

Dorota Samborska-Kukuć

ORCID 0000-0002-1943-6694

Uniwersytet Łódzki

Ekspresja i empatia¹. Tauromachia okiem Reymonta (*Los toros*)

„Szczególnie wstrętne cynizmem popisującego się okrucieństwa są walki byków w Hiszpanii [...]. W porównaniu z tą hańbiącą naród hiszpański zabawą polowania wydać się mogą niewinną rozrywką, [...] tu i tam celem jest przyjemność, nic innego”.

Marian Zdziechowski, *O okrucieństwie*

„Z nowoczesnego, moralnego punktu widzenia, to znaczy chrześcijańskiego punktu widzenia, nie da się obronić walki byków w ogóle. Jest w niej na pewno dużo okrucieństwa, jest zawsze niebezpieczeństwo, albo poszukiwane, albo niezamierzone, i zawsze jest śmierć”.

Ernest Hemingway, *Śmierć po południu*

Adam Grzymała-Siedlecki, recenzując *Los toros* w roku 1912, pisal:

Tę szlachetną nowelę zna już dzisiaj cała Polska. Nie tylko Polska. Nie dawniej jak w czerwcu ubiegłego roku toczyły się we francuskiej Izbie deputowanych rozprawy nad projektem zniesienia widowisk walki byków na ziemiach baskijskich. Wśród pism podtrzymujących energicznie projekt „Echo de Paris” zamieściło artykuł wstępny zwalczający barbarzyńską przyjemność południowców i jako jeden z argumentów przytoczono treść *Los toros*, z pewnym upoetycznieniem tego właśnie, wydanego na rzeź Genicero².

Wyrazistość noweli Reymonta, a zwłaszcza jej punkt kulminacyjny, czyli chwytające za serce okoliczności darowania życia bykowi biorącemu udział w korridzie,

¹ Tytuł nawiązuje do książki M. Głowińskiego, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Warszawa 1997, a ściślej do zdania, któremu zawdzięczam koncepcję artykułu: „Ekspresja, stanowiąc główną kategorię wartościującą, była czynnikiem, który umożliwiał empatię. Trudno wczuć się w coś, czemu wartości się nie przyznaje” (s. 152).

² A. Grzymała-Siedlecki, *Okciem i książką*, „Głos Warszawski” 1912, nr 70, s. 3. Czyżby w roku 1911 istniał już francuskojęzyczny przekład noweli? Żadna bibliografia o tym nie wspomina. Być może dziennikarze z „L’Echo de Paris” znali tekst z ustnych przywołań. O ile było to „L’Echo”, kwerendy bowiem w tym dzienniku w celu odnalezienia przywołanego przez Grzymałę-Siedleckiego artykułu przyniosły efekt negatywny. Mogło to być zatem inne pismo albo inny rok.

sprawiły, że utwór polskiego pisarza stał się rodzajem dezyderatu w dyskusji nad zakazem tych wpisanych w kulturę hiszpańską problematycznych i kontrowersyjnych widowisk, ocenianych często jako zwyrodniałe, żerujące na najniższych instynktach publiki³. *Los toros* to dzisiaj tekst zapomniany, sytuowany – jak zauważa Beata Utkowska, właściwie jedyna interpretatorka tej noweli – na marginesie twórczości Reymonta jako obrazek niedopracowany technicznie⁴. Warto jednak bliżej przyjrzeć się utworowi, który francuscy przeciwnicy tauromachii uznali za reprezentatywny dla ich projektów; warto zadać pytania o formalny kształt noweli i porównać ją z innymi polskimi tekstami o korridzie. Oraz namyślić się nad Reymontowskim przesłaniem.

Pracę nad *Los toros* rozpoczął Reymont 1 maja 1907 roku⁵, ukończył zaś 15 czerwca⁶, a w dniu następnym przepisał z brulionu na czysto i przekazał do druku dwu jednocześnie dziennikom: „Kurierowi Warszawskiemu” i „Dziennikowi Kijowskiemu”. Na łamach pierwszego nowela ukazywała się na przełomie czerwca i lipca⁷, w drugim z kilkudniowym przesunięciem czasowym⁸. Po paru miesiącach weszła do tomu zatytułowanego *Burza*, złożonego z siedmiu opowiadań. Utwór *Los toros* był „fragmentem z wrażeń hiszpańskich”, powidokiem podróży po Hiszpanii, jaką Reymontowie odbywali latem 1906 roku w towarzystwie poetki – Zofii Casanovy, ówczesnej żony Wincentego Lutosławskiego. To właśnie jej – rodowitej Hiszpance, zadedykował autor „w dowód szczerzej admiracji i głębokiej przyjaźni” swoją nowelę⁹. We fragmentach diariusza Reymonta zachowała się notatka o wydarzeniu będącym inspiracją utworu, to jest o korridzie w baskijskim San Sebastián w niedzielę 12 sierpnia 1906 roku¹⁰.

³ O upadku projektów zakazu korrid, m.in. tego z roku 1911, zob.: E. Baratay, *Comment se construit un mythe. La corrida en France au XXe siècle*, „Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, Societe d'Histoire Moderne et Contemporaine” 1997, nr 2, s. 307–330.

⁴ B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004, s. 410. Próbę omówienia *Los toros* podjęła wcześniej Gabriela Makowiecka, „*Los toros*” – liryczne wrażenia Reymonta, [w:] tejsze, *Po drogach hiszpańsko-polskich*, Kraków 1984, s. 329–331. Współcześni Reymonta, w odróżnieniu od dzisiejszych badaczy, chwalili nowelę, np. H. Galle uznał ją za najlepszą w całym tomie *Burza*, zob. „Książka” 1908, nr 10, s. 414.

⁵ Taką datę zanotował w rękopisie noweli u jej nagłówka (W.S. Reymont, „Utwory prozą z lat 1905–1908”, rkps, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 6969/I, k. 297) oraz w swoich dziennikach, zob.: W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009, s. 197.

⁶ W.S. Reymont, *Los toros*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 181, s. 2.

⁷ Od numeru 177 do 181 (z przerwami).

⁸ W numerach 137–140.

⁹ Z rodziną Lutosławskich łączyła Reymonta niesłabnąca zażyłość, nie tylko Zofii, ale i później jej czteroletniej córce Halinie – zadedykował pisarz swoje opowiadanie *Komurasaki* („Żałosna historia o pękniętym porcelanowym sercu japońskim, opowiedziana dla Hality Lutosławskiej”).

¹⁰ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, dz. cyt., s. 193.

Kompozycja *Los toros* strukturalnie nie odbiega od klasycznych dla noweli zasad: fabuła jest jednowątkowa, a akcja usytuowana w jednym miejscu („na urwistym brzegu, w gaju kwitnących oleandrów”¹¹) i w określonym, krótkim czasie – w San Sebastián, w sierpniowe, upalne popołudnie. Na świat przedstawiony noweli składa się deskrypcja faktograficzna (opis przygotowań do korridy i przebieg walki) oraz fikcja (nieoczekiwany zwrot akcji – ułaskawienie byka). Spojrzenie narratora obejmuje nie tylko to, co kluczowe, czyli trzy rundy starć na arenie, ale również tło – zgromadzoną ciżbę ludzką oraz wygląd i zjawiska natury, czyli zbiorowy portret Hiszpanów tudzież hiszpański pejzaż skąpany w słońcu i rozgrzany w upalnym powietrzu. Tym, co czyni także *Los toros* bliską poetyce gatunku, jest imitowanie oralności. Historia, którą opowiada Reymont, ma w części pierwszej, opowiadającej o zmaganiach na arenie, cechy publicystyczne, sprawozdawcze, nawet reporterskie, w drugiej, gdy standardowy przebieg próby sił człowieka i zwierzęcia zakłóca zdarzenie niecodzienne, a napięcie narasta, zmierzając do kulminacji, narrator przeobraża się w literata, który kreuje świat wyobrażony pod dyktando własnej empatii. Przedstawione przez pisarza fazy korridy mają charakter typowy dla tego widowiska. Aby je unaocznić, należy w tym miejscu udzielić głosu znawczyni tej tradycji:

Zwyczajowo korrida składa się z kilku części, które są wyraźnie zaznaczone w czasie widowiska. Najbardziej istotnymi wyznacznikami są tercje. Pierwsza to tercja pikadorów – *tercio de varas*. Byk, który dopiero co został wpuszczony na arenę, jest kluty w kark przez pikadora dosiadającego konia. Jest to w korridzie pieszej jedyny toreador konny. Rana, którą zadaje bykowi pikador, nie może być zbyt głęboka ani tym bardziej śmiertelna, dlatego też narzędzie, którego używa, czyli pika, ma za ostrzem zamocowany jelec, który ogranicza głębokość ciosu. W drugiej części widowiska, zwanej *tercio de banderillas*, na arenę wkraczają banderillery. Ich zadaniem jest ulokowanie w karku byka, w okolicach rany zadanej przez pikadora, kilku krótkich włóczni z harpunowym ostrzem (*banderilli*). Włócznie te są umieszczane zazwyczaj po dwie naraz, a w sumie jest ich zwykle sześć. Nawet kiedy byk biega czy atakuje, banderille nie wypadają z jego ciała, ponieważ uniemożliwiają to harpuny. Te dwa akty widowiska mają przygotować byka na spotkanie z najważniejszą postacią korridy, czyli z matadorem, którego zadaniem jest zabicie zwierzęcia. Dochodzi do tego w trzeciej tercji – *tercio de muerte*. Matador za pomocą szpady powinien powalić byka jednym ciosem. Nie zawsze się to udaje i wówczas byk musi zostać dobity małym nożem, zwanym *puntilla*. Korrida jest szczególnym rodzajem widowiska, którego wszystkie elementy muszą być zgodne z zasadami zapisanymi w obowiązującym w całej Hiszpanii regulaminie Reglamento de Espectáculos Taurinos¹².

¹¹ W.S. Reymont, *Los toros*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 3, Kraków 1957, s. 37.

¹² M. Ziółkowska-Kuflińska, *Antropologia ekologiczna w hiszpańskim dyskursie tauro-machicznym*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 17: 2017, s. 18. Autorka pisze o tym obszerniej w monografii *Otwarta arena. Spór o corridę de toros w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, Poznań 2016, s. 50–110.

Wizje Reymontowskie nie różnią się ani w treści, ani nawet w kolejności poszczególnych etapów od szkiców (*quasi*-reportaży) między innymi Jana Stelli-Sawickiego (z Sewilli)¹³, Adolfa Pawińskiego (z Madrytu)¹⁴ czy Henryka Sienkiewicza (także ze stolicy Hiszpanii)¹⁵. Warto dodać, że wszystkie opisane walki odbywają się w niedziele. Tym, co odróżnia Reymontowską relację od innych, jest wyrafinowana technika obrazowania¹⁶ i nieco odmienna pozycja narratora. Porównując wskazane wyżej odtworzenia, jak również faktograficzny segment utworu Reymonta, łatwo dostrzec ich identyczność nawet w sekwencji obrazów; czytelnik otrzymuje najpierw informacje o krzykliwych afiszach, anonsujących widowisko, o stanie pogody, ogólny rys miejsca akcji i charakterystykę gęstniejącego tłumu. Następnie statyczność obrazkowa ustępuje miejsca dynamizmowi akcji i odbiorca świadkuje przebiegowi walki. I w tym aspekcie deskrypcje Reymonta są wobec dawniejszych relacji bliźniacze: jest więc wygląd i zachowanie zwierzęcia, zwinność toreadorów, pikadorów, banderilleros i matadora, wykonujących stałe, zgodne z regułami tauromachii rytuały, pełne brutalności opisy rozdzieranych rogami byka bezbronnych koni pikadorów, w końcu śmierć tego byka oraz histeryczne zachowanie zachwyconej publiki. Te komponenty oraz okoliczności korridy są u wszystkich literatów nie tylko uobecnione, ale i – co jeszcze raz trzeba podkreślić – opisane w tej samej kolejności i z tą samą dbałością o szczegóły. Każdy ze szkiców zawiera odautorski komentarz. Zniesmaczony Stella-Sawicki nazywa Hiszpanów barbarzyńcami i porównuje ich z wołającymi *panem et circenses* Rzymianami¹⁷. Wtóruje mu Pawiński, stwierdzając w tym samym kontekście niezmienną naturę motłochu i jednocześnie wyznając, że korrida była dla niego „straszną męczarnią” i „torturami”, a „wrażenia zapisały się w pamięci krwią, śmiercią, rozbestwieniem, widokiem poniżenia godności ludzkiej”¹⁸. A jak jest u Sienkiewicza? Trafnie wyjaśnia to Ryszard Koziołek:

Właściwymi bohaterami szkicu Sienkiewicza nie są [...] torreadorzy, lecz zwierzęta i publiczność. Opisu tauromachii, jest rzeczowy i chłodny, ale stara się także ukazać w corridzie coś więcej niż tylko zrytualizowaną rzeźnię. Nie sięga więc po ironię ani po protekcyjalny ton cywilizacyjnej wyższości; skupia się na rzetelnym przedstawieniu osób i zdarzeń oraz pyta o estetyczny kształt tego spektaklu okrucieństwa¹⁹.

¹³ J. Stella-Sawicki, *Walka z bykami w Hiszpanii*, [w:] tegoż, *Podróż po Hiszpanii*, Lwów 1876, s. 50–64.

¹⁴ A. Pawiński, *Walki byków. Korrida de toros*, [w:] tegoż, *Hiszpania. Listy z podróży*, t. 2, Warszawa 1881, s. 59–91.

¹⁵ H. Sienkiewicz, *Walka byków. Wspomnienie z Hiszpanii*. Pierwodruk ukazał się w „Słowie” 1889, nr 151–156, a następnie tekst przedrukował „Czas” 1889, nr 154–160.

¹⁶ B. Utkowska, *Poza powieścią*, dz. cyt., s. 408.

¹⁷ J. Stella-Sawicki, *Walka z bykami w Hiszpanii*, dz. cyt., s. 64.

¹⁸ A. Pawiński, *Walki byków*, dz. cyt., s. 85.

¹⁹ R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2015, s. 328.

Ostatnie akapity Sienkiewiczowskiej relacji odwołują się do zasady piękna, którą ma – wedle Hiszpanów – uosabiać tauromachia jako rodzaj sztuki. Konkluzja autora *Trylogii*: „O Hiszpanach można powiedzieć, że w całym przebiegu swej historii okazywali ów pociąg do bezwzględności. Mało który lud był tak okrutnym w boju, żaden religii miłości nie zmienił w tak posępny i krwawy kult – żaden wreszcie nie bawi się, igrając ze śmiercią”²⁰, jest próbą antropologiczno-dziejowego wyjaśnienia fenomenu tauromachii i jednocześnie zaakcentowaniem zdziwienia tradycją, która żywi namiętność do znęcania się i śmierci²¹. Żaden z „kronikarzy” korridy nie jest beznamiętnym sprawozdawcą, do narracji każdego z nich przedostają się emocjonalizmy wyrażające współczucie, ale też i obrzydzenie, ujawniające kulturową obcość i sprzeciw wobec – według nich – moralnie nagannych praktyk, zarówno reżyserowania widowiska, gdzie męczy się zwierzęta, i czerpania z tego korzyści finansowych, jak i wynikających z prymitywizmu i żądzy widoku krwi zachowań tłumu²².

Nie można wykluczyć, że autor *Los toros* znał te publikacje, jak również ryciny Francisca de Goi (*La tauromaquia*), choć paralelność mogła wynikać po prostu z tożsamyh sekwencji o podobnej dramaturgii i tej samej sile oddziaływania. A wpływ ten na cudzoziemca nieoswojonego z korridą, traktowaną przez Hiszpanów jako rozrywka, mógł być intensywny, budząc odrazę, dlatego ten rodzaj ludyczności czy też kulturowania pamięci społecznej wpisanej w dramatyczne formy nie był łatwy do zrozumienia ani tym bardziej do akceptacji, i to z różnych powodów. I dlatego też zarówno u Pawińskiego i Stelli-Sawickiego, jak i w noweli Reymonta pojawia się asocjacja z rzymskimi igrzyskami – u dwu pierwszych jako objaw barbarzyństwa, w *Los toros* jako rodzaj kulturowego, symbolicznego *déjà vu*.

²⁰ H. Sienkiewicz, *Walka byków. Wspomnienia z Hiszpanii*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950, s. 235.

²¹ Szkicowi Sienkiewicza, nazywanemu niekiedy reportażem, poświęcono kilka osobnych prac, m.in.: L. Ludorowski, *Henryka Sienkiewicza podróż do Hiszpanii i „Walka byków”*, Lublin 2007, M. Delaperrière, *L’Espagne ou la corrida*, [w:] *Sienkiewicz dans le temps et dans l’espace*, red. M. Delaperrière, Paris 2018, s. 205–220, a zwłaszcza ważny z perspektywy *animal studies* artykuł A. Barcz, *Walka byków oczami Sienkiewicza*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2014, nr 1, s. 41–54.

²² Jedną z najbardziej wstrząsających relacji z tauromachii przekazuje Fr. Pol., autor *Wycieczki do Barcelony*, szkicu ogłoszonego na łamach „Kraju” 1895, nr 18, s. 10–11, gdzie czytamy o wypadku wdarcia się byka Camisario na widowie, w wyniku czego poszkodowanych zostało mnóstwo ludzi. Nie oni jednak są w centrum zainteresowania autora, ale okoliczności zabicia byka, które zdaniem autora potwierdzają tezę, że w korridzie chodzi tylko o powodowane żądzą krwi znęcania się i bestialskie zabijanie: „podskakuje do szamotającego się pomiędzy ławami byka policjant i godzi weń z całych sił szabłą. Przybiega żandarm i daje ognia. Kula przeszływa głowę bykowi, który upadając, wydaje ryk rozpaczony i bólu. Wtedy to rzucają się nań »odważni« z okrzykami tryumfu. Ten chwytą śmiertelnie ranionego za rogi, ów podrzyna mu ścięgna u nóg, inny znowu piłuje ogromnym nożem po szyi, skąd tryska ciepły, czerwony strumień... Biedne zwierzę w ostatnim wysiłku podnosi raz jeszcze zaledwie trzymający się u karku łeb i już nie ryczy, ale jęczy żałośnie. Wreszcie podsuwa się nowy żandarm i zatapia sztylet po rękojeść w sercu męczennika” (s. 11).

Zanim Reymont przystąpi do opisu walki, roztoczy przed czytelnikiem obraz objęty jakby jednym spojrzeniem, rejestrującym nieruchomość pejzażu sparaliżowanego przez niewyobrażalny skwar. Rychło jednak „obumarła w upale dolinę” zapełni pisarz gęstniejącymi tłumami („morzem głów” o „rozgorzałych, tęskniących oczach namiętnych upragnień”), które „rozlewając się prawie bez śladu w olbrzymich, białych przestrzeniach jak wody w suchym, głębokim piasku, nadpływały wciąż i lały się z głuchym bełkotem nieustannie”²³. Tłumy te zmierzać będą ławą ku cyrkowi, gdzie za chwilę rozpocznie się *corrida de toros*. Długi passus przygotowawczy to nie tylko potrzeba wskazania przez Reymonta na ognisty temperament Hiszpanów, ich „gorącą krew” i „upodobanie do mocnych wrażeń”²⁴, wynikające – by nawiązać do Hipolita Taine’a – z rasy i środowiska, ale również okazja do niezwykle interesującej metaforyzacji, w obrębie której dominuje *pluralis pro singulari* oraz *totum pro parte*. Pisarz nie unika też hiperboli, operowania zdecydowaną i mocną kolorystyką. Czytelnik ma do czynienia z odpersonalizowanym (wyrażanym bezosobową formą czasownika w liczbie mnogiej), zgiełkowym, „mrowiącym się tłumem”, „gęstwą nieprzeliczoną” owładniętą żądzą owych mocnych wrażeń. Pisarz celowo gra synekdochami, choćby w tym fragmencie, umyślnie podsuwając trop interpretacyjny wsparty na impresji:

Nie można dojrzeć nikogo, wszystko się migoce w blaskach słońca i oddaleniu, mieni, drga i faluje, że tylko w najbliższych łóżach wykwitają nieco wyraźniej jakieś cudowne głowy Hiszpanek, jakieś oczy otchłanne, jakieś dumne usta się purpurą, jakieś orle twarze o posępnym wdzięku wychylają się na mgnienie spoza wachlarzy²⁵.

Niezwykle trafnie o takim właśnie specyficznym dla autora *Chłopów* sposobie oddawania dookolności pisał Grzymała-Siedlecki w cytowanej już recenzji: „W jego zmyśle widzenia jest [...] podziwu godny sekret. Jakiś dar, który bym nazwał soczewką duchową oka. Oko Reymonta nie tylko patrzy, ale jakby pisze równocześnie. Realny obraz świata zewnętrznego przeistacza się na miejscu w kompozycję”²⁶. Wtórował mu po latach Zygmunt Falkowski, zwracając uwagę na plastyczność obrazowania:

Oczy Reymonta czyhają na cuda zjawisk świata zewnętrznego. Chłoną je w siebie. Utrwalają w wyobraźni. Nie dają mu nigdy chwili spokoju. Tu jakiś przebłysk światła, godzin podziwu, tam zdumiewający koloryt, ówdzie szczególna opalowa mglistość, tu znowu niesłychane zespolenie mroku i światła, a w kawiarniach olśniewające typy i gesty, warte godzinnego zapatrzenia się. W oczach miał Reymont wszystkich Rembrandtów, Rubensów, Tycjanów, Corregiów [sic!], popołu z ich paletami²⁷.

²³ W.S. Reymont, *Los toros*, dz. cyt., s. 38.

²⁴ Zob.: B. Utkowska, *Poza powieścią*, dz. cyt., s. 409.

²⁵ W.S. Reymont, *Los toros*, dz. cyt., s. 39.

²⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Okiem i książką*, dz. cyt., s. 3.

²⁷ Z. Falkowski, *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Poznań 1929, s. 43–44.

Dzięki tym szczególnym umiejętnościom pisarza czytelnik otrzymuje zbiorowy portret Hiszpanów w ich naturalnym pejzażu, oczekujących na zakorzenie od wieków w kulturze miejscowej widowisko. Uwadze pisarza, choć skoncentrowanej na przebiegu walki, nie ujdzie żadna reakcja publiczności, będzie on rejestrował wzburzenie i niecierpliwość, podziw i zachwył.

Intuicja „kudłata, mięsista, zębata, pazurzasta i kopytna” – sugestywne określenie Wacława Borowego odnoszące się do Stanisława Trembeckiego²⁸ można byłoby również przypisać Reymontowi jako autorowi między innymi *Los toros*. I to nie tylko ze względu na zwierzęcego bohatera, lecz dlatego, że pisarz jest tu mistrzem żywiołowej dynamiki. Używa do tego wielu środków, z których najbardziej wyrazistymi są: po pierwsze, mnożenie wyrazów określających szybkość akcji (wtęm, nagle, natychmiast, prędko, gwałtownie *etc.*); po drugie, nagromadzenie czasowników w czasie teraźniejszym, nazywających ruch szybki i żywiołowy; po trzecie, użycie zdań współrzędnie złożonych oraz wyrzutni; po czwarte, stosowanie onomatopei; po piątę – stopniowanie napięcia. Ponadto epatuje pisarz ostrymi, skontrastowanymi barwami, jak choćby w tym passusie: „w rozmigotanych blaskach wiruje rzeka barw, wybuchą czerwień, pławi się złoto, kwitnie błękit, grąży fiolet, mrowią się błyskami złote i srebrne hafty, chwieją się pióropusze i płoną rozgorzałe oczy”²⁹. Taki rodzaj obrazowania, właściwy pióru Reymonta, sprawia, że przedstawione zdarzenia są niezwykle żywe, oczarowujące, a zarazem zniesmaczające odbiorcę sugestywną naocznością o niepospolitej sile – rzec by można – sile filmowej, ponieważ proces oddziaływania jest holistyczny, wywołuje rezonans wszystkich zmysłów. Dzięki temu osiąga pisarz cel – oddaje zarówno atmosferę: najpierw oczekiwania, następnie podniecenia i uniesienia, w końcu zbiorowego szaleństwa, jak i charakter narodu, lubującego się w mocnych inscenizacjach, które zmuszają do uzewnętrznienia odczuć poprzez reakcje namiętne, gorączkowe.

Szczyty ekspresji i stan literackiego „wrzenia” osiąga Reymont we fragmentach „akcyjnych”. Czujny wzrok pisarza przykuwa się do byka i podąża za rozjuszanym przez banderillerów zwierzęciem, coraz bardziej agresywnym – z wściekłością rozpruwającym końskie brzuchy, bezlitośnie tratującym ich na wpół żywe jeszcze ciała, z ogromną siłą przebijającym rogami każdą przeszkodę. Udać się pisarzowi oddać istotę korridy: kontrast pomiędzy ślepą furią byka, który ucieleśnia nieokiełznane, niebezpieczne siły natury, a wysublimowaną zręcznością toreadorów – uosabiających ludzką przebiegłość i sztukę walki, opartej na racjonalnym kalkulowaniu i zręczności ciała. Narracja w tych partiach jest niebywale żywiołowa, wydawałoby się, że może ją w ten sposób organizować tylko zachwycony przedstawieniem obserwator. Tej pozorności wynikającej z obrazowania dała się zwieść Lutosławska, która *Los toros* uznała za artystyczny wyraz urzeczenia tauromachią jako „pięknym

²⁸ W. Borowy, *Trembecki*, [w:] tegoż, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 178.

²⁹ W.S. Reymont, *Los toros*, dz. cyt., s. 40.

widowiskiem”, o którym miał on napisać entuzjastycznie do „Gazety Warszawskiej”³⁰; tę samą opinię wygłosiła później w swojej powieści, pisząc o Reymoncie jako o „autorze kilku stron o Hiszpanii, które są rewelacją”, i wyznając: „Reymont jest moim autorem ulubionym. Jak może być inaczej, jeśli jego geniusz, gdy mówi o Hiszpanii, drga zachwytem i pochlebstwem dla nas, jak żaden inny”³¹.

Uważna lektura nie pozwala jednak na takie jednoznaczne wnioski. Już we fragmentach „akcyjnych”, behawioralnych nietrudno dostrzec wrażliwość narratora na cierpienie, które bezbronnemu zwierzęciu z premedytacją zadaje człowiek. Reymont zwraca uwagę na siłę prowokacji i na mnogość pułapek, to wyszkoleni do korridy „opadają [byka] ze wszystkich stron”, „zastępują drogę”, „drażnią”, „wabią”, „rozwścieklają”, „osaczają”, „wyzywają” do walki. Oprócz właściwych dla nienormalnie rozjuszonego zwierzęcia zachowań typowych dla tauromachii pisarz podkreśla na przykład piękno tych zwierząt, ich wyraźną niechęć do walki („Byk wyskoczył ogromnymi susami i na środku areny przystanął. Był wprost cudownie piękny, długi, lśniący, czarny, potężny, różowymi ślepiami zatoczył dokoła i pognał z powrotem do stajni”³² albo w innym miejscu: „Na próżno kapy go drażniły i pikadorzy usiłowali zegnać z miejsca, na próżno zmuszano go do walki, jakby nie chciał wiedzieć o niczym, kręcił się tylko na wszystkie strony i nasłuchując, porykiwał”³³), opisuje ich strach i cierpienie oraz obdarza w pewnym sensie życiem wewnętrznym, gdy przyglądając się mającemu umrzeć zwierzęciu, domniemywa:

[...] byk przystanął pod płotem, patrzy w słońce i porykuje z cicha, żałośnie, jakby do pastwisk dalekich, do zielonych, szumiących pól Andaluzji. Nie spostrzegł espady, nie słyszy wrzasków, jakby zapomniał gdzie jest, zdaje się nawet ran swoich nie pamiętać, wyciągnął skrwawiony łeb i zasłuchał się jak gdyby w jakieś odgłosy dalekie... dalekie... może w chłodny bełkot strumieni, w poszum dębów, w ryki braci, a może w nawoływania pastuchów. [...] Nie widzi nic, stoi nieruchomo, zapatrzony w słońce³⁴.

Nie sposób nie zwrócić uwagi na dysonanse emocji: podczas gdy „byk oszalały z bólu i zestrachany szumem chorągiewek, co jak drapieżne ptaki spadły mu na grzbiet i trzepocąc się, szarpia stalowymi pazurami, rzuca się z rykiem po arenie”³⁵, „cyrk wprost szaleje z radości”³⁶. Podobnych przykładów jest mnóstwo, bo tak zorganizowana jest narracja.

³⁰ T. Gicgier, *O człowieku, któremu wystarczał ogarek*, Warszawa 1979, s. 56. Takiego artykułu nie ma we wskazanym dzienniku, zapewne więc chodziło o nowelę *Los toros* drukowaną w „Kurierze”.

³¹ S. Casanova-Lutosławska, *Więcej niż miłość. Powieść współczesna*, przeł. M. i I. Lutosławskie, Drozdowo 2010, s. 42.

³² W.S. Reymont, *Los toros*, dz. cyt., s. 41.

³³ Tamże, s. 50.

³⁴ Tamże, s. 43.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

Narrator zdaje się nie podzielać nieczułości publiki na lęk, cierpienia i śmierć koni pikadorów, nie są to dla niego uboczne skutki walki, ale bezsensowna ofiara, dlatego wczuwa się w ich tragiczną sytuację; z opisu zabijania koni czyni Reymont makabrę, mającą poruszyć odbiorcę:

[...] byk prze się ze wszystkiej mocy bólu i wściekłości... pochyla łeb coraz niżej... pręży się, przemaga... i bije rogami w brzuch koński z taką siłą, że rozległ się trzask jakby rozdartego bębna, bluznął strumień krwi i koń pada [...]. Byk rozjuszony do-bija konia, pastwi się, drze rogami wyprute wnętrzności, tratuje³⁷.

Zamysł Reymonta polegał na tym, by z odurzenia brutalną inscenizacją otrzeźwiła obserwatora litość. Zaciekawienie egzotyczną dla niego – jako cudzoziemca – brutalnością scen ustępuje miejsca właściwej mu, także w sensie etnicznym, empatii. Bo oto trzeci walczący byk, najsilniejszy z nich i najbardziej inteligentny, odstępuje nagle od zabicia pojedynkującego się z nim człowieka, odstępuje, reagując na swoje imię – Cenicero, którym woła nań chłopiec, wykorzystując chwilowo przyciszony zgiełk, gdy dźwięk dzwoneczków ministranta oznajmił, że do umierającego pikadora zdąża ksiądz z namaszczeniem. Po czym następuje scena na korridzie niebywała – dziecko wdziera się na arenę, obejmuje i całuje byka, który odwzajemnia czułości, po czym malec błaga lud o łaskę. Publiczność pada na kolana, uznaje cud i ułaskawia zwierzę. Rozwój akcji nie zapowiada takiego punktu zwrotnego, co sprawia, że epatowany nieprzyjemnymi, brutalnymi scenami czytelnik nie tylko jest zaskoczony, ale ukojony i usatysfakcjonowany³⁸. W tym miejscu ciekawość czytelnika, mimo jego domyślności, zostaje zaspokojona lakonicznie i pośpiesznie opowiedzianą historią przyjaźni małego pasterza i dorastającego z nim byka, który ogrzewał go, gdy wygasła ognisko (stąd imię Cenicero – popielnik).

Nad Reymontowską strategią przejścia z fascynacji do sentymentalności głowił się Józef Kotarbiński, próbując pogodzić te sprzeczności:

Z początku dziwiłem się okrucieństwu artysty, który z uniesieniem opowiada widowisko barbarzyńskie, nasycające instynkty dzikie tłumy. Przypomniało mi to zapal pewnej młodej Polki, mającej w swych żyłach także pół krwi hiszpańskiej. Gdy ktoś litował się nad biednym, zdychającym pod razami szpady bykiem, odpowiedziała porywczo: „Przepraszam, byk nie zdycha – byk umiera bohaterską śmiercią”. Kto nie ma krwi hiszpańskiej w sobie, ten wobec obrazu tak brutalnego widowiska, podczas którego tłum zachwyca się, gdy byk rozdziera koniowi brzuch i wypuszcza wnętrzności, będzie raczej podzielał uczucia Francuza literata, przypatrującego się walce byków podczas sąsiedzkiej wizyty dziennikarzy. Zerwał się on w środku widowiska i uciekł z cyrku, mówiąc: „Muszę stąd wyjść, bo was kocham – a zaczęłbym

³⁷ Tamże, s. 42.

³⁸ Taka realizacja związana jest z dynamiką, czyli „nastawieniem wyobraźni na przyszłość i jej możliwości, [...] oczekiwanie kaźdoczesnych następstw i ostatecznego końca. Jest ono tym żywsze, im mniej pewne jest przewidywanie nadciągającego biegu zdarzeń, im szerzej rozpięty jest wachlarz przeczuwanych możliwości”, zob.: E. Kucharski, *Poetyka noweli*, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 3, s. 319.

wkrótce was nienawidzić”. Reymont uległ z początku fascynacji malowniczej sceny. Oddał wspaniale tę uciechę pełną okrucieństwa, ten szal widzów roznamietnionych igrzyskiem, te wrażenia tłumu, skąpanego w potokach światła, falującego głów tyśiącem pod wielką kopułą rozgrzanych żarem niebios. W końcu dopiero wydobył autor ton serdeczny. Bezmyślnemu okrucieństwu tłumu przeciwstawił litość i żal wiejskiego chłopca, który wyprosił życie dla byka, towarzysza samotnych noclegów na nocnym pastwisku³⁹.

Kontrapunktem tej interpretacji jest wykładnia Gabrieli Makowieckiej, która pisała:

Nie ma w obrazie Reymonta nic z banalnego i płacziwego stosunku do walki byków, jaki często mają przeciętni cudzoziemcy. On ją traktuje po męsku, jako zderzenie dwóch sił, których szanse są niemal równe: olbrzymiej, brutalnej i instynktownej masy przeciw w zasadzie słabemu, ale sprężystemu i obdarzonemu intelektem człowiekowi. Człowiek i zwierzę walczą na życie i śmierć, nie ma pardonu, nie ma ucieczki z zamkniętego kręgu walki, co będzie, to będzie. A dokoła tłumy, które z równą zawziętością są za torerem, jak i przeciw torerowi, za bykiem i przeciw niemu, byleby tylko mogło się rozwijać magiczne widowisko, byle się tylko spełniła krwawa ofiara, katarsis [sic!] odwiecznego mitu. Chyba jedynie dzięki temu, że Reymont odczuł *corridę* jako jakiś obrzęd religijny, można przyjąć zakończenie jego opowiadania za prawdopodobne. [...] kończy Reymont swoje opowiadanie, do którego jego słowiańskie serce taki dziwny i wzruszający wymyśliło epilog, mówiąc, że chłopca i byka, przyjaciół od dziecka na dalekich pastwiskach Andaluzji, ocaliło „wspaniałomyślne serce hiszpańskiego ludu”. Nie jest to zresztą zupełnie niemożliwe. Istnieje pewien typ *corridy*, tzw. konkursowy, *de concurso*, kiedy byki odznaczające się specjalnymi zaletami bywają ułaskawiane. Czy mógł to wiedzieć Reymont? W każdym razie ani torero, ani jakiś chłopiec nie odważyliby się brać zwierzęcia za szyję, tak że opis Reymonta można uważać za fantazyjny⁴⁰.

Punktem wyjścia dla współczesnej hispanistki jest wierność faktografii i wolny od „banalnego i płacziwego stosunku do walki byków” ogląd etnologiczny. Można jednak mieć wątpliwości, czy rzeczywiście stosunek artysty-Reymonta do *korridy* ma charakter – jak to nazywa badaczka – „męski”. Czyli właściwie jaki? Niewyzwalający wzruszenia okrucieństwem? Czy Reymont „odczuwał *korridę*” jako obrzęd religijny, w trakcie którego miała się spełnić „krwawa ofiara”, *katharsis* odwiecznego mitu? To także wątpliwe, albowiem nie zabicie, ale uwolnienie byka jest tu formułą katarsyczną, odstępstwem, które jawi się pisarzowi jako cudowne. I chyba nie ma tu nic do rzeczy ani Reymontowskie skojarzenie cyrku ze świątynią, ani element duchowy w postaci księdza, idącego z ostatnią posługą. Przeciwwstawienie wartości pozytywnych, czyli „męskiej” bezwzględności hiszpańskiej, która jest warunkiem „rozwijania się magicznego widowiska”, ironicznie postrzeganemu „słowiańskiemu sercu”

³⁹ J. Kotarbiński, *Z literatury nadobnej („Burza” – zbiór nowel Reymonta)*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 126, s. 2–3.

⁴⁰ G. Makowiecka, „*Los toros*” ..., dz. cyt., s. 330–331.

polskiego pisarza jako oznace słabości, może jest i zrozumiałe z punktu widzenia etnologa, ale nie dla empatycznego odbiorcy. Tekst Reymonta nie jest reportażem pisany w celu przybliżenia rodakom realiów obcego im widowiska, ale utworem literackim, fikcyjnym. Warto w tym miejscu – jako ripostę – przytoczyć słowa Zdzisława Dębickiego, który po obejrzeniu korridy w Irún tak podsumował swoją z niej relację: „kto ma wrażliwość ludzką, kto nie jest urodzonym barbarzyńcą, kto nie lubuje się w rozlewie krwi, kto przyszedł tutaj tylko przez ciekawość, a nie dla nasycenia swoich instynktów dzikich, ten opuszcza arenę, aby nie powrócić na nią – już nigdy!...”⁴¹.

Organizacja momentu zwrotnego *Los toros* nie jest tylko „dziwna i wzruszająca”, ale artystycznie bardzo interesująca. Cenicero to jedyna istota noweli obdarzona imieniem, a przeciwstawiona bezosobowemu tłumowi, zdana jest na jego łaskę i niełaskę. To za sprawą ocalonego zwierzęcia Reymont wywołał u odbiorcy trwogę i litość. Ulega temu nie tylko narrator, kibicujący małemu pasterzowi i jego przyjacielowi, ale i ta, dotąd upajająca się cierpieniem i śmiercią, ciżba ludzka. Zbiorowy szal zmienia się w zbiorowy zachwyty cudem przyjaźni między człowiekiem i zwierzęciem, więzi silniejszej niż lęk, potężniejszej niż śmierć. Narrator wraz z całym zgromadzeniem doznaje *katharsis*. Reymont wypełnia więc – jako pisarz-podróżnik – kilka zadań: utrwała tradycyjne ludowe widowisko hiszpańskie, sięgając po rozmaite ekspresyjne figury retoryczne, ale naturalistyczną brutalność przełamuje wzruszeniem, które udaje mu się oddać lirycznością sceny anagnorycznej, gdy w walczącym, zrazu bezimiennym byku zostaje rozpoznany przyjaciel człowieka. Reakcja hiszpańskiego ludu, wydawałoby się barbarzyńskiego, bo z lubością oglądającego krwawą sceny, dowodzi, że jest on zdolny także do litości i do uznania wyższych znaków. Tak przynajmniej chciał skomentować pisarz korridę hiszpańską i tak podać ją polskiemu czytelnikowi.

Pewnym niedostrzeżonym przez reymontologów problemem są w *Los toros* dwie pointy. Osiągnięty efekt katartyczny wskutek cudownego uwolnienia Cenicera skłonił pisarza do konkluzji, którą umieścił on zarówno w rękopisie, jak i równoczesnych pierwodrukach w „Kurierze Warszawskim” i w „Dzienniku Kijowskim”: „To były chwile, w których schyliłem głowę ze czcią i podziwem przed duszą Hiszpanii”⁴². Czy rzeczywiście były to cześć i podziw, skoro ze wszystkich kolejnych wydań pisarz usunął ten morał, zastępując go dość przygnębiającą, suchą pointą: „Dalsze walki poszły już zwykłym trybem, bez nadzwyczajności”⁴³. Był to element konstrukcyjny *Los toros*, który spotkał się z największą krytyką recenzentów i badaczy, uznali ją oni bowiem za skutek braku koncepcji, co popsuło efekt końcowy, za zabieg nielogiczny. Józef Flach pisał: „Raz [...] opuszcza autora szczęśliwy instynkt

⁴¹ Z. Dębicki, *Corridas de Toros*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 198, s. 5.

⁴² W.S. Reymont, *Los toros*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 181, s. 2, por. „Dziennik Kijowski” 1907, nr 140.

⁴³ Pointa ta została opacznie zrozumiana przez Józefa Flacha; recenzent nazwał ją „oschłym frazesem” z dziennikarskich sprawozdań, który miał być skutkiem opuszczenia Reymonta przez „szczęśliwy instynkt artystyczny”; zob.: „Przegląd Polski” 1908, t. 3, s. 142.

artystyczny, tam mianowicie, gdzie opowiadanie kończy oschłym frazesem [...], spychając tym niezręcznym zdaniem całe poprzednie śliczne opowiadanie do rzędu dziennikarskich sprawozdań⁴⁴. A jednak Reymont nie powrócił do pierwotnego zakończenia. Czy tamtą pointę uznał zatem za nazbyt entuzjastyczną, powodowany jeszcze silnymi wrażeniami, które odtwarzał, a w punkcie kulminacyjnym imaginował, a potem rozmyślił się i dokonał zmiany? Wydaje się, że tak właśnie być musiało: podziw dla widowiska korridy jako wspólnego społecznego przeżycia zrodził szacunek Reymonta dla fenomenu kultury hiszpańskiej, jednego ze składników tożsamości Hiszpanów. Usunięcie tej pointy wiąże się zapewne ze zmianą wygłosu tekstu – przesunięciem przesłania w stronę empatii i zmiany nastroju – z gorączkowego w idylliczny. Te transformacje pointy dowodzą przenikliwości Michała Głowińskiego, jego sądu patronującego rozważaniom, zadania o ekspresji warunkującej empatię, o wczuwaniu się w coś, czemu przyznaje się wartość.

Nowela *Los toros* miała oddać zainteresowanie Reymonta tauromachią ze względu na jej dynamizm i żywiołowość wpisane w ustalony z góry porządek. To urzeczenie wywołał przede wszystkim rodzaj percypowania rzeczywistości przez autora, wrażliwego na wszelkie przejawy ruchu, nieokiełznania, zmagania sił natury, przejawiającego skłonność do metafor animalizacyjnych (między innymi w *Chłopach*), naturalistycznych paralel (w noweli *Suka*) czy alegorii (w antyutopijnym *Buncie*). Temu aspektowi, który poddał się oglądowi Reymonta wyczulonemu na określone impulsy, poświęcił pisarz większą część utworu. W ostatnich jego partiach – dodajmy – partiach dla przesłania *Los toros* kluczowych, werystyczna rzetelność sprawozdawcy ustępuje miejsca empatii wrażliwego literata. Uroczą, liryczną historią przyjaźni hiszpańskiego chłopca ze zwierzęciem jest moralnym komentarzem do reżyserowanych przez człowieka igrzysk usprawiedliwianych tradycją. Fascynacja reportera krwawym spektaklem przełamana zostaje współczuciem, a obie pointy są konstatacją o niezmienności hiszpańskich upodobań, wskutek których cierpią i ku ucieście publiczności giną zwierzęta. I chyba w taki sposób *Los toros* została odczytana przez francuskich opozycjonistów korridy przygotowujących projekt jej zakazu.

Bibliografia

- Baratay E., *Comment se construit un mythe. La corrida en France au XXe siècle*, „Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine, Societe d’Histoire Moderne et Contemporaine” 1997, nr 2, s. 307–330.
- Barcz A., *Walka byków oczami Sienkiewicza*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2014, nr 1, s. 41–54.
- Borowy W., *Trembecki, [w:] tegoż, O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 169–188.
- Casanova-Lutosławska S., *Więcej niż miłość. Powieść współczesna*, przeł. M. i I. Lutosławskie, Drozdowo 2010.

⁴⁴ Tamże.

- Delaperrière M., *L'Espagne ou la corrida*, [w:] *Sienkiewicz dans le temps et dans l'espace*, red. M. Delaperrière, Paris 2018, s. 205–220.
- Dębicki Z., *Corridas de Toros*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 198, s. 4–6.
- Falkowski Z., *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Poznań 1929.
- Flach J., [rec.], „Przegląd Polski”, t. 3: 1908, s. 141–143.
- Fr. Pol., *Wycieczka do Barcelony*, „Kraj” 1895, nr 18, s. 10–11.
- Galle H., *Reymont Władysław St., Burza* [...], „Książka” 1908, s. 414.
- Gicgier T., *O człowieku, któremu wystarczał ogarek*, Warszawa 1979.
- Grzymała-Siedlecki A., *Okiem i książką*, „Głos Warszawski” 1912, nr 70, s. 3.
- Kotarbiński J., *Z literatury nadobnej („Burza” – zbiór nowel Reymonta)*, „Kurier Warszawski” 1908, nr 126, s. 2–3.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2015.
- Kucharski E., *Poetyka noweli*, „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 3, s. 312–330.
- Ludorowski L., *Henryka Sienkiewicza podróż do Hiszpanii i „Walka byków”*, Lublin 2007.
- Makowiecka G., „*Los toros*” – liryczne wrażenia Reymonta, [w:] tejże, *Po drogach hiszpańsko-polskich*, Kraków 1984, s. 329–331.
- Pawiński A., *Walki byków. Korrida de toros*, [w:] tegoż, *Hiszpania. Listy z podróży*, t. 2, Warszawa 1881, s. 59–91.
- Reymont W.S., *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009.
- Reymont W.S., *Los toros*, „Dziennik Kijowski” 1907, nr 137–140.
- Reymont W.S., *Los toros*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 177–181.
- Reymont W.S., *Los toros*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 3, Kraków 1957.
- Reymont W.S., „*Utwory prozą z lat 1905–1908*”, rkps, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, sygn. 6969/I.
- Sienkiewicz H., *Walka byków. Wspomnienie z Hiszpanii*, „Słowo” 1889, nr 151–156.
- Stella-Sawicki J., *Walka z bykami w Hiszpanii*, [w:] tegoż, *Podróż po Hiszpanii*, Lwów 1876, s. 50–64.
- Utkowska B., *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.
- Ziółkowska-Kuflńska M., *Antropologia ekologiczna w hiszpańskim dyskursie tauromachicznym*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, t. 17: 2017, s. 17–31.
- Ziółkowska-Kuflńska M., *Otwarta arena. Spór o corridę de toros w Hiszpanii. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, Poznań 2016.

Expression and empathy. Tauromachia as seen by Reymont (*Los toros*)

Abstract

Reymont wrote the short story, *Los toros*, in the year 1907 after coming back from Spain, where he witnessed a *corrida* in San Sebastián. The choice of the genre was intentional. The writer used it to reflect the realities of life and depict a group portrait of Spaniards, in which he succeeded without a doubt, using all with his literary imagination and ability to make his works metaphoric. Baffled by the *corrida* as an element of Spanish culture, Reymont did not express his moral approval of torturing animals (bulls and horses) on stage. On the contrary, his narration is full of sympathy and expressions that indicate emotional engagement. The turning point, the act of pardon performed by the young shepherd and the narrator's friend

towards the bull, indicates that Reymont's reception of the *corrida* was empathic. Now, we had two conclusions on the contesting of the phenomenon. Reymont's work was used by the French Chamber of Deputies as a literary example of disapproval of bloody spectacles that are justified by tradition.

Słowa kluczowe: W.S. Reymont, *Los toros*, Hiszpania, korrida

Keywords: W. S. Reymont, *Los toros*, Spain, a *corrida* (a bullfight)