*Wampir*), cywilizacyjna ziemia jałowa, miasto śmierci, niemocy i duchowego zagubienia. Pomiedzy nimi odnajdujemy miasta ogarnięte przez rewolucję (*Zabilem!*, *Cmentarzysko*, *Czekam...*, *Na krawędzi*), krwawe i oszalałe w żądzy mściwego wyrównywania krzywd, a jednocześnie tonące w ciemności, trupie, skazane na samozagładę.

We wszystkich tych utworach pejzaż barw jest niespokojny i zdeformowany, ale ewokuje inne doznania.

¹¹ Władysław S. Reymont, *Cmentarzysko*, s. 121.

¹² Wojciech Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 72–73.

Ziemię obiecaną cechuje nienaturalny, niemal chorobliwy nadmiar barw. Reymont wprowadza do powieści ponad pięćdziesiąt nazw kolorów, na określenie ‘czerwieni’ stosuje dziesięć terminów: pąsowy, purpurowy, krwawy, rumiany, wiśniowy, bordowy, karminowy, rubinowy, amarantowy, ceglasty. Rozróżnia kilka odcieni niebieskiego (turkusowy, błękitny, szafirowy, modry, granatowy), brązowego (orzechowy, mahoniowy, kasztanowy, rudy, rdzawy, miedziany, pomarańczowy), szarego (srebrny, siwy, siny, popielaty, czarny), żółtego (kremowy, oliwkowy, szafran, ochra, złoty). Dostrzega niuanse barwy fioletowej (liliowy, fiołkowy), zielonej (szmaragdowy, seledynowy), białej (perłowy, porcelanowy). Mnoży kolorystyczne zestawienia („czerwonofioletowe bzy”, „kredowobiałe twarze”, „złotobłękitne niebo”), szczególnie chętnie ze słowem „szary”: „szarozielone światło”, „szarozółtawa twarz”, „szarorudawe krople wilgoci”. Stosuje oryginalne kolorystyczne porównania (twarz Bum-Buma ma „kolor szmalcu przekrwionego”, usta Meli są „podobne w kolorze do białych sycylijskich koralii”) i synestezyjne metafory (Trawińska odczuwa „subtelny rozkosz dotykania się barw”)¹³. W pomieszczeniach zamkniętych: w teatrze, w buduarze Lucy Zukerowej, w salonach Endelmanów, z upodobaniem koncentruje efekty światła – to miejsca „skrzzące”, „błyszczące”, „połyskujące”, „lśniące” od nadmiaru brylantów, rubinów, szmaragdów i złota, od draperii, lamp, świec i żyrandoli. Nagminnie powtarza obrazy „wybuchających w mroku jaskrawych światła bram i okien fabryk, nagle zapalających się rzędów latarni ulicznych”¹⁴.

Takie nawarstwienie różnorodnych barw i światła pozornie czyni z Łodzi kolorystyczny „raj na ziemi”, w którym kolory i refleksy świetlne załamują się, mieszają, wirują. Warstwa fabularna powieści przekonuje jednak, że ów „raj” jest wytworem spekulantów, lichwiarzy, złodziei i defraudantów, że to świat zredukowany do materializmu i bogactwa. W języku barw Reymonta, wykorzystanym do „odmalowania” przemysłowej Łodzi, unaocznia się – wpisana w całą *Ziemię*

¹³ Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 36, 143, 212.

¹⁴ Magdalena Popiel, *Wstęp*, s. LXXII.

obiecana – idea negacji kapitalistycznego, krwiożerczego miasta. Te jaskrawe kolory i ostre światła w rzeczywistości tworzą antyutopijny pejzaż pseudorajskich barw, zgiełkliwych, drapieżnych, w najlepszym razie kiczowatych, nieodsyłających do żadnej sfery sacrum, ale sztucznie wyprodukowanych właśnie przez owych spekulantów i fałszerzy. Zależność między kolorami a waloryzacją łódzkiej metropolii najlepiej widać w powracającym niczym refren motywie wielokolorowych, chemicznych ścieków i odpływów – rynsztok wydaje się najodpowiedniejszym miejscem dla fałszywych kolorów i fałszywych wartości:

Lasek był nędzny, świerkowy i konał powoli, zabijało go sąsiedztwo fabryk [...] i ta rzeczka odpływów ścieków fabrycznych, co niby różnokolorowa wstęga przewijała się pomiędzy pożółkłymi liśćmi, wsączała rozkład w te potężne organizmy i roztaczała dokoła zabójcze miazmaty.

[...] fabryki huczały z nieustanną potęgą, dysząc setkami kominów i rozlewając po rynsztokach strugi kolorowych odpływów niby strugi potu ściekającego z przepracowanych organizmów. [...]

U stóp lekkiego wzniesienia, na którym ciągnęła się uliczka, włókł się kolorowy strumień, zanieczyszczony odpływami z fabryk i zarażający dookoła powietrze strasznymi wyziewami¹⁵.

Najsilniejszym emocjonalnie kolorystycznym atrybutem Łodzi – miasta-Molocha, „polipa”, potwora – jest kolor czerwony, kojarzony przez Reymonta z „bolesnym tonem mięsa odartego ze skóry”¹⁶. Powtarzające się obrazy czerwonych kominów i murów fabryk mają wprawdzie realistyczną motywację, ale funkcjonują przede wszystkim jako metafora: przekształcają miasto w gigantyczne monstrum, które „przywarło do ziemi jak polip wszystkimi mackami fabryk” i „w swoich potężnych szczękach miażdży i przeżuwa ludzi i rzeczy, niebo i ziemię, i daje w zamian nielicznej garstce miliony bezużyteczne, a całej rzeszy głód i wysiłek”¹⁷. Ekspresja koloru, wykorzystanego

¹⁵ Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 175, 477, 490.

¹⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷ Tamże, s. 733, 735.

w *Ziemi obiecanej* jako symbol nienawiści, zbrodni i rozpusty, powoduje przekroczenie granic realności: czerwone fabryki – diaboliczne bestie stają się synekdochicznym odpowiednikiem całej Łodzi, zdehumanizowanej i utożsamionej z piekłem.

Czerwień pojawia się w utworze z reguły w kontrastowym zestawieniu z czernią. „Te dwie barwy – pisze Magdalena Popiel – często występują w duecie”. Obok czerwonych gmachów: „głęboka czerń nocy, czarny pył węglowy, czarny żwir i błoto na chodnikach, czarny towar w farbiarni”¹⁸. Również: „czarne roje” robotników, którzy niczym robactwo „wypełzają” o świcie spod wilgotnych dachów i znikają w czerwonych bramach fabryk, „jakby połykani z wolna przez buchające światłem wnętrza”¹⁹. Cały pierwszy tom powieści rozgrywa się w scenerii marcowej. Otwarte przestrzenie Łodzi: wszystkie ulice, place, parki, toną w ciemnościach, w brudnych mgłach i dymach, w błocie „wyżej kostek”, gnijących liściach i śmieciach. Rozpoczynające drugi tom powieści sceny w Kurowie – wprowadzone nie ze względów fabularnych, lecz ideologicznych – swoją kolorystyką: intensywną zielenią traw, niebieskimi niezapominajkami, żółtymi kaczeńcami, różowymi jabłoniami, srebrnymi łuskami rzeki, błękitem nieba, złotymi promieniami słońca, dekonstruuje rzeczywistość Łodzi i budują jednoznaczna i oczywista w swej wymowie antynomie cywilizacja (sfera *profanum*) – natura (sfera *sacrum*).

Stylistycznych możliwości w negatywnym zabarwieniu miasta szuka Reymont również w barwie pozornie nieekspresyjnej, mdłej – w szarości. Poddanie szarości szeregowi zabiegów językowych: metaforyzacji związanej ze śmiercią („Świt szary zaczął zaglądać do okien i napełniać pokój tym dziwnym światłem, w którym ludzie i rzeczy mają wygląd trupów”), usymbolicznieniu (szarość jako pustka, nicność), animalizacji („szarość ponura [...] pełzała po murach, czała się po zaułkach”²⁰), a także wrażeniowe łączenie jej z barwą siną, wielokrotnie użytą do kreacji postaci zmarłego Bucholca (*sine usta*,

¹⁸ Magdalena Popiel, *Wstęp*, s. LXXII.

¹⁹ Władysław S. Reymont, *Ziemia obiecana*, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 353, 370.

sina twarz) – wydobywa z tego koloru mocne ładunki emocji. Szare i sine, zatem trupie, mgły i dymy deformują rzeczywistość, nadają miastu i ludziom kształt majaku i fantomu, niepokojącego żywego cmentarzyska²¹.

Utożsamienie różnych odcieni barwy szarej ze śmiercią zaważyło na uczynieniu z niej kolorystycznej dominanty *Wampira*. W swojej ostatniej powieści Reymont postawił przygnębiającą diagnozę cywilizacji europejskiej, próbującej politycznie i militarnie dominować nad światem, ale zupełnie wyjałowionej duchowo, pozbawionej rzeczywistych perspektyw religijno-metafizycznych, kulturowych czy naukowych. Do zobrazowania kryzysu światopoglądowego i epistemologicznego współczesnego sobie świata pisarz wybrał Londyn, „miasto-moloch, Babilon przełomu wieku, tygiel kultur, języków, religii, który przyciągał zewsząd ludzi spragnionych kariery, sukcesu, pieniędzy [...]”. Ponury klimat miasta – ocenia Dariusz Trzeźniowski – wiecznie zasnutego mgłą, halucynogenną, przekształcającą układ ulic w labirynt i zacierającą granice między jawą i rzeczywistością, tworzy tu symboliczne tło autorskiej refleksji nad stanem cywilizacyjnej zapaści Europy²².

²¹ Na temat antyurbanizmu *Ziemi obiecanej* powstała bogata literatura przedmiotu, zob. m.in.: Magdalena Popiel, *Brzydota i patos cywilizacji. „Ziemia obiecana” Władysława Reymonta*, w: tejże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999; Marek Cichocki, „*Ziemia obiecana*” jako powieść współczesna, w: *Reymont. Dwa końce wieku*, red. Magdalena Swat-Pawlicka, Warszawa 2001; Grażyna Różańska, *Obraz miasta w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2002 [b.nr.]. Najnowsze odczytania powieści proponują wyjście poza ten obszar refleksji w stronę lektur socjologicznych i filozoficznych, zob. m.in. Michał Deniziak, *Inteligencja polska wobec wyzwań nowoczesności – „Ziemia obiecana” Władysława Reymonta*, red. Beata Obsulewicz, Piotr Bordzoł, Lublin 2014; Łukasz Książyk, „*Ziemia obiecana*” jako schopenhauerowska powieść o nudzie, oraz Radosław Okulicz-Kozaryn, „*Ziemia obiecana*” jako epos nerwowy, w: „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann, Poznań 2017.

²² Dariusz Trzeźniowski, „*Wampir*” Reymonta. *Upiorne sny zmęczonej Europy*, w: *Inny Reymont*, red. Władysława Książek-Bryłowa, Lublin 2002, s. 113.

W *Wampirze* – sinym, czarnym, „mgłowym” – Reymont zachowuje się jak malarz tenebrysta, malarz cieni. Mocno ogranicza swoją paletę barw i zawęża rolę światła, najczęściej punktowego (rozświetlone drzwi na końcu ciemnego korytarza, ogień kominka w ciemnym salonie, „smuga oślepiającego światła” prowadząca w ciemnościach do „groty Bafometa”) lub wolumetrycznego, „materializującego” we mgle i nocy nadnaturalne zjawiska („widmo utkane ze światła”, zjawa będąca „wytryskiem rozproszonego światła”, „wyłaniający się z nocy fosforencyjny obraz, jaśniejący jakby obsypany błękitnawym brzaskiem”²³). To przytłumione światło nie rozprasza ciemności, tylko ją demonizuje. Pisarz stopniuje językowe warianty „ciemnicy”: są tu ćmy, mroki, męty, cienie, czarniawe żółtości, zielonawe szarości, martwe tunele, posępne równie, ponure pustki, nawet – rozmyte ciemności. Reprodukuje obrazy mgieł, które bywają „ruchome, lepkie, zimne i ohydne”, przyrównane do „przeropiałej waty, unurzanej w jakiejś straszliwej cieczy” i zmieniające Londyn w „jakąś puszczy fantastyczną, głuchą i martwą”²⁴.

Taki sposób opisu nadaje Londynowi surrealistyczny wygląd. To miasto słabo ugruntowane w rzeczywistej topografii, miasto-widmo, zdeformowane, zamazane, skazujące bohaterów na ciągłe błądzenie. Rozmycie światopoglądowe Europy wyrażone zostało – na poziomie światłocieni – właśnie przez ową gęstość mgieł, ich nieprzejrzystość, lepkość. Podobny efekt osiąga Reymont rozciągając na powieść wszelkie odcienie szarości, szczególnie czerni, symbolizujące upadek kultury Zachodu, wyczerpanie wzorców, inercyjność świata. Londyn, przygnieciony wprost tą trupią szarością i cmentarną czernią, zastygł w bezruchu, wygląda jak miasto spetryfikowane. Tak znacząca redukcja i unifikacja kolorów (brak kolorów jako znak) sygnalizuje ujednoczenie i zrelatywizowanie wszelkich wartości i idei we współczesnym świecie, intelektualną i duchową jego pustkę. W planie jednostkowym natomiast oznacza zatarcie tożsamości, utratę indywidualności,

²³ Władysław S. Reymont, *Wampir*, s. 11, 93, 108.

²⁴ Tamże, s. 19, 81.

atomizację (wszyscy tu są samotni, ocierają się o obłąd, ulegają halucynacjom lub sobowtórowym rozszczepieniom).

Od tych szaroczarnych przestrzeni, w których fizycznie i duchowo grzęźnie również główny bohater powieści, Zenon, odcina się postać wampirycznej Daisy, kapłanki szatana, która pociąga mężczyznę za sobą do krainy zła. Londyn, mający tak niewiele do zaoferowania, wysyłający tak mało sensorycznych – również kolorystycznych – bodźców, przegrywa z erotycznie fascynującą Zenona kobietą, wykreowaną na młodopolską *femme fatale*: burza rudych włosów, alabastrowo białe ciało (podczas transu masochistycznie pocięte w krwiste pręgi), purpurowe usta, szafirowe oczy. Tylko z Daisy, z jej otoczeniem (czarna pantera Bagh i „czerwono-zielone migoty jej oczu”) oraz z miejscami, w których ona, choćby wyobrazeniowo, się znajduje (błękitnawo-złota poświata towarzysząca rytualnym tańcom, różowy obłok i zielone gąszcze oranżerii, wizje włoskiego turkusowego nieba i pomarańczowych gajów), łączą się w *Wampirze* zdecydowane, seryjnie powracające efekty świetlne i kolorystyczne. Największe natężenie barw następuje w scenie kulminacyjnej powieści, poświęconej satanistycznej mszy. Wizualna ekspresja tej sceny jest wyjątkowo mocna: szatan ukazuje się w „zielonawej grocie”, w ogniu krwawych płomieni i „złotawych dymów kadzielnich”, otacza go orszak białych postaci wynurzających się ze „szmaragdowej toni”; sam Bafomet „jaśniej niby błyskawica”, ma „zielono-krwawą twarz”, złote rogi i kopyta, czerwone oczy oraz „krwawą błyskawicę” między kolanami i tkwi w erotycznym uścisku z nagą Daisy, „owianą płaszczem rdzawych włosów”²⁵.

Kolorystyczna alternatywa wpisana w powieść Reymonta nadaje jej pesymistyczno-katastroficzną wymowę: albo wszechogarniająca lepka szarość, która nie wyznacza żadnego kierunku i zamienia Londyn-miasto-świat w przestrzeń bezcelową, w labirynt bez wyjścia, albo feeria diabelskich barw, władczego złota i grzesznej czerwieni, prowadząca inną drogą również w stronę królestwa ciemności. Wzmacniając fabułę wizualnymi sygnałami i kolorystycznymi skrótami,

²⁵ Tamże, s. 96–99.

pisarz nasyca *Wampira* fatalistycznym przeświadczeniem o końcu cywilizacji europejskiej.

Tego rodzaju zestawienia kolorystyczne: kontrastowe układy czerni, czerwieni i złota, stają się tematem niemal wszystkich opowiadań Reymonta z lat 1905–1907. Antyrewolucyjne i antyurbanistyczne utwory pisarza można potraktować jako ekspresyjny zbiór barwnych plam, w których zakodowane zostały treści metafizyczne i etyczne. Plamy te nanoszone są na „płótno” gruntowane najciemniejszą z barw, czernią. Umowna fabuła *Zabiłem!*, *Cmentarzyska*, *Czekam...*, *Na krawędzi* rozgrywa się zawsze nocą, w głębokich ciemnościach, w tumanach mgieł i dymów:

A on czeka dnie długie i noce nieskończone na cios ostateczny, patrzy z okien wysokiej, obronnej wieży w czarną, nieprzeniknioną noc; olbrzymie, jakby umarłe miasto ściele mu się do stóp żalobnym kirem ciemności – nigdzie światła ni lśnień, ni nawet gwiazd na ołowianym niebie, nic, pustka mroczna grobów, tchnąca zgniłym, niepokojącym milczeniem²⁶.

Czerń symbolizuje w tych utworach wyłącznie wartości negatywne, utożsamiana jest z mrocznymi potęgami, chaosem, śmiercią, budzi przerażenie i chęć niszczenia. Dla Reymonta – wbrew tradycji europejskiej – to czerń jako kolorystyczna metafora zła jest podstawowym kolorem rewolucji. Estetyczne wybory pisarza są konsekwencją jego poglądów. Po pierwszym, bardzo ostrożnym przyzwoleniu na rewolucję, gdy łączył jeszcze z działaniami rewolucyjnymi pewne nadzieje niepodległościowe (w reportażu *Z konstytucyjnych dni*, piśnianym między 28 października a 5 listopada 1905 roku, kolor czarny wykorzystany jest tylko dwukrotnie), zdecydowanie potępi taką formę walki i w swojej twórczości będzie przedstawiał rewolucję wyłącznie „w kategoriach złowróbnego zjawiska, katastrofy, kataklizmu”²⁷.

²⁶ Władysław S. Reymont, *Na krawędzi*, s. 9.

²⁷ Krzysztof Stępnik, *Metafory rewolucji w literaturze polskiej lat 1905–1914*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 63. Zob. też: Jolanta Sztachelska, „Reporteryje i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na początku XX wieku

Dlatego nawet jeśli odrobinę rozjaśni tło i nada mu odcień na przykład „wyszarzanych, przegniłych łachmanów”, to tylko po to, by zogniskować spojrzenie na czarnych krzyżach i pogrzebach „przesuwających się [...] nieskończonym korowodem trumien”²⁸ (*Zabiłem!*), na złowrogiej, czarnej chmurze „nieprzeliczonych stad wron, kruków i sępów”, lecących „na obfity trupi żer”²⁹ (*Na krawędzi*), na demonicznych, „okaleczonych, krwawych i ohydnych” posągach, wyłaniających się „spod czarnych zasłon”³⁰ (*Czekam...*).

Niczym znak potępienia i piekielnych ogni wyłania się co jakiś czas z tego czarnego podobrazia plama krwistej czerwieni. Obrazuje, utrwalone już w prozie Reymonta, „kulę słońca” lub „gmach fabryki”, ale przede wszystkim manifestuje mściwość rewolucjonistów: czerwień to płomień i łuny pożarów, błyski ognisk, kałuże krwi, powiewające sztandary. Poprzez połączenie dwóch tak silnie ekspresyjnych barw pisarz uzyskuje efekt niezwyklego dynamizmu i spotęgowania zła. Antagonistyczne kolory oznaczają walkę, krwawe wyrównywanie krzywd, zemstę. Ich użycie nie wynika z oglądu rzeczywistości, ale z jej emocjonalnej interpretacji – czerwono-czarne zestawienia oddają uczucia strachu, nienawiści, grozy panującej na ulicach rewolucyjnych miast, stanowiących współczesną wersję piekła:

Nagle huk zatrzęsł murami, olbrzymi płomień buchnął ze sklepu i straszny, nieludzki wrzask.

Tłum jakby wypluty przez piekło wił się z krzykiem na bruku, na wielu paliły się ubrania, wielu tarzało się w kłębach płomieni [...].

W oknach domu, za czerwonym wichrem płomieni, który buchał co chwila aż do dachów i przygasał, ukazywały się przerażone twarze, a na ulicy tłum już ryczał, pito na każdym miejscu, pito na zabój, do szaleństwa, na śmierć³¹.

(Prus, Konopnicka, Dygasiński, Reymont), Białystok 1997; Beata Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.

²⁸ Władysław S. Reymont, *Zabiłem!*, w: tegoż, *Pisma*, przedmowa Zygmunt Szwejkowski, oprac. Adam Bar, t. 14, *Nowele*, t. 4, s. 168–169.

²⁹ Władysław S. Reymont, *Na krawędzi*, s. 11.

³⁰ Władysław S. Reymont, *Czekam...*, s. 202.

³¹ Tamże, s. 191–192.

W interpretacji samego Reymonta, epickim „upostaciowaniem jego nienawiści do miast i fabrycznego, zmechanizowanego życia”³² jest opowiadanie *Cmentarzysko*. To w tym utworze, wypełnionym apokaliptycznymi scenami rewolucji, znajduje się wizja porewolucyjnego „raju”: zapoczątkowanego rzezią dokonaną przez „pijaną nienawiścią tłuszcę [...] w imię wolności, równości i braterstwa”, ugruntowanego totalitarnymi rządami i spełniającego się w zrationalizowanym, egalitarnym społeczeństwie – sytym, bezmyślnie konsumpcyjnym, pogańskim w gestach leniwego sybarytyzmu. Nowe miasto otrzymuje barwę złotą. Utrzymując jego opis w baśniowej konwencji, Reymont wylicza, że wiedzie do owego miasta „sto złotych bram”, strzeże go „sto złotych baszt”, zdobi „sto złotych kopuł”, a uświęca siedzący wśród kadzielnych dymów „złoty bałwan, przed którym kornie chylą się ociężałe sytością tłumy...”³³.

Wprowadzona po czerni i czerwieni barwa złota stanowi równie mocny kolorystyczny akcent. To kolory niemal archetypiczne, spinające w całość literackie obrazy barbarzyństwa, nihilizmu i hedonizmu. Emanacja złotego światła – wbrew wizualnym i estetycznym doznaniom – nie stanowi w „rewolucyjnych” opowiadaniach Reymonta semantycznej przeciwwagi dla czerni i czerwieni. Jak „czarne miasto” było przestrzenią śmierci, jak „czerwone miasto” stanowiło scenę makabrycznych egzekucji, tak „złote miasto” przekształca się w złoty grób. Wszystkie trzy kolorystyczne warianty metropolii wyrażają w gruncie rzeczy tę samą antyurbanistyczną myśl. Miasta Reymonta, rozpatrywane od strony kolorów, zawdzięczają bowiem swe literackie istnienie nie tyle walorom estetycznym barw, co napięciom zachodzącym między barwami a zakodowanymi w nich treściami. To asocjacyjny i emocjonalny aspekt koloru decyduje o jego użyciu. Barwa w prozie Reymonta o tematyce miejskiej (z wyjątkiem kilku młodzieńczych tekstów) tylko w niewielkim stopniu jest efektem „widzianego”, w dużo większym – „czutego” i „myślanego”. Jest świadectwem antyrewolucyjnych poglądów pisarza i młodopolskiej

³² Władysław S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, s. 713.

³³ Władysław S. Reymont, *Cmentarzysko*, s. 120–121.

„miastofobii”, plastycznym znakiem historycznoliterackiej emocjonalności epoki³⁴.

Summary

“The seen”, “the felt”, and “the thought out”.

The Colours of the City in Władysław Stanisław Reymont's writings

This article attempt to analyze Reymont's writings, paying particular attention to how he created urban space; most specifically, the author looks at the way in which Reymont used the palette of colours to depict the city in general. The author starts with a quote from Reymont's letter to Antoni Wodziński: 'Myself I consider everything I have written until "Chłopi" my literary introduction. These are the things that are seen, now it is time for what is felt, and later for the thought out'. The interpretation of the urban colour scheme in the novellas, "Ziemia Obiecana", and "Wampir", using three registers – a diachronic layout, referential optics, and in the context of the Young Poland mythology about the evils of the city – reveals that colour in Reymont's prose on urban topics (with the exception of a few early texts) results from 'the seen' only to a limited degree, and that it is owed more to 'the felt' and 'the thought out'. All this bears witness to the antirevolutionary views of Reymont and the Young Poland's 'urbanophobia' and is a palpable sign of the historico-literary affectability of the period.

Beata Utkowska (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach) – dr hab., prof. nadzw. w Instytucie Filologii Polskiej. Zajmuje się historią literatury Młodej Polski i edytorstwem. Autorka książki *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta* (2004), opracowania edytorskiego: *Władysław Stanisław Reymont, Dzienni nieciągły. 1887–1924* (2009), wydania krytycznego trylogii *Walka z szatanem* (2014-2016) i dramatu *Turoń* (2017) w ramach *Pism zebranych* Stefana Żeromskiego, współautorka wydania krytycznego

³⁴ Zob. m.in. Irena Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria III, red. Edmund Jankowski i Janina Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984; Magdalena Popiel, *Brzydota i patos cywilizacji...*, dz.cyt.; Wojciech Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze...*, dz.cyt.

B. UTKOWSKA, „WIDZIANE”, „CZUTE” I „MYŚLANE”

Lalki (2017; z Józefem Bachórzem) w ramach *Pism wszystkich Bolesława Prusa*, współredaktorka tomu *Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku* (2006; z Krzysztofem Jaworskim). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Napisie”, „Wieku XIX”, „Aktach Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”.