

Centymetr Reymonta

Wielokropki specjalne w *Chłopach*

Zresztą żyję w myślach w Japonii, gonię Twymi drogami –
a w Zakopanem idę tylko do pani Dembowskiej – czytamy
Chłopów – to bestia ten Reymont!

St. Witkiewicz, List do syna z 14 marca 1904 roku

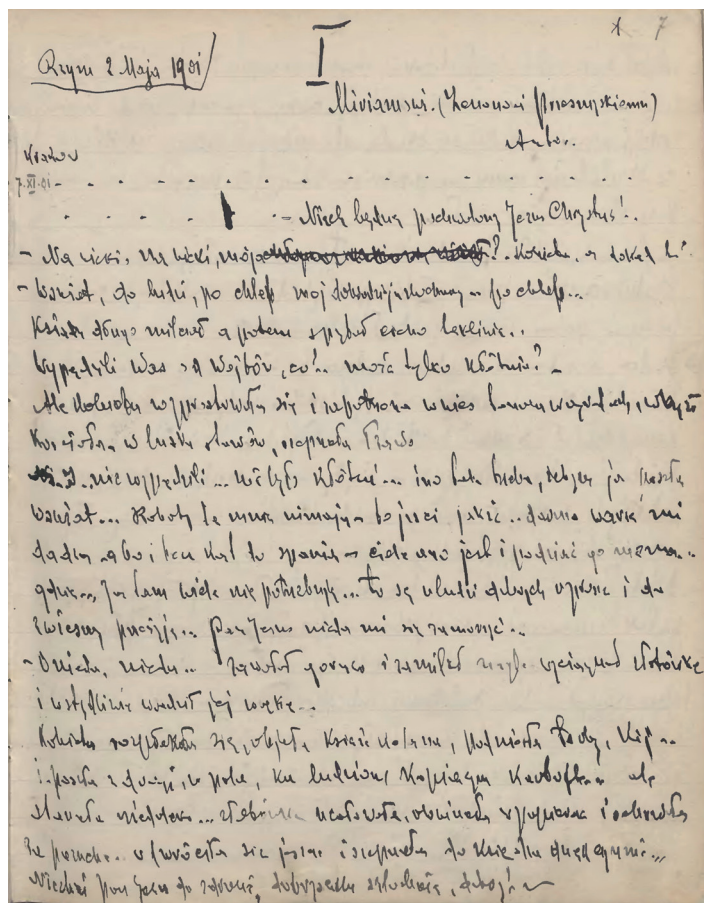
1.

Kiedy czytamy *Chłopów*, Reymont każe nam się co jakiś czas zatrzymać, odechnąć, przerywa narrację – stajemy w obliczu graficznej przeszkody w postaci równiutkiego rzędu kropek, od marginesu do marginesu:

.....

Od takiego dziwnego wielokropka wszystko się nawet zaczyna (zob. il. 1 i 2).
A przynajmniej: zaczynało, zanim nie wzięli się do roboty nieubłagani wydawcy
bez wyobraźni.

Z obu zachowanych wersji rękopiśmiennych powieści (1901 i 1902) jednoznacznie wynika, że ów otwierający całość rząd kropek to właściwie półtorej, prawie półtorej linijki kropek, które powinny być traktowane jako jeden znak, rozciągnięty poza konwencjonalny zwyczaj (albo raczej: wykraczający poza przeczuwaną normę, bo choć niejedni pisarze ów znak stosowali – np. Cyprian



Il. 1. Początek rękopisu *Jesieni* z 1901 roku; Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 6965/I, s. 7

Norwid¹ czy Henryk Sienkiewicz² – trudno mówić o jakimś wszechobecnym zwyczaj³:

[1901, rękopis]

.....
 Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!
 – Na wieki, na wieki, moja kobieto, a dokąd to?

[1902, rękopis]

.....
 Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.
 – Na wieki wieków, moja Agato, a dokąd to wędrujecie, co?

W pierwodruku książkowym (1904) i we wszystkich kolejnych wydaniach *Chłopów* ten specjalny pierwszy wielokroppek przestaje być jednolitym znakiem – zaczyna żyć własnym życiem. Wiemy co prawda, że:

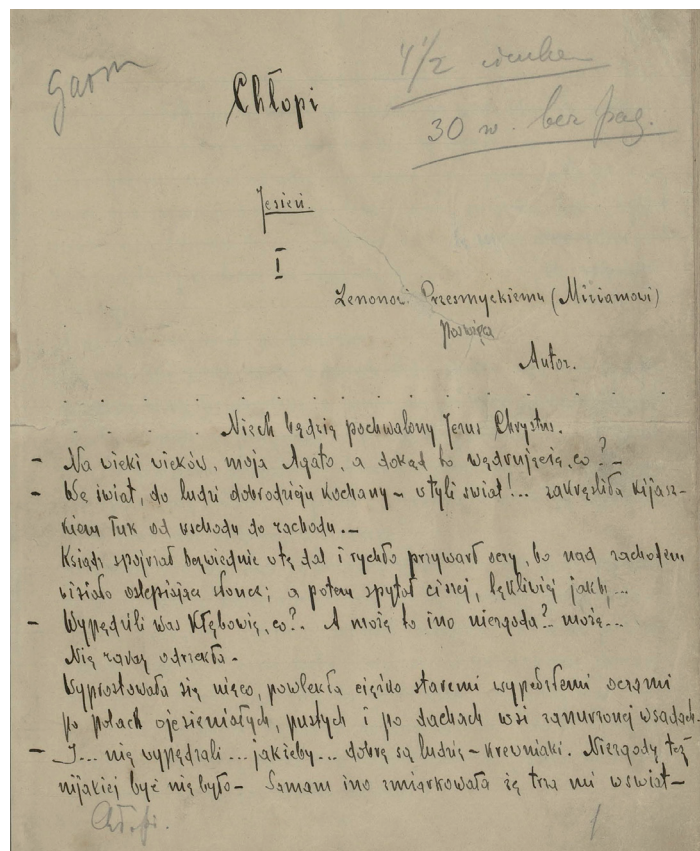
Wydanie pierwsze [1904] zostało przygotowane do druku przez samego Reymonta. On również przeprowadzał

korektę. Świadczą o tym niewątpliwie autorskie poprawki w tomach I i II, które drukowano z rękopisu służącego za podstawę publikacji tekstu w „Tygodniku Ilustrowanym”, jak również liczne zmiany tekstu w stosunku do pierwodruku w tomach III i IV⁴.

Mimo jednoznaczności powyższych uwag nie możemy mieć niewzruszonej pewności, że w pierwodruku książkowym ów początkowy znak Reymont zdeformował (w stosunku do rękopiśmiennego zamysłu) własnoręcznie. Zważywszy na zwyczaje wydawnicze panujące w spółce Gebethnera i Wolffa, uzasadnione wydaje się podejrzenie, że to właśnie wydawcy zrobili z tego jednego, niestandardowego (więc niepokojącego ich?) znaku – dwa znaki:

[1904]

.....
 Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.



Il. 2. Początek rękopisu *Jesieni* z 1902 roku; Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, sygn. 7239/III, k. 1r

Tomasz Jodełka-Burzecki, relacjonując swoją rozmowę z dyrektorem Ossolineum, Feliksem Pieczętkowskim, donosi, że gdy ten w 1928 roku odwiedził w „pilnej sprawie” Gustawa Wolffa, zastał go przy osobiście wykonywanej korekcie nowel Reymonta przygotowywanych w ramach zbiorowego wydania *Pism*:

Ślęcę więc nad tym i poprawiam, co się da [tłumaczył się ze swojej niedostępności Wolff], a niestety, dużo trzeba poprawiać naszemu laureatowi Nobla. Właśnie teraz robię korektę nowel. Nie ma pan pojęcia, co to za męka, bo to i gwara, i właściwe Reymontowi niepoprawności. Sądzę jednak, że to wydanie będzie znacznie lepsze od dotychczasowych⁵.

Możemy bez szczególnego ryzyka założyć, że skoro w 1928 roku szef ofiarne oddawał się tego rodzaju praktykom, dla wydawnictwa nie stanowiłoby raczej problemu, by w 1904 roku zamienić autorowi np. kropkę na kreskę albo zmienić odległości między jakimiś „właściwymi Reymontowi” kropkami. Wielokropki specjalny stał się więc po raz pierwszy wielokropkiem niemal konwencjonalnym; całkiem konwencjonalnym „trójkropkiem” uczynią go następne wydania, oskubując powieść Reymonta z jednego przynajmniej – świadomego, jak się zdaje – zamysłu artystycznego.

To właśnie bowiem te milimetry między poszczególnymi kropkami w pierwszym ich rzędzie w *Chłopach* są kluczem do zrozumienia znaczenia tego znaku (pomyślanego przez Reymonta jako **jeden znak** właśnie) oraz kluczem do zrozumienia kompozycji całej powieści, bo ów rząd kropek za pierwszym razem został zrealizowany inaczej niż we wszystkich pozostałych miejscach, w których występuje – prawie do połowy drugiej linijki, podczas gdy w kolejnych dwudziestu pięciu miejscach jest to zawsze jedna linijka kropek rozciągnięta do marginesów; dwa ostatnie użycia tego specjalnego znaku są jeszcze inne od pozostałych – kropki rozciągają się na dwie linijki.

Skąd jednak pewność, że Reymont nie zrobił tego wszystkiego mimochodem, nieświadomie?

2.

Skąd pewność, że kropki nie pojawiają się w przypadkowych miejscach albo co najwyżej nie rozdzielają w sposób graficzny następujących „części” czy „scen” powieści? Porównanie dwóch rękopiśmiennych wersji *Jesieni* (1901 i 1902)⁶ nie pozostawia

wątpliwości co do jednego: w wersji z 1901 roku rządów kropek nie ma (oprócz rzędu otwierającego powieść); w czystopiśmie, z którego składano pierwodruk powieści w „Tygodniku Ilustrowanym” (1902), kropki są, co jednoznacznie dowodzi, że Reymontowi zależało na ich obecności.

Gdybyśmy zechcieli ułożyć zwięzły katalog wszystkich miejsc, w których rzędy kropek w *Chłopach* występują (jest dwadzieścia osiem takich miejsc), dostrzeżemy pewne zastanawiające reguły nimi rządzące.

W tomie *Jesień* rząd kropek pojawia się dziewięć razy (dziesięć, jeśli uwzględnimy ów rząd otwierający całość, który na razie zostawiamy na marginesie). Najpierw gdy Kuba, uczestnicząc w „nabożeństwie z wystawieniem i procesją”, olśniony „promieniejącą monstrancją złota”, „całą w ogniach słońca”, i obecnego w niej Pana Jezusa, **oniemiały** i „nieprzytomny”, „nadeptując drugim na nogi”, wznosił ku Bogu wraz z innymi wiernymi szczerą i czystą modlitwę (I, 62–63)⁷. Właśnie wtedy występują kropki:

[...] śpiew ludu brzmiał potężnym głosem, podnosił się jak słup, jak fala, zda się, płynął i bił w słońce blade; dzwony huczały nieustannie spiżowymi ustami, aż trzęsły się lipy i klony, i raz wraz jakiś czerwony liść odrywał się i niby ptak spłoszony spadał na głowy, a wysoko, wysoko nad procesją, nad czubami drzew pochyłonych, nad wieżą kościoła krążyło stado gołębi zestraszonych...

[I, 63]

Kropki pojawiają się znów w zamknięciu sceny targowania się Kuby ze starym Boryną o podwyżkę na kolejny rok służby parobka. Kuba dopiął swego, Boryna dał mu ponadto odczuć, że jest ważny dla gospodarstwa („robotny parob, choćby i za dwóch, gospodarskiego nie ruszył i o inwentarz dbał więcej niżli o siebie” – myślał Boryna, dorzucając rozczłony po półrublu). Kuba doświadczył poczucia panującego na świecie ładu, z jednej strony gwarantowanego istnieniem hierarchii („Każden ma swoje miejsce i la każdego co innego Pan Jezus wyznaczył” – poucza Boryna; I, 82), a z drugiej potwierdzonego sprawiedliwością gospodarza, doceniającego pracę parobka. Interesujące nas kropki kreśli jednak Reymont dopiero po zapewnieniu przez Borynę, że nie sprzeda ukochanej żrebicy Kuby, o czym „w karczmie powiedali”. Poczucie szczęścia spiętrza się w tym momencie w Kubowej duszy do tego stopnia, że staje się ono **niewypowiadalne**. Wtedy właśnie następują kropki:

Kuba byłby go za nogi ułapił z radości, ino śmieć nie śmiał, to nadział czapę i poszedł rychło, jako że i czas było spać bacząc na jarmark jutrzejszy.

[I, 83]

Potem kropki mamy przy wspaniałym opisie wszechwładnego deszczu, od którego zaczyna się szósty rozdział *Jesieni*, gdy „przerażająca **cichość** ogarnęła ziemię”⁸, gdy „umilkły pola, przycichły wsie, ogłuchły bory” (I, 102), a słyhać było jedynie „łkanie” drzew, ryk zatrwożonego bydła i westchnienia ludzi:

[...] smutek wstawał z pól przegniłych, z borów zdrętwiałych, z pustek obumarłych i włókł się ciężkim tumanem; [...] na umarłych cmentarzach tłukł się wśród mogił zapomnianych i krzyży pogniłych i płynął światem całym; przez nagie, odarte, splugawione pola, przez wsie zapadłe i zagłądał do chat, do obór, do sadów, aż bydło ryczało z trwogi, drzewa się przyginały z głuchym jękiem, a ludzie wzdychali żałośnie w strasznej tęsknocie – w nieutulonej tęsknocie za słońcem.

[I, 102–103]

Podobnie jak w opisie modlitwy Kuby, kiedy „śpiew ludu brzmiał potężnym głosem, podnosił się jak słup, jak fala, zda się, płynął i bił w słońce blade” (I, 63), tak i tutaj mamy spojrzenie w górę, w niebo („tęsknotę za słońcem”). Nieruchomy, poziomy rząd kropek wymusza na nas przynajmniej chwilę namysłu „w pionie” – nad sprawami nadprzyrodzonymi.

Wielokropkami specjalnymi obramowana jest również opowieść Rocha o Panu Jezusie i psie Burku. Słuchacze zostają przeniesieni z Borynowej izby w „czas daleki” (co rzeczony kropki podkreślają i co zarysowują graficznie – słowa Rocha nie są wprowadzane pauzą dialogową, tylko właśnie wielokropkiem, tym razem: sześciokropkiem, niewliczonym przeze mnie do tych dwudziestu ośmiu dłuższych rzędów), ale uczestniczą w czymś na kształt misterium odbywającego się w zasadzie poza czasem:

Roch **milczał** chwilę, a potem podniósł siwą głowę, okoloną długimi, równo nad czołem uciętymi włosami, utkwiał blade, jakby wyplakane oczy w ogniu i ozwał się cicho, przebiegając palcami ziarna różańca...

. W owy czas daleki...

Kiej Pan Jezus jeszcze po ziemi chadzał i rządy nad narodem sam sprawował, stało się to, coć wam rzeknę...
[...]

...a kiej już trzeci dzień nadszedł... przecknął Pan Jezus i patrzy, a tu nikogo w podłe krzyża... ino jeden Burek skamli żałośliwie i tuli się do jego nogów...

...to Pan nasz Jezus Chrystus Przenajświętszy pojrzał miłościwie na niego w tej godzinie i rzekł ostatnim tchem:

– Pójdź, Burek, ze mną!

I piesek w to oczymgnienie puścił ostatnią parę i poszedł za Panem...

Amen.

– Tak było, jakom rzekł, ludzie kochane! – powiedział łagodnie, skończywszy przeżegnał się i poszedł na drugą stronę, gdzie mu już Hanka spanie narządziła, że to wielce był utrudzon.

Głuche **milczenie** zaległo izbę. Rozważali se wszyscy tę dziwną historię [...]

[I, 125–129]

Sześciokropek na początku opowieści towarzyszy wzmiance o chwili milczenia Rocha i o jego modlitwie (przebieranie palcami ziaren różańca); rząd kropek, który ją kończy, na nowo porusza zatrzymane wskazówki zegara, ale ilustruje też skupienie słuchaczy zastygłych – znów w **milczeniu!** – w obliczu mądrości Rocha i miłości Pana Jezusa do człowieka. (Również w drugim tomie opowieść Rocha – o Kazimierzu Jastrzębiu – będzie zamknięta rzędem kropek zaraz po słowie: „Amen”; II, 181).

Po raz kolejny rząd kropek pojawia się w Dzień Zaduszny, obrazując modlitwę Kuby i Witka za dusze zmarłych „w czyścicu ostających”, która bezpośrednio łączy świat przyrodzony z nadprzyrodzonym:

Na środku kościoła stał katafalk z trumną na wierzchu obstawioną jarzącymi światłami, a ksiądz z ambony wypominał nieskończone litanie imion – a co przerwał, odpowiadał mu głośny pacierz, mówiony przez wszystkich za te zmarłe w czyścicu ostające.

Witek przyklęknął przy Kubie, któren wyciągnął z zanadru koronkę i ją odmawiać wszystkie Zdrowaś i Wierzę, jakie ksiądz nakazywał; zmówił i on pacierz jeden i drugi, ale zmorzyły go w końcu monotonne głosy

modlitw, ciepło i wyczerpanie płaczem, to się ździebko
wsparł o biedro Kuby i zasnął...

[I, 150]

Pozostałe wielokropkowe miejsca w tomie *Jesień* Reymont umieścił blisko końca tej części. Podczas nieustającej zabawy po zaślubinach Boryny z Jagną zapamiętali w tańcu weselnicy dają się porwać muzyce do tego stopnia, że tracą poczucie rzeczywistości. Niesieni „nutą naszą, kochaną, serdeczną, pijaną mocą wielką i kochaniem”, wyrrywają się ku nieogarnionej przestrzeni, ku nieskończonemu nieboskłonowi, ku słońcu:

[...] zdawało [się], jako te drzewa i ludzie, ziemia i gwiazdy, i te płoty, i ten dom stary i wszystko ujęło się w bary, zwiło w kłęb, splątało, i pijane, ośleple, na nic niepomne, oszalałe, taczało się od ściany do ściany, z izby do sieni, z sieni na drogę płynęło, z drogi na pola ogromne, na bory, we świat cały wirum tanecznym szło, toczyło się, kołowało i nieprzerwanym, migotliwym łańcuchem w brząskach zórz wschodzących przepadało. [I, 202]

Po tych słowach następuje jednym tchem (bez żadnej kropki) wyśpiewany przez Reymonta opis z początku figlarnej, potem przenikliwej i smutnej, ale i dzikiej, zniewalającej muzyki (i tańca), po którym pojawiają się kropki:

...Basy pohukiwały do taktu i buczały drygający niby bąki, a flet wiódł wtór i pogwizdywał wesoło, świegotął, figle czynił jakby na sprzeciw bębnekowi, którego ucieszny wyskakiwał, brzękadłami wrzaskliwość niecił, baraskował i trzął się jako ta żydowska broda na wietrze, a skrzypice wiedły [...], śpiewały z razu mocno a górnio, jakby głosu probowały, a potem jęły zawodzić szeroko, przenikliwie, smutnie [...], aż zakręciły w miejscu i spadły z nagłą, nutę krótką, migotliwą, ostrą, jakby sto par trzasnęło hołubcami i sto chłopca zakrzykało z pełnej piersi, aż dech zapierało i dreszcz szedł po skórze, i wnet jęły kołować, pośpiewywać, zawracać, drobić, przeskakiwać a śmiać się i weselić, że ciepło do serca szło i ochota do łbów biła kiej gorzałka... to znowu śpiewały tą nutą ciągliwą, żalowaną i płakaniem kiej rosą osutą; tą nutą naszą, kochaną, serdeczną, pijaną mocą wielką i kochaniem, i wiedły w tan ostry, zapamiętały, mazowiecki.

[I, 202]

Chałupa huczy zabawą, weselnikom zapiera dech, co mniej odporni padają pokotem w sieniach lub pod płotami; kompozycyjnie zaś kulminacja ta zmierza do oznaczonego kropkami ochłonięcia, oddechu.

Tymczasem za ścianą umiera Kuba. Jego agonia – kulminacja pierwszej części *Chłopów* – została trzy razy przerywana rzędem kropek:

... Tam zaś, gdzie ino ciche modlenie płynie i dymy pachnące wleką się ciągiem, jako te mgły, dzwonki brzęczą i organy cicho grają, i święta ofiara odprawuje się ciągle, i naród już bezgrzeszny, i aniołowie, i święci pośpiewują wspólnie chwałę Pańską, w ten kościół święty, nieśmiertelny, Boży! Gdzie ino duszy człowiekowej modlić się a wzdychać, a płakać z radości i weselić się z Panem w wiek wieków.

Tam się ano rwała dusza umęczona i odpocznienia tęskliwa, Kubowa dusza.

[I, 223]

Dom zaś tańcował wciąż i weselił się całym sercem [...].

[...] druźbowie z druźnami i muzyka na czele zebrali się kupą przed gankiem i zaśpiewali wraz jednym głosem ostatnia piosneczkę:

Dobranoc państwu młodemu,
Dobranoc!
Dobłą nockę oddajemy,
Sami służką ostajemy,
Dobranoc!

A Kuba w ten sam czas składał duszę swoją pod święte Panajezusowe nóżki.

[I, 223–224]

W tej sytuacji wielokropki nie są jedynie sygnałem rwanego agonii, gasnącego życia Kuby; i nie obrazują jedynie dramatycznego oddzielenia go od nieświadomego (obojętnego?) tłumu weselników – rozrysowanie wielokropków właśnie w tych miejscach stanowi znak, że życie człowieka wykracza poza doczesność, a jego śmierć ma ścisły związek z Ofiarą Chrystusa, uobecnianą za każdym razem na ołtarzu w czasie mszy świętej. Horyzontalnie rozsiane⁹ kropki znów każą nam myśleć wertykalnie. O ile wielokropki towarzyszące

wcześniejszym modlitwom Kuby, tęsknocie ludzi za słońcem czy opowieściom Rocha dyskretnie ilustrowały Bożą obecność w świecie i ostrożne wykraczanie poza doczesność, o tyle teraz drzwi wiodące ku nadprzyrodzoności zostają otwarte na oścież, nie pozostawiając wątpliwości: w tomie *Jesień* wielokropki pojawiają się najczęściej w tych miejscach, w których **ziemia łączy się z niebem**.

*

W części *Zima* (zob. il. 3a i 3b) wielokropki nie są tak równomiernie rozmieszczone w całym tomie jak w *Jesieni*. Aż osiem spośród jedenastu pisarz skoncentrował na kilku dosłownie stronach (II, 185–191), przerywając raz za razem schadzkę Antka i Jagny, „którzy zaglądali w siebie co chwila, oczy przeświecały się nawzajem, niby upalne, **nieme** błyskawice, a usta spadały na się z piorunową mocą i z takim głodem, pożerającym ogniem, że zataczali się z upojenia, **tchu brakowało**”

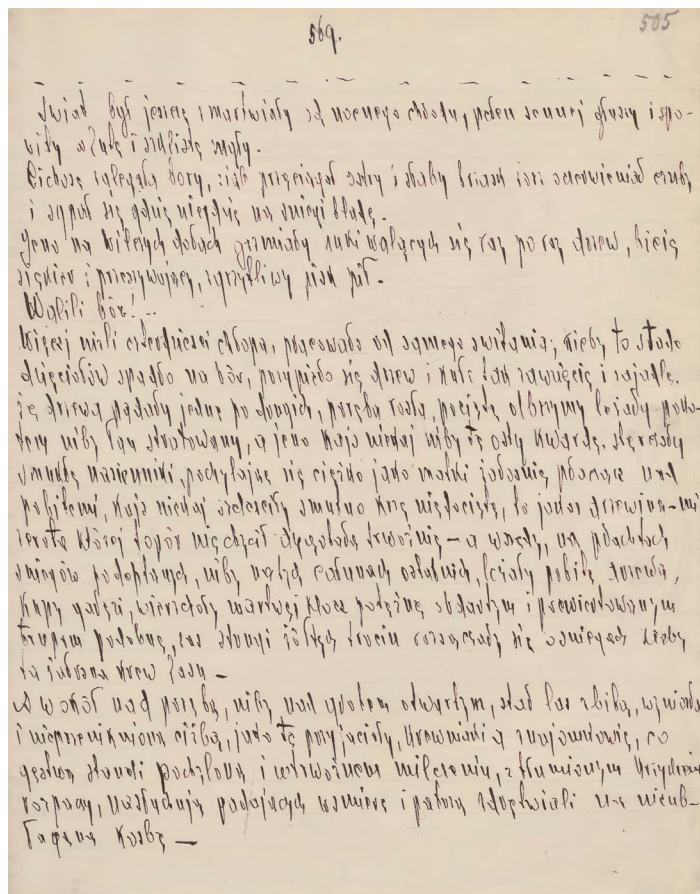
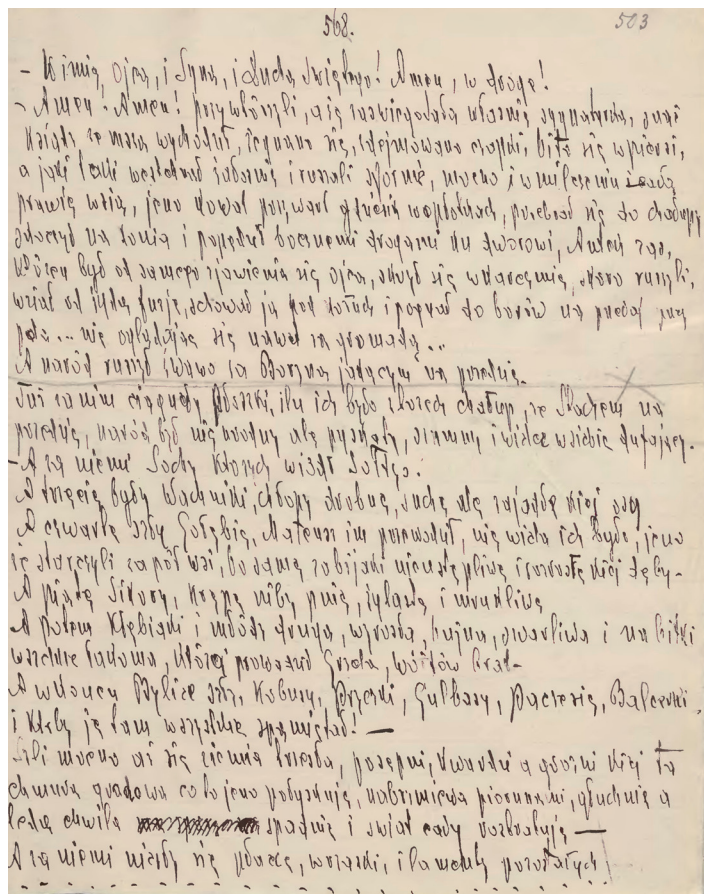
(II, 183). Niesieni potęgą uczucia i zaślepieni pożądaniem kochankowie, „nie mogli już mówić” (II, 186), musieli natomiast bez wątpienia co jakiś czas łapać haustami powietrze („Tyle jeno rzekli, czasami przystając, aby odetchnąć”; II, 183) – właśnie wtedy pojawiają się rzędy kropek:

– Sami!... i taka ciemnica... i... – szeptała rzucając mu się na szyję i obejmując go ze wszystkiej mocy szafu i miłości...

[II, 185]

Świat się wszystek zakołował i runął wraz z nimi w ogniście przepaście...

- Już me rozum odchodzi!...
- Nie krzycz... cicho, Jaguś...
- Kiej muszę... wścieknę się albo co!



Il. 3a, 3b. O tym, że Reymontowi szczególnie zależało na obecności wielokropków specjalnych, świadczyć może również to, że jeden z nich, przypadający akurat na koniec strony zeszytu, w którym pisał, autor powtórzył na początku strony następnej, zapewne po to, żeby wydawca o nim nie zapomniał. Fragment rękopisu *Zimy* z 1902 roku, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 6966/I, s. 568 i 569

– Dziw mi serce nie rozpęknie!
– Spalę się... loboga, puść... daj odzipnąć...

– O Jezu... bo zamrę... O Jezu!...
– We świecie jedyna...
– Jantoś! Jantoś!

[II, 186]

A osłaniała ich noc i oprzędła, bych się stało, co przeznaczone...

[II, 187]

W końcu:

[...] nie wiedzieli już nic, szli przywarci do się a bezwolni, zgubieni w sobie a niepamiętliwi, pijani jeno tą **nadludzką** mocą czucia, co ich niesła w **nadświaty** i rwała się pieśnią bezładną, splątana, **bez słów** prawie.

[...]

Ale po chwili jak ptaki wystraszone **zrywały się ku słońcu** szalonym lotem, serca nabrzmiewały taką potęgą wzlotu i zagubienia we wszystkim, że wybuchali oślepiającym hymnem uniesienia, modlitewną pieśnią ziemi całej, nieśmiertelnym krzykiem istnienia.

[II, 189]

Pamiętamy, że motyw wyrywania się ku słońcu, tęsknoty za słońcem pojawiał się już w pierwszym tomie (towarzyszyły mu wielokropki). Pamiętamy również, że wielokropki często wskazują na to, co „ponadziemskie” – w tym przypadku nadludzki, nieogarniony, nienazywalny, niemal religijny pożar pragnień Jagny i Antka, którym wydaje się, że „tonęli w świetlistej smudze cichych, mistycznych powieści [...] trwóg świętych” (II, 184); którzy „wpatrywali się w bezdenną skłębioną głęb marzenia, aż rozkwitały im dusze w kwiat zdumień, w przeświety kwiat wiary i modlitewnych uniesień” (II, 184). Obecność łączących ziemię z niebem wielokropków wzmacnia również inny – dyskretnie, lecz widocznie zarysowany – aspekt „ponadziemskiego” charakteru postępków kochanków – grzech, grożący im wiecznym potępieniem. Opis schadzki Antka i Jagny przeplatany jest wyraźnymi odwołaniami do śmierci i piekła: „ziemia osuwała się spod nóg, lecieli jakoby w ognistą przepaść” (II, 183), „mroki spadały czarną, nieprzenikniętą

ulewą i świat cały przepadał, że oczy, nie mogąc się uchwycić niczego, zsuwały się bezsilnie w samą głęb przerażenia i **dusza drętwiała**, przywalona głuchą martwością grobu” (II, 185), „świat się wszystek zakołował i runął wraz z nimi w ogniste przepaście...” (II, 186), „padali sobie w ramiona, zwierając się tak potężnie jako te sosny, gdy je burza wyrwie i zdruzgotane rzuci na siebie, że obejmą się rozpacznie, mocą wszystką i w śmiertelnym zmaganiu kolebią się, szamocą, chwieją, nim społem w lutą śmierć upadną...” (II, 187), „milkli z nagłą i przystawali zapadając w ciemnościach jakiegoś przepadania” (II, 188), „jakiś cień padł na [ich] dusze i zmącił jasne tonie” (II, 190). Reymont ani na chwilę nie pozwala nam zapomnieć, że życie człowieka na ziemi nierozdzielnie jest związane z życiem wiecznym. A dusza wrywająca się ku słońcu równie dobrze jak u „Panajezusowych nówek” może znaleźć się w wiecznej, ognistej otchłani.

Spotkanie Jagny i Antka wygasa, wybrzmiewa, kochankowie „przysiedli pod jakąś stodołą na wystających węglach” (II, 189), tymczasem Reymont szykuje już nową kulminację:

Ucichli, bo jakieś głosy rozległy się bliżej i przeszły [...].

[...]

Oglądali się trwoźnie co chwila, przystając **z zapartym tchem i nasłuchując**, ale cicho było naokół i martwo; podeszli więc chyłkiem, ostrożnie do broga i wsunęli się w głęboki otwór, czerniejący tuż nad ziemią.

.....

[...] a po długiej chwili śnieg znowu zaskrzypiał na dróźnie: dobrze już słycać było ciche, ostrożne, jakby wilcze kroki... Cień jakiś oderwał się od ścian i przygarbiony posuwał się po śniegach, był coraz bliżej, wyrastał, zatrzymywał się co mgnienie i znowu szedł... Skręcił za bróg od pola, przyczołgał się prawie pod otwór i **nasłuchiwał** długo...

[...]

Nie wyszło i Zdrowaś, kiej się znowu pokazał wlejąc za sobą wielgachną wiązkę słomy, przystanął na mgnienie, posłuchał i skoczył do brogu, przytknął wiązką dziurę... trzasnęła zapałka i ogień w mig rozbłysnął po słomie, zatrząsał się, tysiącem jezorów błysnął i po chwili buchnął krwawą płachtą, ogarniając całą ścianę brogu...

Boryna zaś przygięty, straszny kiej trup, czatował z widłami w ręku.

.....

Oni zaś wnet pomiarkowali, co się dzieje [...]

[II, 190–191]

Dwa rzędy kropek w tym fragmencie w iście teatralny sposób potęgują grozę sytuacji. Akcja jest celowo wstrzymywana dla zbudowania widowiskowego efektu dramatycznego. Zanim jednak dojdzie do kulminacji, znów chłonimy świat za pomocą słuchu, dźwięki wyłaniają się z ciszy: skrzypiący śnieg, „daleki bełkot wody spadającej na koła młyńskie”, trzask zapalki; bohaterowie oczekują rozwoju sytuacji „z zapartym tchem” (Antek i Jagna) albo „nasłuchując długo” (stary Boryna). Stężyły niepokój przyczajonych w mroku kochanków w mgnieniu oka przeobraża się w zwierzęcy lęk („nie wiedząc wyjścia, oszaleli ze strachu i ledwie co dychający”; II, 191), gdy w świetle roznieconego właśnie przez Borynę ognia dostrzegają jego złowieszczą sylwetkę. Reymont jednak powstrzymuje jeszcze na chwilę zemstę, chwytając Borynę za rękę gotową do zadania ciosu synowi:

.

Ten wielokropkowy ułamek chwili pozwolił nieszczęści-
kom wymknąć się z potrzasku, a Borynę być może uchronił
przed popełnieniem zbrodni („przebódl widłami do ziemi,
nie trafił dobrze, bo Antek się zerwał”; II, 191)¹⁰. „Krwawa”,
„ognista płachta” piekielnego pożaru (właśnie **piekielnego** –
Boryna zostaje porównany do diabła: „kiej zły widział się
w krwawym brzasku”), mająca zapewne w zamyśle Boryny na
kształt kary Bożej zdusić rozpustników, stała się przestrogą dla
całej wsi:

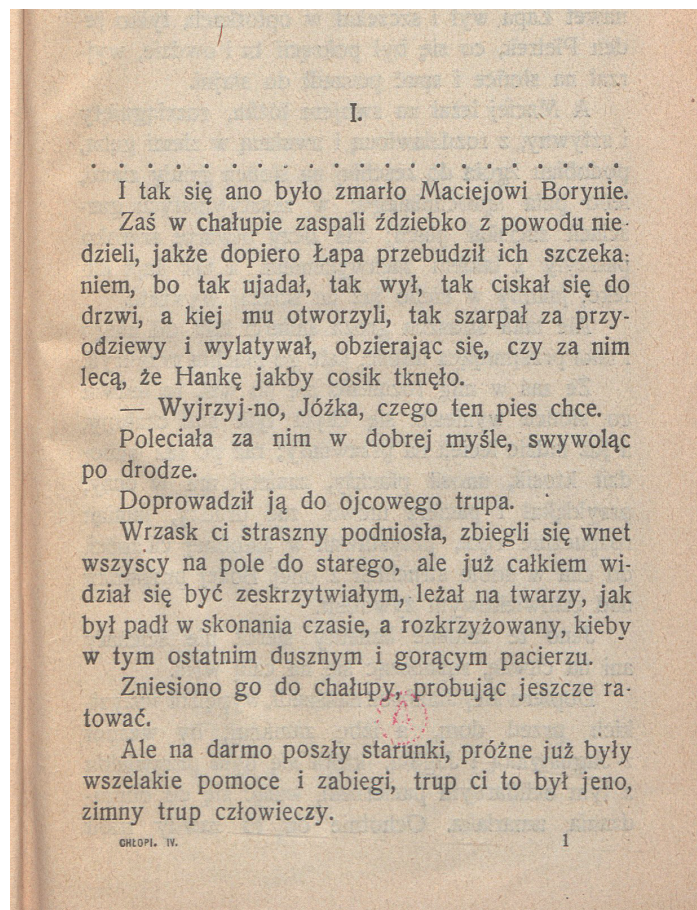
Ludzie zaczęli nadbiegać, krzyki poszły po wsi, ktosik
uderzył w dzwon, trwoga zaszarpała serca, a łuna rosła
i pożar ognistą płachtą powiewał po wsze strony, i pryskał
deszczem iskier na zabudowania, na wieś całą.

[II, 191]

W tomie *Zima* wielokropki pojawiają się jeszcze dwukrot-
nie: jeden z nich jest znakiem zapadającego mroku i roz-
snuwającej się po świecie **ciszy** po „ochotnych hulankach”
ostatkowych (II, 200); drugi rozgranicza „płacze, wrzaski
i lamenty” kobiet, towarzyszące wyjściu mężów i synów do
bitwy o bór, od spowitej „**cichością**”, czekającej dopiero na
odgłosy walki „sennej głuszy” (II, 233).

*

W kolejnych tomach Reymont stosuje wielokropki oszczęd-
niej – pojawiają się trzy razy w *Wiosnie* i trzy razy¹¹ w *Lecie* –
ale umieszcza je w nie mniej znaczących miejscach (zob. il. 4).
Hanka, wróciwszy z rezurekcji (odprawianej w Lipcach
wieczorem w Wielką Sobotę), po której „ostała jeszcze, bo się
tak rozmodliła gorąco [...], całą radość składała pod Jezusowe
nogi” (III, 108), postanawia prawdziwie po chrześcijańsku
(heroicznie wręcz) przebaczyć niewiernemu mężowi
(„– Niech jeno wróci a gospodarzy, to ni słówkiem mu przy-
pomnę przeszłe”; III, 108). Kiedy zaś myśl o tym, co będzie,
gdy Antek „znowuj się [...] sprzęgnie z Jagną”, zasiewa w jej
duszy zwątpienie w sens takiej postawy, Reymont powstrzy-
muje swoją bohaterkę przed zlorzeczeniem, rozrzucając krop-
ki i usypiając gospodynię:



Il. 4. Pierwodruk książkowy *Lata* z 1909 roku. Wielokropki otwierający tę część powieści zniknie w wydaniu krytycznym z 1970 roku; Biblioteka Narodowa, sygn. I 1.472.606 A, s. 1

[...] – A jeżeli znowuj się z nią sprzęgnie? – pomyślała naraz, dosłyszawszy Jagusię wracającą na swoją stronę.

Legła w pościel, nasłuchując jakiś czas. Na wsi **było cicho**, jeno z dróg dalekich trzęsły się ostatnie turkoty wozów i głosy zamierające w pustych oddalach.

– Boga by nie było ni sprawiedliwości na świecie! – szepnęła groźnie, ale zabrakło jej sił do rozmyślań, bo śpijk ją zaraz z miejsca zmorzył.

[III, 108–109]

Chrześcijańska nadzieja Hanki przygasa, gdy Antek, odwiedzony przez żonę w areszcie, „przyjął ją kiej tego psa uprzykrzonego”:

Kiej obcy się widział i kiej na obcą sobie spoglądał, nie bardzo słuchając jej rozpowiadań, że już w końcu i mówić nie mogła, żal ją dusił, łzy zalewały, to jeszcze krzyknął, by mu z bekami nie przyjeżdżała! Jezus kochany, dziw, że trupem nie padła...

[III, 120–121]

Rozgoryczona, nieszczęśliwa Hanka szuka pociechy w modlitwie – jedynym pewnym ratunku w obliczu niesprawiedliwości, której doświadczyła. Właśnie wtedy pojawiają się kropki:

– Jezu, wejrzyj miłościwie, wspomóż, bo nie zdzierzę! – jęczała cisnąc głowę do poduszki, bych dzieci nie rozbudzić, a każda kostka w niej z osobna się trzęsła płakaniem, żalnością, ponizieniem i strasznym poczuciem krzywdy!

Nie mogła sobie popuścić duszy tam przy nim ni potem z powrotem przy ludziach, więc teraz dopiero oddawała się rozpaczy, teraz pozwalała męce rozdzierać serce i łzom gorzkim płynąć.

[III, 121]

Wielokropki ponownie więc łączą ziemię z niebem.

Umieszczenie przez Reymonta obu okraszonych kropkami scen w czasie wielkanocnym (kropki zostają roznute dokładnie w noc z Wielkiej Soboty na Niedzielę Zmartwychwstania i w następną – poprzedzającą Poniedziałek Wielkanocny) nie pozostawiają wątpliwości, że to Śmierć i Zmartwychwstanie Chrystusa uzdrawiają ludzkie dusze, skłaniają do wybaczenia bliźnim nawet najcięższych krzywd

i nadają sens cierpieniu człowieka. Pan Bóg ponadto działa nienachalnie, dyskretnie – zwróćmy uwagę, że w obu scenach znów nieopodal wielokropków mowa jest o ciszy.

Ostatni wielokropek w tomie *Wiosna* został umieszczony w momencie śmierci Boryny – tuż przed ostatnim zdaniem tej części powieści – co bez wątpienia ma korespondować z wcześniejszą sceną śmierci Kuby. Obecność rzeczonoego wielokropka w tym właśnie miejscu wywołuje zresztą przynajmniej kilka tonów pobrzmiwających już w pierwszym tomie *Chłopów*: najpierw ledwie słyszalnego tła zdarzeń („wszystko **przycichło**”), następnie słów modlitwy (wypowiadanych przez Borynę, gdy pada na twarz przed „Majestatem Przenajświętszym”), wreszcie – duszy wyrwywającej się ku słońcu, czyli do Pana Boga („niebo się rozwarło przed nim, a tam w jasnościach oślepiających Bóg Ociec”; III, 295). Nigdzie indziej poza tą sceną obraz nieba otwierającego się nad ziemią (w ogóle: związek nieba i ziemi) nie jest tak dosłowny:

Zmartwił naraz, wszystko przycichło i stanęło w miejscu, błyskawica otworzyła mu oczy z pomroki śmiertelnej, niebo się rozwarło przed nim, a tam w jasnościach oślepiających Bóg Ociec, siedzący na tronie ze snopów, wyciąga ku niemu ręce i rzecze dobrotliwie:

– Pódziże, duszko człowiecza, do mnie. Pódziże, utrudzony parobku...

Zachwiał się Boryna, roztworzył ręce, jak w czas Podniesienia:

– Panie Boże zapłać! – odrzekł i runął na twarz przed tym Majestatem Przenajświętszym.

Padł i pomarł w onej łaski Pańskiej godzinie.

[III, 295]

Zwróćmy jeszcze uwagę, że po każdym z trzech wielokropków specjalnych w tomie *Wiosna* następuje świt, wschód słońca, dyskretny znak, że w obliczu niewysłowionego cierpienia – i w obliczu śmierci – jedynym niezawodnym źródłem pocieszenia jest Chrystus – którego symbolizuje wschodzące słońce; jak czytamy w Pieśni Zachariasza: „A ty dzieciątko! prorokiem Najwyższego będziesz nazwane; bo uprzedzisz przed oblicznością Pańską, abyś gotował drogi jego. / Iżbyś dał naukę zbawienia ludowi jego, na odpuszczenie grzechów ich. / Dla wnętrzości miłosierdzia Boga naszego, przez które nawiedził nas Wschód z wysokości, / Aby zaświecił tym, którzy w ciemności i w cieniu śmierci siedzą, ku wyprostowaniu nóg naszych na drogę pokoju”¹².

– Boga by nie było ni sprawiedliwości na świecie! – szepnęła groźnie, ale zabrakło jej sił do rozmyślań, bo śpik ją zaraz z miejsca zmorzył.

Nazajutrz bardzo późno obudziły się Lipce. Dzień się już rozwierał kiej to modre oko, jeszcze bielmem śpiku zasnutę, ale już widne do cna i połyskujące, a wieś spała w najlepsze.

Nie kwapili się zrywać z barłogów, choć dzień ci to szedł Pańskiego Zmartwychwstania. Słońce wyniosło się zarno od wschodu i zagrało w stawach a rosach, i płynęło po bladym, wysokim niebie, jakby śpiewając wszemu światu ciepłem a światłością: Alleluja!

Niesło się ogromne i promienne wskroś mgieł przyziemnych, wskroś sadów i chałup [...].

Zmartwychwstał On, umęczon i lutą złością zabit! [...]

Śmierci srogiej się wydarł [...] i oto w ten czas wiosniany, w tę porę rodną unosi się nad ziemią, w tym słońcu przenajświętszym utajony [...].

[III, 109]

Nie mogła sobie popuścić duszy tam przy nim ni potem z powrotem przy ludziach, więc teraz dopiero oddawała się rozpaczy, teraz pozwalała męce rozdzierać serce i łzom gorzkim płynąć.

Zaś nazajutrz, w świąteczny poniedziałek, dzień się podnosił jeszcze jaśniejszy, barzej jeno skąpany w rosach i modrawych omgleniach, ale i bardziej rozstłoneczniony i jakiś zgoła weselszy. [...]

[III, 121]

Padł i pomarł w onej łaski Pańskiej godzinie.

Świt się nad nim uczynił, a Łapa był długo i żałośnie.

[III, 295]

Najdłuższy, najpełniejszy opis wnoszącego się od wschodu słońca nieprzypadkowo przeznaczył Reymont na poranek wielkanocny.

Niedługo po Wielkanocy przypada Boże Ciało. „Naród” modli się w czasie mszy świętej „w głębokiej cichości” (nad tymi, którzy nie zmieścili się do kościoła, wisiało „martwej cichości kiej ta szklana tafla rozpalona do białego” niebo).

Szmer pacierzów rozdzwaniał się nikłym i sypkim chrzęstem w rozbielałej ciszy gorącego przypołudnia i grały w słońcu barwiste chusty, kapoty i wełniaki, że cały smętarz widział się kieby przytrząśnięty kwiatami, co się chyliły kornie w onej świętej godzinie przed Panem, jakoby utajonym w tym słońcu rozgorzałym i we wszystkiej cichości świata...

[...]

Dopiero w czas procesji, kiej kościół zatrząśł się od śpiewań [...], naród przecknął i ruszył [...].

Zadzwończy dzwony, śpiew buchnął ze wszystkich gardzieli i bił jaże kajś ku słońcu [...]. Czerwony baldach płynął na przedzie, cały w dymach kadzielnich, że jeno chwilami błyskała złota monstrancja, migotały rzędy świateł, rozwinięte chorągwie niby ptactwo łopotało nad mrowiem głów, chwiała się obrazy przystrojone w tiule a wstęgi, i biły radośnie dzwony, i grzmiały organy, a naród śpiewał z uniesieniem, całym sercem i wszystką duszą tęskliwą wynosił się kajś w niebiosy, jaże ku temu słońcu przenajświętszemu.

[IV, 39–40]

Mamy w tym fragmencie znane nam już motywy (ciszę, modlitwę, spoglądanie w niebo, w końcu: tęsknotę za słońcem, wyobrażającym Chrystusa), które Reymont, jeszcze raz, z żelazną konsekwencją wzmacnia tym szczególnym, wielokropkowym znakiem. W dodatku opis ten (ostatni z wielokropkami przed wielkim finałem *Chłopów*) jest niemal lustrzanym odbiciem pierwszego opisu w ogóle! Przypomnijmy:

[...] śpiew ludu brzmiał potężnym głosem, podnosił się jak słup, jak fala, zda się, płynął i bił w słońce blade; dzwony huczały nieustannie spiżowymi ustami, aż trzęsły się lipy i klony, i raz wraz jakiś czerwony liść odrywał się i niby ptak spłoszony spadał na głowy, a wysoko, wysoko nad procesją, nad czubami drzew pochylonych, nad wieżą kościoła krążyło stado gołębi zestraszonych...

[I, 63]

Na tym pojedyncze wielokropki specjalne się urywają. Są jednak jeszcze dwa podwójne, usytuowane w finałowej – jeśli można tak powiedzieć – superkulminacji *Chłopów*. Oba są ściśle związane z krańcowymi przeżyciami Jagny. Pojawiają się najpierw, gdy Jagna dowiaduje się, że Jasio, dla

którego straciła głowę, zostaje wysłany na pielgrzymkę do Częstochowy:

Czekała z upragnieniem **nocy i cichości**, ale i noc nie przyniosła jej folgi ni ukoju, tłukła się do samego świtania kole chałupy, szła na drogi, poleciała nawet na Podlesie pod figurę, kaj ostatni raz widziała Jasia, i zapiekłymi od męki oczami szukała na szerokiej, piaszczystej drodze jakby śladów jego kroków, choćby cienia po nim, choćby tej grudki ziemi tkniętej przez niego.

Nie było, nie było la niej nic i nikaj, nie było już zmiłowania i poratunku.

Zabrakło jej w końcu nawet łez, zabite smutkiem i rozpaczą oczy świeciły kiej studnie niezgłębionej boleści.

A tylko niekiej, przy pacierzu, zrywała się ze spiekłych warg żałosna skarga.

– I za co to wszystko, mój Boże, za co?

.
.

[IV, 234]

Drugi raz wielokropki pojawiają się, gdy w wyniku uknu-tej przez wójtową intrygi Jagna zostaje już wypędzona z Lipiec („rzucili ją na gnój związaną niby barana”, „zbita do krwi, w porwanym odzieniu, pohańbiona na wieki, skrzywdzona ponad człowiecze wyrozumienie”, „podnieśli deski woza i wraz z gnojem jak to ścierwo obmierzłe rzucili”; IV 245 i 246–247), a na ratunek pośpiesza jej matka:

Pietrek z wozem cosik się zamarudził, że już nie czekając na niego wracali kupami, a jakoś dziwnie cicho, ale gdzieś w połowie drogi spotkali Dominikową, szła okrwawiona w potarganej odzieży, zaszlochana i z trudem macająca kijem drogę, a gdy pomiarkowała, kto ją wymija, wybuchnęła strasznym głosem:

– A żeby was mór! A żeby was zaraza! A żeby was ogień i woda nie szczędziły!

Każden jeno głowę wtulił w ramiona i uciekał zestrachany.

A ona wielkimi krokami pobiegła na ratunek Jagusi.

.
.

[IV, 247]

Ów ostatni wielokropek domyka opowieść o nieszczęs-nym losie Jagny, ale jest także znakiem uczuć kotłujących się w sercach wielu innych bohaterów (obecnych i nieobecnych

w tej scenie): Dominikowej, Antka, Mateusza, Kozłowej, wójtowej, wszystkich wreszcie prześladowców – zionących pragnieniem okrutnej pomsty¹³ – i księdza umywającego niczym Piłat ręce w obliczu wiszącego nad Jagną samosądu („– Nie mieszam się do niczego, róbcie, co chcecie, ja nie wiem o niczym i jutro z rana jadę do Żarnowa na cały dzień”; IV 241). Wielokropki w dotychczasowym kształcie nie wystarczyłyby do oznaczenia tego finałowego spiętrzenia zdarzeń i nawarstwienia się ludzkich emocji i wewnętrznych konfliktów, muszą więc być wyrazistsze niż wszystkie poprzednie.

*

Wielokropki specjalne nie pojawiają się w *Chłopach* w przypadkowych miejscach. Nie służą jedynie zawieszeniu akcji ani nie mają jedynie skłaniać czytelników do programowej zadumy w „ważnych” momentach powieści. Reymont umieścił je tam, gdzie bohaterowie się modlą; tam, gdzie wpatrują się w nieboskłon i wypatrują ożywczych (również dla duszy) promieni słońca; często na pograniczu mroku (nocy) i światła (świtu), jawy i snu – świata widzialnego i niewidzialnego. Zjawiają się tam, gdzie wyrażenie słowami pragnień modlitewnych (Kuba) lub opisanie słowami nieokiełzanych pragnień cielesnych (Jagna, Antek) staje się niemożliwe. Wieńczę sceny nabrzmiałe od fabularno-emocjonalnych kulminacji. Reymont rozrysowuje je w chwilach szczególnie dojmującego cierpienia (Hanka, Jagna), towarzyszą momentowi śmierci (Kuby, starego Boryny). Są znakiem związku cierpienia człowieka z cierpieniem samego Chrystusa. Jednoznacznie wskazują, że nasze życie jest połączone nierozzerwalnym ściegiem z Bogiem. Nie pełnią jedynie funkcji rozdzielającej lub rozgraniczającej cokolwiek. Owszem – czasem rozdzielają – w porządku linearnym narracji, lecz przede wszystkim wskazują na więź człowieka z przestrzenią inną od doczesnej i pozwalają mu wykraczać poza ziemski czas. Uchylają rąbka wieczności.

*

Nie można oczywiście powiedzieć, że w *Chłopach* brakuje innych kulminacyjnych momentów lub że poza tymi „wielokropkowymi” miejscami nikt z bohaterów nie przeżywa np. duchowych rozterek (cała powieść nasycona jest kulminacjami i nabrzmiała emocjami – na tym m.in. polega mistrzostwo Reymonta) – jednak z jakichś określonych powodów

pisarz wybrał te „wielokropkowe”, należy więc respektować je z punktu widzenia edytorskiego oraz próbować rozwikłać – gdy podejmujemy zadania interpretatorów – pytanie, dlaczego w tych właśnie konkretnych miejscach tak stanowczo Reymont kazał nam się zatrzymać.

Precyzja artysty w rozplanowaniu wielokropków specjalnych czyni uzasadnioną tezę, że znak ten stanowi ważny element konstrukcyjny utworu. Mocnym argumentem na rzecz tego przypuszczenia jest narysowanie kropek już na początku *Chłopów*, w zasadzie **przed** właściwą opowieścią, w którą wkraczamy jako w coś trwającego (od wieków, zgodnie z cyklicznością następujących po sobie pór roku oraz wschodów i zachodów słońca)¹⁴; dlatego wielokropki w połowie się urywa – zanurzamy się w opowieść w pół słowa, w pół zdania, jakby zbliżając się przez podwórko do narratora, siedzącego na przyzbie i nienachalnym głosem obwieszczającego prawdy o świecie. Cała opowieść **wyłania się z milczenia** – pamiętajmy, że kropki w głębi powieści wielokrotnie pojawiają się przy okazji czyjegoś milczenia, ciszy; można je też zapewne rozumieć jako retoryczne zawieszenia głosu przez narratora. Mogą symbolizować wstępowanie w świat, który został dla nas wcześniej stworzony, czekał na naszą obecność. Ten pierwszy wielokropki jest więc zarówno elementem całego rusztowania kompozycyjnego (równoważy go zaplanowana w trosce o symetrię wyjątkowość dwóch ostatnich wielokropków w powieści – te są podwójne), jak i zamysłem artystycznie odrębnym, skłaniającym do obrania określonych dróg interpretacji.

3.

Nie każdy czytelnik na jednak szansę przekonać się o wyjątkowości tego artystycznego zamysłu. Wszystko zależy od tego, jaki egzemplarz *Chłopów* trafi mu w ręce. Nie wiemy, czy ten specjalny wielokropki Reymonta spędzał sen z powiek kolejnym wydawcom jako znak niestandardowy, czy po prostu (z niewyjaśnionych przyczyn) traktowali go lekceważąco (to byłoby tym dziwniejsze, że otwiera on powieść), dość że wraz z upływem lat i nawarstwianiem się nowych wydań nasz specjalny rząd kropek coraz bardziej się konwencjonalizował, coraz wyraźniej podlegał przedziwnej a nieubłaganej ewolucji – do tego stopnia, że ostatecznie zatracił swoje wrodzone cechy.

W obu rękopisach (była o tym mowa wyżej) mamy rzędy kropek rozciągnięte na pierwszą linijkę i kawałek następnej liniжки (jeśli chodzi o wersję rękopiśmienną z 1901 roku, to być

może po kropkach Reymont umieścił również pauzę dialogową, ale równie dobrze mogło to być przypadkowe muśnięcie pióra, bo kreska jest o wiele bledsza niż następne pauzy na tej karcie):

[1901]

.
. /-/ Niech będzie pochwalony
Jezus Chrystus!

[1902]

.
. Niech będzie pochwalony Jezus
Chrystus.

W pierwodruku w „Tygodniku Ilustrowanym”, na którym przygotowujący wydanie krytyczne Tomasz Jodełka-Burzecki nie zostawił zresztą suchej nitki z szeregu innych powodów¹⁵, mamy jeden znak, choć niewychylający się poza pierwszy wers, co być może wymusiła nieznaczna szerokość szpalty i obecność ozdobnego inicjału:

[1902, „Tygodnik Ilustrowany”]

.
Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

W pierwodruku książkowym, jak pamiętamy, zamiast jednego znaku mamy już dwa znaki – wszystko wskazuje na to, że wbrew woli Reymonta:

[1904]

.
. Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

W wydaniach z 1906, 1910 i 1914 roku sytuacja nie uległa zmianie, bo: „Zapobiegliwa firma wydawnicza odbijała trzy kolejne wydania z matrycy wydania pierwszego”¹⁶, więc i wielokropki w otwarciu są dwa.

W wersji z 1925 roku, będącej częścią wydania zbiorowego dzieł Reymonta, też mamy dwa rzędy kropek, ale drugi rząd gubi gdzieś jedną z nich i staje się konwencjonalnym trójkropkiem, w dodatku kropki mają tam ciaśniej niż w poprzednich wydaniach, przez co robi się jeszcze zwyczajniej:

[1925]

.
...Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

Nie powinno dziwić nas to „ulepszenie”, skoro ciężko chory Reymont nie miał żadnego wpływu na kształt tego wydania¹⁷, a dyrektor Wolff wyznawał, jak wiadomo, zasadę nieujarzmionej swobody podczas korekty dzieł nawet największych twórców. Wydanie zbiorowe ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego zaczęło się ukazywać w 1924 roku. Grzymała-Siedlecki, zapytany po latach listownie przez Jodełkę-Burzeckiego o powód wielu różnic w tekście *Chłopów* z 1925 roku w stosunku do wcześniejszych wydań, odpisał, że „poza wiedzą autora mogły się wkraść modyfikacje” tylko z jednego powodu:

Korektorem w firmie [...] był wówczas tęgi co się zowie znawca gramatyki i tajników mowy polskiej (a i staropolskiej), z nieubłaganą tendencją do drakońskiego puryzmu językowego. Mąż opatrnościowy dla dzieł pisanych przez ludzi o chwiejnym poczuciu polszczyzny, ale niebezpieczny prokurator dla słów czy zwrotów intencjonalnie odchylnych od rygorystycznej prawidłowości. Poza tym jegomość uparty i z miłości do języka poprawiający w sekrecie (w rewizji arkuszy) korektę autorską. Być może [...], że on to cichcem powsuwał Reymontowi swoje puryzmy¹⁸.

Tym złowieszczym korektorem był, jak pamiętamy, sam Gustaw Wolff, uprawiający swój proceder także w 1928 roku w odniesieniu do nowel Reymonta.

W następnym znaczącym wydaniu, Adama Bara z 1950 roku, jest podobnie, z tym że powiększa się interlinia między pierwszym a drugim wersem – jedność i wyjątkowość niesfornego Reymontowego znaku ulega dalszemu zatartiu:

[1950, Adam Bar]

...Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

W wydaniu przygotowanym przez Henryka Markiewicza i Jerzego Skórnickiego (*Dzieła wybrane*, t. 8, Warszawa 1956) *Jesień* rozpoczyna się wielokropkiem spinającym po prostu dwa marginesy, czyli powtarza się tu rozwiązanie z „Tygodnika Ilustrowanego”.

Wreszcie w 1970 roku nadciąga wybawienie w postaci wydania krytycznego, obierającego za podstawę pierwodruk książkowy (co zostało fachowo i przekonująco uzasadnione), a przy ustalaniu prawidłowego kształtu tekstu uwzględniające również obie wersje rękopiśmienne (z 1901 i 1902 roku). Wydaje się więc, że oto problem wielokropków zostanie de-

finitywnie rozstrzygnięty, a autorowi oddana sprawiedliwość. Problem istotnie zostaje rozwiązany. Bardzo jednoznacznie, by nie rzec: radykalnie. Otwierający powieść rząd kropek po prostu znika!

[1970, wyd. krytyczne]

...Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!¹⁹

Czyli – o zgrozo! – jest wprost niezgodnie z pieczołowicie obraną podstawą. To tak jakby zbyć (bynajmniej nie dyrygenckim) machnięciem ręki jakąś pauzę podczas wykonania symfonii Beethovena. Trudno wyrokować: czy to pomyłka drukarni (prawie niemożliwa do wyobrażenia), czy jednak decyzja wydawców? W obszernym komentarzu edytorskim Jodełki-Burzeckiego nie ma ani słowa o (ewentualnej) decyzji usunięcia całego rzędu ani o kropkach w ogóle. W pozostałych miejscach ich rzędy zachowano, co dodatkowo wzmacnia błąd edytorski likwidacji wielokropka wprowadzającego²⁰. Jodełka-Burzecki tylko jeden raz pisze o rządzie kropek, ale w kontekście poczynań cenzorskich przy okazji publikacji *Chłopów* w „Tygodniku Ilustrowanym”, co jest szalenie mylące, bo może sugerować albo że w ten sposób i w innych miejscach oznaczano w poszczególnych wydaniach ingerencje cenzora, albo że oznaczano tak jakiegokolwiek skróty w tekście²¹. Tymczasem: miejsce każdego z tych rzędów kropek zostało przez Reymonta ściśle, **skrupulatnie obmyślane**. Miały one bowiem dla twórcy znaczenie **artystyczne**.

Przygotowane przez tegoż Jodełkę-Burzeckiego popularne wydanie z 1976 roku upraszcza sprawę jeszcze bardziej: nie ma już nawet zwyczajnego trójkropka. Jest za to ozdobny inicjał:

[1976]

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

Pierwsze zdanie powieści wygląda więc tak jak w pierwodruku w „Tygodniku Ilustrowanym”, zbesztany przez Jodełkę-Burzeckiego w komentarzu z 1970 roku, gdzie znalazło się miejsce dla chociaż jednego rzędu kluczowych kropek.

Wydawałoby się zatem, że w obliczu tak doskonałej redukcji (od dwudziestu trzech albo dwudziestu kropek w zależności od wersji rękopiśmiennej, rozmieszczonych w dwóch niepełnych liniijkach, do ich całkowitej nieobecności w wydaniu zasłużonego edytora z 1976 roku) ewentualna dalsza inicjatywa wydawców w tej dziedzinie nie będzie już możli-

wa, bo... nie ma czego likwidować. A jednak! Omawiane tu zjawisko niefrasobliwego stosunku wydawców do pierwszego wielokropka w *Chłopach* osiąga apogeum osobliwości w wydaniu Biblioteki Narodowej z 1991 (wyd. 1, oprac. F. Ziejka) i 1999 roku (wyd. 2 poszerzone, oprac. F. Ziejka), które, jak czytamy w *Nocie wydawniczej*²², opiera się na wydaniu krytycznym z 1970 roku, ale najwyraźniej deklaracja ta przestała obowiązywać w przypadku początku powieści. Trójkropek z wydania krytycznego stał się w niepojęty sposób pauzą dialogową²³ – stanowczo wbrew intencjom Reymonta:

[1991, 1999, BN]

- Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!
- Na wieki wieków, moja Agato, a dokąd to wędrujecie, co?

Przy okazji tej uszlachetniającej zapewne w zamyśle edytora tekst operacji odebrano pierwszej kwestii w *Chłopach* cudowną dwuznaczność co do tego, kto właściwie ją wypowiada: powieściowa Agata czy Reymont, pozdrawiający czytelników słowami: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!”.

Wagę „symbolicznego pozdrowienia pod adresem wsi polskiej” w finale powieści docenił Jodełka-Burzecki²⁴, sugerując następnie, że „nie wiemy na pewno, czy to rzeczywiście dziad-wędrownik żegna ludzi z Podlesia [...], czy też poeta śle ostatnie słowa stworzonym przez siebie bohaterom oraz wizji ich świata”²⁵. Pauza dialogowa poprzedzająca ostatnią kwestię każe jednak ostrożniej formułować ewentualną tezę, że i w tym przypadku mówi do nas sam autor:

- Dziad podniósł się, spędził psy, poprawił torebek i wsparłszy się na kulach rzekł:
- Ostańcie z Bogiem, ludzie kochane! [IV, 215]

W otwarciu nie ma pauzy, więc dwuznaczność jest oczywista. Na niej zależało Reymontowi – nie stawał przecież – czego starałem się dowieść – tych rzędów kropek przypadkowo.

*

I tak oto staliśmy się świadkami powolnego (rozciągniętego na blisko sto lat) procesu uśmiercania poetyckiego pomysłu Reymonta. Śmierć zadali uczeni wydawcy i nobliwi wydaw-

nictwa²⁶. Tymczasem zaobserwowanie, że odległości między poszczególnymi kropkami w pierwszych wersach *Jesieni* są równe, nie przekracza możliwości przeciętnego nawet redaktora, który nie musi rzecz jasna wiedzieć, jakie znaczenie dla interpretacji powieści może mieć wygląd tego wielokropka (właśnie te milimetry!), ale którego obowiązkiem jest **niczego** w kompozycji utworu **nie zmieniać**. Choćby wydawało mu się, że coś jest dziwaczne, nie przystaje do panujących zwyczajów czy odbiega od norm. (Normy słownikowo-podręcznikowe nie są żadnymi normami dla dzieł sztuki; dzieła sztuki same stwarzają normy dla siebie). O szacunku dla dawnych mistrzów pisał niegdyś Miron Białoszewski:

Nosiłem się z tomami Słowackiego z prywatnych czytelników. Raz w szkole na korytarzu przed popołudniową zbiórką (harcerską?) kolega złapał mi spod pachy tom, otworzył na byle stronie.

Przeczytał na głos:

„żonka
pieczonka
koronka”

strasznie się śmiał. Odebrałem książkę, oburzony. Znalazłem się po drugiej stronie barykady – tak nagle – z taką wielkością. Mnie też z początku dziwiły te rymy, ale miałem do Słowackiego ogromne zaufanie²⁷.

Usunięcie specjalnego wielokropka z początku *Chłopów*, świadectwo **braku zaufania do artysty** i bezceremonialnego **lekceważenia jego sztuki**, zniekształca, a przynajmniej osłabia sens kompozycji tej powieści.

Key Words: Władysław Reymont, *The Peasants*, composition, punctuation, interpretation, manuscripts, editors

Abstract: In *The Peasants* Reymont uses unusual suspension points, which run across the whole length of a line. His precision in applying them reveals that this particular punctuation mark plays an important part in the book's structure. Reymont inserts these long suspension points at moments when his characters pray, or when they stare at the sky, awaiting the reviving rays of the sun (invigorating also for the soul); he often puts them to mark the boundaries between the light (dawn) and the dark (night) – the visible and invisible worlds; he uses them to end scenes laden with the narrative and emotional climax. Reymont also writes his suspension points when his characters suffer poignantly (Hanka, Jagna). They accompany Kuba and later old Boryna as they pass away. Reymont's suspension points do not merely function as a separating device in the novel's narrative, but above all they point to the close ties between man and a space distinct from the temporal realm. They allow him to transcend the earthly time. An analysis of the existing manuscript

fragments of *The Peasants* (1901 and 1902) demonstrates that Reymont valued these suspension points from the artistic perspective: they appear only in the second draft of the autograph text. Published editions of the texts ought, therefore, to respect Reymont's editorial conventions. By neglecting this feature of the text, especially at the very beginning of the novel, the editors of *The Peasants* (from the Gebethner and Wolff original to the recent Ossolineum edition) deprive it of a meaningful compositional characteristic and can even lead to a wrong interpretation of *The Peasants*.

¹ Nie rozstrzygając w tym miejscu o ich funkcjach, odnotujemy, że podobne rzędy kropek od marginesu do marginesu znajdziemy w listach, ale też np. w *Czarnych kwiatach* (trzy razy) i *Białych kwiatach* (osiem razy); rząd gwiazdek – w *Tajemnicy Lorda Singelworth*; podwójne rzędy kresek – w *Bransoletce* (raz) i *Cywilizacji* (raz); podwójne (raz) i pojedyncze (dwa razy) rzędy kresek – w *Milczeniu*. Marta Ewa Rogowska pisze o pokrewnych zjawiskach interpunkcyjnych, sprawiających niemało kłopotów edytorom Norwida; M. E. Rogowska, *O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji*, „Studia Norwidiana” 2012, nr 30, s. 23–38.

² Na rzędy kropek natrafimy np. w powieściach: w *Ogniem i mieczem* (raz), *Bez dogmatu* (trzy razy), *Quo vadis* (sześć razy), *Krzyżakach* (raz), *W pustyni i w puszczy* (dziesięć razy), a także w nowelach: w *Sądzie Ozynsa* (dwa razy), *Wyroku Zeusa* (raz), *Weselu* (dwa razy), *Pójdźmy za Nim* (raz), *Na Olimpie* (raz), *Sabalowej bajce* (raz), *Sielance* (raz), *U źródła* (raz); w noweli *Niewola tatarska* mamy jedenaste pojedynczych, podwójnych albo potrójnych rzędów kropek; w noweli *We mgle* natomiast – dwa podwójne rzędy kresek. Funkcje specjalnych wielokropków u Sienkiewicza przynajmniej w kilku przypadkach wydają się podobne do tych Reymontowskich.

³ Jeden raz rozrywał rząd kresek Bolesław Prus w *Faraonie* – w scenie, w której Beroes wznosi się w powietrze, „ponad głowy trzech asystujących kaptanów”, wygłaszając chwilę wcześniej przestrożę pod adresem towarzyszy: „A kto by nie dotrzymał umowy albo zdradził jej tajemnicę, niech będzie przeklęty [...] W tym widzialnym i tamtym niewidzialnym życiu”; B. Prus, *Faraon*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. 6, ze wstępem M. Dąbrowskiej, Warszawa 1990, s. 156–157. Jeden raz występuje podobny wielokropk w *Na przełęczy* Stanisława Witkiewicza: umieszcza go autor dokładnie w momencie, gdy uczestnicy wyprawy, stąpając nad przepaścistymi, nieogarnionymi czeluściami, stawiają wreszcie stopy na tytułowej Przełęczy pod Chłopkiem; S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 1–4, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. 3, cz. 1: *W kręgu Tatr*, wstęp M. Gładysz, komentarz R. Hennel, Kraków 1970, s. 241. Podobne wielokropki specjalne możemy też napotkać choćby u Żeromskiego w *Dziennikach* czy u Wyspiańskiego w listach.

⁴ T. Jodelka-Burzecki, *Nad tekstami „Chłopów”. Rękopisy – pierwodruk w „Tygodniku Ilustrowanym” – wydania za życia Reymonta – obecne wydanie krytyczne*, w: W. St. Reymont, *Pisma*, t. 7, wyd. krytyczne pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1970, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 159.

⁶ O poszczególnych wersjach rękopiśmiennych wszystkich części i stopniu ich kompletności zob. ibidem, s. 5–30.

⁷ Cytaty z *Chłopów* podaję według: W. St. Reymont, *Chłopi*, t. 1–4, oprac. i przygotowali do druku T. Jodelka-Burzecki i I. Orlewiczowa, w: idem, *Pisma*, t. 4–7, wyd. krytyczne pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1970; w nawiasie bezpośrednio po cytacie podaję numer tomu i strony.

⁸ Wszystkie wyróżnienia w cytatach z *Chłopów* pochodzą od autora artykułu.

⁹ Sformułowanie „wysiew” w odniesieniu do Reymontowych wielokropków zawdzięcza Kamilowi Łażewskiemu.

¹⁰ Zastanawiające, dlaczego podobnym wielokropkiem Reymont nie powstrzymał Antka przed zastrzeżeniem ojca pod koniec *Zimy*. Tarzających się w walce na ziemi starego Borynę i borowego poderwał jednak na nogi, tak że Antek nie zdążył „spuścić kurka”, a zaraz potem odstąpił od tego zamiaru: „Antek raz się jeszcze obejrzał, wyciągnął flintę spod kożucha, przykucał i przezegnowawszy się bezwiednie, zmierzył do ojcowej głowy... nim jednak spuścił kurek, porwali się obaj na nogi, Antek też się podniósł i fuzję przyłożył do oka – nie strzelił jednak, strachem nagły, okropny ścisnął mu tak serce, że ledwie mógł dychać, ręce mu latały kiej w febrze, zadygotał cały, w oczach pociemniało i tak się zakręciło w głowie, że stał długą chwilę, nie wiedząc zgoła, co się z nim dzieje [...]” (II, 238).

¹¹ Ściśle rzecz ujmując, w tomie *Lato* wielokropki pojawiają się cztery razy, większość wydań powieści pomija jednak pierwszy z nich – zob. przypis 20.

¹² Łk 1,76–79; cytaty w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka według wydania Biblii z 1923 roku.

¹³ Równoległe jednak w wielu z nich jakby zaczynały kielkować wyrzuty sumienia (lub obawy przed boską karą): „– Poganiaj, Pietrek, prędzej – przynaglali rozglądając się niespokojnie po niebie, **przycichli jakoś**, szli beładnie bokami drogi”; „– Prędzej, Pietrek! prędzej! – wołali coraz częściej, rosła w nich bowiem niecierpliwść, **jakby opamiętanie**”; „wracali kupami, a jakoś **dziwnie cicho**”; „Każden jeno głowę wtulił w ramiona i **uciekał ze strachany**” (IV, 246 i 247).

¹⁴ O tej funkcji pierwszego wielokropka pisał Stanisław Falkowski: „Znamy je z rękopisu; wydawcy często pomijają oba [autor korzystał z wydania, w którym potraktowano ów jeden wielokropk jako dwa znaki – J. F.]. Niweczą w ten sposób ważny znak tożsamości, ciągłości i trwania świata, który obraca się na naszych oczach w rytmie pół roku i dni. Wkraczamy doń w przypadkowej chwili (tę przypadkowość właśnie podkreślają wielokropki) i opuszczamy go wtedy, gdy przyjdzie chęć go opuścić wędrownemu dziadowi. Lecz którakolwiek by to była chwila, możemy z wielkim prawdopodobieństwem oczekiwać, że ktoś w niej wypowie Boże imię, obecne stale na ustach i w sercach prostaczków, którzy nie umieją czytać liter i często postępują tak, jakby nie pamiętali przykazań, ale nigdy nie przeczą ani nie zapominają, że ponad światem czuwa Bóg [...]”; S. Falkowski, *Czy w Lipcach mieszkają chrześcijanie? O „Chłopach” Władysława Reymonta*, w: S. Falkowski, P. Stępień, *Ciężkie norwidy, czyli subiektywny przewodnik po literaturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 345.

¹⁵ T. Jodelka-Burzecki, op. cit., s. 31–152.

¹⁶ Ibidem, s. 153.

¹⁷ Ibidem, s. 157.

¹⁸ Ibidem s. 158.

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że wykrzyknik, który wprowadzili wydawcy w 1970 roku, istnieje jedynie w tej najwcześniejszej z zachowanych wersji rękopisu (1901), w pierwodruku książkowym go nie było; decyzji o jego wprowadzeniu nie opatrzone żadnym komentarzem.

²⁰ Krytyczni wydawcy z 1970 roku arbitralnie pominęli jeszcze jeden specjalny wielokropk wprowadzający – otwierający tom *Lato* (choć niewychodzący poza pierwszą linię, więc pełniący inne funkcje niż ów łamiący reguły pierwszy wielokropk w tomie *Jesień*) i obecny w pierwodruku książkowym (1909).

²¹ T. Jodelka-Burzecki, op. cit., s. 78.

²² W. St. Reymont, *Chłopi*, t. 1: *1. Jesień, 2. Zima*, oprac. F. Ziejka, wyd. 2 poszerzone (BN I 279), Wrocław–Warszawa–Kraków 1999; zob. *Nota wydawnicza*, s. CXXVI.

²³ Nie jest to co prawda rozwiązanie szczególnie nowatorskie – już w 1952 roku Maria Rzeuska umieściła w interesującym nas miejscu pauzę dialogową – wówczas jednak zabieg ten służył nie tyle redukcji jednego z krnąbrnych znaków Reymonta, ile raczej nadprogramowemu „wzbogaceniu” początku powieści, okraszony również dwoma wielokropkami: [1952, Maria Rzeuska]

– ...Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

²⁴ T. Jodelka-Burzecki, op. cit., s. 151.

²⁵ Ibidem, s. 196.

²⁶ W licznych popularnych wydaniach *Chłopów* wykorzystywano rzecz jasna wcześniejsze ustalenia wspomnianych uczonych badaczy. Rzadko zachowywano jednak precyzję – mimo że zgodnie z założeniem zadanie polegało wyłącznie na skopiowaniu gotowych rozwiązań – coraz bardziej i na różne sposoby rozcieńczając intencję Reymonta. Na przykład w wydaniu Państwowego Instytutu Wydawniczego („Kolekcja Prozy Polskiej XX Wieku”) z 1996 roku, mimo deklaracji zamieszczonej na stronie redakcyjnej, że podstawę wydania stanowi wydanie krytyczne z 1970 roku, początek *Jesieni* wygląda inaczej niż w podstawie – trzy kropki z wydania krytycznego pominięto. W wersji przygotowanej przez Wydawnictwo Kurpisz („Klasyka Polska”, Poznań 2000) posłużono się natomiast rozwiązaniami Marii Rzeuskiej z 1952 roku, z tym że pierwszy rząd kropek uległ widowskowemu zagęszczeniu w stosunku do oryginału. W edycji Wydawnictwa Literackiego z 2016 roku („ABC. Klasyka polska. Lekturny”) tekst „oparto na wydaniu” Henryka Markiewicza i Jerzego Skórnickiego z 1957 roku – jednak, jak się okazuje, dość luźno, przed pierwszą kwestią wprowadzono bowiem pauzę dialogową, której w podstawie zwyczajnie nie ma.

²⁷ M. Białoszewski, *Listy do Eumenid*, „Teksty Drugie” 1991, nr 6; [List 7] – Warszawa-Poreaninacja, 9 marca 1983, s. 111. Konrad Górski zaleca ufnosć również w stosunku do interpunkcyjnych decyzji Juliusza Słowackiego (a także Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego), dostrzegając: „[...] jak bardzo zmienia modernizacja interpunkcji [...] dźwiękowe ukształtowanie artystycznych tekstów. Tam, gdzie mamy do czynienia z dawnymi tekstami o tematyce historycznej, publicystycznej czy filozoficznej, nieprzedstawiającym i wybitnych wartości artystycznych, możemy nad ukształtowaniem ich strumienia mowy przejść do porządku i przy wydawaniu ich stosować interpunkcję dzisiejszą. Jednakże dla poznania autentycznego dźwiękowego kształtu tekstów poetyckich i prozy artystycznej aż do romantyzmu włącznie winniśmy uszanować wolę autorów, piszących przed radykalną zmianą, jaka nastąpiła w polskiej interpunkcji w ciągu w. XIX, i wydawać ich dzieła z zachowaniem dawnych zwyczajów przestankowania”; K. Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 167. Wydaje się oczywiste, że powyższe uwagi warto wziąć sobie do serca w odniesieniu do wszystkich (nie tylko romantycznych i przedromantycznych) tekstów przedstawiających „wybitne wartości artystyczne”.