

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(71) 2025

Władysław Stanisław Reymont
- stulecie Nobla



Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(71) 2025



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

2(71) 2025

**Władysław Stanisław Reymont
– stulecie Nobla**

pod redakcją
Doroty Samborskiej-Kukuć

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
2(71) 2025
WŁADYSŁAW STANISŁAW REYMONT
– STULECIE NOBLA

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Dorota Samborska-Kukuć

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska-Majchrowicz

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
MUNDA – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
efectoro.pl agencja komunikacji marketingowej

Zdjęcie na okładce:
Portret Władysława Reymonta
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malczewski_W%C5%82adys%C5%82aw_Reymont.jpg
Autor: Jacek Malczewski

© Copyright by Authors, Lodz 2025
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2025

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11878.25.0.Z

Ark. wyd. 42,0, ark. druk. 42,25

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Spis treści / Table of contents

Wstęp	11
Introduction	11
Aleksandra Leszczyńska	
Ślady w bruku. Percepcja Londynu i Paryża w Dzienniku nieciągłym i korespondencji Władysława Stanisława Reymonta	13
<i>Traces in the pavement: The perception of London and Paris in The Fragmentary Diary and the correspondence of Władysław Stanisław Reymont</i>	14
Dorota Samborska-Kukuć	
„Lubię się rozmazywać i przez własną miękkość czuję wszystko w barwach jaśniejszych, niż jest w istocie” – ślady Antoniny Szczygielskiej w listach i notatkach Reymonta	29
<i>“I like to blur myself, and through my own softness i feel everything in lighter hues than it really is” – traces of Antonina Szczygielska in Reymont’s letters and notes</i>	30
Martyna Czyżewska	
Rewizja rodowodu <i>Lili</i> Reymonta	45
<i>Revision of the pedigree of Lili by Reymont</i>	46
Jadwiga Goniewicz-Potocka	
<i>I po dniach wielu, i po latach wielu Władysława Reymonta – pierwszy szkic Wampira czy autonomiczny projekt literacki?</i>	55
<i>And after many days, and after many years by Władysław Reymont – The first draft of The Vampire or an autonomy literary project?</i>	56
Anna Podstawka	
Reymont i magia teatru	79
<i>Reymont and magic of theatre</i>	80

Katarzyna Badowska

Homo heroicus. Kreacje literatów w twórczości Władysława Reymonta 97

Homo heroicus: *Literary creations in the works of Władysław Reymont* 98

Urszula Pilch

Afektywność nowelistyki Reymonta 119

The affectivity of Reymont's short stories 120

Gabriela Kasprzyk

Kto jest suką w *Suce*? Dworskie, chłopskie i psie relacje w opowiadaniu Władysława Stanisława Reymonta 137

Who's the bitch in The Bitch? Noble, peasant and dog relations in a short story by Władysław Stanisław Reymont 138

Sabina Brzozowska

„Jaszczurki jak płomyki”, „uliczki jak wąwozy”. Od wzrokocentryzmu do antywizualności cyklu *Z wrażeń włoskich* Władysława Reymonta 155

“Lizards like flames”, “alleys like ravines”. From the ocularcentrism to anti-visuality of the series From the Italian Impressions by Władysław Reymont 156

Agnieszka Trzeźniewska-Nowak

Historia dźwiękiem malowana. Obraz wsi w małych formach epickich Władysława Stanisława Reymonta 171

History painted with sound. The image of the village in small epic forms by Władysław Stanisław Reymont 172

Adam Mazurkiewicz

Anatomia filistra. Uwagi na marginesie opowiadania Władysława Stanisława Reymonta *Z pamiętnika* (1903) 189

Philistine anatomy. Remarks on the margin of Władysław Stanisław Reymont's short story Z pamiętnika [From the Diary] (1903) 190

Marcin Bajko

Religijne aspekty nowelistyki Władysława Stanisława Reymonta w czasie I wojny światowej. Kilka dopowiedzeń 223

Religious aspects of Władysław Stanisław Reymont's short stories during World War I. A few additions 224

Mateusz Skucha

Komediantka – powieść o emancypacji? 237

Komediantka – The novel of emancipation? 238

Anna Pekaniec

Pyrrusowe zwycięstwa i fortune klęski. Uwagi o *Fermentach* Władysława Stanisława Reymonta 251

Pyrrhic victories and fortuitous defeats. Notes on the Ferments of Władysław Stanisław Reymont 252

Wiktoria Kozłowska

Ofiara *fin de siècle'u* – dekadent w *Wampirze* Reymonta 273

A victim of the fin de siècle – the decadent in The Vampire by Reymont 274

Dobromiła Kasprzyk

Najpierw Polska, później prawa człowieka. Infrapolityka a narodotwórczość w *Chłopach* Władysława Reymonta 293

Poland before human rights. Infrapolitics vs. nation-building in Władysław Reymont's Chłopi 294

Joanna Szewczyk

Chłopskie herstorie w Lipcach 313

The Peasant herstories in Lipce 314

Maria Jolanta Olszewska

Niebo Władysława Stanisława Reymonta. Refleksje po lekturze *Chłopów* 331

The Sky of Stanisław Władysław Reymont. Reflections after reading Chłopi 332

Piotr Kołodziej

„Nie na ludzką to moc”... Bohaterowie *Chłopów* Władysława Stanisława Reymonta wobec problemów egzystencjalnych. Lekturowy projekt *pars pro toto* 361

“It is beyond human power”... The characters of *The Peasants* by Władysław Stanisław Reymont in the face of existential issues. A *pars pro toto* reading project 362

Dezydery Barłowski

„Pokrewieństwo duchowe, pomimo licznych przeciwieństw”. Rzecz o juveniliach Władysława Stanisława Reymonta i Romana Dmowskiego 381

“Spiritual affinity despite numerous opposites”. On the early works of Władysław Stanisław Reymont and Roman Dmowski 382

Dariusz Piechota

Toksyczna przestrzeń Łodzi i Chicago. *Ziemia obiecana* Władysława Stanisława Reymonta w dialogu z Grzędawiskiem Uptona Sinclaira 407

The toxic space of Łódź and Chicago. Władysław Stanisław Reymont’s *Promised Land* in dialogue with Upton Sinclair’s *The Jungle* 408

Przemysław Pietrzak

Łódź w Warszawie i Krakowie, czyli pierwodruk *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta w „Kurierze Codziennym” i „Nowej Reformie” 431

Łódź in Warsaw and Cracow. First edition of *Promised Land* by Władysław Reymont in “Kurier Codzienny” and “Nowa Reforma” 432

Dorota Gacka

Władysław Stanisław Reymont w „Tygodniku Ilustrowanym”. Na podstawie Kartoteki Adama Bara 453

Władysław Stanisław Reymont in “Tygodnik Ilustrowany”. Based on Adam Bar’s card-index 454

Zofia Bojara

Lorentowicz o Reymoncie: między wspomnieniem a paszkwilem 479

Lorentowicz about Reymont: Between memoir and pasquil 480

Paulina Robak

O krytyce literackiej Jana Lorentowicza wobec Władysława Stanisława Reymonta 495

On Jan Lorentowicz's literary criticism of the works of Władysław Stanisław Reymont 496

Zuzanna Walczak

Życie i twórczość Reymonta w refleksji Adama Grzymały-Siedleckiego 513

Reymont's life and works in the reflections of Adam Grzymała-Siedlecki 514

Renata Stachura-Lupa

Reymont – widzenie podwójne. Krytyka i kobiety. (Julia Kisielewska – Czesława Endelman-Rosenblat – Maria Łopuszańska – Anna Zahorska) 525

Reymont – double vision. Criticism and women. (Julia Kisielewska – Czesława Endelman-Rosenblat – Maria Łopuszańska – Anna Zahorska) 526

Magdalena Sadlik

„Syn ziemi”? „Kulak nowoczesny”? Reymont w powojennym odczytaniu (1945–1955) 545

“A son of the earth”? “The modern kulak”? Reymont in postwar interpretation (1945–1955) 546

Natalia Kaminiczna

Postać i głos. Operowe konteksty w *Komediantce* Reymonta 561

Character and voice: Operatic contexts in *Komediantka* by Reymont 562

Stefan Drajewski

***Chłopi*. Jedna powieść – dwie opery. Studium porównawcze librett** 577

Chłopi [The Peasants]. One novel – two operas. A comparative study of libretti 578

Jolanta Wróblewska

Filmowa chłopomania – o malowanej adaptacji *Chłopów* 595

Cinematic “chłopomania”: An analysis of the painted film adaptation of *The Peasants* 596

Monika Bator

Wiejska *femme fatale* czy ofiara patriarchy? Filmowe portrety Jagny Pacześciówny 615

Rural femme fatale or victim of patriarchy? Cinematic portraits of Jagna Pacześciówna 616

Maria Szoska

Jagna jako postać potencjalna. O *Chłopach* Doroty Kobieli Welchman i Hugh Welchmana 639

Jagna as a potential character. About the Peasants by Dorota Kobiela Welchman and Hugh Welchman 640

Indeks osób 657

Index 657

Wstęp

Setna rocznica uhonorowania Władysława Stanisława Reymonta Nagrodą Nobla stała się okazją do podjęcia dyskusji o tym, jaki jest dzisiaj stan naszej wiedzy o życiu i dziele autora *Chłopów*. Konferencja, która odbyła się w dniach 13–15 listopada 2024 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, zaowocowała blisko sześćdziesięcioma wystąpieniami badaczy trzech pokoleń ze wszystkich niemal krajowych ośrodków naukowych. Głos zabierali doświadczeni naukowcy, ale również doktoranci i studenci, wśród nich literaturoznawcy, reprezentanci nauk o kulturze i religii: teatrologi, filmoznawcy, etnografowie oraz muzykolodzy i pedagodzy.

Tematyka wystąpień była prawdziwie różnorodna: prelegenci poddawali oglądowi stan badań nad biografią Reymonta, uzupełniając niektóre nierozpoznane dotąd obszary z jego życia (kontakty z kobietami, podróże, zainteresowanie teatrem). Eksplorowano źródła rękopiśmienne: bruliony dzieł, notatniki – co stało się okazją do weryfikacji dotychczasowych ustaleń, między innymi genezy kilku utworów, publikowanych, a także nigdy nieogłoszonych.

Z zainteresowaniem sięgano do twórczości powieściowej Reymonta – analizowano więc, posiłkując się nowymi metodologiami, poszczególne dzieła, przede wszystkim *Chłopów*, nie zabrakło też głosów dotyczących *Komediantki*, czytanej w perspektywie genderowej, *Fermentów*, *Ziemi obiecanej* czy *Wampira*. W orbicie zainteresowań znalazły się także nowelistyka oraz felietony, otwierające spektrum interesujących wątków wpisanych w te małe prozy. Nowoczesna, bogato ukontekstowana lektura dzieł Reymonta odsłoniła niemały ich potencjał interpretacyjny.

Dużym zainteresowaniem cieszyły się kwestie adaptacji filmowej i operowej *Chłopów*, nowych ujęć i ekspozycji. Omawiano stosunek krytyki literackiej do utworów noblisty, a także recepcję jego pisarstwa w okresie PRL-u. Nie zaniedbano również tematu obecności utworów Reymonta na lekcjach języka polskiego oraz w internecie.

Dorota Samborska-Kukuć

Aleksandra Leszczyńska*

 <https://orcid.org/0000-0001-9501-5931>

Ślady w bruku Percepcja Londynu i Paryża w *Dzienniku nieciągłym* i korespondencji Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

Artykuł analizuje sposób, w jaki Władysław Stanisław Reymont postrzegał Londyn i Paryż podczas wyjazdów w latach 1894–1903. Na podstawie wybranych fragmentów z dziennika i korespondencji autorka ukazuje, że odbiór obu miast był u pisarza ambiwalentny – z jednej strony fascynowały go ich rozmiar, bogactwo kulturowe i zabytki, z drugiej przytłaczały hałas, tłok, ponura zabudowa i poczucie obcości. Reymont, wychowany na prowincji i świadomy swoich braków w obyciu towarzyskim, często czuł się w metropoliach wyobcowany, co wpływało na jego emocjonalne i zmienne oceny odwiedzanych miejsc. Zarówno w Londynie, jak i w Paryżu ujawniał cechy flanera – wędrowca, który chłonie miasto zmysłami, notuje szczegóły architektury, krajobrazów i zachowań mieszkańców. Oba miasta, w zależności od wielu czynników, stawały się dla zwiedzającego naprzemienienie mitami wyjątkowości, a także symbolami moralnego chaosu i rozczarowania, a ich percepcja odzwierciedlała wewnętrzny, niestabilny świat pisarza.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, korespondencja, dziennik, Paryż, Londyn, miasto, percepcja

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: aleksandraleszczyńska98@gmail.com



Received: 2025-05-03. Verified: 2025-07-18. Accepted: 2025-08-01

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Traces in the pavement: The perception of London and Paris in *The Fragmentary Diary* and the correspondence of Władysław Stanisław Reymont

Summary

The article analyzes the way Władysław Stanisław Reymont perceived London and Paris during his trips in the years 1894–1903 based on selected fragments from his diaries and correspondence. The author shows that the writer's reception of both cities was ambivalent – on the one hand, they were fascinated by their size, cultural richness, and monuments, while on the other hand, they were overwhelmed by the noise, crowds, gloomy architecture, and a sense of alienation. Reymont, raised in the countryside and aware of his lack of social skills, often felt alienated in metropolises, which influenced his emotional and changeable assessments of the places he visited. Both in London and Paris, he exhibited the characteristics of a flâneur – a wanderer who absorbs the city through his senses, noting details of architecture, landscapes, and the behavior of the inhabitants. Both cities, depending on many factors, alternately became myths of uniqueness for the visitor, as well as symbols of moral chaos and disappointment, and their perception reflected the writer's unstable inner world.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, correspondence, diary, Paris, London, city, perception

W latach 1884–1888 Władysław Stanisław Reymont występował w wędrownych grupach teatralnych, a od 1888 do 1893 pracował na stanowisku niższego rangą funkcjonariusza Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Rok 1894 upłynął Reymontowi na przeprowadzce do Warszawy i pierwszej większej podróży zagranicznej – w lipcu razem z Józefem Drzewieckim¹ udał się z Warszawy do Londynu, skąd następnie wyjechał

¹ Józef Drzewiecki (1860–1907) – polski lekarz, publicysta, okultysta. Od 1890 propagator homeopatii, założyciel Towarzystwa Homeopatii; założyciel Towarzystwa Jaroszów; autor broszur o homeopatii i jarstwie oraz rozpraw z zakresu medycyny, hipnotyzmu i okultyzmu, publikowanych także za granicą; od 1895 wydawca i redaktor „Niwu Polskiej”. To on ufundował Reymontowi omawianą podróż.

do Paryża. Trasa do Anglii wiodła przez Berlin. Obserwacje prowadzone przez literata zaowocowały artykułami, mającymi pierwotnie ukazać się pod wspólnym tytułem *Z notat podróży*. Ostatecznie jednak ogłosił on w „Kurierze Codziennym”² i „Niwie”³ zaledwie kilka wspomnień z Londynu i Berlina, a bardziej osobiste wrażenia z pobytów w dwóch europejskich metropoliach (Londynie i Paryżu) opisywał w prywatnej korespondencji oraz w prowadzonym przez siebie dzienniku. Na ich podstawie postaram się odtworzyć, w jaki sposób Reymont odbierał te dwa miasta, spróbuję także określić związek między postrzeganiem przez pisarza przestrzeni miejskiej a jego osobowością. Za materiał źródłowy posłużą wybrane notatki dotyczące wizyt przyszłego noblisty w Londynie i Paryżu w latach 1894–1903. Wiadomo o innych licznych wyjazdach pisarza, w czasie których miał okazję oglądać szereg zagranicznych miast⁴. Niemniej to właśnie wybrane zapiski Reymonta z pobytów we wspomnianych dwóch europejskich stolicach wydają się najbardziej nieoczywiste i warte szerszego omówienia. Ze względu na ograniczoną objętość artykułu postanowiono zrezygnować z wyeksponowania reakcji pisarza na wydarzenia społeczno-polityczne rozgrywające się we Francji i Anglii podczas opisywanych podróży.

Każdą z wypraw, na które udawał się pod koniec XIX wieku, odbywał z notatnikiem w rękę, gdyż z każdej zamierzał przygotować reportaż przeznaczony do opublikowania w prasie. Skrupulatnie zapisywał też wszystko, co mogło mu się później przydać w pracy nad utworami. Celem autora było więc nie tylko poszerzenie horyzontów poznawczych, ale również gromadzenie materiału do pracy pisarskiej. Reymontowskie notatki z wypraw, utrwalone w korespondencji i dzienniku, miały od początku charakter dokładnych i starannych opisów wykorzystywanych w późniejszych publikacjach. Nawet w nieopracowanej literacko formie widać niezwykle talent autora do realistycznego opisu życia codziennego napotkanych ludzi, a także do precyzyjnego ujęcia własnych przemyśleń.

Władysław Reymont pierwszy raz odwiedził Londyn w lipcu 1894 – wyjazd był związany z udziałem w kongresie europejskiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego (zjazd trwał od 13 do 15 lipca, natomiast Reymont przebywał w Londynie dłużej, od 12 do 24 lipca). Pisarz, wówczas autor kilku wierszy, towarzyszył wspomnianemu Drzewieckiemu, który pełnił wtedy funkcję prezesa Warszawskiego Towarzystwa Homeopatycznego. Obaj dzielili wspólne zainteresowanie teozofią i spirytyzmem. Reymont spędził dwanaście dni w stolicy Anglii, między innymi uczestnicząc w obradach zjazdu, spacerując po londyńskich ulicach i zwiedzając najważniejsze

2 Mowa o cyklu *Lato za granicą*, w którego skład wchodzi: *Dahomej w Berlinie*, 1894, nr 207; *Niedziela w Londynie*, 1894, nr 228.

3 Mowa o *Ostenda – Londyn*, 1895, nr 4.

4 Zob. B. Utkowska, *Notatki z podróży w „Dziennikach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ilnatowicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 437–448.

obiekty kulturalne. Podczas tego pobytu miał prawdopodobnie okazję obserwować praktyki teozoficzne i spirytystyczne, które z kolei zainspirowały go do napisania najpierw reportażowych szkiców: *Niedziela w Londynie* (1894) i *W palarni opium* (1894), a później powieści *Wampir*, wydanej w całości w roku 1911. Ta ostatnia publikacja oddaje wrażenie chaosu londyńskich ulic. Ów chaos „u Reymonta staje się znakiem ustabilizowanego kryzysu, z którego wyjścia nie widać”⁵. Bohaterom natomiast, tak rodowitym londyńczykom, jak i przybyszom, nieustannie doskwiera ta sama choroba braku tożsamości⁶. Przemyslenia na temat Londynu w *Wampirze* autor oparł przede wszystkim na własnych obserwacjach, ale inspiracje czerpał również z literatury i doniesień prasowych końca XIX wieku, w których to stolica Anglii postrzegana była jako przestrzeń mroku, duchowych zagrożeń i miejsce sprzyjające psychicznemu oraz moralnemu rozkładowi. Warto już tutaj zaznaczyć, że przedstawienie miasta w powieści koresponduje z niektórymi, przytoczonymi przeze mnie w artykule fragmentami z dziennika i listów pisarza.

Choć Reymont z czasem stał się twórcą o światowej renomie i był w metropoliach, nigdy nie przestał być człowiekiem prowincji. W jego sposobie bycia, języku (słynne „juści”), nawykach i spojrzeniu na świat wciąż widoczne były ślady dorastania wśród lokalnych, peryferyjnych przestrzeni (małych miasteczek i wiejskich krajobrazów). Reymont nie stał się bywalcem salonów, brakowało mu odpowiedniego obycia i kosmopolitycznej pewności siebie. Przyznawał się do tego w dzienniku, pisząc: „Mają mnie za talent, a ja [...] nie wierzę po prostu w siebie. Czasami jakiś strach mnie ogarnia, że nic, ale to nic nie potrafię zrobić. Widzę i czuję własną nieudolność, bo znam swoje nieuctwo”⁷. Jego kompleks prowincji będzie widoczny przede wszystkim w sposobie odbioru miasta i w języku wypowiedzi. Jako osoba posiadająca bardzo skromne wykształcenie, przyszły noblista w stolicach świata pozostawał nieco na uboczu, jakby uważał się za przypadkowego gościa, niepasującego zupełnie do otoczenia. Reymont nie należał do elity intelektualnej, świadomość tego wzbudzała w nim towarzyszące mu nieustannie poczucie wyobcowania, niższości oraz determinowała jego percepcję europejskich metropolii. Świadczy o tym wspomnienie Jana Lorentowicza, opisującego pierwszy pobyt polskiego pisarza w stolicy Francji:

[...] Śród obecnych znalazł się przypadkiem znany warszawski lekarz, dr Józef Drzewiecki, powracający z londyńskiego kongresu homeopatów. W tyle za nim [...]

⁵ E. Paczoska, *Stolica nowoczesności. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. A. Tyszka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2010, s. 35.

⁶ Zob. tamże.

⁷ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 154.

siedział osamotniony młodzieniec o wyglądzie dosyć osobliwym. Był blady i zalękniony, miał długie, obcięte pod prostym kątem włosy i połykiwał wysokimi aż do kolan cholewami. W Paryżu, gdzie przepływają nieustannie fale cudzoziemców, nikt nie zwracał uwagi na szczegóły ubrania. [...] W długich rozmowach z towarzyszem codziennym stwierdziłem od razu, że mam do czynienia z człowiekiem bez żadnego wykształcenia⁸.

Na początku warto zauważyć, że życie Reymonta upływało pod znakiem wielokrotnej zmiany miejsca zamieszkania, co było przede wszystkim wynikiem jego robotniczych zatrudnień, a także związaniem się z wędrowną trupą teatralną. Odbывał liczne wyjazdy zagraniczne, dopiero od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych XIX wieku osiedlił się w Warszawie, gdzie rozwijał karierę literacką. Często też wyjeżdżał na wieś. W celach zdrowotnych, a także by utrzymywać kontakty z elitami intelektualnymi, był w Zakopanem. Po sukcesie *Chłopów* i odebraniu Nagrody Nobla osiedlił się czasowo w Kołaczkwie. Częste przeprowadzki Reymonta nie były odosobnionym przypadkiem, odzwierciedlały tendencje dominujące wśród twórców końca XIX i początku XX wieku, jednak nomadyczny tryb życia, jaki prowadził, wcale nie ułatwiał mu procesów adaptacyjnych⁹.

Warto w tym miejscu zauważyć, że postrzeganie miasta nie ogranicza się do fizycznej obecności wśród budynków czy ulic, ale wiąże się również ze zmysłowym doświadczaniem przestrzeni, jej oswajaniem, wypełnianiem osobistymi emocjami i skojarzeniami. Przy tym

Nic nie jest doświadczane samo w sobie, ale zawsze w relacji z otoczeniem, w szerokim kontekście historyczno-społecznym. [...] Ruchome elementy w mieście, a w szczególności ludzie i ich działania, są tak samo ważne, jak jego części trwałe. [...] Najczęściej nasza percepcja miasta nie ma trwałego charakteru; jest raczej fragmentaryczna, subiektywna i zależna od różnych kontekstów. Niemal każde znaczenie konstruuje się w działaniu, a mentalny obraz jest kompozycją wszystkich tych elementów¹⁰.

Choć dzięki zmysłom nawiązujemy pierwszy kontakt z danym miejscem, wiele aspektów miasta pozostaje niedostrzegalnych na poziomie bezpośredniego

⁸ J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 5–6.

⁹ Więcej o tym zjawisku pisze Elżbieta Dąbrowicz w artykule *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 61–75.

¹⁰ K. Lynch, *Obraz miasta*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, przeł. E. Janicka, red. M. Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2010, s. 222–223.

doświadczenia i ujawnia się dopiero w wyniku refleksji nad kontekstem społecznym, kulturowym czy historycznym. Nie ma też jednej obiektywnej percepcji, ponieważ każde znaczenie, jakie przypisujemy miastu, powstaje w relacji z otoczeniem, które jest zmienne. Obraz miasta jest nieustannie tworzony, przekształcany; to złożona kompozycja wrażeń i wspomnień, często zależna – co potwierdzają słowa Kevina Lyncha – od bardzo konkretnych uwarunkowań i osobowych pre-dylekcji. W przypadku autora *Ziemi obiecanej* ta zmienność w ocenianiu dwóch europejskich metropolii będzie dobrze widoczna na przestrzeni lat.

Z jednej strony Reymont był pod wrażeniem wielkości i nowoczesności Londynu, z drugiej zaś czuł się w nim wyobcowany i przytłoczony. Dwa dni po przyjeździe do stolicy Anglii, 14 lipca, pisał o spełnianiu się marzeń¹¹, a już 21 lipca 1894 przyznał:

Jeszcze siedzę tutaj, żeby mi dobrze było, nie powiem. [...] Pragnę ogromnie wsi i odpoczynku. Odpoczynku takiego, w którym będzie można nie myśleć o potrzebach codziennych i pisać. [...] Miasto-piekiło, jakim mi się wydaje Londyn, męczy mnie. Nie mogę się zebrać¹².

Reymont poznawał to miasto w momencie, kiedy było ono największym światowym centrum rewolucji przemysłowej oraz ośrodkiem szybkiego rozwoju nauki, techniki i kultury. Zgiełk, ruch, tłum towarzyszące mu od tygodnia zmieniły początkowy zachwyty dla nieznanego w stan przebodźcowania, wyczerpania natłokiem wrażeń. Pisarz miał odczucie, że w tych warunkach myśli człowieka krążą mimowolnie wokół codziennych potrzeb, nie pozwalając ani na odpoczynek, ani na pracę umysłową. W korespondencji z 22 lipca opisywał samo miasto następująco: „z powodu mgieł i wilgoci jest tak czarne, że wygląda na okopcone umyślnie. Domy potworne wielkością. Gmachy ciągną się na kilometrowej długości, 5–6 pięter jest tutaj normą. Ruch na ulicach, istne piekiło”¹³. Dla Reymonta wychowanego na prowincji zetknięcie z Londynem końca XIX wieku musiało być doświadczeniem przytłaczającym, zarówno przestrzennie, jak i tożsamościowo. Drażniły go wszechobecny tłum, związane z nim natężenie bodźców, a także masywna i zwarta zabudowa¹⁴. Tak hałaśliwe, olbrzymie, zatopione w dymie, mgle, szare i ponure miasto jawiło mu się jako obcy świat.

¹¹ Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 154.

¹² Tamże, s. 155.

¹³ W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 447.

¹⁴ Zob. S. Nicieja, *Londyn i jego kondycja: historyczny i społeczny kontekst rozwoju miasta w powieściach Martina Amisa „Forsa” i „Pola Londynu”*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. K. Gajdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 200.

Ciekawe jest, że niemal w tym samym czasie optymistycznie o pobycie w stolicy Wielkiej Brytanii pisał Reymont w liście do Ignacego Noireta¹⁵, z którym utrzymywał bliskie relacje osobiste i korespondencyjne:

Siedzę już trzeci tydzień w Londynie, a o odpoczynku ani mowy: jest tutaj tyle do widzenia, a wszędzie takie olbrzymie przestrzenie dzieł, że rozpacz ogarnia. [...] Ja tak sobie czasem rozłożyłem, że śpię 8 godzin, 12 jeżdżę, chodzę i oglądam, a 4 piszę wrażenia. [...] Jest tak wiele rzeczy godnych widzenia, że trzeba by lat całych, aby wszystko zobaczyć. [...] Muzeum Brytańskie to cud świata, niezmiernie bogactwo rozmaitych, zgromadzonych tam arcydzieł i rzeczy jedynych w świecie. A Galeria Narodowa! Powiadam Ci, że istotnie, chaos arcydzieł¹⁶.

Rzeczywiście, w tamtym czasie Muzeum Brytyjskie przeżywało jeden ze swoich złotych okresów, oferując zwiedzającym dostęp do zbiorów z Partenonu, Afryki, Azji i obu Ameryk. Musiała to być gratka dla Reymonta prowincjusza. Niektóre fragmenty dziennika sugerują, że podczas pobytu w Anglii pisarz przejawiał cechy flanera – wędrowca i obserwatora miejskiej przestrzeni, czerpiącego przyjemność z odkrywania miasta na własnych warunkach. W pierwszych dniach pobytu notował: „doświadczam tyle wrażeń, pisać nie mogę prawie. Wolę chodzić, patrzeć i rozmyślać”¹⁷. Cytowany fragment ujawnia autentyczną potrzebę kontaktu ze wszystkim, co dotąd było mu znane tylko z lektur i cudzych opowieści. Jednocześnie świadczy o jakimś nagłym poczuciu wolności, którego w codziennym życiu bardzo mu brakowało.

Widać zatem, że odbiór Londynu przez Reymonta daleki był od jednoznaczności. Pisarz nie krył się z sądami krytycznymi, często dając wyraz temu, jak przytłaczająca, zimna i obca wydawała mu się stolica imperium, zarazem jednak artykułował pozytywne odczucia związane z bogactwem kulturowym londyńskich galerii i muzeów. W swoich notatkach wyrażał „antynomiczność wizji miasta, w której fascynacji niektórymi jego zjawiskami towarzyszy cała gama uczuć negatywnych wobec patologii zabudowy i układów społecznych”¹⁸. Ową antynomiczność odnajdziemy również w zapiskach dotyczących Paryża, gdzie Reymont dotarł po zakończeniu zjazdu Towarzystwa Homeopatycznego.

15 Ignacy Noiret – prawdopodobnie równolatek Reymonta, był przyjacielem pisarza, ich znajomość rozpoczęła się w 1893, gdy Reymont pracował na stacji kolejowej w Rogowie. Noiret rozpoznał talent młodego Reymonta i zaczął go wspierać.

16 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 446–447.

17 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 154.

18 A. Martuszevska, *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*, w: *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1993, s. 92.

Na przełomie XIX i XX wieku właśnie przez francuską stolicę prowadziła droga na europejski i światowy parnas literacki. Wówczas było to

Miasto osnute wspaniałą legendą, w której niby w królewskiej koronie błyszczą dziesiątki i setki brylantów, szmaragdów, rubinów i szafirów. [...] „Porywał i odu-
rzał Paryż rozmachem swojej wolności, tempem i radością życia – pisał we wspomnieniach jeden z polskich »paryżan« Stefan Krzywoszewski. – Wszystko się tam mieściło, złe i dobre, wielkość i upadek, światłość ducha i mroki ostatecznego zepsucia, niedoścignione środowisko nauki i sztuki, wzlotów umysłowości ludzkiej i inwencji technicznej, centrum wyrafinowanego sybarytyzmu i najbardziej wytężonej pracy”¹⁹.

Taka opinia na temat metropolii była powszechna i na pewno kształtowała wyobrażenia przyszłych odwiedzających, w tym Reymonta. Potwierdza to notka sporządzona w dzienniku 24 lipca, w przeddzień przybycia do Francji: „Jutro jedziemy do Paryża, do tego Paryża, o którym od dzieciństwa niestworzone rzeczy słyszałem”²⁰. Pierwsze plany przyjazdu do międzynarodowej stolicy snuł Reymont w 1889 roku, w związku z Wystawą Światową z okazji setnej rocznicy Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Zamiary te nie zostały jednak zrealizowane z powodu braku środków. Ostatecznie pisarz przyjechał tu w 1894, zaraz po opuszczeniu Londynu. Paryż oglądany o 8.00 rano nie zrobił na nim dobrego wrażenia, co zostało odnotowane w dzienniku: „Na razie wydał mi się brzydkim. Ulice jakiegoś dziwnie podobne do warszawskich. Domy proste, płaskie, ulice brudne, no i ta cisza poranna. Paryż miał wyraz małego, prowincjonalnego miasteczka”²¹. Można odnieść wrażenie, iż pisarz oczekiwał lepszych, bardziej spektakularnych widoków. Zamiast spodziewanego miasta kultury i przepychu zobaczył miejsce pozbawione wyjątkowości, przypominające znajomą Warszawę, co wywołało rozczarowanie. Z biegiem czasu nastąpiła u Reymonta istotna zmiana w postrzeganiu Paryża.

Kilka dni po przyjeździe pisarz przystąpił do intensywnego zwiedzania:

Chodzę i wsączam w siebie: słońce, które tutaj świeci jaskrawo i ciepło, ruch ulic, błękitny nieba, to dziwne życie bulwarów i kawiarni. [...] przejeżdżam z Hôtel de Ville do Łuku Gwiazdy. [...] Potem ulica Rivoli, cała opodcieniona długą kolumnadą. Domy pod rząd, trzy piętra, płaskie, bez ozdób, biało wymalowane, balkony biegną przez całą długość niby czarne kratowane fryzy. Louvre z prawej dosyć posępny. Potem Plac Zgody ze swoim obeliskiem, fontannami, posągami miast, gładki, równy, wymierzony, czysty – tak ładny, że aż jest nudny przez poprawność. Ogrody

¹⁹ F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 7.

²⁰ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 156.

²¹ Tamże, s. 157.

Tuileriów, pełne kwietników i białych posągów, [...] wyglądają przepysnie. Pola Elizejskie przed nami – to rzędy młodych kasztanów, poźółkłych, suchotniczych, to ulica szeroka. [...] Słońce zachodzi, przez wyniosłe sklepienia Łuku Triumfalnego wlewa się potop światła i zatapia Paryż fioletem i purpurą. Tak cudownego zachodu nie widziałem nigdy. Nic, tylko olbrzymie fale światła rozpylonego wsączają się, otaczają domy i drzewa jakby glorią; ten łuk czarny na tle zachodu jest jakby źródłem kamieniem obramowanym, skąd się leje złoto przesiąknięte purpurą i heliotropem²².

Reymont koncentrował się na otaczającej go rzeczywistości, starając się rejestrować możliwie jak najwięcej szczegółów, by żaden z nich nie został utracony w natłoku wrażeń. Z tego względu zapis przyjmuje formę o charakterze niemal reporterskim. Z kolei dalsze słowa dotyczące opisu zachodu słońca ukazują niezwykłą wrażliwość na grę światła i cienia. Pisarz w dzieciństwie marzył o karierze malarskiej, co tłumaczyłoby wybitną pamięć barw, ruchów i całej widzianej rzeczywistości²³. Literat przestał być jedynie rzemieślnikiem, a stał się tłumaczem „przekładającym dostrzeżone cuda na znane wszystkim, a jednocześnie tak niecodziennie słowa”²⁴. W przytoczonym fragmencie warto zwrócić uwagę na różnorodne sposoby odbioru miasta. Przede wszystkim przyszły noblista doświadczał miasta poprzez zmysły, dzięki którym był w stanie rozszyfrować wielość znaków docierających z najbliższego otoczenia:

słuchowych (młot pneumatyczny, syreny, klaksony, wizg opon, gwar rozmów, ćwierkanie ptaków), wzrokowych statycznych (perspektywy otwarte lub zamknięte, jasność, oświetlenie), wzrokowych dynamicznych (ruch tłumu, pojazdów), węchowych (potrawy, perfumy, spaliny), odczuwalnych [na] zewnątrz (dotykanie, temperatura, wiatr, deszcz, śnieg, upał)²⁵.

Przebywając w Paryżu, podobnie jak wcześniej w Londynie, notował Reymont w swoim dzienniku dokładne trasy, które przemierzał, uwzględnił w tych opisach nazwy konkretnych instytucji (Muzeum Brytyjskie, Luwr), ulic (Rivoli), charakterystycznych obiektów wkomponowanych w przestrzeń miasta (Łuk Triumfalny, Pola Elizejskie), w innych miejscach wymieniał też nazwy przepływających rzek.

²² W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 157–158.

²³ Por. A.M. Pycka, *Obrazki z Francji w korespondencji i notatkach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 97.

²⁴ Tamże.

²⁵ B. Jałowiecki, *Czytanie przestrzeni*, Konsorcjum Akademickie, Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiLiZ w Rzeszowie, WSZiA w Zamościu, Kraków–Rzeszów–Zamość 2012, s. 71.

Na tej podstawie można włączyć Reymonta do grona podróżników spostrzegawczych, uważnych, zainteresowanych otaczającym ich światem; ludzi, dla których podróż nie jest tylko przemieszczaniem się, ale bardziej okazją do głębszego poznania miejsca, w którym się znajdują. Co więcej, docenienie wyjątkowości opisywanej chwili, uchwycenie momentu zachodzącego słońca, gry światła i koloru – wszystko to pozwala spojrzeć pod innym kątem na osobowość autora. Reymont jawi się jako esteta skłonny nie tylko zauważyć i uwiecznić magię otoczenia, ale również jako turysta gotowy do krytycznej oceny na przykład przesadnej, w jego mniemaniu, poprawności Placu Zgody²⁶.

Bohdan Jałowiecki w kontekście wariantów odczytania miasta poddaje pod rozważę trzy czynniki: rodzaj trasy, stany emocjonalne odbiorcy oraz sytuację materialną²⁷. Początkowo najczęstszymi trasami Reymonta były te obrane ze względu na wielość atrakcji turystycznych, wartych zobaczenia zabytków. Wytyczenie takiego kierunku zwiedzania wynikało prawdopodobnie z potrzeby głębszej eksploatacji najbardziej charakterystycznych punktów Paryża, o których czytał lub słyszał przed podróżą. Zdarzały się jednak sytuacje, zwłaszcza podczas kolejnych wizyt, kiedy dysponując wolnym czasem, włóczył się po ulicach niczym prawdziwy flaner – bez konkretnego celu.

Omawiane wyżej postawy Reymonta w odbiorze dwóch europejskich stolic ponownie podkreślają upodobanie pisarza do przechadzania się, niespiesznego spacerowania, chłonięcia i przyswajania miasta wszystkimi zmysłami, kontemplowania miejskiego życia, a także wielogodzinnego obserwowania dynamiki urbanistycznej przestrzeni.

Ów flaneryzm częściowo był naturalną konsekwencją sytuacji materialnej Reymonta, w jakiej się aktualnie znajdował. Autor wielokrotnie zaznaczał, że podróż z 1894 roku po krajach europejskich odbywał bez prywatnych funduszy, był więc zdany na Drzewieckiego, któremu towarzyszył. W związku z tym jego pierwsze kontakty z miastami można określić jako dość ograniczone, poznawał on europejskie metropolie poprzez spacerowanie ulicami i podziwianie wielkomiejskiej architektury, charakterystycznych obiektów czy obserwację stylu życia mieszkańców, niekoniecznie aktywnie w nim uczestnicząc.

Analiza korespondencji Reymonta pozwala wyodrębnić kolejne zagadnienie odpowiadające kryteriom wymienionym przez Jałowieckiego. Otóż, śledząc zapiski pisarza dotyczące Paryża, można zauważyć wiele nieścisłości, wykluczających się nawzajem wrażeń. Niekiedy przez kilka dni, tygodni, a nawet miesięcy przyjmuje on wobec stolicy Francji postawy skrajnie pozytywne lub negatywne. Tego rodzaju zróżnicowanie nastawienia w przypadku autora *Komediantki* było uwarunkowane przez wiele czynników. Odbiór miasta zależał od ogólnego samopoczucia pisarza,

²⁶ Mowa tu o projekcie owego placu, sprawiającym wrażenie wręcz przesadnie idealnego.

²⁷ Zob. B. Jałowiecki, *Czytanie przestrzeni...*, s. 70.

a to z kolei determinowała między innymi pogoda. List do Ferdynanda Hoesicka ze stycznia 1897 zawiera następujący *passus*:

Zapadłem na ten słynny bruk paryski niby spłoszona kuropatwa i siedzę, no bo gdzieś trzeba przecież mieszkać – ale wcale mi tutaj nie dobrze. Zima się razem ze mną przywlekleła, zima mokra, mglista, zadeszczona, błotnista – ohydna zima. Myślałem, że od tego uciekam, a ja wpadłem w jeszcze lepszą. To jest jedna z przyczyn ważnych, że czuję się źle, że z tęsknotą nieopowiedzianą, głębszą, niżbym czekał kochanki, czekam na wiosnę²⁸.

Cytat ten ukazuje stan emocjonalny Reymonta, w którym pogoda staje się symbolem jego wewnętrznego nastroju, projekcją znużenia, rozczarowania i melancholii. Wiosna była dla niego metaforyczną obietnicą ulgi, nadziei i odnalezienia sensu. Analiza przytoczonych wypowiedzi wskazuje na istotny wpływ czynników zewnętrznych na kondycję psychiczną artysty oraz ujawnia głębokie utożsamienie samopoczucia z rytmem natury. Działo to też w drugim kierunku – gdy w Warszawie było ponuro i mglisto, a Reymont czuł się przytłoczony atmosferą marazmu, marzył o ucieczce do Paryża. Tę zależność utrwalił list do Lorentowicza z 1896 roku:

[...] ja to sam teraz czuję bardzo silnie, że potrzeba mi Paryża, że potrzeba mi innego świata, innych ludzi, innego wprost powietrza do oddychania. Tutaj, u nas w Warszawie, już mi nie wytrzymać, duszę się po prostu, tonę w szarzyźnie i mierności takiej, iż czuję, że jeszcze lat kilka, a już bym zidiociał do reszty i ani czułbym własnej dekadencji [...] Powracam do Paryża. Miałem zamiar przyjechać dopiero w październiku lub w listopadzie, ale po liście Waszym, taka mnie szalona chęć porwała ucieczki wprost z kraju, że rad bym w jednej chwili zerwać wszystkie wiążące mnie pęta i znaleźć się tam. [...] Robię sobie plan: przyjadę do Paryża około 20 września, nie będę przez resztę miesiąca i cały październik nic robił, a dopiero w listopadzie siądę do roboty. Do Paryża wybieram się na dłużej, bo chciałyby tam siedzieć z rok co najmniej²⁹.

Potem zaś, gdy Paryż przestał być dla artysty wyczekiwaną atrakcją, a stał się funkcjonalnym miejscem do życia, i on podlegał ocenom krytycznym. Jak przeczytała w liście od Reymonta Helena Chylińska w 1898 roku:

[...] Paryż uroków wielkich dla mnie nie ma. Siedzę w nim, bo mi się nie chce przenosić gdzie indziej [...] Czy Pani sądzi, że ja tak wiele używam tutejszego życia? Dziesięć

²⁸ W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 118.

²⁹ Tamże, s. 206–207.

razy więcej żyłem w Warszawie, a tutaj pracuję, myślę i marzę. Paryż sam jest mi już dosyć obojętnym: gdy wyjadę z niego, to już pewnie nieprędko zajrzę. [...] ³⁰

Nader intrygujące wydają się negatywne spostrzeżenia przyszłego noblisty w odniesieniu do światowej stolicy kultury przełomu XIX i XX wieku. Pierwsze z nich umieścił w liście ze stycznia 1897 zaadresowanym do Melanii Łaganowskiej:

Cóż można powiedzieć o Paryżu, o tym zamtuzie świata, o tym rynsztoku, w którym ściekają wszystkie brudy – że jest ohydny, pomimo pozorów wspaniałości, i że jest głupi, pomimo cywilizacji. Można by ogłosić konkurs na głupotę ludzką – Francja by z pewnością wzięła pierwszą nagrodę. Większej rutyny, zaśniedzenia, zaściankowości, płaskości, ordynarnego materializmu, sobkostwa, braku jakiegokolwiek etyki w życiu publicznym i domowym – chyba nie ma na świecie ³¹.

W tym fragmencie pobrzmiewają rozczarowanie Paryżem, głównie cywilizacją i postępem, oraz głęboka frustracja. „Miasto światła”, w założeniu mające być centrum kultury i wolności, okazuje się moralnie zdegenerowane. To bunt przeciwko pozorom cywilizacji, która zamiast prowadzić do rozwoju, jeszcze bardziej pogłębia upadek wartości. Świat bez wyższych idei, zdominowany przez pieniądz, egoizm i duchowy letarg, prowadzi do wypalenia społeczeństwa. Reymont ironicznie stwierdził, że Francja wzięłaby pierwszą nagrodę za wszechobecną głupotę – ten wybrzmiewający sarkazm podszyty był nie tylko rozczarowaniem, ale i egzystencjalnym zmęczeniem. Porównanie tego cytatu z wypowiedzią wyrażającą tęsknotę za powrotem do Paryża pozwala dostrzec stopniowy demontaż wykreowanego przez autora mitu miasta. Ta konfrontacja z rzeczywistością wydobywa wewnętrzne rozdarcie pisarza.

Wojciech Gutowski w artykule o symbolice urbanistycznej w literaturze młodopolskiej mocno akcentuje obszary wyobraźni urbanistycznej tej epoki, a mianowicie miasto w rozumieniu przestrzeni stłumienia, zaniku życia, symbolu metafizycznego zatracenia, oraz miasto – przestrzeń życia chaotycznego, synonim depersonalizacji i destrukcji ideałów ³².

Choć Gutowski opiera swoje tezy na wybranych przykładach z prozy i poezji młodopolskich autorów, to także we wspomnieniach przyszłego noblisty możemy zauważyć pewne podobieństwa w percepcji miasta. Ta nie opierała się wyłącznie na wrażeniach zmysłowych, ale również na poziomie kontaktów z mieszkańcami. W 1903 w Paryżu autor *Chłopów* zanotował w liście do Michała Siedleckiego:

³⁰ Tamże, s. 38–39.

³¹ Tamże, s. 258.

³² Zob. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto, kultura, literatura...*, s. 190.

A w Paryżu, jak z pism wiesz, nie dzieje się obecnie nic ciekawego, nic; wszędzie martwe, mechaniczne życie. Sztuka i literatura – pustynie, pełne osłów i szakalów w braku szlachetnych, prawowitych panów – a życie samo – Ty wiesz, zawsze jednakie. Ja specjalnie kocham Paryż, ale dłuższy czas nie mogę już w nim wytrzymać, duszę się trochę, brak mi powietrza – może tylko swojskiego – ale mi brak, a przy tym, im lepiej znam Francuzów, tym bardziej obcym się czuję, innym i zgubionym między nimi. Doszedłem już nawet do tego, iż uważam, że nie jest to dobre, konieczne miejsce dla polskich artystów. A może nawet więcej niż zbyteczne, bo szkodliwe dla rozwoju osobowości³³.

Przytoczone słowa Reymonta w kontekście modernistycznym wpisują się w symboliczne ujęcie miasta – przestrzeni sprzyjającej zanikowi życia, duchowej pustki i metafizycznego osamotnienia. W końcowej konkluzji korespondent ostatecznie sformułował zarzut wobec miasta jako przestrzeni hamującej duchowy rozwój jednostki oraz jej autentyczności. Paryż, zamiast przestrzenią natchnienia, stał się symbolem imitacji i kryzysu poczucia sensu. Zacytowany fragment rejestruje przykład odczuwanego lęku wobec przestrzeni odczłowieczenia, zaniku duchowości, rozpadu wartości i egzystencjalnego zagubienia. Warto zaznaczyć, że taki odbiór miasta jako zgubnej siły metafizycznej mógł wynikać z osobowości Reymonta, przejawiającego postawę ciągłego niezadowolenia. U przyszłego noblisty to właśnie wrodzone malkontenctwo decydowało w znacznym stopniu o tak sinusoidalnym oglądzie „miast mitycznych” końca XIX wieku. Wreszcie – kontakty z mieszkańcami. Reymont przyznawał, że im lepiej znał Francuzów, tym bardziej czuł się wśród nich obcy, inny i zagubiony. Wydaje się to zgodne ze spostrzeżeniem Gutowskiego o mieście, które wzmacnia odczucie samotności w ruchliwym tłumie³⁴. Takie same wrażenia notował Reymont w przypadku Paryża – według niego była to metropolia przyczyniająca się do rozmywania tożsamości i indywidualizmu jednostki. Człowiek czuł się w nim zagubiony w sensie egzystencjalnym, odcięty od siebie, swojej twórczości i znaczeń. Dodatkowo „trzeba było być wielkim artystą, by móc liczyć na sympatię i uznanie Francuzów”³⁵. Opinia ta funkcjonowała w tamtejszym środowisku polskim, w którym przyznawano, że kolonia artystyczno-literacka polska była „tak dalece odsunięta od społeczeństwa francuskiego, że młody pisarz lub artysta polski po kilkuletnim pobycie w Paryżu często nie umiał rozmówić się po francusku w restauracji”³⁶. Reymont dopiero po dłuższym czasie zdobył umiejętność porozumiewania się w języku francuskim³⁷. Możliwe więc,

33 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 548.

34 Zob. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna...*, s. 192.

35 F. Ziejka, *Paryż młodopolski...*, s. 28.

36 S. Krzywoszewski, *Długie życie*, Księgarnia „Biblioteka Polska”, t. I, Warszawa 1947, s. 98.

37 Por. F. Ziejka, *Władysława Stanisława Reymonta droga na francuski Parnas*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 72.

iz obcość, jaką odczuwał względem Francuzów, wynikała po części z bariery językowej. W tym czasie nie był on również tak cenionym i znanym, aby szybko i skutecznie przełamać nieufność rodowitych paryżan i zaskarbić sobie ich przychyłność.

W sierpniu 1902 roku Reymont oznajmił Marianowi Kiniorskiemu: „Ponieważ wynudziłem się w Krakowie przez cały rok, a na całe życie chyba, namówiłem żonę i zaraz drugiego dnia drapnęliśmy do Paryża. [...] powracamy do Paryża na cały rok. Już nawet wynajęliśmy sobie mieszkanie na Boul. Montparnasse [...]”³⁸. Pisarz, w obliczu nudy, długotrwałego okresu stagnacji, spontanicznie zdecydował o wyjeździe do ówczesnej stolicy świata. Jego samopoczucie tak bardzo było uzależnione od przestrzeni, od otoczenia, które mogło go tłamsić lub wyzwalać z marazmu czy nawet inspirować, że na każdy twórczy i życiowy kryzys najlepszym rozwiązaniem okazywał się wyjazd. W opisie nie brakuje romantyzacji Paryża, wcześniej przecież krytykowanego. Wynajęcie mieszkania na dłuższy pobyt, przychylniejsze podejście do francuskiej stolicy dawały jedynie chwilowe poczucie przynależności i harmonii, a Reymont starał się odnaleźć je w przestrzeni zewnętrznej, aby przez nią odbudować swój wewnętrzny spokój.

Potrzebę przemieszczania się można interpretować jako próbę znalezienia takiej lokalizacji, którą mógłby traktować jak własny dom, „potwierdzając tym samym własną tożsamość poprzez poczucie przynależności do wybranego obszaru przestrzeni, tak w sensie dosłownym, jak i symbolicznym”³⁹. W listach i prywatnych zapiskach pisarza wyraźnie widać, że ani w Polsce, ani za granicą nie czuł się on do końca „u siebie”. Paryż i Londyn, w których pokładał wielkie nadzieje, z czasem stały się rozczarującym symbolem upadku wartości, znakiem moralnego chaosu. Choć stale poszukiwał miejsca zakorzenienia, nigdzie nie znalazł trwałego ukojenia. Jego podróże, zmienność nastrojów i niestabilność emocjonalna są świadectwem rozchwianego poczucia przynależności, a może i próby budowania tożsamości przez nieustanne przemieszczanie się i konfrontowanie z innymi.

Władysław Reymont traktował możliwość mieszkania nad Sekwaną i nad Tamizą jako rekompensatę swojego prowincjonalnego pochodzenia. Nie ma wątpliwości, że na podstawie przytoczonych fragmentów z dziennika i listów noblisty wyłania się obraz autora o niezwykłym literackim talencie, autentycznego w swoich uwagach. Reymont we wspomnianych metropoliach jest zdecydowanie turystą, potrafiącym, oprócz obserwowania życia miasta, przeżywać je emocjonalnie, estetycznie i zmysłowo. Analiza zapisków pozwala zrekonstruować portret człowieka o głębokiej, wrażliwej i złożonej osobowości, przejawiającej się w sposobie odbierania miejskiej przestrzeni. Reymont w Londynie i Paryżu był przede wszystkim flanerem – wędrowcem, chłoniącym rytm przestrzeni, podpatrującym

³⁸ W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 181.

³⁹ E. Wolicka, *Zamiast wprowadzenia*, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone*, red. A. Podgórska, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999, s. 15.

zachowania ludzi, kontemplującym architekturę i zabytki (często z filozoficzną i artystyczną wrażliwością). Miasto nie było dla niego jedynie tłem wydarzeń, lecz żywym organizmem, z którym wchodził w relację, nierzadko pełną sprzeczności: od fascynacji do zmęczenia, od pragnienia bycia „gdzieś indziej” do tęsknoty za oswojonym miejscem. Paryż okazał się przestrzenią, gdzie mógł tworzyć, myśleć i marzyć. Być może dlatego Franciszek Ziejka mógł napisać o nobliście, że „kochał właściwie tylko jedno miasto: Paryż!”⁴⁰. W możliwości zmiany miejsca zamieszkania odnajdywał sposób na szukanie własnej tożsamości i ucieczkę od duszącej stagnacji, niekiedy od monotonii, presji społecznej, a czasem i od samego siebie, swojego niezadowolenia. W tym sensie percepcja miasta staje się zwierciadłem wewnętrznego świata: niestabilnego, nie zawsze spokojnego, ale niezwykle czułego i chłonnego. Pisarz patrzył na miasto oczami człowieka rozdartego między rzeczywistością a marzeniem, codziennością a sztuką. To indywidualne spojrzenie na miasto mówi zatem więcej, niż mogłoby się wydawać – nie jest tylko skrupulatną relacją z pierwszych wycieczek do europejskich metropolii, ale stanowi również reprezentację emocji, potrzeb oraz twórczej kondycji.

Bibliografia

- Dąbrowicz Elżbieta, *Biografia transgraniczna. Migracje jako problem tożsamości w polskim wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 61–75, <https://doi.org/10.15290/bsl.2010.01.04>
- Gutowski Wojciech, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1993, s. 189–211.
- Jałowicki Bogdan, *Czytanie przestrzeni*, Konsorcjum Akademickie, Wydawnictwo WSE w Krakowie, WSiLiZ w Rzeszowie, WSZiA w Zamościu, Kraków–Rzeszów–Zamość 2012.
- Krzywoszewski Stefan, *Długie życie*, t. I, Księgarnia „Biblioteka Polska”, Warszawa 1947.
- Lorentowicz Jan, *Spojrzenie wstecz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Lynch Kevin, *Obraz miasta*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, przeł. E. Janicka, red. M. Sugiera, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2010, s. 147–222.
- Martuszevska Anna, *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*, w: *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1993, s. 79–92.

⁴⁰ F. Ziejka, *Władysława Stanisława Reymonta droga...*, s. 71.

- Nicieja Stanisław Sławomir, *Londyn i jego kondycja: historyczny i społeczny kontekst rozwoju miasta w powieściach Martina Amisa „Forsa” i „Pola Londynu”*, w: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. K. Gajdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2005, s. 199–211.
- Paczoska Ewa, *Stolica nowoczesności. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*, w: *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. A. Tyszka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2010, s. 31–42.
- Pycka Anna Małgorzata, *Obrazki z Francji w korespondencji i notatkach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 91–98.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Utkowska Beata, *Notatki z podróży w „Dziennikach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 437–448.
- Wolicka Elżbieta, *Zamiast wprowadzenia*, w: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone*, red. A. Podgórska, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999, s. 5–15.
- Ziejka Franciszek, *Paryż młodopolski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Ziejka Franciszek, *Władysława Stanisława Reymonta droga na francuski Parnas*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 71–94.

Aleksandra Leszczyńska, mgr, ur. 29 kwietnia 1998 roku w Sochaczewie. Studiowała filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim (specjalizacje: komunikacja publiczna, glottodydaktyka, literatura dla dzieci i młodzieży). Studia magisterskie ukończyła 24 czerwca 2022 roku, broniąc pracy pt. „Intertekstualny dialog z kulturą w *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza”. W tym samym roku rozpoczęła studia doktoranckie w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Tematem rozprawy doktorskiej jest edycja wraz z komentarzami dzienników i notatników Antoniny Machczyńskiej z archiwum rodzinnego Wojciecha Jaxy-Bąkowskiego.

Główne zainteresowania naukowe koncentruje wokół literatury polskiej XIX wieku, literatury dla dzieci i młodzieży oraz nauczania języka polskiego jako obcego.

Dorota Samborska-Kukuć*

 <https://orcid.org/0000-0002-1943-6694>

„Lubię się rozmazywać i przez własną miękkość czuję wszystko w barwach jaśniejszych, niż jest w istocie” – ślady Antoniny Szczygielskiej w listach i notatkach Reymonta

Streszczenie

Jedną z niewyjaśnionych zagadek w biografii Reymonta jest jego relacja z Antoniną Szczygielską, którą poznał prawdopodobnie w Skierniewicach w roku 1893. Zachowane w Bibliotece Ossolineum anonimowe listy zostały przez Barbarę Koc w całości atrybuowane do niej jako do adresatki.

W artykule podejmuje się wątek związku Reymonta ze Szczygielską, który miał – zdaniem poprzednich badaczy – być nawet narzeczeństwem. Oświetlając zadanie badawcze nowymi źródłami i porządkując fakty wpisane w notatki brulionowe Reymonta, podaje się w wątpliwość atrybucje, daty, identyfikacje osobowe i miejscowe.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, Antonina Szczygielska, Noiretowie

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl



Received: 2024-12-25. Verified: 2025-04-08. Accepted: 2025-04-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** The Author is the editor of the volume, but did not participate in the review process. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

“I like to blur myself, and through my own softness i feel everything in lighter hues than it really is” – traces of Antonina Szczygielska in Reymont’s letters and notes

Summary

One of the unsolved mysteries of Reymont’s biography is his acquaintance with Antonina Szczygielska, whom he probably met in Skierniewice in 1893. The anonymous letters kept in the Ossolineum Library were considered by Barbara Koc to be written entirely to Szczygielska, which turns out to be incorrect.

This article takes up the topic of Reymont’s relationship with Szczygielska, which – according to previous researchers – was even an engagement. By illuminating the research task with new sources and arranging the facts entered in Reymont’s notebook notes, the attributions, dates, personal and local identifications are questioned.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, Antonina Szczygielska, Noiretowie

O Antoninie Szczygielskiej, rzekomej pierwszej narzeczonej Reymonta¹, wiemy mało. Tak mało, że właściwie trudno znaleźć jakiś pewny trop, za którym można by podążać. Dawni badacze biografii pisarza, nie dość dociekliwi², zadowolili się informacjami, których źródłem były – dziś już wydane – rękopisy brulionów

1 Taką hipotezę postawili: B. Koc, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Wydawniczego, Warszawa 2000, s. 80 oraz K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 21.

2 Głównie Adam Grzymała-Siedlecki, który miał sposobność do rozmów z Reymontem, a po jego śmierci z wdową po nim. Publikowany przez Siedleckiego na łamach „Kuriera Poznańskiego” cykl artykułów, a następnie rozdział o niepoważnym tytule (i takiej treści) *Fantastyka żywota Reymontowego* (w: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 246–277) mają charakter powierzchowny, ubarwany konfabulacjami piszącego.

listów do Szczygielskiej oraz fantazje pt. *Nastroje*, a także odręczne notatki Reymonta z jego „raptularza”, również opublikowane. Na podstawie tych korespondencyjnych fragmentów wyprowadzono wnioski nie zawsze mające uzasadnienie w dokumentacji. Ważne były same wyznania i odbijający się w nich zakochany Reymont. Szczygielska rzeczywiście nie odegrała w życiu pisarza jakiejś trwałej roli, choć jej imieniem posłużył się pisarz w co najmniej trzech swoich utworach – *Idylli*, *Suce*, *Oko za oko*. Listy i notatki nie zawierają na pierwszy rzut oka szczególnie ważnych faktograficznie treści, mogących wzbogacić życiorys noblisty; przedrukowując jeden z tych listów, Tomasz Jodełka-Burzecki napisał: „korespondencja ta nie wnosi istotnych elementów do poznania dalszej wędrówki Reymonta do literatury”³. Nie do końca jednak można się z tym zgodzić, ponieważ te epistolarne formy zawierają już załączki przyszłego „sobąpisania”⁴, tak charakterystycznego dla autora *Chłopów*. Warto też, rekonstruując biografię i czytając miłosną korespondencję sprzed lat, mieć wyobrażenie nie tylko o nadawcy, ale również o adresatce – przynajmniej elementarne. Trudno w tym przypadku marzyć o takim czytelnicznym komforcie, jak choćby przy lekturze wymiany listów Zygmunta Krasińskiego z Delfiną Potocką, gdy wiemy, kim byli korespondenci. *Casus* noblisty jest zgoła odmienny. Brak gruntownych kwerend dawniejszych literaturoznawców, tekstologów i edytorów, błędne lub przypadkowo zbieżne identyfikacje, pewniki zamiast hipotez oraz repliki i perseweracje skłaniają do refleksji nad niedostatecznym stanem wiedzy o biografii Reymonta.

Jakim materiałem w zakresie wybranego tematu dzisiaj dysponujemy? Po pierwsze: *Nastrojami* ogłoszonymi w *Dzienniku nieciąglym*, znakomicie opracowanym przez Beatę Utkowską. Po drugie: pięcioma listami Reymonta zaklasyfikowanymi przez Barbarę Koc jako jego korespondencja do Antoniny Szczygielskiej i przypisanymi im datacjami z lat 1892–1894. Po trzecie: trzema wersjami pierwszego listu spośród tychże pięciu, przedrukowanego przez Jodełkę-Burzeckiego. Po czwarte: fragmentami odnoszącymi się do Szczygielskiej (nazywanej przez Reymonta również Antką lub zdrobniale – Tosią) zawartymi w *Dzienniku*, w tym fragmentami dwóch listów. Zachowały się wszystkie autografy i znajdują się one w Bibliotece Ossolińskich. *Nastroje* w tomie V *Notatników z lat 1882–1924*⁵, list I w jednostce *Utwory prozą z lat 1892–1894 (Tom II. Rok 1892, Krosnowa)*⁶, listy II–V w jednostce *Kore-*

3 T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 86.

4 Termin Michela Foucaulta (*Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: tegoż, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, oprac. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999, s. 303) idealnie oddaje styl epistolarny Reymonta. Egzaltacja pisarza odzwierciedla się zarówno w korespondencji sentymentalno-erotycznej, jak i w każdej innej, w której angażuje się emocjonalnie.

5 Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 6954/5.

6 Tamże, sygn. 6957/I, k. 285–294.

*spendencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916*⁷, luźne zapiski w pozostałych dostępnych tomach *Notatników*.

Celem artykułu jest zweryfikowanie i uporządkowanie informacji o Szczygielskiej, a także prześledzenie wspomnianych w notatkach oraz korespondencji relacji między nią a pisarzem. Przy czym zapis relacji w tych źródłach, jako subiektywny, traktowany jest ostrożnie. Listy do Szczygielskiej poddawano wprawdzie lekturze, ale pobieżnej, o czym świadczą komentarze – zdawkowe, ogólnikowe, repetycyjne w rodzaju: „listy pełne poezji, melancholii, patosu i tęsknoty”⁸. Badacze nie zatrzymywali się przy tej, niebogatej treściowo, korespondencji; uznawszy banalność wyznań zakochanego młodzieńca, nie wyłuskali z zasobu informacji mogących uzupełnić i wzbogacić biografię autora *Komediantki*.

Utkowska sporządza Szczygielskiej lakoniczny biogram. Czytamy w nim, że urodziła się ona około 1870 i była spokrewniona z aktorką Zofią Noiret, która prawdopodobnie poznała ją z Reymontem w roku 1892 w Skierniewicach. Szczygielska kształciła się na pensji żeńskiej w jakimś krakowskim klasztorze – Utkowska podejrzewa, że mogła to być szkoła siostr norbertanek na Zwierzyńcu⁹. Wspominany w *Dzienniku* wyjazd Szczygielskiej we wrześniu 1893 związany był z początkiem roku szkolnego. Relacje między Szczygielską i Reymontem ustały latem roku 1894. Ostrożna edytorka nie uwzględniła niektórych dodatkowych informacji podawanych przez Barbarę Koc, która twierdzi, iż Szczygielska była aktorką¹⁰, oraz przypuszcza, że Reymont poznał ją w domu Wincentego Weyhera, rachmistrza kolejowego i bibliotekarza skierniewickiego, zaprzyjaźnionego z pisarzem¹¹. Trudno dociec, skąd badaczka zaczerpnęła informację, że Szczygielska była aktorką. Prawdopodobnie zasugerowała się imieniem Tosia, które nadał Reymont bohaterce opowiadania z życia teatru o późniejszym tytule *Lili*. Jest to hipoteza chybiona,

7 Tamże, sygn. 6978/I, k. 1–36.

8 B. Koc, *Reymont...*, s. 81.

9 Beata Utkowska powołuje się na wykaz uczennic tej placówki za lata 1808–1900, w którym odnotowana jest jakaś Szczygielska, zob. A. Rybak, H. Otorowska-Wrońska, *Szkoła PP. Norbertanek w Krakowie*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1986, s. 102. Rzeczywiście, w wykazie pod nr 739 widnieje niestety samo nazwisko.

10 W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 610. Istnieje jeszcze drugie źródło domniemań: badaczka, pisząc o teatrze skierniewickim, powołuje się na afisze teatralne zgromadzone w Instytucie Sztuki PAN. Niestety z interesujących nas lat 1892–1893 takich afiszów nie ma (dostępne są pochodzące dopiero z roku 1898 i lat późniejszych).

11 B. Koc, *Reymont...*, s. 80–81.

zważywszy na to, że po pierwsze – Reymont miał zwyczaj nadawania imion bohaterkom swoich utworów w zależności od aktualnych obiektów adoracji¹², a po drugie – w partiach najwcześniejszych rękopisu *Lili* bohaterka ma na imię Pola.

Większość powyższych informacji to hipotezy. Z zachowanych źródeł – listów i notacji – można wydobyć niewiele ponderabiliów. Listy nie odnoszą się przeważnie ani do konkretnych zdarzeń, ani osób. Z materiału tego nie da się sformować zadowalających informacji kontekstowych, nie można ich również osadzić w żadnym konkretnym planie. Dopiero równoległa ich lektura z notatkami poczynionymi przez Reymonta w „raptularzu” odsłania, choć nadzwyczaj skąpo i – co oczywiste – subiektywnie, osobę adresatki i najogólniejsze realia. Przy czym dotyczą one okresu: lato 1893 – lato 1894, nie wcześniej i nie później.

Jednym z niewielu pewników jest krąg towarzyski, do którego należała Szczygielska i w którym znalazł się także Reymont. Była to rodzina Noiretów ze Skierniewic¹³. W notatkach pojawia się Zofia¹⁴, aktorka, a także jej siostra – Helena z Noiretów Woynowa¹⁵, którą badacze uznali za koleżankę Zofii¹⁶. Reymont, silnie zainteresowany niegdyś teatrem, mógł pamiętać Noiretównę z roli

12 Pisał o tym w diariuszu: „Teraz naprawdę zacząłem, wlałem w literaturę. – Ach, gdzie tylko mogę, daję kobietom swoim imiona [...]” (W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 145).

13 Więcej o tej rodzinie zob. D. Samborska-Kukuć, *Związki Reymonta z rodziną Noiretów*, „Bibliotekarz Podlaski” 2024, nr 4, s. 171–188.

14 Zofia Agata Noiret (1862–1922) – córka znanego warszawskiego fryzjera Teodora Noirez (Noiret) i Pauliny z Latoszków. Przyszła na świat w Warszawie, dzieciństwo spędziła w Łyszkowicach, a młodość w Skierniewicach. Była utalentowaną aktorką, nauki pobierała u Wincentego Rapackiego i Leontyny Halpertowej, debiutowała w Teatrze Letnim w Warszawie w 1885, od tego czasu występowała na deskach Warszawskich Teatrów Rządowych. Odgrywała role w zaledwie czterdziestu sztukach, m.in. w *Mazepie*, *Śnie nocy letniej*, *Królu Learze*, *Fedrze*, *Zbójcach*. Z teatru odeszła już w 1894, trudniła się później nauczycielstwem. Od roku 1884 aż do śmierci związana była z inną aktorką, Wandą Barszczewską, zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, red. Z. Raszewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1973, s. 480 (tu z błędami); por. I. Strojecki, *Tajemnice damy z medalionu*, „Stolica” 2019, nr 3–4, s. 31–35. Więcej o niej zob. D. Samborska-Kukuć, *Zofia Noiret – tragiczka w teatrze mieszczańskim. Studium przypadku* („Załącznik Kulturoznawczy” 2025).

15 Helena Jadwiga Noiret (1869–1936) – młodszą siostrą Zofii, urodzona w Łyszkowicach. W roku 1889 wyszła za mąż za łódzkiego policjanta Aleksandra Woynę, wcześniej, bo już w 1900 owdowiała. Miała dwóch synów: Wojciecha i Janusza.

16 Przez Barbarę Koc (*Reymont...*, s. 80–81) została błędnie „rozszyfrowana” jako Helena Weyherówna, wówczas dwunastoletnia. Taką identyfikację podaje badaczka w pierwszym wydaniu monografii z 1973. Sprostował to utożsamienie Witold Kotowski, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979, s. 228. Niestety, w drugim wydaniu *Reymonta...* (uzupełnionym i poprawionym) Koc nadal utrzymuje poprzednią, niewłaściwą wersję, co wskazuje na brak korekt zapewne także w innych miejscach monografii.

w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej*, i niewykluczone, że to właśnie ona zachęciła go do uczestniczenia w skierniewickich spektaklach amatorskich w roku 1892. Notatki Reymonta utrwaliły Zofię jako osobę mu przychylną, z którą lubił rozmawiać o sztuce i o wspólnej pasji – teatrze. W żadnym miejscu „raptularza” nie znajdziemy uwag Reymonta na temat urody czy wdzięku Zofii, choć o każdej właściwie kobiecie takie opinie notuje. Zofia jest dla niego przede wszystkim pośredniczką w kontaktach ze Szczygielską. Inaczej rzecz się ma z Heleną: z zapisków Reymonta wynika, że – mimo iż kobieta ta jest mężatką i ma kilkuletnie dziecko – zostają kochankami, spotykają się w Warszawie i w Łodzi¹⁷. W tym czasie platonicznego uwielbienia dla Szczygielskiej Reymont ma także i inną kochankę, niewymienioną z imienia Wolińską, żonę kolegi¹⁸.

Reymontolodzy ustanowili datę poznania się Reymonta z Antoniną Szczygielską na lato 1892 roku, a wyprowadzili ją z faktu nadania jej imienia bohaterce *Idylli*¹⁹, pod której rękopisem widnieje data: Krosnowa 1892 rok. Budzi to jednak wątpliwości – i to przynajmniej z pięciu powodów. Po pierwsze: sam Reymont w *Nastrojach* powstałych bez wątpienia w roku 1893 i tym rokiem opatrzonych notuje: „poznana 16 lipca, pożegnana 27 sierpnia”; po drugie: w notatkach sprzed lata 1893 nie ma o Szczygielskiej żadnej wzmianki; po trzecie: w lutym tegoż roku planował wstąpienie do klasztoru, jak to wynika z listu do Euzebiusza Rejmana, przeora Jasnej Góry²⁰; po czwarte: w liście z maja 1893 roku do brata Reymont zdaje mu relację z jakichś swoich planów wobec niesprecyzowanej bliżej O.²¹; wreszcie po piąte: Antonina Szczygielska z Krakowa znajduje się w wykazie przyjezdnych do Zakopanego letników w pierwszych dniach sierpnia 1892 roku, towarzyszy jej wówczas opiekunka Michalina Morgulec²², odnotowana jako „nauczycielka prywatna”, obie zamieszkują przy Krupówki 18²³. Ta ostatnia informacja wprowadza do kręgu znajomych nową osobę. Nie od rzeczy będzie zwrócić również uwagę, że Reymont, nadając Szczygielskiej imię Antea,

17 Zob. D. Samborska-Kukuć, *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 1, s. 26–28.

18 Chodzi o Eleonorę z Langów Wolińską, primo voto Fersterową (1858–1910), żonę wieloletniego przyjaciela Reymonta, Stanisława Wolińskiego. Pisarz, jak widać, bywa w ich warszawskim domu, zob. D. Samborska-Kukuć, *Młodzińcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2023, nr 44, s. 351–352.

19 Bohaterka ta – zgodnie ze zwyczajem pisarza, by nadawać postaciom literackim imiona aktualnych sympatii – nazywała się najpierw Stefania.

20 J. Zbudniewek, *Starania Władysława Reymonta o przyjęcie do Paulinów w świetle jego korespondencji*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1969, t. 19, s. 233–239.

21 List do Franciszka Rejmana z 12 maja 1893, zob. W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 52–56.

22 Michalina Morgulec (1860–1927).

23 *Lista gości w Zakopanem*, „Zakopane” 1892, nr 10, s. 21.

mógł zainspirować się nowelą Henryka Sienkiewicza *Pójdźmy za Nim*, drukowaną w początkach 1893 roku. Przedział czasowy od lipca do sierpnia wskazuje, że Szczygielska przyjechała do kogoś na czas wakacji, może do Skierniewic, a może do Łaznowa. Szczygielska mogła bowiem być krewną zamieszkałych w Łaznowie Adama i Konstancji z Fendrychów. Ich syn Antoni, rzeźbiarz, studiował wówczas w Krakowie²⁴.

Szczygielska była o kilka lat młodsza od dwudziestosześcioletniego w roku 1893 Reymonta („Anteo! Młodą jesteś, bardzo młodą – niedoświadczoną i jeszcze czuciowo nierozwiniętą, więc dzisiaj nie jesteś w możności ocenić mojej miłości”²⁵; „Jesteś, Pani, tak młodą, życie ma dla Ciebie tyle niespodzianek [...]”²⁶). Mogła mieć wówczas około 18–20 lat, a więc urodzić się nawet pomiędzy rokiem 1873 a 1875. Skąd pochodziła? Żadna wzmianka w tej kwestii się nie pojawia. Jedynym tropem opartym na domniemaniu, iż była uczennicą szkoły klasztornej na Zwierzyńcu, jest ten, że pochodziła z Krakowa²⁷. Co więcej – jeśli utrzymać to założenie, istnieje duże prawdopodobieństwo, że była sierotą lub półsierotą²⁸.

Czy, jak twierdzi Witold Kotowski, Szczygielska była „osóbką z wyższej sfery”²⁹? Tak mogło być, skoro miała opiekunkę, nauczycielkę prywatną. Drugie zaś stwierdzenie Kotowskiego – powtarzane później przez innych badaczy, iż Szczygielska jest spokrewniona z Zofią Noiret, nie może się ostać wobec braku jakiegokolwiek na ten temat wzmianki w źródłach³⁰. Jest jedynie mowa o tym, o czym już wspomniano powyżej, że Szczygielska oraz obie siostry Noiret należą do tego samego towarzystwa, oraz to, że Helena zna jakieś niewygodne („ohydne”) fakty z życia wybranki Reymonta, które ten traktuje jak plotki zazdrosnej

24 Antoni Szczygielski (1869–1913) poślubił w Łodzi Kazimierę Wiśniewską (malarzkę). Ślubu udzielał im... Euzebiusz Rejman (USC Łódź / parafia NMP, akt nr 732 z roku 1902, w: Archiwum Państwowe w Łodzi).

25 *Nastroje II*, w: W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 431 (zapis z 7 września 1893).

26 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 614 (list z 14 września 1893).

27 W 1884, podczas wizytacji klasztoru norbertanek, zarządono, że zabrania się przyjmować na naukę uczennice zamiejscowe, motywując to tym, że jest to sprzeczne z klauzurą papieską obowiązującą zgromadzenie, zob. A. Rybak, H. Otorowska-Wrońska, *Szkoła PP. Norbertanek...*, s. 27–38.

28 W tych latach koszty nauki i utrzymania dziewcząt w całości pokrywał konwent, zob. K. Kramarska-Anyszek, *Dzieje klasztoru PP. Norbertanek w Krakowie na Zwierzyńcu*, cz. 2: 1840–1945, „Nasza Przeszłość” 1983, t. 58, s. 127.

29 W. Kotowski, *Pod wiatr...*, s. 222.

30 Sprawdzono pod tym kątem wiele ksiąg metrykalnych, uwzględniając współwystępowanie nazwisk z kręgu rodziny Noiretów. Wprawdzie pojawił się jeden trop – Szczygielski-Latoszek, ale była to zbieżność przypadkowa, została sprawdzona do trzech pokoleń wstecz.

kobiety. Helena zapowiada ponadto, iż nie dopuści do planowanego przez Reymonta małżeństwa i że „potrafi mu przeszkodzić”³¹.

W kilku miejscach „raptularza” pojawiają się sprzeczne informacje o rodzaju pobytu Szczygielskiej w klasztorze: raz jest to zapisek o tym, że ma w nim zostać dwa lata, innym razem, że wstępuje do zakonu („Widzę twarz twoją nie gniewną, ale silną zaciętością jakąś niezłomną, i ten pusty, ciemny kościół, i te białe stopnie ołtarza, gdzieśmy uklękli, i słyszę ciągle, wieczne słowa twoje: »Zapomnij o mnie, nie będę niczyją, kocham cię, ale w tych murach pozostanę na zawsze«”). Czy Szczygielska faktycznie została zakonnica? „Biedne, ogłupione dziecko. Zamknęła się w klasztorze, bo powiedzieli jej, że nie byłoby błogosławieństwa bożego z nami, bo ja jestem bezbożnik, ateusz, diabeł. Człowiek, który by wszystko złe robił”³² – napisze Reymont.

Jaki był stosunek Szczygielskiej do Reymonta, trudno wysondować, czytając *Nastroje*, zapiski i listy, ponieważ otrzymujemy płynące z nich sprzeczne sygnały. Raz dziewczyna podobno wyznaje mu miłość, innym razem informuje go, że „kocha innego”, raz jest mu przychylna i spędza wiele godzin w jego towarzystwie, kiedy indziej jest obojętna lub tę obojętność udaje („[...] zobaczyłem, że muszę być dla Pani nienawistnym, kiedy mnie unikasz. Nie umiem sobie tego wytłumaczyć ani niczym usprawiedliwić – i to mnie nęka okropnie”³³). Opisana relacja jest dziwna, wyznaczana przyptywami i odpływami, sam Reymont jej nie rozumie i tłumaczy chaotyczne zachowanie dziewczyny jako efekt wpływu osób trzecich – plotek na jego temat (nie bierze pod uwagę swojego niskiego statusu materialnego). Zdaje się, że Szczygielska jedynie z grzeczności podtrzymywała ten kontakt („Nie zdziwiłem się, odbierając słów kilka od Ciebie, tj. nie zdziwiły mnie one swoją lekliwą beztreścią”³⁴).

Łącznikiem przestrzennym Noiretówny i Szczygielskiej jest, poza Skierniewicami (gdzie mieszka rodzina Noiretów i w czasie wakacji przebywa Zofia), Warszawą (tu mieszka nieznaną ani z imienia, ani z nazwiska ciotka Szczygielskiej), również Kraków. Tam wyjeżdżają obie – Szczygielska i Noiretówna i tam się widują, skoro Zofia obiecuje Reymontowi pośrednictwo w kontaktach z jego ukochaną („P[ani] Z. Noiret przyrzekła mi poparcie u Tosi, będzie u niej po Nowym Roku; mam zamiar przez nią dać coś w rodzaju kartek-marzeń”³⁵ oraz „Gdybym z Tosią mógł się pogodzić i ożenić – ach, jest to pragnienie, które najszczerzej chciałbym urzeczywistnić – chciałbym. Noiretka obiecała mi czynną pomoc. Niedługo

31 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 139.

32 Cyt. za B. Koc, *Reymont...*, s. 203. Tego cytatu nie odnaleziono pod podanym przez badaczkę adresem.

33 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 612.

34 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 447.

35 Tamże, s. 132.

wiedzieć będę, co mam myśleć. Napisze mi z Krakowa o rezultacie swojej rozmowy z Tosią³⁶). Sam Reymont dwukrotnie podróżuje do Krakowa: we wrześniu 1893 i w lutym roku następnego, przy czym za drugim razem nie dotrze do celu, ponieważ zostanie podobno zawrócony z granicy³⁷.

Po powrocie z tej nieudanej wyprawy fascynacja Reymonta Szczygielską jakby odrobinę słabnie, skoro w liście do brata z 24 lutego 1894 roku znajdujemy takie lekkie wyznanie w kontekście ewentualnego bycia potencjalnym epuzerem: „Nie jestem partią. Pocieszam się tym, że nie jestem stworzony na pantofel jakiejś gąski, no i kocham się na śmierć i życie nie tylko w swojej Tosi, ale i w sztuce, która może wystarczyć za wszystkie dziewice świata i ich wdzięki”³⁸. W połowie czerwca otrzymuje od dziewczyny informację o jej planach wakacyjnych: nie przyjedzie do Skierniewic, „[...] wybiera się na sześć tygodni z jedną z opiekunek na Rugię”. Reymont snuje plany, o których donosi bratu: „[...] gotów jestem sprzedać wszystkie swoje arcydzieła po niższej cenie, byle zgromadzić moc pieniędzy i hajda na Bałtyk słońce niby śledź”³⁹. Do wyjazdu oczywiście nie dochodzi, bo wkrótce wydarza się coś bardzo nieprzyjemnego, zapewne jest to jakaś wiadomość, która skłania do natychmiastowego zerwania. Nastąpiło ono przed 7 lipca, to jest przed wyjazdem Reymonta do Londynu. W liście do brata z 21 lipca wspomina Reymont o „tęsknocie nie za nią”, a także wpisuje do notatników dwa ostre komentarze. Pierwszy z 24 lipca:

Musiałem napisać bardzo przykry w tonie list do – Tosi. Ideały okazują się ulicznicami. Głupie zwierzę, musiałem temu dać odprawę, bo już sądziła, że straciłem dla niej głowę i traktowała mnie niby wariata. Trochę goryczy zawodu czuję po tym ostatecznym określeniu się stosunku pomiędzy nami. Jestem znowu sam. Przez pewien czas zdawało mi się, że ona będzie dla mnie dobrą duszą przewodniczącą. Lubię się rozmyślać i przez własną miękkość czuję wszystko w barwach jaśniejszych, niż jest w istocie⁴⁰.

Drugi, pochodzący z tego samego czasu, notowany w Londynie, jest jeszcze bardziej dosadny: „Tośka, w ciemność [?] – cała jej mała nikczemność. Klasztorna dziwka”⁴¹. I to jest ostatnie słowo Reymonta o Antoninie Szczygielskiej.

Na podstawie zebranego materiału nie da się wyprowadzić żadnych pewnych wniosków, można jednak podjąć próbę postawienia hipotezy. Kluczowe dla niej są

36 Tamże, s. 143.

37 Tamże, s. 150 oraz 446.

38 *List do Franciszka Rejmonta*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 58.

39 Tamże, s. 58.

40 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 155–156.

41 Tamże, s. 156.

relacje między Zofią Noiret a wybranką Reymonta. Przypuśćmy, że Szczygielska przyjechała do Skierniewic właśnie do Zofii, która – od niej starsza – opiekowała się nią. Jaka to mogła być opieka? W środowisku aktorskim tajemnicą poliszynela było, że Noiretówna tworzy z Wandą Barszczewską „ładną parę” nie tylko na scenie, o czym rozpisowały się gazety satyryczne – „Mucha” i „Kolce”⁴². Jeśli pójść tym tropem, kilka kwestii może ulec rozjaśnieniu. Być może opieka Noiret nad Szczygielską miała charakter bardziej intymny, niż mógł przypuszczać Reymont, a pełna rezerwy, a potem uników postawa panienki wobec oszalałego z miłości do niej ubogiego, ale nadzwyczaj temperamentnego dwudziestosześcioletka, stanie się bardziej zrozumiała. W tych okolicznościach nietrudno pojąć inwektywy pisarza, które mogły wynikać z upokorzenia. Po lipcu 1894 roku nie ma w jego notatkach już żadnej wzmianki ani o Szczygielskiej, ani o Noiretównie; w jednym z trzech listów do Ignacego Noireta, brata Zofii i Heleny, jest pozdrowienie dla tej ostatniej, ale próżno w nich szukać jakichkolwiek ech tych znajomości. Przypuszczenie o bliższych niż tylko przyjacielskie kontaktach między Noiretówną a Szczygielską zostaje tutaj odnotowane, choć nie jest oparte na pewnym gruncie, jedynie na domysłach. Być może w przyszłości, gdy odsłonią się inne źródła, zostanie ono zweryfikowane pozytywnie lub odrzucone.

I jeszcze kilka wątpliwości. Pierwsza dotyczy datacji listu oznaczonego w wydanej *Korespondencji* jako I, znajdującego się w innym miejscu niż pozostałe cztery. Autograf tego listu zachował się w trzech wariantach. Zostały one dwukrotnie, w 1967 i 1978 roku, przedrukowane przez Jodełkę-Burzeckiego⁴³. Koc ogłasza tylko jeden wariant – pierwszy – i opatruje datą: [latem 1892]. Datację taką, jako najwcześniejszą, sugerował Jodełka-Burzecki, który zainicjował ogłaszanie tych listów najwcześniejszą publikacją jednej z wersji, opatrując ją komentarzem dotyczącym innej adresatki – Stefanii, rzekomej Kluge, małżonki naczelnika stacji, matki [?] jedyne dziecko Reymonta⁴⁴. Tymczasem w drugiej wersji listu czytamy zdanie: „Dobroć i słodycz, i piękno Twoje jest winnym, że oszalałem, że dwa lata pracy nad wyrwaniem z siebie uczucia, było nadaremna pracą, że dość mi Ciebie, Pani, zobaczyć, aby dusza wpadła w więzy coraz silniejszego uroku Twojego, w niemoc coraz głębszą”⁴⁵. Otóż w żadnym wypadku list ten nie mógł zostać napisany w roku 1892, ponieważ wówczas odnosiłby się do Stefanii poznanej w 1889, powstał

42 Np. „Mucha” 1889, nr 51, s. 4; zob. I. Strojcki, *Tajemnice damy z medalionu...*, s. 31–35.

43 T. Jodełka-Burzecki, *Zygaki biografii młodego Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 6, s. 57–98; tenże, *Reymont przy biurku...*, s. 74–86.

44 T. Jodełka-Burzecki, *Talizman młodego Reymonta*, „Zwierciadło” 1967, nr 19, s. 6, 15. Zarówno Jodełka-Burzecki, jak i Kocówna mylili się co do identyfikacji tej kobiety, zob. D. Samborska-Kukuć, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 2, s. 217–229.

45 T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku...*, s. 81–82.

więc albo dwa lata później – przed latem 1894, albo faktycznie, jak przeczuwał Jodełka-Burzecki, zwiedziony później domysłami Koc, jego adresatką była Liwska.

Druga wątpliwość ma charakter atrybucyjny i dotyczy listu oznaczonego przez Koc jako IV. Znajduje się on w rękopiśmiennej *Korespondencji Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916*, pomiędzy listem do Walerego Karwasińskiego z 18 lipca 1892 roku (z Rogowa) a listem do Józefy Sawickiej, pisanym z Florencji, datowanym na kwiecień 1895. W żadnym miejscu tego listu nie pojawia się imię adresatki, w tonie jest on inny, trochę bardziej stonowany, spokojniejszy i jakby dojrzałszy niż poprzednie, co więcej, są w nim zupełnie niezrozumiałe w kontekście relacji Szczygielskiej i Reymonta *passusy*, na przykład „Powiedziałaś mi, Ukochana, w chwilach szczerości, że nie zniesiesz, abym należał do innej” albo „Czuję się być zabawką dla Ciebie, urozmaiceniem zbyt jednostajnego życia”, albo „Nie znam, nawet nie słyszałem o podobnej miłości jak nasza – może dlatego, że i my sami jesteśmy dziwni, niezbyt normalni ludzie... Szukam przyczyny, a widzę, znam nawet kogoś z moich znajomych, kochających się w tych samych warunkach, co i my. Mój Boże, jakże ci ludzie są szczęśliwi... mam nieraz łzy w oczach z zazdrości, patrząc na ich szczęście. Znam oboje i cenię oboje tak, że im, o ile mogę, pomagam”⁴⁶. Ten ostatni fragment sugeruje jakąś konspirację, ukrywanie się, maskowanie związku, być może pozamałżeńskiego. Gdy porównać zapiski dotyczące Heleny Woynowej („Powiada mi, że ona [Helena] nie zniesie tego, abym ja [do] drugiej należał”⁴⁷) i brulion listu do niej⁴⁸, być może to ona, a nie Szczygielska była adresatką listu nr IV. Oczywiście mógł być również pisany do Liwskiej, ale także do Wandy Szczukowej, którą poznał Reymont w Zakopanem w początkach 1900 roku⁴⁹.

46 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 617.

47 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 139.

48 Treść tego listu jest następująca: „Nie wiem, czy te słowa Ci poszlę, czy je sam oddam, czy schowam w głębi siebie, czy też – je opowiem w strzępach. Chcę mówić Tobie lub o Tobie choćby z nocą, choćby przestrzeni, bo deptanie własnych pragnień i porywów, zduszanie serca to syzyfowa robota – a że daremna – poznałem przez ten miesiąc. Żebym ja Cię kochał tylko krwią, pożądaniem – tobym mógł zapomnieć, tobym potrafił oderwać się od Ciebie, ale kocham Cię inaczej; czy głębiej, lepiej – nie wiem, wiem tylko, że ciężiej mi jest z tą miłością, że wyzbyć się jej nie jestem w stanie, że poprzerała mi serce. – Ten czas, nie szczęścia, ale szczęśliwości pewnej, przebiegł tak szybko – niby wszystko przeszło, a jest jednak w całej sile w pamięci serca. Życie takie szare, takie nędzne wiodę bez Ciebie” (W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 444, aneks). List ten jest zastanawiający w kontekście wielu diariuszowych wyznań Reymonta, że nie kocha Heleny, że go nudzi. W rękopisie zapis, że był to list do Woynowej, jest niejasny i może być mylący. Na samej górze kartki wpisane jest podkreślone jej imię: „Heli”, a poniżej ów brulion listu. Nie jest wykluczone, że zapis „Heli” to pozostałość po jakiejś innej karcie.

49 O realiach tej relacji zob. D. Samborska-Kukuć, *Przed katastrofą. Władysław S. Reymont i Wanda ze Starzyńskich Szczukowa* („Pamiętnik Literacki” 2025, z. 4).

Identyczna wątpliwość powstaje podczas lektury listu nr V, podobnego w tonie do poprzedniego. Jest w nim kilka sugestii świadczących o tym, że odbiorczyni jest kochanką Reymonta, od której w dniu pisania listu powraca o poranku. Wyznaje również, że to jego „pierwsza i ostatnia męska miłość”⁵⁰, pisze o wyjeździe. Te realia w ogóle nie mają związku ze Szczygielską i wskazują na Szczukową, co potwierdza list Melanii Łaganowskiej do Reymonta z wiosny 1900 roku⁵¹: „O *Nastrojach* czytałam i myślałam, że Pan musi być spiłowany tym wszystkim. Czy to »serce« to rzecz istotnie poważna? [...] »Po dniach wielu«⁵² zaciekawia mnie niezmiernie jako temat, odkryje Pan niewątpliwie prawdę istniejącą, znaną, z której sobie nikt jednak sprawy nie zdawał. Przepaść pomiędzy duszami rośnie – tak, tak [...]. Czy te *Nastroje* to dobre?”⁵³. To znajomość ze Szczukową zainspirowała Reymonta do pomysłu powieściowego *Po dniach wielu*, o którym pisał do niej w liście z 2 czerwca 1900 roku⁵⁴ i który zapowiadał w prasie⁵⁵. Projekt nie został zrealizowany⁵⁶.

Emocjonalność listów i zapisków zdradza charakterystyczne cechy stylu epistolarnego młodego Reymonta, którym wypowiada on swoje uczucia – stylu żywiołowego, z dynamiczną amplitudą wychyleń: od ekstazy do czarnej melancholii. Styl ten będzie

50 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 619.

51 Melania Janina z Neufeldów Łaganowska (1865 – po 1938) – córka Karola i Cecylii z Neumarków, dziennikarka, współpracowniczka „Gazety Polskiej”, „Bluszczu”, „Gońca Łódzkiego”, tłumaczka. W roku 1889 poślubiła Karola Łaganowskiego. Reymont zaprzyjaźnił się z Łaganowskimi podczas pobytu w Łodzi, gdy zbierał materiały do *Ziemi obiecanej*. Nadawczyni listu nie jest w materiałach rękopiśmiennych zidentyfikowana.

52 Fragmentu Mickiewiczowskiego liryku *Sen* Reymont użył jako motto do listu nr 4.

53 List Melanii Łaganowskiej z 23–29 marca [1900?], w: *Korespondencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916*, k. 409. List w tych materiałach bez atrybucji nadawcy.

54 „[...] mam w planie – pisał Reymont – i w projekcie już napisanym – powieść bardzo dziwną, bardzo denerwującą, bardzo nową jak na nasze stosunki, pod tytułem *I po dniach wielu, i po latach wielu*” (W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 589).

55 M.in. w dzienniku „Dzień” (1909, nr 10, s. 2), któremu Reymont udzielił wywiadu, czytamy: „[...] pracuję obecnie nad większym utworem powieściowym. Tytuł *I po dniach wielu*. Treść – dzieje małżeństwa, dwu serc, dwojga ludzi, którzy kochają się nawzajem szczerze i gorąco, a mimo to – nie są w pożyciu wspólnym szczęśliwi. Dlaczego? Bo są zbyt indywidualni, takie dwie rogate dusze: on z niższej sfery, wytrwałą pracą zdobywający sobie stanowisko życiowe, ona arystokratka, o subtelnej kulturze umysłowej. Tło – Warszawa, jej życie, jej burżuazja. Pierwszy raz podejmuję ten przedmiot, i to mnie właśnie podnieca”.

56 Tomasz Jodełka-Burzecki (*Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Wampir*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 192) sądził, że Reymont miał na myśli *Wampira*. Ten trop – jak można wnosić ze streszczenia projektu – był niewłaściwy.

z czasem ewoluował w korespondencji z Wandami – Szczukową i Toczyłowską. Ponadto warto zauważyć, że listy miłosne były dla Reymonta rodzajem stylistycznych ćwiczeń z werbalizowania swoich uczuć i stanów, wrażeń i zdziwień nowymi doświadczeniami. Zapisywał je w brulionach, tworzył warianty. Nie wiemy, które z tych listów zostały wysłane, a które nie dotarły do rąk adresatki, bo nie miały dotrzeć. Rodzi się podejrzenie, czy pisarz nie formułował ich bardziej dla samego siebie niż do jakiegokolwiek kobiety, co byłoby sygnałem, że materializując afekty w postaci słowa pisanego, eksterioryzował je niejako autoterapeutycznie. O takim sposobie pisania w ogóle będzie wspominał przecież dwukrotnie w listach do Jana Lorentowicza i do brata w związku z przesytem tematu łódzkiego podczas tworzenia *Ziemi obiecanej*. Napisać oznaczało dla Reymonta oczyścić się z nadmiaru obserwacji, wrażeń, doznań.

Miłość Reymonta wydaje się mieć jedno imię – Galatei – przez niego samego skonstruowanej imaginatywnie. Sam wyznawał, że kocha się w stworzonej przez siebie tytułowej postaci noweli *Lili* (wcześniejszy tytuł *Tosia*), „jak w kobiecie rzeczywistej”⁵⁷. Gdy czyta się późniejsze listy pisarza do kobiet, w których jest zakochany, wyznania w treści są podobne, ich siła tożsama, torująca sobie drogę emocjonalną ekspansją, która zamiast przyciągać, bo takie były intencje Reymonta – przerażała żywiołowością. Reymont kochał za bardzo i za szybko. Sam scharakteryzował siebie chyba najtrafniej, pisząc do siostry: „[...] pół życia i sił najlepszych tracę na próby z ludźmi, bo ciągle muszę kogoś kochać i przekonywać się następnie, że kochać było nie warto”⁵⁸. Zdawał sobie sprawę z tej potrzeby pozostawiania w stanie zakochania, którą uważał za słabość swego charakteru i przeszkodę w osiągnięciu celów. Poza tym zmienność i szybkie opadanie amplitudy uczucia nie pozwalały mu długo pozostawać wiernym adoratorem obiektu miłości.

Takie są również listy zakwalifikowane przez Barbarę Koc jako adresowane do Antoniny Szczygielskiej. Pewność co do tego, że jest ona właściwą adresatką, mamy wyłącznie w stosunku do tych, w których jest wyraźnie wskazywana, a więc pisanego w Rogowie 14 września 1893 roku listu nr 2 oraz następnego, opatrzonego numerem 3, prawdopodobnie z marca roku następnego. Pozostałe trzy listy mogą mieć i raczej mają – jak wskazano wyżej – inną adresatkę. Wydaje się, że badaczka niejako hurtem przypisała wszystkie nieoznaczone korespondencje jako skierowane do Szczygielskiej tylko dlatego, że przez archiwistę zostały włączone do jednego zeszytu i znajdują się obok siebie. Wiarygodne atrybucyjnie są jedynie wszystkie notaty diariuszowe, w tym quasi-literackie *Nastroje*. Na ich podstawie uporządkowano informacje o Szczygielskiej i ukazano fazy jej znajomości z Reymontem; w związku z brakiem jakichkolwiek skonkretyzowań nie udało się ustalić ani jej pochodzenia, ani dalszych losów, a jedynie krąg towarzyski – skierniewicką rodzinę Noiretów. Wysunięto hipotezy, także co do możliwej przyczyny zerwania, która tłumaczyłaby ostre, wręcz ordynarne jej „pożegnanie”.

57 List do Heleny Chylińskiej, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 38.

58 List do Katarzyny Jakimowiczowej, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 161.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- Korespondencja Władysława Stanisława Reymonta i jego żony Aurelii z lat 1888–1916, w: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6978/I, k. 1–36.
- Notatniki z lat 1888–1924, w: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 6954/5 (całość).
- Utwory prozą z lat 1892–1894, t. II: Rok 1892, Krosnowa, w: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6957/I, k. 285–294.

Źródła drukowane

- Foucault Michel, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 303.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.
- Jodelka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Jodelka-Burzecki Tomasz, *Talizman młodego Reymonta*, „Zwierciadło” 1967, nr 19, s. 6, 15.
- Jodelka-Burzecki Tomasz, *Zygzaki biografii młodego Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 6, s. 57–98.
- Koc Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Wydawniczego, Warszawa 2000.
- Kocówna Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
- Kotowski Witold, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979.
- Kramarska-Anyszek Krystyna, *Dzieje klasztoru PP. Norbertanek w Krakowie na Zwierzyńcu, cz. 2: 1840–1945*, „Nasza Przeszłość” 1983, t. 58, s. 127, <https://doi.org/10.52204/np.1982.58.95-168>
- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1927.
- „Mucha” 1889, nr 51, s. 4.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.

- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do Wandy Toczyłowskiej*, oprac. B. Koc, Warszawa 1981.
- Reymont Władysław Stanisław, *Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Rybak Aniela, Otorowska-Wrońska Halina, *Szkoła PP. Norbertanek w Krakowie*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1986.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Młodzieńcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2023, nr 44, s. 339–355, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2023.44.18>
- Samborska-Kukuć Dorota, *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1, s. 21–37, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.68.02>
- Samborska-Kukuć Dorota, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 2, s. 217–229, <https://doi.org/10.18318/pl.2023.2.13>
- Strojcki Igor, *Tajemnice damy z medalionu*, „Stolica” 2019, nr 3–4, s. 31–35.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Dorota Samborska-Kukuć (ur. 1966), prof. dr hab., historyczka literatury, biografistka, kresoznawczyni, reymontolożka. Interesuje się przede wszystkim szeroko pojętą dziewiętnastowiecznością i jej pogłosami w przejawach kulturowych i artefaktach literackich tak nurtu głównego, jak i zjawisk *minorum gentium*, a także biografistyką oraz genealogią.

Jest autorką ponad 200 artykułów naukowych, publikowanych w najważniejszych czasopiśmie polonistycznych, oraz kilkunastu książek, z których ostatnia to *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia* (Łódź 2020).

Kieruje Zakładem Literatury XIX wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego.

Martyna Czyżewska*

 <https://orcid.org/0000-0003-3994-3156>

Rewizja rodowodu *Lili* Reymonta

Streszczenie

Mimo że Władysław Stanisław Reymont jest laureatem Nagrody Nobla, to część fundamentalnych prac badawczych i opracowań jego twórczości nie jest wolna od uchybień i błędnych rozpoznań. Celem artykułu jest ponowne ustalenie genezy utworu Reymonta zatytułowanego *Lili*, dotąd pełnej chybionych ustaleń. Wbrew stanowisku badaczy nowela nie została napisana pod wpływem związku z rzekomą narzeczoną pisarza Antoniną Szczygielską. W artykule przeanalizowano rzeczywiste okoliczności powstania utworu z uwzględnieniem nowych faktów, korespondencji, notatek diariuszowych oraz rękopisu utworu.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, *Lili*, Antonina Szczygielska, rodowód

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: martyna.czyzewska@edu.uni.lodz.pl



Received: 2025-04-16. Verified: 2025-05-14. Accepted: 2025-05-22.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Revision of the pedigree of *Lili* by Reymont

Summary

Although Władysław Stanisław Reymont is a Nobel Prize winner, some of the fundamental research and studies on his work are not free from errors and misconceptions. The aim of this article is to re-establish the origins of Reymont's work, *Lili*, which has been rife with misconceptions until now. Contrary to scholars' position, the novella was not written under the influence of his relationship with the writer's alleged fiancée, Antonina Szczygielska. The article analyzes the actual circumstances surrounding the work's creation, taking into account new facts, correspondence, diary entries, and the work's manuscript.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, *Lili*, Antonina Szczygielska, pedigree

Od ukazania się ostatniej książki o Władysławie Stanisławie Reymoncie autorstwa Barbary Koc – jednej z czołowych badaczek jego biografii i twórczości – mija niespełna dwadzieścia lat¹. Ta praca – można by nawet rzec – *opus magnum*, bo jest to rodzaj kalendarium, miała zwieńczyć jej wysiłki w obrębie reymontologii, w jakimś sensie zamknąć opracowanie dzieła noblisty, dopełnić je. Tymczasem w ciągu kolejnych dwóch dekad światło dzienne ujrzały nieznanne wcześniej archiwalia, z których pomocą kolejne pokolenia reymontologów skrupulatnie rozszyfrowują zawilości życiorysu pisarza i pomnażają ustalenia faktograficzne. Nieuniknione w tym procesie są sprostowania i uzupełnienia, którymi opatruje się dorobek poprzedników. Prócz wielu korekt funkcjonujących dotychczas informacji o Reymoncie pojawiają się także odkrycia przełomowe dotyczące zarówno życia pisarza, jak i jego poszczególnych utworów. Jednym ze szkiców reprezentujących taką rangę rozpoznań jest artykuł Doroty Samborskiej-Kukuć o związku Władysława Reymonta z Antoniną Szczygielską.

Jak ustaliła Barbara Koc, Antonina Szczygielska była aktorką skierniewickiego teatru. To w niej Reymont zakochał się bez pamięci – przynajmniej tak deklarował w listach i notatkach z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych; miała ona być jego

¹ B. Koc, *Kronika życia i twórczości Wł. St. Reymonta*, Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007.

narzeczoną². To związek ze Szczygielską oraz doświadczenia z okresu, w którym pisarz trudnił się aktorstwem, miały się stać asumptem do napisania noweli *Lili. Żalсна idylla*. Według Koc pierwowzorem tytułowej bohaterki była właśnie Szczygielska. W świetle nowych informacji należy podjąć ponowną próbę rekonstrukcji okoliczności napisania *Lili* i poddać rzetelnej rewizji dotychczasowe ustalenia³.

Nowela *Lili* powstała w 1895 roku w Wolbórcie. Dzięki dacie z rękopisu wiadomo, że Reymont napisał ją w ciągu kilku dni – od 27 września do 4 października. Do stworzenia tego utworu wykorzystał swój wcześniejszy pomysł na nieopublikowaną komedię pt. *Benefis*. Zapiski w rękopisie świadczą, że wahał się także nad ostatecznym tytułem, który przybierał różne warianty: *Benefis*, *Pożegnalne przedstawienie*, a także *Poświęcenie*⁴. Ostatecznym wyborem stał się tytuł *Lili. Żalсна idylla*⁵. Główną osią konstrukcyjną wielowątkowej fabuły jest romans pięknej i do-

2 W 1893 roku zaplanował zebrać i zadedykować Szczygielskiej tom nowel, co jednak nigdy nie doszło do skutku.

3 W przywołanym artykule, udostępnionym mi w komputeropisie, Dorota Samborska-Kukuć skrupulatnie zrekonstruowała okoliczności zawarcia znajomości pomiędzy Reymontem a Szczygielską, a także określiła charakter tej relacji i odtworzyła burzliwe okoliczności jej zakończenia. Mimo niewielkiej liczby dokumentów i śladów dotyczących Szczygielskiej udało się ustalić najważniejsze fakty związane z tą znajomością, która dotąd była pełna nieścisłości, błędów i nadinterpretacji. Autorka artykułu nie po raz pierwszy poddaje rzetelnemu oglądowi opracowania dotyczące Władysława Stanisława Reymonta. Efektem jej pracy są liczne szkice, które korygują niedostateczne i często błędne informacje o nobliście. Zob. m.in. *Barbara Kucówna jako biografistka Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 2022, t. LXXVII, s. 167–181; *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzińska miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2, s. 217–229; *Związki Reymonta z rodziną Noiretów*, „Bibliotekarz Poznański” 2024, t. LXV, s. 171–188; *Młodzińcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 44, s. 339–355. Prace te ilustrują skalę zaniechań w opracowaniach, które dotąd były uznawane za fundamentalne dla reymontologii.

4 Rękopis noweli znajduje się w Bibliotece Ossolineum pod sygnaturą 6960/1 w brulionie zatytułowanym 1895 *Szkice*.

5 Proweniencja tytułu noweli jest skomplikowana. Miał on kilka wariantów. Zmiany tytułu rejestruje *Nowy Korbut*, lecz zawarte tam dane nie są jednoznaczne. W wykazie twórczości pod numerem 2 widnieje następująca informacja: *Benefis. Komedia. Powst. 1895. Nie druk. Rkps Ossol. sygn. 6960/1 – pierwotny tytuł Pożegnalne przedstawienie. Pomysł rozwinięty w noweli Lili*. Pod wskazaną sygnaturą, owszem, znajduje się rękopis *Lili*, lecz nie ma tam tytułu „Pożegnalne przedstawienie”. Jest natomiast „Poświęcenie. Szkic”. O takiej właśnie formule tytułu mowa jest w podpunkcie 8 w: *Lili. Żalсна idylla. [...] Rkps Ossol. sygn. 6960/1 – pierwsza red. pt. Poświęcenie, szkic, powst. 1895. W opowiadaniu wykorzystano motywy komedii Benefis*.

W 1898 roku, kiedy redakcja „Kuriera Lwowskiego” zawarła umowę z Reymontem na przedruk *Lili* w dodatku „Tydzień”, tytuł brzmiał: *Lili. Idylla sentymentalna*, o czym wiadomo z bibliografii zawartości dodatku „Tydzień” z lat 1893–1906. Jednak w numerze „Tygodnia” z 3 lipca 1898 roku, w którym ukazał się pierwszy fragment *Lili*, figuruje podtytuł *Żalсна idylla*.

broduszej, młodziutkiej aktorki Lili oraz zamożnego szlachcica Leona Zakrzewskiego, który opuścił rodzinny dom i dołączył do wędrownej trupy aktorów. Po półrocznej tułaczce i życiu na granicy nędzy Zakrzewski postanawia oświadczyć się Lili i wraz z nią powrócić do rodzinnego domu. Początkowy entuzjazm jego wybranki z czasem przygasa, co jest efektem wpływu jej matki, która nakłania córkę do odrzucenia oświadczyn z powodu różnic społecznych. Lili rezygnuje z własnych uczuć i oznajmia Zakrzewskiemu, że ma kochankę. To nieszczere wyznanie utwierdza go w podejrzeniach, które snuł pod wpływem plotek o narzeczonej. W akcie złości Leon dopuszcza się wobec dziewczyny przemocy fizycznej. Sam odjeżdża, nie słysząc półprzytomnych słów narzeczonej: „O, Lwie mój jedyny! Ratuj mnie, nie opuszczaj!... O, Boże mój, za co ja tyle cierpię. O, Boże!...”.

Lili wyróżnia się na tle trupy zdegenerowanych aktorów dzieciłą wręcz naiwnością, wrażliwością, witalnością i energią. W otoczeniu zazdrosnych współtowarzyszek, alkoholików i zdesperowanych hazardzistów, żyjących z dnia na dzień i przymierających głodem Reymont umieścił bohaterkę nieskażoną zepsuciem⁶. Prócz wątku miłosnego naszkicował niezwykle precyzyjny – jak na tak małą formę literacką – portret środowiska aktorskiego, odtworzył relacje artystów z „hebesami” oraz podjął próbę zaprezentowania idei sztuki z różnych perspektyw, na co zwróciła uwagę Beata Utkowska:

Miłosne perypetie Lili i Leona nie wypełniają całej fabuły. Wiele miejsca zajmuje prezentacja stylu życia panującego w małej wędrownej trupie teatralnej. Reymont powtórzył przy tej okazji większość tez sformułowanych we wcześniejszych utworach, dotyczących kłótności aktorów, wzajemnego szkalowania, zawiści o role, rozwiązłości obyczajów, kiczowatego repertuaru. Nie jest to jednak obraz tak zjadliwy jak w *Adeptce*, brakuje też, znanych z *Franka*, ostrych, utrzymanych na granicy dobrego smaku scen pijaństwa i wyuzdania. Wizerunek aktorów z *Lili* jest znacznie bardziej wyciszony: pisarz podkreślił zawodową solidarność aktorów, wspieranie się w biedzie, kultywowanie rodzinnych uczuć i niezależną od sytuacji materialnej artystyczną dumę. [...] Złagodzona ocena aktorskiej społeczności wynika też z zestawienia artystów z mieszczańskim światem, jego obłudą i fałszywą moralnością. [...] W głównym wątku utworu, w dziejach tragicznej miłości Lili i Leona, Reymont zawarł oskarżenie układów i konwenansów obyczajowych końca XIX wieku, wyrzucając aktorów poza margines życia społecznego⁷.

6 Nieznane są dziś żadne przekazy, które obiektywnie prezentowałyby usposobienie Szczygielskiej i pomogły tym samym wskazać analogie między nią a jej literackim odwzorowaniem. Zachowane listy i notatki pełne są skrajnych emocji pisarza i niedopowiedzeń, które skutecznie uniemożliwiają rzetelne śledztwo.

7 B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 77–78.

„Aktorską społeczność” Reymont miał okazję poznać od wewnątrz, będąc członkiem wędrownej trupy teatralnej⁸. Według Barbary Koc u genezy *Lili* leżą doświadczenia pisarza z tego okresu. Badaczka po raz pierwszy zaprezentowała swoje stanowisko w monografii noblisty. Zawarty w niej rodowód utworu był stonkowo szczegółowy, ponieważ został opracowany z uwzględnieniem listów i notatek pisarza. Po przywołaniu kwestii najbardziej podstawowych – pochlebnej oceny utworu przez autora, zawartej w liście do Heleny Chybińskiej (Chylińskiej)⁹, kwestii beneficjum za publikację w „Kurierze Lwowskim”, a także skrótego opisu ilustrowanego wydania książkowego – badaczka przeszła do rozważań na temat prototypu tytułowej bohaterki:

Postać Lili, śliczna, pełna wdzięku, ruchliwa, miła, nasuwa przypuszczenie, że Reymont musiał ją w znacznej mierze szkicować z natury. Lili – to było zdrobniałe imię przyszłej żony Reymonta, Aurelii Szablowskiej. Lecz ona nie była aktorką. W pierwszej redakcji noweli bohaterka miała się nazywać Cesia lub Tosia. Dopiero, gdy pisarz przygotował tekst dla „Kuriera Warszawskiego”, zapadła ostateczna decyzja co do imienia Lili. Przypuszczać wolno, że Reymont w ten sposób pragnął zaakcentować swą stabilizację uczuciową i że pierwszeństwo w swym sercu dawał narzeczonej, Aurelii¹⁰.

Koc, pisząc o „pierwszej redakcji” noweli, miała najpewniej na myśli rękopis, który obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu¹¹. W manuskrypcie autor rzeczywiście posługiwał się wymiennie dwoma imionami głównej bohaterki, lecz żadnym z nich nie była Tosia. Były to Pola i Cesia (najczęściej Ceśka)¹². Jest to zasadnicza różnica, która osłabia stanowisko biografistki, wedle którego Reymont nadał bohaterce imię Tosia, chcąc w ten sposób nawiązać do ukochanej Antoniny Szczygielskiej¹³.

⁸ S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 180–201.

⁹ Fragmentu listu: „przerobiłem, a raczej napisałem po raz drugi wielką nowelę pt. *Lili* dla »Kur. War.«, którą oni również drukować mają z wiosną. Jest to jedyna z moich dotychczasowych rzeczy – najlepsza, a główna postać w tej noweli, ta Lili, mnie się podoba bardzo i czuję, że weźmie za serca czytelników. Ja się w niej kocham, jak w kobiecie rzeczywistej” (W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 38).

¹⁰ B. Koc, *Reymont. Opowieść biograficzna*, wyd. 3 uzup. i popr., Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 80.

¹¹ Barbara Koc nie sprecyzowała określenia „pierwsza redakcja” i nie podała dokładnej lokalizacji tekstu *Lili*. W dostępnych zbiorach dzieł Reymonta jest tylko jeden rękopis tego utworu.

¹² Jako pierwszy imiona poprawnie rozszyfrował Adam Bar, o czym pisał w nocie bibliograficznej do tomu V *Nowel* Reymonta.

¹³ Barbara Koc, stawiając taką tezę, mogła sugerować się ugruntowaną i jak najbardziej słuszną opinią, wedle której Reymont miał w zwyczaju obdarzać bohaterki dzieł imionami swoich wybranek. Trudno jednak wytłumaczyć błędnie rozszyfrowane imię z rękopisu. W najgorszym

Istotny w kontekście genezy jest także czas powstania noweli. Podobnie jak w innych dziełach Reymont tu także oznaczał fragmenty tekstu datami dziennymi. Dzięki temu wiadomo, że nowela powstawała na przełomie września i października 1895 roku. Ze Szczygielską zerwał definitywnie przed lipcem 1894 roku, co oznacza, że rozstanie i napisanie noweli dzielił ponad rok. Co ważne, był to czas niezwykle intensywny dla pisarza. O zerwaniu ze Szczygielską pisał, będąc już w Londynie. Ponadto, 10 października zaczął pieczołowicie pracować nad *Fermentami*¹⁴. W jego notatkach pojawia się także niezidentyfikowana dotąd „panna J.”, z którą planował się ożenić. Na początku lipca 1895 roku zanotował: „Jutro pojedę do panny J. – Czy z nią lub czy ogólnie ja się ożenię? Chciałbym, a boję się”¹⁵, natomiast 17 listopada pisał do brata Franciszka: „o ile z rozmaitych względów pragnąłbym się ożenić z p. J. – tyleż znowu powodów, jeśli nie więcej, mąci mi chęci”¹⁶. Podczas pisania *Lili* Reymont snuł więc plany na przyszłość już z inną kobietą. W dostępnych z tego czasu archiwaliach nie ma również wzmianek o Szczygielskiej. W opracowaniu edycji *Dziennika nieciągłego* Beata Utkowska wskazała, że autor chciał podjąć ostateczną decyzję w kwestii małżeństwa z panną J. na początku 1896 roku, niedługo przed wyjazdem do Łodzi¹⁷. Czas dzielący zerwanie ze Szczygielską i napisanie noweli obfitował więc w wiele nowych zdarzeń i nie był bynajmniej uczuciową posuchą. Trudno więc wytłumaczyć merytoryczną motywację Reymonta, by miał on się poświęcić w noweli relacją ze Szczygielską. Barbara Koc tłumaczyła tę decyzję „niewygasała jeszcze miłością”¹⁸ oraz tym, że „po jakimś czasie skłonny był oskarżać sam siebie i łamać ręce nad dolą kobiety, którą kochał”¹⁹.

Warianty imion bohaterki, czas powstania utworu oraz okoliczności towarzyszące pisaniu przeczą tezie o wykorzystaniu związku ze Szczygielską do

wypadku można źle odczytać majuskuły – „P” podobne jest w niektórych wariantach do „T”. Jednak taka pomyłka daje rezultat w postaci imienia Tola, a nie Tosia.

¹⁴ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 180.

¹⁵ Tamże, s. 179.

¹⁶ W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 69–70.

¹⁷ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 179.

¹⁸ Według Barbary Koc „niewygasała miłość” do Szczygielskiej towarzyszyła Reymontowi jeszcze podczas poznania i zainteresowania się Aurelią z Szacznajderów, czyli na początku roku 1896, zob. B. Koc, *Reymont...*, s. 73.

¹⁹ Ten enigmatyczny fragment nie został oznaczony przypisem. Nie wiadomo, do czego odnosiła się Koc. Istnieje prawdopodobieństwo, że do listu bądź notatki, której lokalizacji nie podała. Niezgodne z prawdą są także ustalenia badaczy, wedle których znajomość Reymonta ze Szczygielską trwała od połowy 1892 roku do 1896 roku. Poznali się w 1893, a rozstali w 1894, czego dowodzą zapiski pisarza. Potwierdzone źródłowo ramy czasowe tej znajomości wyznaczyła Dorota Samborska-Kukuć.

skonstruowania fabuły *Lili*. Na wywiedzenie błędnej genezy utworu wpłynęły także nieprawdziwe ustalenia o Szczygielskiej, które Koc zawarła w jej biogramie znajdującym się w *Korespondencji 1890–1925*. Przede wszystkim nie ma żadnych obiektywnych informacji o tym, aby Szczygielska była aktorką. Podając tę informację, badaczka najprawdopodobniej sugerowała się znajomością Szczygielskiej z popularną w tamtym czasie aktorką Zofią Noiret oraz jej siostrą Heleną z Noiretów Wojnową ze Skierniewic. Szczygielską i Noiret łączyła relacja o bliżej nieokreślonym charakterze. Natomiast Helena Wojnowa była zaborczą kochanką Reymonta, z którą spotykał się w tym samym czasie, kiedy zabiegał o względy Szczygielskiej²⁰. Ponadto Koc powoływała się na afisze teatralne z lat 1892–1893 ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN. Nie można jednak zweryfikować tego tropu, ponieważ afisze z tych lat nie były nigdy dostępne w tej instytucji²¹. Według kolejnej chybionej tezy badaczki Szczygielska była narzeczoną pisarza. Taki wniosek został wysunięty na podstawie treści listów i zapisków Reymonta, lecz personalia ich adresatki nie są dziś tak jednoznaczne, jak były dla jego biografistki²².

Relacja ze Szczygielską zakończyła się z woli Reymonta, który napisał do niej „bardzo przykry w tonie” list. Przez brak materiałów źródłowych trudno zrekonstruować dokładne okoliczności zerwania, choć zachowane we fragmentach notatki pisarza częściowo wypełniają tę lukę, wywołując przy tym konsternację. 21 lipca 1894 roku, przebywając w Londynie, zanotował w dzienniku:

Może trochę za szeroko gadam. Nawet notować mi się nie chce. Musiałem napisać bardzo przykry w tonie list do – Tosi. Ideały okazują się ulicznicami. Głupie zwierzę, musiałem temu dać odprawę, bo już sądziła, że straciłem dla niej głowę i traktowała mnie niby wariata. Trochę goryczy zawodu czuję po tym ostatecznym określeniu się stosunku pomiędzy nami. Jestem znowu sam. Przez pewien czas zdawało mi się,

20 W dokonanej przez Barbarę Koc analizie powiązań Szczygielskiej, Noiret i Wojnowej pojawia się wiele błędów, które koryguje Dorota Samborska-Kukuć w artykule *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, t. 68, nr 1, s. 21–37.

21 Zob. w tym tomie: D. Samborska-Kukuć, „Lubię się rozmazywać i przez własną miękkość czuję wszystko w barwach jaśniejszych, niż jest w istocie” – ślady Antoniny Szczygielskiej w listach i notatkach Reymonta.

22 W listach Reymonta zakwalifikowanych przez Barbarę Koc do listów adresowanych do Szczygielskiej powtarza się motyw otrzymanego od ukochanej medalika z napisem „A moi. Penséz à moi”. Badaczka uznała go za dowód narzeczeństwa Szczygielskiej i Reymonta. Listy przeanalizowała także Dorota Samborska-Kukuć, wskazując, że tylko te, które zawierają imię adresatki lub niepodważalne nawiązania do jej osoby, można uznać za skierowane do Szczygielskiej. Z pięciu listów tylko trzy zawierają jej imię; dwa pozostałe mogły być skierowane do Heleny Wojnowej, z którą Reymont wdał się w romans, lub do Stefanii Liwskiej – jego pierwszej poważnej miłości. Jeden z nich – według badaczki – pisany był do Wandy Szczukowej.

że ona będzie dla mnie dobrą duszą przewodniczącą. Lubię się rozmyślać i przez własną miękkość czuję wszystko w barwach jaśniejszych, niż jest w istocie²³.

Nie jest to jednak ostatni ślad Szczygielskiej w zapiskach Reymonta. W notatkach do cyklu reportaży na ostatniej stronie zapisał: „Tośka – [wyraz nieczytelny] – cała jej mała nikczemność. Klasztorna dziwka”²⁴. W opracowaniach Barbary Koc nie pojawia się adnotacja z ostrą inwektywą, a jedynie kwestia listu. Takie okoliczności zerwania również osłabiają stanowisko, wedle którego tytułowa Lili – bohaterka pozbawiona przywar i wad, naszkicowana przez Reymonta z widoczną sympatią – jest odbiciem Szczygielskiej.

Wobec przywołanych ustaleń należy zakwestionować tezę, wedle której motywem do powstania noweli *Lili* była relacja pisarza z Antoniną Szczygielską. Przeczą temu podstawowe źródła, które pomogły zweryfikować dotychczasowe rozpoznania: rękopis *Lili*, rzetelnie przeanalizowana korespondencja oraz zapiski diariuszowe. Nie ma żadnych dowodów na to, aby pierwowzorem tytułowej bohaterki była Szczygielska. Nie była ona ani aktorką, ani narzeczoną Reymonta. Ponadto, mimo ustaleń badaczy, w rękopisie utworu ani razu nie pada jej imię. Rozstanie pary było gwałtowne i przykre dla obu stron, dlatego trudno uzasadnić rzekomą potrzebę powrotu pisarza do tej relacji rok po zerwaniu, tym bardziej że w tym czasie miał poważne plany na przyszłość z inną kobietą.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Rękopis utworu *Lili* w zbiorach Ossolineum syg. 6960/I (w brulionie zatytułowanym *1895 Szkice*).

Źródła drukowane

Jodelka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Kaszyński Stanisław, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 180–201.

Koc Barbara, *Kronika życia i twórczości Wł. St. Reymonta*, Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007.

²³ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 155–156.

²⁴ Tamże, s. 156.

- Koc Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, wyd. 3 uzup. i popr., Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
- Kotowski Witold, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Lili. Żałosna idylla*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1899.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Nowele*, t. 5, oprac. A. Bar, Warszawa 1950.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Barbara Kocówna jako biografistka Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 2022, t. LXXVII, s. 167–181.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Młodzieńcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 44, s. 339–355, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2023.44.18>
- Samborska-Kukuć Dorota, *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, t. 68, nr 1, s. 21–37, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.68.02>
- Samborska-Kukuć Dorota, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2, s. 217–229, <https://doi.org/10.18318/pl.2023.2.13>
- Samborska-Kukuć Dorota, *Związki Reymonta z rodziną Noiretów*, „Bibliotekarz Poznański” 2024, t. LXV, s. 171–188.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Martyna Maria Czyżewska, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Studia magisterskie zwieńczyła 2 czerwca 2022 roku obroną dysertacji pt. „»Co w sercu gospodarza, to też i we dworze!« Roman Nowina Konopka i jego poemat opisowy *Tomaszowice*”. W tym samym roku rozpoczęła studia doktoranckie w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Tytuł rozprawy doktorskiej brzmi: „Ziemianin spod Krakowa. Życie i twórczość Romana Nowina Konopki”. Jest to kontynuacja badań zapoczątkowanych na drugim stopniu studiów nad nieopracowanym dotąd dorobkiem literackim poety i społecznika Romana Konopki z Tomaszowic k. Krakowa.

Jadwiga Goniewicz-Potocka*

 <https://orcid.org/0000-0002-5715-2772>

I po dniach wielu, i po latach wielu Władysława Reymonta – pierwszy szkic *Wampira* czy autonomiczny projekt literacki?

Streszczenie

W artykule podjęto próbę krytycznego uporządkowania wiedzy o nieukończonym szkicu powieści *I po dniach wielu, i po latach wielu* Władysława Reymonta, utożsamianym z pierwotną wersją *Wampira* lub z częścią planowanej „amerykańskiej” tetralogii. Celem pracy jest weryfikacja tych przekonań poprzez analizę rękopisów, przytoczenie wypowiedzi i notatek samego autora na temat powieści, a także jego korespondencji z Wandą Szczukową i Wandą Toczyłowską. Zastosowano metodę źródłową, sięgając do niepublikowanych brulionów Reymonta przechowywanych w Bibliotece Ossolineum oraz do dokumentów epistolograficznych. Okazuje się bowiem, że zachowane tam notatki do utworu *I po dniach wielu* mogą stanowić samodzielny, nieukończony projekt powieści, silnie inspirowany relacją Reymonta z żoną Aurelią Szacznajder oraz Wandą Toczyłowską.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, proces twórczy, archiwum pisarza, Młoda Polska, Wanda Toczyłowska, Aurelia Reymontowa

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: jadwiga.goniewicz.potocka@filologia.uni.lodz.pl



Received: 2025-07-18. Verified: 2025-08-01. Accepted: 2025-08-01.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

And after many days, and after many years by Władysław Reymont – The first draft of *The Vampire* or an autonomy literary project?

Summary

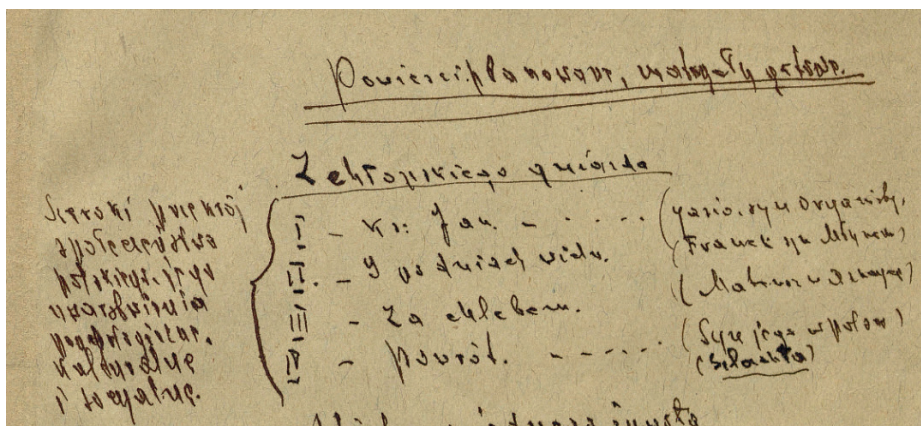
This article attempts a critical reassessment of the unfinished novel rough draft *I po dniach wielu, i po latach wielu* [And after many days, and after many years] by Władysław Reymont, often identified as either an early version of *The Vampire* or part of a planned “American” tetralogy. The aim of the study is to verify these claims through a thorough analysis of Reymont’s manuscripts, as well as his own notes, statements and correspondence with Wanda Szczukowa and Wanda Toczyłowska. A source-based method was employed, drawing on unpublished drafts stored in the Ossolineum Library and relevant epistolary documents. The findings indicate that the preserved notes for *I po dniach wielu* constitute an independent, unfinished literary project, deeply inspired by Reymont’s relationship with his wife Aurelia Szacznajder and with Wanda Toczyłowska.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, creative process, writer’s archive, Young Poland, Wanda Toczyłowska, Aurelia Reymontowa

Wprowadzenie

W jednym z ostatnich notatników Władysława Reymonta, przechowywanych w Bibliotece Ossolineum, w wykazie powieści planowanych do napisania w 1924 roku pojawia się tytuł *I po dniach wielu*. Powieść miała stanowić drugą część tetralogii scharakteryzowanej przez autora w rękopisie jako „Szeroki przekrój społeczeństwa polskiego”:

¹ W.S. Reymont, [Zapiski o charakterze osobistym z lat 1901–1925, notatki, pomysły, scenariusze, fragmenty utworów literackich. Cz. 2], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6977/II A, s. 593.



Wzmiankowała o tej notatce Barbara Koc w 1971 roku². W brulionie Reymont odnotowuje tytuły dla kolejnych tomów: I – *Ks. Jan*, II – *I po dniach wielu*, III – *Za chlebem*, IV – *Powrót*. Przy drugiej części Reymont dopisał: „(Franek, syn młynarza)”³. Niewątpliwie pomysł jednak ewoluował, ponieważ w wywiadzie z 23 listopada 1924 roku Reymont scharakteryzował planowany przez siebie cykl powieści, częściowo zmieniając tytuły:

Życie chłopów polskiego na różnych terenach, w różnych środowiskach, a nawet w różnych częściach świata. Jak tam żyje, jak się przeinacza i co tam ze sobą wnosi. Tom pierwszy: *Na cudzej ziemi*, dzieje Mateusza Gołęba na gruncie amerykańskim. Miałem możliwość bliżej poznać życie emigracji polskiej w Ameryce i jej wszystkie sprawy. Tom drugi: *Ksiądz Jan*. Ksiądz również z chłopów, ale już nie na wsi, lecz w prowincjonalnym mieście, w atmosferze pracy kopalnianej. Trzecia część cyklu to życie dwóch chłopów, młynarza i jego syna, w epoce walki o niepodległość Polski. Dzieje chłopów, świadomego swej roli w narodzie. W tomie czwartym występuje już syn Mateusza, zamożny rolnik i businessman, wracający z Ameryki do niepodległej ojczyzny. W całym cyklu chcę uwydatnić cechy i walory, jakie wnosi lud, wspinający się na wyższe szczeble drabiny społecznej. Te cztery powieści zajmą mi sporo czasu⁴.

Żaden z wymienionych tomów nie ukazał się jednak ani drukiem, ani w planowanej przez Reymonta formie filmowej⁵.

2 B. Kocówna, *Amerykańska powieść Reymonta*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1971, nr 6, s. 8.

3 W.S. Reymont, [Zapiski o charakterze osobistym...], s. 593.

4 Ixion, *Światowy triumf literatury polskiej. Wł. St. Reymont laureatem Nobla. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 47, s. 1.*

5 Zob. B. Kocówna, *Amerykańska powieść Reymonta...*, s. 8.

Tytuł *I po dniach wielu, i po latach wielu* padał jednak w notatkach Reymonta już znacznie wcześniej, bo w 1895 roku jako jeden z planowanych utworów⁶, w 1899 jako pierwotny tytuł niewydanego szkicu dramatycznego⁷ oraz w latach 1908–1909 w notatkach do powieści⁸. Ze względu na pokaźne i rozproszone archiwum rękopiśmienne Reymonta trudno stwierdzić z całą pewnością, czy tego tytułu nie odnotowywał również w innych miejscach. Faktem jest, że pisarz niewątpliwie był do niego przywiązany, o czym świadczy wymienienie go w zapiskach z lat: 1895, 1899, 1908–1909 i 1924. Najobszerniejszy zbiór notatek do utworu znajduje się w rękopisie o sygnaturze 6969/I⁹, w którym przeszło dziewięćdziesiąt stron stanowią warianty fragmentów i wątków oraz rozmaite rzuty powieściowe do utworu *I po dniach wielu*, zebrane w jednym miejscu w czasie prac konserwatorskich.

Cztery lata po opublikowaniu przez Kocównę studium poświęconego planom na amerykańską powieść Reymonta Tomasz Jodełka-Burzecki odnalazł w Paryżu, opracował i w 1975 roku opublikował listy autora *Ziemi obiecanej* do Wandy Szczukowej¹⁰. W jednym z nich, z czerwca 1900 roku, Reymont wspominał o rozpoczęciu prac nad nowym utworem: „mam w planie i w projekcie już napisanym powieść bardzo dziwną, bardzo denerwującą, bardzo nową jak na nasze stosunki, pod tytułem *I po dniach wielu, i po latach wielu*”¹¹. Na podstawie listu Jodełka-Burzecki stwierdził, że to właśnie o późniejszym *Wampirze* musi być mowa. Autor opracowania dodaje ponadto: „Wzmianka o gotowym planie powieści w liście do Wandy Szczukowej nasuwa również przypuszczenie, że główną bohaterką miała być adresatka listu, którą na początku roku 1900 Reymont pokochał gwałtowną miłością [...]”¹². W późniejszych listach nie pada jednak ponownie nadmieniony tytuł, pisarz nie wspomina też więcej o pracy nad tym utworem.

6 W.S. Reymont, [Szkice, notatki i redakcje brulionowe utworów prozą z lat 1895–1897], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6960/I, k. 1.

7 W.S. Reymont, *Za późno*, w: tegoż, [Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6962/I, k. 315–346.

8 W.S. Reymont, *I po dniach wielu i po latach wielu*, w: tegoż, [Utwory prozą z lat 1905–1908], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6969/I, s. 463–557. Dalej w tekście głównym podaję skrót źródła wraz z numerem strony: (I, 463).

9 Tamże.

10 W.S. Reymont, *Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

11 List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 2 czerwca 1900, w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Kocówna, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 589. W kolejnych odnośnikach podaję datę listu i skrót źródła wraz z numerem strony: (K, 589).

12 T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Wampir*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 192.

Do dalszego zamętu informacyjnego i założeń, że utwór jest pierwopisem *Wampira*, przyczyniły się swobodnie interpretowane słowa Jodełki-Burzeckiego z opracowania *Reymont przy biurku*, gdzie badacz zauważył, że *Wampir* miał w pierwodruku dwa tytuły: *We mgłach* i *We mgle* – „Miał więc Reymont trudności z tytułami dla swych utworów”¹³. Słowa te, dopasowane do z góry przyjętej tezy, uznano niejednokrotnie za jej poświadczenie: „Zdaniem badaczy wspomniany tytuł nie ma znaczenia. Tezę tę potwierdzają spostrzeżenia Tomasza Jodełki-Burzeckiego [...]”¹⁴. W związku z tym uznano, że *I po latach wielu* to z pewnością pierwsza, brulionowa wersja tytułu dla późniejszego *We mgłach* i *Wampira*, pomimo że ze strony Reymonta nie padła nigdy taka sugestia.

Uzasadnieniem postawienia tezy przez Jodełkę-Burzeckiego jest fakt, że w istocie *Wampir* stanowi „najdziwniejszą” powieść Reymonta, którą – bez wglądu do rękopisów – można by uznać za późniejszą wersję *I po dniach wielu*. Badacz nie dotarł do notatek Reymonta, choć trafiły one do lwowskiego Ossolineum już w lutym 1935 roku¹⁵ (a po wojnie – do Wrocławia); w 1948 roku opisano je w *Inwentarzu rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*¹⁶. Mimo to o powinowactwie *I po dniach wielu* z *Wampirem* wzmiankuje się wciąż współcześnie¹⁷, bazując wyłącznie na dawnych przypuszczeniach Jodełki-Burzeckiego. Prócz pojedynczych wzmianek o jednoznacznych powiązaniach utworu z *Wampirem* żaden z badaczy nie przedsięwziął dotąd próby porównania brulionowych zapisków *I po dniach wielu* z późniejszymi wersjami *We mgłach* i *Wampira*, próby choćby fragmentarycznego odtworzenia kolejnych etapów procesu twórczego. Dziś, siedemdziesiąt siedem lat po skatalogowaniu zapisków Reymonta w Bibliotece Ossolineum, zweryfikowanie tych przypuszczeń jawi się jako konieczność.

13 T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 217.

14 A. Wojcieszek, „[...] jestem bowiem z tych, którzy jeśli coś czują, to całą potęgą, jeśli kochają, to już całym huraganem”. *Historia pewnej miłości w świetle korespondencji Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. Prywatne światy zamknięte w listach*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź-Olsztyn 2018, s. 288.

15 Informacja pochodzi od Hanny Kuleszy z Działu Rękopisów Biblioteki Ossolineum, za której pomoc i szczegółowe wiadomości serdecznie dziękuję.

16 *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 1, oprac. J. Turska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1948.

17 Zob. M. Kucab, *W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w Wampirze Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4, s. 61; A. Wojcieszek, *Reymontowski Wampir w kontekście biografii autora*, w: *Sfery kreacji*, red. A. Luboń, J. Gościńska, M. Karpińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 55–68; A. Wojcieszek, „[...] jestem bowiem z tych, którzy jeśli coś czują, to całą potęgą, jeśli kochają, to już całym huraganem”..., s. 281–289.

Domniemane pokrewieństwo z *Wampirem*

Wątpliwości dotyczące powinowactwa *I po dniach wielu* z *Wampirem* budzi nie tylko fakt, że wszystkie dotychczasowe badania opierają się na przypuszczeniach, których dotąd nie zweryfikowano, choć w roku 1975¹⁸ zinwentaryzowany został rękopis o sygnaturze 6969/I, w którym zgromadzono zapiski Reymonta do powieści *I po dniach wielu, i po latach wielu*. Oprócz tego jasnym sygnałem, że powielane od lat założenia są błędne, jest wypowiedź samego Reymonta, przywołana w „Tygodniku Ilustrowanym”, a nieuwzględniana dotąd przez badaczy. Zapytany o swoje plany pisarskie na przełomie roku 1908 i 1909, odpowiedział:

Prócz kilku mniejszych rozmiarami nowel i obrazków pracuję obecnie nad większym utworem powieściowym. Tytuł *I po dniach wielu*. Treść – dzieje małżeństwa, dwu serc, dwojga ludzi, którzy kochają się nawzajem szczerze i gorąco, a mimo to – nie są w pożyciu wspólnym szczęśliwi. Dlaczego? Bo są zbyt indywidualni, takie dwie rogate dusze: on z niższej sfery, wytrwałą pracą zdobywający sobie stanowisko życiowe, ona arystokratka, o subtelnej kulturze umysłowej. Tło – Warszawa, jej życie, jej burżuazja. Pierwszy raz podejmuję ten przedmiot, i to mnie właśnie podnieca¹⁹.

Już sama wypowiedź Reymonta z 1909 roku pozwala zatem na stwierdzenie, że tę wersję powieści łączy z tomem drugim amerykańskiego cyklu wyłącznie identyczny tytuł. Ponieważ autor prawdopodobnie nigdy nie ukończył i nie opublikował żadnej z planowanych wersji utworu *I po dniach wielu*, najpewniej rok przed śmiercią wykorzystał tytuł, który pojawiał się w jego notatkach już wcześniej, lecz zmienił koncepcję powieści względem deklaracji z 1909 roku. W 1924 opisywał ją bowiem jako „życie dwóch chłopów, młynarza i jego syna, w epoce walki o niepodległość Polski. Dzieje chłopą, świadomego swej roli w narodzie”²⁰. W tym przypadku sprawdza się spostrzeżenie Jodełki-Burzeckiego o częstych modyfikacjach tekstów i tytułów przez autora *Chłopów*²¹. Można zatem domniemywać, że zachowane notatki do *I po dniach wielu* nie stanowią szkicu do planowanej później powieści amerykańskiej.

Niejasna i złożona pozostaje jednak kwestia postrzegania *I po dniach wielu* jako pierwocin wydanego w 1911 roku *Wampira*. Wątpliwości rozwiązać może dopiero konfrontacja wypowiedzi Reymonta oraz przypuszczeń Jodełki-Burzeckiego z analizą zachowanych rękopisów i egodokumentów.

¹⁸ Według informacji z Działu Rękopisów Biblioteki Ossolineum.

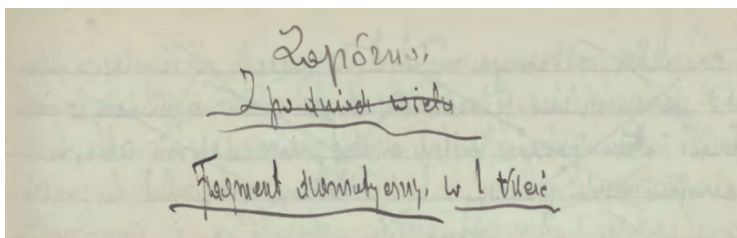
¹⁹ Gamma [Henryk Galle], *Z pod pióra*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 2, s. 36. Przedruk: *Z prasy polskiej*, „Dzień” 1909, nr 10, s. 2.

²⁰ Ixion, *Światowy triumf literatury polskiej...*, s. 1.

²¹ T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku...*, s. 217.

Pierwszy raz o powieści pt. *I po dniach wielu* Reymont wzmiankował w liście do Wandy Szczukowej z 2 czerwca 1900 roku²². W tym okresie ich relacja była szczególnie intensywna, choć trwała dość krótko; para poznała się w lutym 1900 roku, w kwietniu spędziła wspólnie w Krakowie dwa dni, o których Reymont często i z utęsknieniem wspominał, a w listopadzie, w czasie rekonwalescencji pisarza po wypadku kolejowym i równie bolesnym wyjściu na jaw ich romansu²³, nazywali już swoją relację – przyjaźnią. Epistolarne gorączkowe wyznania miłości pisarza wkrótce zastąpiły chłód i dystans: „Pani Wando. Tak zaczynam, bo rozumiem, że już inaczej mi nie wolno, że nie powinienem. [...] Jest coś większego i trwalszego od miłości – to jest forma wyższa: przyjaźń”²⁴. W grudniu 1900 roku Szczukowa poprosiła Reymonta o zwrot pisanych przez nią listów²⁵. Ostatnia zachowana wiadomość pisarza pochodzi z 8 stycznia 1901 roku.

Nie ulega wątpliwości, że Reymont podjął się napisania dramatu o pierwotnym tytule *I po dniach wielu* już w marcu 1899 roku, kiedy nie znał jeszcze Szczukowej. Ostatecznie nazwał jednak sztukę *Za późno*. Reymont pracował nad nią na początku roku 1899. Choć nigdy nie ukazała się drukiem, to dwukrotnie została wystawiona na deskach teatru²⁶. Dramat zachował się w trzech wersjach rękopiśmiennych – i to właśnie na tytułowej stronie pierwszej wersji, z 6 marca 1899 roku, pod tytułem *Za późno* znajduje się pierwotny, przekreślony tytuł – *I po dniach wielu*²⁷:



Czystopis dramatu, służący później prawdopodobnie za scenariusz, Reymont ukończył 16 kwietnia 1899 roku, a więc jeszcze zanim poznał Szczukową. *Za późno* to młodopolska jednoaktówka, której akcja koncentruje się wokół mieszkańców ziemiańskiego dworku. Pragmatyczny Jan i jego neurotyczna żona Kamilla

²² List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 2 czerwca 1900 (K, 589).

²³ O interwencji Aurelii Szabłowskiej w Zakopanem i dalszym przebiegu relacji Reymonta ze Szczukową pisze Tomasz Jodełka-Burzecki: *Miłość i katastrofa w życiu Reymonta w roku 1900*, w: W.S. Reymont, *Miłość i katastrofa...*, s. 14–18.

²⁴ List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 27 listopada 1900 (Kraków), (K, 607).

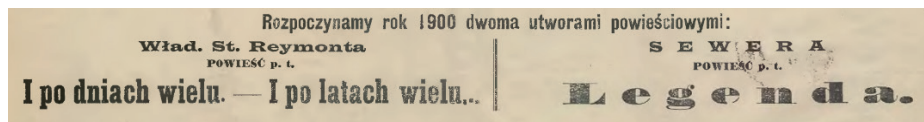
²⁵ List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 8 stycznia 1901 (Warszawa), (K, 608–609).

²⁶ Zob. J. Goniewicz-Potocka, *Dramatopisarski debiut Reymonta. Za późno (1899) w świetle brulionów*, „Czytanie Literatury” 2025, nr 14 (w druku).

²⁷ W.S. Reymont, *Za późno...*, k. 315. Szkic pierwszej wersji utworu znajduje się na kartach 315–318.

stanowią swoje całkowite przeciwieństwa, przez co nie są w stanie się porozumieć i żyć szczęśliwie. Sytuację komplikuje nagłe pojawienie się w ich domu przyjaciela Jana, dawnej miłości Kamilli – Henryka. Choć kobieta ma szansę uciec i odnaleźć szczęście u boku kochanka sprzed lat, ostatecznie tchórzy i pozostaje z mężem²⁸. Oprócz schematu miłosnego trójkąta oraz wątku niespełnionej miłości kochanków niewiele elementów z tej wersji utworu pokrywa się z notatkami do *I po dniach wielu* z lat 1908–1909.

W drugiej połowie roku 1899, po niezbyt przychylnych recenzjach dramatopisarskiego debiutu, Reymont zdecydował się stworzyć nową powieść i wykorzystać w niej wcześniejszy tytuł *Za późno, czyli I po dniach wielu*²⁹. Przed końcem roku Reymont prawdopodobnie zawarł nawet wstępną umowę z wydawcą. Druk powieści w odcinkach w „Tygodniku Mód i Powieści” zapowiadano bowiem już na początek roku 1900³⁰:



Utwór jednak nigdy nie ukazał się w prasie; po *Legendzie* Ignacego „Sewera” Maciejowskiego „Tygodnik Mód i Powieści” drukował w drugiej połowie roku powieść *Na szczytach* Władysława Umińskiego.

-
- 28 Imiona bohaterów, a także akcja utworu była przez Reymonta modyfikowana w obrębie trzech rzutów brulionowych *Za późno*. Zob. tamże.
- 29 W zbiorze notatek pod sygnaturą 6969/1 zachowały się pojedyncze zapiski dotyczące koncepcji utworu *I po dniach wielu* (tytuł ten widnieje u góry kart), które mogą pochodzić z przełomu lat 1899–1900. Ich treść pokrywa się bowiem jednoznacznie ze sztuką *Za późno*. Zob. np.

I po dniach

Ciągłe scysje z powodu tego, że każdą sprawę, którą on uogólnia, ona <hurmem> stawia osobiście i bierze do siebie lub tłumaczy jego stan duszy – stąd niemożność rozmowy! Płacz e i sceny! Mur między nimi rośnie. Żale, wstyd, niewiara i zniechęcenie. (I, 513; nawiasem ostrokatnym oznaczyłam niepewne odczytanie wyrazu)

Zapiski, których treść pokrywa się z dramatem *Za późno* (na kartach 503, 513, 525 w rękopisie: [Utwory prozą z lat 1905–1908...]), są ponadto spisane na tym samym papierze i tym samym charakterem pisma, co pozostałe notatki do dramatu z 1899 roku. Tropy te pozwalają na określenie przybliżonej daty powstania, choć nie sposób z całą pewnością stwierdzić, czy są to materiały do powieści o tym tytule (nad którą Reymont pracował na przełomie 1899 i 1900), czy jeszcze do pierwotnej wersji utworu dramatycznego (z marca 1899).

- 30 *Rozpoczynamy rok 1900 dwoma utworami powieściowymi...*, „Gazeta Lwowska” 1900, nr 5, s. 12.

Niewykluczone, że pracę nad powieścią całkowicie udaremnił poważny wypadek, jakiemu uległ Reymont 13 lipca 1900 roku³¹. W listach do Szczukowej ze szpitala i później wielokrotnie przeproszał za niewyraźne pismo, skarżył się na ból, a także problemy z utrzymaniem pióra w dłoni³². Co kluczowe – wraz z powolną rekonwalescencją nie poprawiał się bynajmniej nastrój Reymonta. Pisarz popadał w melancholię, apatię i stany lękowe; napomykał nawet o rezygnacji z pisania: „myślę, że to i koniec ze mną zupełny. Nie z jednostką ludzką, a z jednostką literacką – że już skończyłem swój zawód”³³. Zakończona relacja ze Szczukową wyznaczyła również tymczasowo koniec pracy nad powieścią *I po dniach wielu. I po latach wielu...* – a właściwie nad jej wersją z 1900 roku.

Kolejne notatki dotyczące utworu Reymont zaczął sporządzać dopiero wraz z pojawieniem się w jego życiu drugiej Wandy – w lutym 1908 roku. Okazuje się, że w ciągu ośmiu lat koncepcja literacka mocno ewoluowała, podobnie jak sercowa sytuacja Reymonta. Po długim okresie narzeczeństwa był już żonaty z Aurelią z Szacznajderów Szablowską, nie miał kontaktu ze Szczukową³⁴, lecz w jego życiu zaistniała kolejna kobieta, młodsza o kilkanaście lat, zamężna Wanda Toczyłowska.

Para poznała się prawdopodobnie w Zakopanem, a zachowane listy Reymonta do kochanki pochodzą z okresu od lutego 1907 do kwietnia 1912 roku. Ich uczucie trwało jednak znacznie krócej, bo niespełna dziesięć miesięcy – do sierpnia 1908 roku, kiedy Toczyłowska zdecydowała się zakończyć ich romans. Kilka miesięcy później, odczuwając głęboko niestosowność ich relacji, ona również poprosiła Reymonta o zwrot swoich listów³⁵.

Po roku znajomości widywali się już sporadycznie, a obarczona trudną sytuacją domową Toczyłowska już na początku 1908 roku dystansowała się od Reymonta, skazując ich relację na niespełnienie. Nie przestawali jednak korespondować. Choć nie wiadomo, gdzie znajdują się listy Toczyłowskiej, i czy w ogóle jeszcze istnieją,

³¹ 13 lipca 1900 roku w okolicach stacji Włochy doszło do zderzenia dwóch pociągów Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Zginęły cztery osoby, a ponad trzydzieści zostało rannych. Opis wydarzenia zob. Ig. M. [Ignacy Matuszewski], *Spotkanie się pociągów pod Włochami. Wrażenia naocznego świadka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 29, s. 573–574.

³² Zob. np. List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 22 lipca 1900 (Warszawa, Szpital Praski), (K, 601); List W.S. Reymonta do W. Szczukowej z 26 lipca 1900 (Warszawa, Szpital Praski), (K, 603).

³³ List W.S. Reymonta do W. Szczukowej (Warszawa, lipiec 1900), (K, 604).

³⁴ Według ustaleń Beaty Utkowskiej w *Dzienniku nieciągłym*, pomimo braku zachowanej korespondencji ze Szczukową z lat późniejszych, Reymont z pewnością nawiązał z nią ponownie kontakt w latach dwudziestych XX wieku, gdy ta prowadziła Hotel „Polonia” przy Promenade des Anglais w Nicei. W dzienniku odnotowuje również Reymont listy i depesze wysłane do niego przez Szczukową (zob. przypisy w: W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 247, 273).

³⁵ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 12 listopada 1908 (Warszawa), (K, 687).

to o ich tonie można jednoznacznie wnioskować z odpowiedzi Reymonta. Na początku lutego 1908 roku pisał:

Ma Pani rację ze swojego kąta widzenia, że właściwie cały nasz stosunek nie ma sensu. [...] Nie będę w tej chwili odkrywał swojej uczuciowej strony serca, ponieważ Pani mnie nie kocha i przeto jest to Pani obojętnym i nużącym. Z całego serca za to przepraszam i obiecuję już najsolenniejsze milczenie. Nie naruszę Pani spokoju, przysięgam. [...] Zdecydowała Pani nasz stosunek ostatnim swoim listem. Bardzo silnie i bardzo bezwzględnie. Jest Pani w prawie. Zastosuję się do wszystkiego, czego Pani żąda³⁶.

Wbrew zapewnieniom nie przestawał jednak słać do niej kolejnych listów, a ich relacja bynajmniej się nie zakończyła. Nawet w czasie podróży z żoną Reymont korespondował z Toczyłowską, prosząc ją o dyskretne słać odpowiedzi na *poste-restante* pod hasłem „Wanda”³⁷. O samych planach wyjazdowych również informował ukochaną na bieżąco³⁸.

Największy zespół notatek do powieści *I po dniach wielu* znajduje się pod sygnaturą 6969/I; został on zebrany przez archiwistów Ossolineum w jeden zeszyt³⁹. Właśnie ten zbiór posłużył za materiał do dalszych dociekań przedstawionych w niniejszej pracy.

Pierwsze daty, które odnotowuje Reymont w brudnopisie szkicu powieści, to: „Amalfi, 26 lutego 1908” (I, 463) oraz „Paryż, 13 kwietnia 1909 roku” (I, 479). Zapiski *I po dniach wielu* zajmują jeszcze przeszło siedemdziesiąt stron, lecz nie pada w nich więcej żadna data – trudno zatem stwierdzić, z którego roku pochodzą wszystkie dalsze notatki⁴⁰.

Skrótowy charakter zachowanych zapisków, wariantywność poszczególnych fragmentów i nieliniarna kompozycja mogą sugerować, że już w 1909 roku Reymont nie pracował intensywnie nad powieścią, lecz wyrwykowo notował kolejne pomysły, przychodzące – zdaje się – w międzyczasie, podczas pracy nad innymi utworami. Ciągłość działań twórczych nad dopiero krystalizującą się koncepcją *I po dniach wielu* była najpewniej zakłócana pilniejszymi zobowiązaniami

³⁶ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 12 lutego 1908 (Paryż), (K, 653, 654).

³⁷ Tamże (K, 655).

³⁸ Zob. listy z lat 1908–1910.

³⁹ Zespół powstał w wyniku konserwatorskich prac bibliotecznych (w jednym zeszycie zebrano różne notatki sygnowane tytułem *I po dniach wielu*). Nie jest to jeden autorski brulion, dlatego notatki nie mają układu chronologicznego – np. w zbiorze po zapiskach z 1908 i 1909 pojawiają się karty pochodzące przypuszczalnie z lat 1899–1900. Świadczy o tym charakter pisma Reymonta i treść przywoływanych już w niniejszej pracy fragmentów. Niewykluczone, że wśród niedatowanych kart znajdują się także zapiski z lat wcześniejszych i późniejszych.

⁴⁰ Zob. przypis powyżej.

względem wydawców. Niewykluczone, że trudna relacja z Wandą Toczyłowską również nie pomagała pisarzowi w krystalizacji fundamentów powieści.

Nie ulega jednak wątpliwości, że zachowane rękopisy *I po dniach wielu* – tej samej koncepcji, o której mówił Reymont w „Tygodniku Ilustrowanym” – powstały w okresie romansu z Wandą Toczyłowską i pierwszych latach małżeństwa z Aurelią Szacsznajder, więc to przede wszystkim w relacjach z nimi należy szukać potencjalnych inspiracji do powieści.

„Treść – dzieje małżeństwa, dwu serc, dwojga ludzi...”

W lutym 1908 roku, gdy Reymont wyjechał do Amalfi i Paryża, coraz dosadniej uświadamiał sobie, że narastający dystans ze strony Toczyłowskiej nie jest wyłącznie kokieterią. W jego listach wyraźne są melancholia, żal i rezygnacja, jakby stopniowo godził się z brakiem nadziei na kontynuowanie relacji. Będąc właśnie w tym położeniu, sięgnął po pióro, by rozpocząć notatki do *I po dniach wielu*.

Oprócz strony tytułowej *I po dniach wielu... i po latach wielu... Studium* pierwsza wzmianka o utworze pojawia się na karcie czterysta sześćdziesiątej trzeciej, w zespole notatek, i stanowi krótką charakterystykę bohaterki, kobiety cichej i tajemniczej, do której „wciąż wędrują jakieś osobistości, jacyś księża przebrani” (I, 463) – jest ona główną bohaterką. W zbiorze luźnych zapisków można dostrzec przede wszystkim szkice koncepcyjne większego projektu literackiego – najprawdopodobniej powieści psychologiczno-obyczajowej o wyraźnie modernistycznym charakterze. Niespójne notatki uniemożliwiają omówienie powieści jako całości, ukazują za to interesujący proces twórczy, w którego ramach Reymont formułuje koncepcje fabularne, szkicuje postaci, tworzy zarysy scen i dialogów, a także eksploruje problemy ideowe i społeczne. Kilukrotnie zmienia też pomysł na powieść, dodając kolejne wątki.

Najsilniej zarysowaną ośią narracyjną tych szkiców jest relacja między kobietą i mężczyzną – parą uwikłaną w życie towarzyskie przełomu XIX i XX wieku. Bohaterka na pierwszych stronach notatek do utworu jest określana jako społecznica (I, 471), zaangażowana w kwestie unickie i polityczne (I, 463); on zaś jest indywidualistą, anarchistą, samotnikiem (I, 471–473) – nosi w sobie sprzeczność między potrzebą miłości a poczuciem wyobcowania i niezrozumienia.

Później jednak Reymont zdaje się modyfikować koncepcję postaci żeńskich i miejsce tajemniczej społecznicy jako głównej bohaterki zajmuje wywodząca się z burżuazji kobieta, której imienia Reymont nie podaje. Jest ona przedstawiana jako żyjąca na pokaz filisterka, dbająca wyłącznie o opinię innych i stwarzanie pozorów wysokiego statusu majątkowego. Jej rodzinę nazywa Reymont burżuazją i charakteryzuje następującymi hasłami: „ich sceny, ich modły wspólne, ich słoństwa, hipokryzja, życie puste, warszawskie” (I, 467). W jego notatkach można

także znaleźć sugestie metatekstowe, zostawiane jako wskazówki dla samego siebie z myślą o późniejszym procesie twórczym: „w jednym całym rozdziale przedstawić bezmyślność życia towarzyskiego w Warszawie, wizyty, rozmowy, koncerty, teatry, spotkania się, rewizyty, szum, pośpiech, kołowacizna bez treści” (I, 527).

Dalej Reymont odnotowuje losy zamężnej kobiety, która w atmosferze skandalu rozwodzi się z pierwszym mężem (I, 465, 469) i bierze ślub z nowym partnerem (I, 471). Para nie jest jednak w nowym związku szczęśliwa. Relacja dwojga głównych bohaterów ukazana jest raczej jako nieporozumienie – początkowe zakochanie zostało całkowicie zakłócone przez wyraźne różnice w osobowościach i światopoglądach obojga. Ich wspólne życie jest pełne codziennych sprzeczek, epizodów zazdrości i kłótni: „Niemożność współżycia i poddania się jarzmu. Każde bezwiednie chce zapanować” (I, 475). Oboje mają silne charaktery i nie są gotowi iść na kompromisy w małżeństwie; mają ponadto zupełnie inne oczekiwania i osobowości – ona uwielbia przebywać wśród ludzi i żyć na wysokim poziomie, którego mąż nie jest w stanie jej zapewnić: „Gorycze z powodu ubóstwa jego. Ona pragnie żyć, używać nieco, on biedny i przytem stoik” (I, 553). Z biegiem czasu bohaterowi coraz bardziej ciąży relacja z żoną – szybko nawiązuje więc romans z inną kobietą (I, 475, 481). Podejmowane przez małżonkę próby zwrócenia na siebie uwagi męża są bezcelowe – bohater, „aby się jej pozbyć czasem – daje jej dziesięć rubli wieczorem i ucieka” (I, 521). Jego ostateczne rozstanie z żoną jest nie tylko wynikiem osobistego zawodu, ale też symboliczną ilustracją niemożności pogodzenia dwóch niezależnych osobowości w ramach tradycyjnego modelu relacji.

W swoim szkicu Reymont śmiało kreśli też charakterystykę kobiety nowoczesnej:

Postać nowej bojowniczkii, bojowniczkii dla przyszłości. Panna mająca dziecko – odważnie i śmiało⁴¹. Były przyczyny: poznała, że ojciec dziecka był nędznikiem, i nie poszła za niego. Walka jej ze społeczeństwem. Prawa matki najświętsze, prawo do mienia dziecka, do dania mu swojego nazwiska – prawo rodzenia. Cała ta kwestia bolesna i straszna, cała głupota społeczna, wykluczająca bękartów i hańbą obrzucająca matki nieślubne. (I, 523)

Próba zestawienia poszczególnych wątków utworu oraz tej charakterystyki pozwala domniemywać, że opis może dotyczyć kochanki mężczyzny. W niektórych wariantach ma ona męża, w innych zaś jest panną, która urodziła dziecko⁴². W jed-

⁴¹ Adnotacja „odważnie i śmiało” może dotyczyć zarówno postępującej w ten sposób bohaterki, jak i sposobu pracy Reymonta – który odnotowuje, by sylwetkę kobiety nakreślić w powieści odważnie i śmiało.

⁴² Niedookreślony „jej syn” przewija się już w pierwszej wersji utworu (zob. I, 483). Z drugiej strony przy wątku rozwodu żony bohatera z pierwszym mężem również pojawia się wzmianka o dziecku (zob. I, 465). Trudno zatem wyrokować.

nej ze scen pada imię „Helena” – decyduje się ona pozostać przy mężu i pozostawić kochankę: „Rozmowa. Helena przyznaje się, że kocha męża, ale chce kochać jego, jego. Nastrój, spokój, rozejście się – gorzkie, a ludzkie słowa – jego” (I, 525)⁴³. Na jednej ze stron Reymont odnotowuje także odważnie zagadnienie: „Ważność, jaką kobiety nadają dziewictwu” (I, 545); pisze też, że dziewictwo jest myłone z prawdziwą cnotą – wątek ten nie ma jednak swojego rozwinięcia ani zastosowania w dalszych brulionowych zapiskach.

Sposób sporządzania notatek przez Reymonta – hasłowy, urywany, często metatekstowy – utrudnia udzielenie odpowiedzi na wiele pytań dotyczących kreacji świata przedstawionego, między innymi którą z bohaterek jest owa, pojawiająca się na początku, tajemnicza kobieta z powiazaniami unickimi? Czy autor utworu narysował dzieje kochanki, która pojawia się w życiu anarchisty-samotnika nieco później, czy przedstawia czytelnikom od razu przeszłość jego żony – trudno stwierdzić jednoznacznie. Kobieta ewidentnie była związana z warszawskim „Głosem”, a to właśnie w redakcji tego czasopisma Reymont miał poznać swoją przyszłą żonę Aurelię Szablowską⁴⁴, ówczesną małżonkę redaktora – Teodora Szablowskiego. Wszystkie portrety kobiet ukazane w tekście odgrywają jednak ważną rolę, reprezentują bowiem zróżnicowane rysy psychologiczne – to postaci złożone, niejednoznaczne, silne i bezradne jednocześnie. Ich los wpisany zostaje w szerszy kontekst modernistycznej refleksji nad tożsamością kobiety u progu nowoczesności: pełnej napięć między rolą społeczną a osobistym szczęściem, między potrzebą miłości a pragnieniem samostanowienia. *I po dniach wielu* to z pewnością ciekawe świadectwo planów powieściowych Reymonta oraz jego pomysłu na włączenie do tekstu niebanalnych wątków okołofeministycznych.

Żywy w wieku XIX i XX problem samotnego wychowywania dzieci oraz nadawania im nazwiska po matce – to nie jedyne kwestie obyczajowe interesujące Reymonta. Pisarz planował włączyć także do *I po dniach wielu* krytykę niechęci do posiadania potomstwa: „Małżeństwo, które nie chce dzieci, a kiedy się to staje – nienawiść obojga do przyszłego potomka! Egoizm obrzydły, maskowany troską o dolę przyszłego człowieka” (I, 511). W innym miejscu zapisuje również: „Kuzyn przeciwko łajdakom dzisiejszej cywilizacji. Chowacie i czuwacie nad zwierzętami, a nie dbacie o ludzi. Dla kogo to jest wszystko?” (I, 549). Tego typu podejście, reprezentowane przez autora ponad sto lat temu, współcześnie również wzbudziłoby żywe zainteresowanie szerokiego grona odbiorców i wpisało się w publiczny dyskurs.

Wątkiem przewijającym się w tle szkiców powieści *I po dniach wielu* są też aktualne zagadnienia społeczno-polityczne, które niewątpliwie wpływają na życie prywatne bohaterów. Pojawiają się motywy działalności konspiracyjnej – kwestie

⁴³ Takie samo zakończenie utworu odpowiada również notatkom do dramatu *Za późno*.

⁴⁴ S. Talikowski, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973, s. 21.

unickie (I, 463), redakcja „Głosu” i Marian Bohusz⁴⁵ (I, 467, 541), roznoszenie broszur (I, 467), rewizje (I, 465) i „narodowe aresztowania, więzienia, wywozy. Strach panujący w społeczeństwie” (I, 541). Bohaterowie żyją w świecie permanentnego napięcia – śledzeni, oskarżani, przeszukiwani. Wątek ten, obecny szczególnie na pierwszych stronach zbioru notatek, nie ma jednak swojego rozwinięcia.

Warszawa jawi się w *I po dniach wielu* jako przestrzeń hipokryzji, pozorów i filisterskiego życia na pokaz. Na jednej ze stron Reymont, opierając się na własnych obserwacjach, opisuje nawet dwa „typy warszawskie”: „Człowiek warszawski, który się zna na wszystkim, który wszystko krytykuje, który jest pesymistą względem wszystkiego, który jest warchołem. Krzykacz kawiarniany, próżniak” (I, 477); charakteryzuje także typ „kobiety warszawskiej”, która jest taka sama, lecz ponadto chodzi na wszystkie zebrania, zabiera głos, jest głupia i zarozumiała (I, 477). Paryż jest natomiast w utworze przestrzenią dekadencją i zdegradowaną; natomiast wieś ukazał Reymont jako gniazdo rodzinne, swojskie, dające schronienie w najtrudniejszych chwilach. Bohater po rozstaniu z żoną wyjeżdża właśnie do matki na wieś i tam planuje pozostać (I, 483–485).

W tekście wielokrotnie przewija się motyw listów wymienianych z kochanką. Podczas zabawy tanecznej w domu bohater otrzymuje od niej zaproszenie do siebie (I, 481). Kochanek zostaje u niej na noc, a nad ranem rozmyśla o minionych latach: „Głębokie refleksje. Notatnik. Kilka wierszy” (I, 471). W tej wersji Reymont miał koncepcję, aby każda scena bądź rozdział kończyły się krótką notatką osobistą Henryka – tu po raz pierwszy pada jego imię – „w której się on odsłania cały i rzuca światło bardzo jasne na otoczenie” (I, 471). Szkicuje nawet wzór dla tych zapisków:

wzór mniej więcej

23 III

A w rzeczywistości ta cała zabawa jest ładna, ale płytka, grają w niej tylko instynkta. <Koniec>⁴⁶. Zmęczony jestem śmiertelnie... ani robić, ani myśleć, ani chcieć czegokolwiek! Chwilowe podrażnienia! (I, 482)

Reymont nie miał sprecyzowanego pomysłu na zakończenie utworu. W jednym wariantcie bohater rozstaje się z żoną i planuje wyjazd do Ameryki, lecz ostatecznie jedzie do domu swej matki na wsi. W innym zaś – wyrusza w podróż wraz z kochanką, ale okazuje się, że ich namiętne uczucie zastąpiło wrażenie obcości (I, 501).

Na kartach rękopisu Reymont sporządza hasłowo fabułę kolejnych scen, często odnotowuje nieliniarnie luźne pomysły na poszczególne sceny. Wielokrotnie przekształca także fabułę, bohaterów i problematykę utworu, dlatego trudno

⁴⁵ Pseudonim Józefa Karola Potockiego, wydawcy „Głosu”.

⁴⁶ Nawiasem ostrokątnym oznaczyłam niepewne odczytanie wyrazu.

omówić manuskrypt jako kompletny utwór. Samo prześledzenie dłuższych fragmentów jest jednak cenną wskazówką i pozwala na przybliżenie zamysłów autora i prześledzenie motywów znajdujących się w orbicie jego zainteresowań.

Zdaje się, że głównym wątkiem każdej wersji planowanej powieści miała być niespełniona miłość postrzegana jako doświadczenie egzystencjalne, a nie wynik błędnego wyboru. Obie kobiety (żona i kochanka) są zbyt odległe od światopoglądu, wrażliwości i emocji głównego bohatera – jedna z nich jest zbyt natarczywa emocjonalnie i zaborcza, druga – z czasem chłodna i zdystansowana.

Dwie bohaterki w utworze od razu nasuwają myśl o kobietach bliskich samemu Reymontowi: jego kochance Wandzie Toczyłowskiej i żonie Aurelii, *primo voto* Szabłowskiej. Zanim para mogła się pobrać, przez kilka lat oczekiwała, aż małżeństwo Szabłowskich zostanie unieważnione. Być może początkowe zakochanie szybko zostało zastąpione przez codzienne sprzeczki i nieporozumienia spowodowane odmiennością światopoglądów i upodobań małżonków⁴⁷. W swoim dzienniku w 1907 roku Reymont pisze o rozczarowaniu małżeństwem z Szabłowską – ich relacja, początkowo pełna szczerzej miłości, z czasem zaczęła być dla obojga źródłem frustracji⁴⁸. Fabuła powieści pokrywa się zatem nie tylko z deklaracjami dla „Tygodnika Ilustrowanego”⁴⁹, ale także biografią Reymonta. Wielokrotnie powtarzany w utworze wątek wyjazdu, pożegnania oraz rozstania świadczy ponadto o potrzebie symbolicznego zamknięcia pewnego etapu życia bohatera. Być może odczuwał to także sam Reymont, rozczarowany małżeństwem i borykający się po raz kolejny z miłosnym niespełnieniem.

W czasie pracy nad powieścią Toczyłowska prawdopodobnie była w centrum uwagi i zainteresowań pisarza, a jakiegokolwiek trudności w ich komunikacji doprowadzały go niemal do obłędu. Pisał na przykład: „do tego stopnia czułem grozę i strach o Ciebie, że nie odebrawszy odpowiedzi na mój list z Amalfi – zachorowałem z niepokoju i nocie całe śniłem wciąż o Tobie”⁵⁰. Pod koniec października 1908 roku miała mieć premierę któraś z jego sztuk, poświęcona rzekomo Toczyłowskiej, na którą zapraszał ją do Krakowa: „Bo ten dramat dla Ciebie i przez Ciebie”⁵¹. Najpewniej pracował więc w tym okresie nad tekstami inspirowanymi relacją z ukochaną.

W utworze kilkakrotnie pojawia się też element listów, depechy i telegramów od kochanki: „Stara służąca, niańka pani, rano czyści ubrania pana, wyjmuje mu z kieszeni listy różne i chowa, żeby pani nie zobaczyła, żeby jej oszczędzić przykrości.

47 Dyplomatycznie pisze o tym m.in. Stefan Talikowski, *Reymont w kręgu rodzinnym*..., s. 43.

48 Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły*..., s. 195–198.

49 Zob. Gamma [Henryk Galle], *Z pod pióra*..., s. 2.

50 List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 3 kwietnia 1908 (Paryż), (K, 658).

51 List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 5 czerwca 1908 (Kraków), (K, 668). Nie udało się zidentyfikować dramatu, o którym pisze autor. W liście twierdzi, że planowane były także adaptacje w Rosji i Niemczech, ale zdaniem Barbary Koc plany te nie doszły do skutku.

Wyrzuca mu następnie, że panią oszukuje” (I, 541). Reymont odnotowuje także w *I po dniach wielu* treść niektórych wiadomości, które kochanka śle do głównego bohatera: „Jestem wolna. Przyjeżdżaj do Krakowa!” (I, 481), „Jestem wolna. Przyjeżdżam. Czekał” (I, 501). Takiej właśnie wiadomości oczekiwał od Toczyłowskiej Reymont podczas ich wielomiesięcznej rozłąki. 4 maja 1908 roku zakończył swój list do niej słowami: „Kocham Cię, umieram z tęsknoty! Umieram. Napisz to: przyjeźdź!”⁵².

Ważnym tropem może się także okazać próba deszyfracji tytułu powieści Reymonta i znalezienia możliwych literackich inspiracji do jej planowania. *I po dniach wielu, i po latach wielu* to sparafrazowany fragment wiersza Adama Mickiewicza pt. *Sen*, będącego opisem tęsknoty i tragicznego położenia mężczyzny po rozstaniu z ukochaną. Podmiot wyraża jednak przekonanie, że ich miłość jest silniejsza od śmierci, dzięki czemu odejście daje nadzieję na ponowne spotkanie:

Chociaż zmuszona będziesz mnie porzucić,
Jeżeli serca nie zmienisz w kochaniu,
Rzucając nawet nie chcesz mnie zasmucić,
I rozstając się, nie mów o rozstaniu!

Przed smutnem jutrem, niech jeszcze z wieczora
Ostatnia spłynie na pieszczotach chwilka;
A kiedy przyjdzie rozstania się pora,
Wtenczas trucizny daj mi kropel kilka.

Do ust twych usta przycisnę; powieki
Zamykać nie chcę, gdy mię śmierć zamroczy;
Niechaj rozkosznie usypiam na wieki,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

A po dniach wielu czy po latach wielu,
Kiedy mi każą mogiłę porzucić,
Wspomnisz o twoim sennym przyjacielu,
I zstąpisz z niebios, aby go ocucić.

Znowu mię złożysz na twem łonie białem,
Znowu mię ramię kochane otoczy;
Zbudzę się, myśląc, że chwilkę drzemałem,
Całując lica, patrząc w twoje oczy⁵³.

⁵² List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 4 maja 1908 (Florence), (K, 665).

⁵³ A. Mickiewicz, *Sen*, w: tegoż, *Poezje Adama Mickiewicza wydane w setną rocznicę urodzin wieszca, 1798–1898*, t. II, Nakładem Karola Miarki w Mikołowie, Mikołów–Warszawa 1898, s. 44.

Treść utworu poetyckiego zdaje się momentami bezpośrednio przenikać do listów Reymonta, szczególnie w pierwszych miesiącach romansu z Toczyłowską. Tematyka korespondencji w latach 1907–1908 często oscyluje wokół snów. Po rozstaniu pary w Zakopanem Reymont wyznawał: „od jutra będę szukał w pracy ucieczki, zamykam się na wiele dni, aby żyć tylko wspomnieniem i śnić dalej ten czarowny sen”⁵⁴. Rok później będzie miał podobne skojarzenia:

Wiesz, a ten sen, o jakim wspominasz w końcu listu, ten sen, który Cię pokrzepił, śniłem tak samo i w tym samym czasie. Pamiętam, że całowałem Cię szalenie i że oddawałaś mi pocałunki, tuląc się do mnie. Nie zapomnę tego snu nigdy, nigdy. Więc zeszliliśmy się nareszcie na jedną szczęsną chwilę, ale w sennym marzeniu, może to poprzedza jakąś niedaleką rzeczywistość?⁵⁵

Wielokrotnie deklarował Toczyłowskiej swoje pełne oddanie: „Myśląc o Tobie, śnię jakieś wielkie, cudowne życie, władcze i bujne”⁵⁶, a gdy ukochana nie odwzajemniała jego gorących uczuć, uznał, że jego świat się wali: „dnie mi są już ciężkim, zatopionym w bólu snem. [...] niechaj mnie noc ogarnie zupełnie”⁵⁷, stając się jak gdyby owym mickiewiczowskim „sennym przyjacielem”⁵⁸.

Reymont nawiązywał także niejednokrotnie do zagadnień okołospirytystycznych: „Jeśli Pani sama teraz, w tej godzinie, to moja dusza astralna tam pójdzie i krążyć będzie dokoła, może Pani to odczuje po jakimś znaku”⁵⁹. Przez chłód, posągowość i domniemane igranie z uczuciami Reymonta – prócz bohaterki *I po dniach wielu* – zaczynał on postrzegać w Toczyłowskiej wampiryczną, fatalną Daisy z noweli *We mgłach*.

Dwa wcielenia Daisych

Szczegółowe prześledzenie relacji łączących Reymonta z Toczyłowską, oraz ze Szczukową, okazuje się ważne w celu ustalenia genezy *I po dniach wielu*, a także mylonego z tą powieścią *Wampira* (oba utwory powstawały w podobnym czasie). Zdaje się bowiem, że inspiracją do planowania pierwszego z tytułów były stosunki autora z obiema kobietami. Tuż obok pytania o motywację napisania *I po dniach*

⁵⁴ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej (luty/marzec 1907, Warszawa), (K, 623).

⁵⁵ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 3 kwietnia 1908 (Paryż), (K, 658).

⁵⁶ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 5 czerwca 1908 (Florence), (K, 668).

⁵⁷ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 18 marca 1907 (Warszawa), (K, 629).

⁵⁸ I w utworze Mickiewicza, i w przywołanym kontekście – *senny* oczywiście w znaczeniu „wizyjny, przeżywany we śnie”.

⁵⁹ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 13 stycznia 1908 (Grodno), (K, 648).

wielu stoi niejasna do dziś kwestia: na kim wzorował Reymont postać wampirycznej Daisy – na Wandzie Szczukowej czy Wandzie Toczyłowskiej, a więc także: która z relacji była inspiracją do odwzorowania niespełnionej miłości kochanków w szkicu *I po dniach wielu*?

Jodełka-Burzecki sądził, że chodzi o zainteresowaną spirytyzmem Szczukową⁶⁰, która w 1900 roku była obiektem fascynacji pisarza. Badacz uznał, że główna bohaterka powieści *I po dniach wielu* musi być inspirowana Szczukową – dlatego że Reymont wzmiankuje w liście do niej o rozpoczęciu pracy nad nowym utworem. Badacz wyraził też przekonanie, że Toczyłowska jest raczej pojawiającą się w *Wampirze* Adą, a nie demoniczną Daisy⁶¹. Odmienne zdanie co do Daisy miała Kocówna, która bazowała na zachowanych listach Toczyłowskiej do Zenona Przesmyckiego. Toczyłowska zwróciła się do Miriama już po śmierci noblisty, by przekazać informację o posiadanym portrecie i listach pisarza. Skomentowała także niektóre fragmenty korespondencji:

Zauważył Pan może w listach parę razy zwrot „Daisy”? Bohaterką powieści, którą pierwotnie Reymont miał zatytułować *Czarna pantera*, a która ukazała się w druku pod tytułem *Wampir* (o ile mnie pamięć w tej chwili nie zawodzi), którą omawiał tyle razy ze mną – była właśnie owa Daisy na mnie wzorowana [...] ⁶²

Teza częściowo potwierdziła się, gdy badaczka otrzymała od synów Toczyłowskiej listy Reymonta – rzuciły one nowe światło na całą sprawę⁶³.

Zdaje się, że prawda leży pośrodku. Zachowana korespondencja wskazuje na to, że w okresie powstawania dramatu *Za późno*, noweli *We mgłach* i późniejszej, rozszerzonej wersji – *Wampira* – Daisy była wzorowana na Szczukowej, lecz kilka lat później, gdy relacja z nią była już zakończona, Reymont podobnie zaczął postrzegać

⁶⁰ T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 192.

⁶¹ Badacz nie miał jednak wglądu do korespondencji Reymonta z Toczyłowską (zob. T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 192). Dopiero w 1976 informację o istnieniu listów otrzymała Kocówna, a trzy lata później dostała od synów Toczyłowskiej kserokopie oraz zgodę na publikację korespondencji. Drukiem ukazały się w 1981. Zob. W.S. Reymont, *Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907–1912*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 21.

⁶² List W. Toczyłowskiej do Z. Przesmyckiego z 21 maja 1933 (Warszawa), (K, 697).

⁶³ Barbara Kocówna przywołuje historię, jak Toczyłowska zwróciła się do Miriama z informacją o posiadanych listach od Reymonta. Kocówna dodaje, że „Listy [Reymonta] prawdopodobnie gdzieś przepadły” (taż, *Reymont: opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971, s. 191). Zdanie zostało poprawione i uzupełnione w wydaniu z 2000 roku następująco: „Listy zostały w rękach adresatki” (taż, *Reymont: opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000), lecz nie uzupełniono wywodu o nowe informacje dostępne dzięki odzyskanej korespondencji.

Toczyłowską. Zakochał się w niej bez pamięci z tą samą mocą: „Szaleństwo mnie ogarnia. Wróciły wszystkie sny o szczęściu. Wróciły i szarpiały szponami rozpaczy”⁶⁴. To w Toczyłowskiej dostrzegł drugą Daisy na kilka lat przed książkowym drukiem *Wampira*. W listach zwraca się do niej kilkakrotnie tym imieniem: „Czasem zdaje mi się, że masz wiecznie głodną duszę, a powiem jeszcze, że i łakomą na życie. Tak, Daisy, Ciebie strasznie pociąga życie, strasznieś go ciekawa. [...] Kocham Cię, Daisy, pozwól się tak nazywać!”⁶⁵, „O Daisy!”⁶⁶. Reymont dopatruje się w Toczyłowskiej powieściowej Daisy, chcąc znów poczuć to samo fatalne zauroczenie, w które popadł przed laty dla Szczukowej. W liście z 23 maja 1907 roku pisze też, że zabija go „niehumanitarna, zabójcza, wampirowa tęsknota”⁶⁷. Sama Toczyłowska – nieświadoma obecności pierwszej Wandy w przeszłości Reymonta – po latach wspominała, że to właśnie ona stała się pierwowzorem wampirycznej *femme fatale*, co pisarz wprost miał jej wyznaczyć. Toczyłowskiej nie myliła jednak intuicja: „była właśnie owa Daisy na mnie wzorowana, mająca być moim typem, zresztą jakkolwiek chybiona i obca mi duchowo, jednak dla mnie stworzona i z myślą o mnie pisana”⁶⁸. Dawna miłość Reymonta zapewne słusznie nie dostrzegała swojego podobieństwa do demonicznej Daisy, wzorowanej przecież przed kilku laty na Szczukowej.

Być może Szczukowa również nie rozpoznabyła siebie w powieściowej *femme fatale*. Analogia „obu Daisy”, czyli obu Wand, zdaje się bowiem nie polegać na podobieństwie kobiet do siebie i do kreacji Daisy, lecz na podobieństwie uczuć, którymi darzył je Reymont, i emocji, jakie w nim wyzwalało niespełnione zakochanie – a zatem tej samej szaleńczej miłości, prowadzącej niemal do obłądzenia, całkowitemu oddaniu czy deklarowanej gotowości do porzucenia dotychczasowego życia dla kochanki. Identyczne podobieństwo dotyczy miłosnego trójkąta i niespełnionego uczucia w dramacie *Za późno* (zatytułowanego pierwotnie *I po dniach wielu*) z 1899 roku, a także szkicu powieści *I po dniach wielu* z około 1908–1909 roku. Jak gdyby nie od konkretnej osoby, lecz od samego uczucia zauroczenia Reymont był uzależniony – uczucia autodestrukcyjnego, zniwalającego i wysysającego z niego stopniowo radość życia.

***I po dniach wielu, i po latach wielu...* rozliczenie z mitami**

Wokół biografii Reymonta przez lata narosło wiele legend, mitów i powielanych do dziś niesprawdzonych przypuszczeń uznawanych za pewnik. Usiłując zatem

⁶⁴ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej (po 13 lutego 1907, Kraków), (K, 622).

⁶⁵ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 5 czerwca 1908 (Kraków), (K, 667, 668).

⁶⁶ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 6 czerwca 1908 (Kraków), (K, 670).

⁶⁷ List W.S. Reymonta do W. Toczyłowskiej z 23 maja 1907 (Warszawa), (K, 632).

⁶⁸ List W. Toczyłowskiej do Z. Przesmyckiego z 21 maja 1933 (K, 697).

rzetelnie odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule niniejszej pracy, należy oprzeć się na faktach⁶⁹.

Wiosną 1899 roku Reymont pisze dramat *Za późno*, którego pierwotny tytuł brzmiał *I po dniach wielu*. Choć utwór nigdy nie ukazał się drukiem, to był kilkakrotnie wystawiany na deskach teatru właśnie pod tytułem *Za późno*. W drugiej połowie roku autor prawdopodobnie decyduje się jednak zmodyfikować utwór dramatyczny i stworzyć na jego podstawie powieść *I po dniach wielu. I po latach wielu...* Taka nazwa pada również w prasie – w „Tygodniku Mód i Powieści” z początku roku 1900 deklaruje druk tego utworu w odcinkach. Do dziś, oprócz trzech brulionowych rzutów dramatu, zachowały się pojedyncze zapiski dotyczące przerabianej powieści.

Reymont i Wanda Szczukowa poznają się dopiero pod koniec 1899 roku. 23 czerwca 1900 pisarz informuje kochankę, że pracuje nad bardzo dziwną powieścią *I po dniach wielu*, jednak nie streszcza jej fabuły ani nie podaje szczegółowych informacji, umożliwiających późniejszą identyfikację utworu. Z tego powodu Jodelka-Burzecki sądził, że mowa o innym tytule późniejszego *Wampira*. Lipcowa katastrofa kolejowa, zły stan psychiczny, a ponadto interwencja Aurelii Szablowskiej, która dowiedziała się o zdradzie narzeczonego – udaremniają romans i dalsze prace nad powieścią.

Dopiero w 1908 Reymont odzyskuje dawną energię za sprawą nowej miłości – Wandy Toczyłowskiej. Zachowana korespondencja jednoznacznie dowodzi, że – szczególnie w ciągu pierwszego roku – kochanka była w centrum myśli, marzeń i planów pisarza. Choć stopniowe dystansowanie się Toczyłowskiej Reymont zdawał się przyjmować z szacunkiem i zrozumieniem, to ich więź nie pozwalała mu zrezygnować z kontaktu z nią. Im bardziej kochanka go odrzucała, tym bardziej on szalał z miłości. Wraz z pojawieniem się Toczyłowskiej Reymont powraca do pracy nad powieścią *I po dniach wielu*. Na początku 1909 roku informuje „Tygodnik Ilustrowany” o konkretnych planach na powieść. Choć właśnie z tego okresu pochodzi najwięcej rękopiśmiennych zapisków do utworu, to i wówczas nie został on ukończony ani opublikowany.

Po tytuł, znajdujący się w orbicie zainteresowań Reymonta od co najmniej 1895 roku, pisarz sięga jeszcze na rok przed śmiercią, w 1924. W jednym z brulionów odnotowuje go jako tytuł jednej z części planowanej amerykańskiej tetralogii. Projektu jednak nigdy nie zrealizował i zatrzymał się na bardzo wstępnym etapie planowania. Nie udało się znaleźć żadnych notatek do powieści o tym tytule, które realizowałybyby założenia uwzględnione w brulionie z 1924 roku. Tego projektu Reymont również zaniechał.

⁶⁹ Ten ważny temat w kontekście badań nad Reymontem porusza Dorota Samborska-Kukuć w tekście *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 2, s. 228–229.

Kluczowy zdaje się wniosek, że autor kilkakrotnie zmieniał nie tyle koncepcję na utwór o tytule *I po dniach wielu*, co przez niemal trzydzieści lat próbował dopasować chwytny jego zdaniem tytuł do zupełnie różnych szkiców: dramatu, noweli czy powieści. Dlatego właśnie wyjątkową trudność sprawia próba ustalenia, co dokładnie kryło się pod tym tytułem od samego początku i gdzie należy szukać punktów stykowych utworu z biografią autora.

Okazuje się jednak, że teza Jodełki-Burzeckiego dotycząca powinowactwa *I po dniach wielu* z *Wampirem* nie ma poparcia. Dopiero analiza notatek do dramatu *Za późno* oraz do powieści *I po dniach wielu* pozwala stwierdzić, że zaledwie szkicowana wersja utworu z 1900 roku w istocie mogła być inspirowana sylwetką Szczukowej, choć dramat, który powstał jako pierwszy, został spisany, jeszcze zanim para się poznała. Nie ulega też wątpliwości, że zarówno notatki do powieści *I po dniach wielu* z lat 1899–1900, jak i te z lat 1908–1909 nie mają nic wspólnego z *Wampirem*.

W obliczu tych ustaleń należy zatem uznać *I po dniach wielu, i po latach wielu*⁷⁰ za tytuł przechodni, a także stwierdzić, że rękopiśmienne materiały do utworu o tym tytule, pochodzące z lat około 1899–1909, to jedyne znane źródła, które pozwalają dziś uznać szkicowany utwór za zupełnie odrębny projekt literacki, który nigdy nie został ukończony. Prócz faktografii i zagadnień okołotekstologicznych można z całą pewnością przyjąć *I po dniach wielu* za przyczynek do badań nad „życiopisaniem” Reymonta – szkic powieści stanowi bowiem niewątpliwie zapis obaw, tęsknot i pragnień pisarza związanych z rozczarowaniem małżeństwem z Aurelią oraz kolejną, nieszczęśliwą miłością, która może spełniłaby się, gdyby Toczyłowskiej starczyło odwagi:

Może przeszłam obok jakiegoś ogromnego uczucia, może, biorąc rzeczy po ludzku, skrzywdziłam to oddane bezgranicznie serce, ale zarazem niczym nie splugawiłam tego uczucia [...]. I trzeba mi było odejść od własnej miłości, przejść przez całe piekło strasznych przeżyć, aby tyle rzeczy pojąć i zrozumieć; [...] ⁷¹

Bibliografia

- Gamma [Henryk Galle], *Z pod pióra*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 2, s. 36.
Goniewicz-Potocka Jadwiga, *Dramatopisarski debiut Reymonta. Za późno (1899) w świetle brulionów*, „Czytanie Literatury” 2025, nr 14 (w druku).

⁷⁰ Reymont zapisuje go w różnych wariantach: *I po dniach wielu, i po latach wielu, I po dniach wielu. I po latach wielu...*, a w swoich notatkach najczęściej stosuje skrót *I po dniach wielu*.

⁷¹ List W. Toczyłowskiej do Z. Przesmyckiego z 3 lipca 1934 (K, 699).

- Ig. M. [Ignacy Matuszewski], *Spotkanie się pociągów pod Włochami. Wrażenia nocnego świadka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 29, s. 573–574.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, t. 1, oprac. J. Turska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1948.
- Ixion, *Światowy triumf literatury polskiej. Wł. St. Reymont laureatem Nobla. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 47, s. 1.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Wampir*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 191–230.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Kocówna Barbara, *Amerykańska powieść Reymonta*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1971, nr 6, s. 5–19.
- Kocówna Barbara, *Reymont: opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000.
- Kucab Mateusz, *W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w Wampirze Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4, s. 60–73, <https://doi.org/10.15584/dyd.pol.13.2018.5>
- Mickiewicz Adam, *Sen*, w: A. Mickiewicz, *Poezje Adama Mickiewicza wydane w setną rocznicę urodzin wieszczki, 1798–1898*, t. II, Nakładem Karola Miarki w Mikołowie, Mikołów–Warszawa 1898, s. 44.
- [*Rozpoczynamy rok 1900 dwoma utworami powieściowymi...*], „Gazeta Lwowska” 1900, nr 5, s. 12.
- Reymont Władysław Stanisław, [Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6962/I, k. 315–346.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *I po dniach wielu, i po latach wielu*, w: W.S. Reymont, [Utwory prozą z lat 1905–1908], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6969/I, s. 463–557.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Kocówna, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907–1912*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Reymont Władysław Stanisław, *Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Reymont Władysław Stanisław, [Szkice, notatki i redakcje brulionowe utworów prozą z lat 1895–1897], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6960/I, k. 1.
- Reymont Władysław Stanisław, *We mgłach*, w: W.S. Reymont, [Utwory prozą z lat 1905–1908], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6962/1, s. 89–230.

- Reymont Władysław Stanisław, [Zapiski o charakterze osobistym z lat 1901–1925, notatki, pomysły, scenariusze, fragmenty utworów literackich. Cz. 2], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6977/II A, s. 593.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzięcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 2, s. 217–229.
- Talikowski Stefan, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Łódź 1973, <https://doi.org/10.18318/pl.2023.2.13>
- Wojcieszek Agnieszka, „[...] jestem bowiem z tych, którzy jeśli coś czują, to całą potęgą, jeśli kochają, to już całym huraganem”. *Historia pewnej miłości w świetle korespondencji Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. Prywatne światy zamknięte w listach*, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź–Olsztyn 2018, s. 281–289, <https://doi.org/10.18778/8142-182-9.19>
- Wojcieszek Agnieszka, *Reymontowski Wampir w kontekście biografii autora*, w: *Sfery kreacji*, red. A. Luboń, J. Gościńska, M. Karpińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016, s. 55–68.
- Z prasy polskiej*, „Dzień” 1909, nr 10, s. 2.

Jadwiga Goniewicz-Potocka, dr, asystentka w Zakładzie Literatury XIX wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka rozprawy doktorskiej „W cieniu *Śmierci*. Życie i twórczość Ignacego Dąbrowskiego (1869–1932)”, artykułów naukowych z zakresu historii literatury przełomu wieków XIX i XX oraz edytorstwa, publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Sztuce Edycji” czy „Roczniku Historii Prasy Polskiej”; współautorka dwutomowej edycji pism Włodzimierza Kirchnera i korespondencji Zofii Kossak. Od 2023 roku wykonawczyni w granie NPRH: *Literacka i rodzinna korespondencja Zofii Kossak – edycja krytyczna*. Główne zainteresowania naukowe: polska proza przełomu XIX i XX wieku, egodokumenty, edytorstwo, autopatografia.

Anna Podstawka*

 <https://orcid.org/0000-0002-4681-9770>

Reymont i magia teatru

Streszczenie

Artykuł przybliży różne aspekty odniesień Władysława Reymonta do świata teatru. Jego osobiste doświadczenie sceny, odczytywane między innymi na podstawie diariuszowych notatek, wyrastało z młodzieńczej fascynacji „amatora teatralnych wrażeń”, poznającego sztukę teatru w różnorodności konwencji dramatyczno-teatralnych i repertuaru w wykonaniu artystów scen zawodowych i amatorskich, z renomowanych ośrodków i z prowincji, od strony widowni i kulis zawodu aktora. O „Reymoncie teatralnym” można mówić w perspektywie mitotwórczej, co pokażemy, przywołując utrwalające legendę wspomnienia współczesnych, jak też poprzez kreatywne strategie autora znanego z predylekcji do teatralizowania własnych przeżyć, w opisie rzeczywistości odnoszącego się do relacji między sceną a widownią. Na koniec zwrócimy uwagę na kontakty Reymonta w środowisku artystów teatru, w szczególności na jego stosunek do twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, teatr przełomu XIX i XX wieku, Reymont i teatr

* Katolicki Uniwersytet Lubelski, e-mail: podanna@kul.pl



Received: 2025-05-05. Verified: 2025-05-20. Accepted: 2025-05-20.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Catholic University of Lublin. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Reymont and magic of theatre

Summary

This article examines various aspects of Władysław Reymont's references to the world of theatre. His personal experience of the stage that was extracted, based in part on diary notes, grew out of his youthful fascination as an "amateur of theatrical impressions", getting to know the art of theatre in a variety of dramatic and theatrical conventions and repertoire performed by professional and amateur stage artists, from renowned centres and from the provinces, from the perspective of the spectator and from behind the scenes of the actor's profession. The theatrical Reymont can be discussed from the myth-making perspective, which we will demonstrate by recalling the memories of contemporaries that commemorate the legend, as well as through the creative strategies of the author known for his penchant for theatricalising his own experiences, in the description of reality referring to the relationship between the stage and the audience. Finally, we look at Reymont's contacts in the environment of theatre artists, and in particular his attitude to the work of Stanisław Wyspiański.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, theatre at the turn of the 19th and 20th centuries, Reymont and theatre

„Teatr, och, teatr – sam dźwięk tego słowa ile miłych wspomnień mi przynosi. 15^{cie} miesięcy, jak w nim nie jestem, a jak żywo wszyscy i wszystko stoi mi przed oczyma”¹. W diariuszowych zapiskach Władysława Reymonta, skąd pochodzą przywołane słowa, znajduje się wiele odniesień do świata teatru, wyrażających fascynację sceną, a zarazem ambiwalentny do niej stosunek, rozpiętych pomiędzy kulisami autobiografii duchowej a kronikarskim obrazem życia artystycznego końca XIX i pierwszej ćwierci XX wieku. Reymont odbiera teatr sensualnie, rejestruje doznania wszystkimi zmysłami, na co wskazuje również emocjonalny charakter wyznania w notatce sporządzonej przez niego świeżo pod wrażeniem występu w przedstawieniu amatorskim zagrany 27 lutego 1892 roku w Skierniewicach:

¹ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Colominum, Kraków 2009, s. 40. Wpis z 22 marca 1888 wspomaga próby czasowego konkretyzowania teatralnych peregrynacji artysty.

[...] lubię teatr, lubię ten gwar publiczności, ten szelest afiszów, suwanie krzeseł, to ciepło zakulisowe, ten rwetes i bieganinę, i ten rodzaj udręczenia, jakie sprawia trema, to wyczekiwanie wejścia, w czasie którego się drży ze wzruszenia – a potem tyle par oczów działa dziwnie magnetycznie – podnieca, a nawet i upaja. – Człowiek zapomina na kilka godzin o całym życiu nędzy, upokorzeń – i szaroty – i płynie, wchłania w siebie inną atmosferę – zdaje się być innym – choć to tylko nerwy dostają karmę².

Był to już praktycznie koniec niespełnionej drogi amatora teatralnych wrażeń – jak sam się określił we wspomnieniu lat szkolnych³. Ten etap biografii przyszłego noblisty, utkany z epizodycznych wątków, inkrustowany mnóstwem anegdot i niezwyfikowanych faktów, wymyka się biografom i historykom teatru, pomimo dokonywanych nowych ustaleń skrywając wiele miejsc niedoświetlonych⁴, zresztą podobnie jak dzieje polskich scen prowincjonalnych i amatorskich.

Artykuł ten nie będzie jeszcze próbą dokumentacyjnego odtworzenia meandrycznych szlaków Reymonta aktora, co należałoby podjąć drogą dokładniejszych kwereń zasobów archiwalnych⁵, wspartych uważnym przesłaniem materiału prasowego. Ma on na celu przede wszystkim przybliżenie osobistego doświadczania teatru,

2 Tamże, s. 107–108. Było to przedstawienie zorganizowane z inicjatywy dyrektora skierniewickiego szpitala doktora Stanisława Rybickiego, w celu zebrania funduszy na budowę nowej placówki. Zagrano trzy jednoaktówki: *Dzisiejszych* Mariana Gawalewicza, *O chlebie i wodzie* Eduarda Jacobsona, *W rocznicę ślubu* (niezidentyfikowanego autora). Zob. notatka w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” 1892, nr 440, s. 118. Pomimo osobistego zaangażowania w amatorskie formy animacji życia kulturalnego Reymont krytycznie oceniał rezultaty tych inicjatyw nie tylko z uwagi na „wątpliwą przyjemność, jaką dawał teatr z sił niewyrobionych i niezgranych”, ale też „że za niewielką dopłatą można być w Warszawie na przedstawieniu w którymś z teatrów rządowych”. Zob. Księżak [W.S. Reymont], *Korespondencja „Głosu” Skierniewice*, „Głos” 1893, nr 28, s. 333.

3 Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 48.

4 Opracowania związków Reymonta z teatrem podejmowali się m.in. Stanisław Kaszyński, Tomasz Jodełka-Burzecki, Józef Rurawski. Cenne dopowiedzenia przynoszą komentarze Beaty Utkowskiej w edycji dzienników pisarza, Barbary Koc do korespondencji czy też opracowana przez badaczkę kronika życia i twórczości, do których będę się odwoływać. Zob. też rozpoznania na temat stanu badań i ich dalszych perspektyw w przeglądowym studium Tadeusza Orackiego, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska I” 2002, s. 173–186.

5 Zestawienia repertuarowe dotyczą głównie działalności teatrów stałych, w słabym stopniu uwzględniają występy grup amatorskich czy wędrownych. Afisze, stanowiące najpełniejsze źródło wiedzy o datach dziennych przedstawień, repertuarze i obsadzie, są zachowane w części. Przykładowo, w zbiorach afiszów teatralnych Archiwum Miejskiego w Lublinie nie udało się dotrzeć do tych, które wskazywałyby daty występów Reymonta (zapewne pod scenicznym nazwiskiem Urbański), prawdopodobnie w czerwcu 1886 roku.

oczywiście z należytą ostrożnością, uwzględniając specyfikę źródeł oraz osobowości autora znanego z tendencji do ubarwiania własnych przeżyć, ich teatralizowania⁶; autora pisującego o sobie samym pod wpływem emocji chwili bądź z oddalenia czasowego zacierającego pełną ostrość widzenia, co więcej – kreującego obraz przeszłości w sposób niejednolity, w zależności od okoliczności, intencji, adresata wypowiedzi. I – zdaje się – mającego tego świadomość, skoro po lekturze drukowanych w 1888 roku w „Wiek” fragmentów pamiętnika Ernesta Rossiego zanotował w swoim dzienniku: „co za język, co za prostota; doprawdy, znając aktorów dobrze, nikt by nie przypuszczał, że mogą być oni naturalni, jeszcze w czym, w pamiętnikach!”⁷.

O „Reymencie teatralnym” można mówić w perspektywie mitotwórczej, kształtującej się na przeciwległym biegunie legend o „bożyszczach sceny” drugiej połowy XIX i początków XX stulecia, w których ugruntowaniu zasadniczy udział miała krytyka teatralna⁸. Legenda Reymonta to przypadek kariery nieudanej, zapewne też świadomie zaniechanej; jeden z wielu przypadków, a jednocześnie niewielu tak utrwalonych w rozlicznych przekazach. Składa się nań konglomerat wypowiedzi samego artysty, twórczo zwielokrotnionych i przetworzonych w utworach obrazujących świat teatru, oraz wielość współczesnych o różnym stopniu wiarygodności i wierności faktom.

Jak można wnosić z rozmaitych wzmianek źródłowych, młodzieńcza miłość Reymonta do sceny wyrastała w promieniowaniu atmosfery domu rodzinnego. Wychowany na prowincji, wcześniej zaczął gościć w Warszawie, gdzie od 1872 roku mieszkała jego najstarsza siostra, Katarzyna, żona Konstantego Jakimowicza. Oboje Jakimowiczowie żywili zamiłowanie do teatru, toteż regularnie bywali na przedstawieniach, jak również organizowali w swoim mieszkaniu spektakle amatorskie. Słabo rokujący w nauce szkolnej Stanisław Rejment (późniejszy Reymont) przyuczał się do fachu krawieckiego w pracowni szwagra, a wybawieniem była sposobność zaznania świata innego niż zgłębianie tajników niespecjalnie interesującego go rzemiosła, z którym nie wiązał swej przyszłości. „Terminatorzy, więc i młodociany szwagier, każdego sobotniego popołudnia otrzymywali po 40 groszy, by mogli kupić sobie bilet teatralny – czy to na operę, czy do Rozmaitości, ale w niedzielę musieli przed majstrem zdać sprawę z treści wysłuchanej sztuki i ze swego wrażenia” – przekazywał zaprzyjaźniony z pisarzem Adam Grzymała-Siedlecki⁹.

6 Zob. A. Osińska, *Teatr duszy Władysława St. Reymonta. O antynomiach postaw epistolarnych noblisty*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 63–78.

7 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 43.

8 Obok Rossiego, włoskiego artysty wprowadzonego przez Bolesława Prusa do *Lalki*, można by wymienić wyraziste indywidualności Sary Bernhardt, Eleonory Duse, Isadory Duncan, Heleny Modrzejewskiej, Ireny Solskiej czy Kazimierza Kamińskiego. Por. *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

9 A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego*, w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 260.

Reymont wzmiankował również o udawaniu się po skończonych lekcjach na próby do Teatru Małego, który mieścił grające lekkie sztuki zespoły Farsy i Operetki¹⁰. Od wczesnej młodości pisarz doświadczał magii sceny w całej rozpiętości konwencji dramatyczno-teatralnych i repertuaru w wykonaniu aktorów scen zawodowych, ogródkowych, amatorskich, z renomowanych ośrodków i z prowincji, od strony żywiołowej widowni paradyżu i zza kulis domowych spektakli. Wreszcie – *last, but not least* – stykając się ze znakomitą sztuką aktorską i admiracją artystów w zenicie epoki wielkich gwiazd Warszawskich Teatrów Rządowych.

W dalszej kolejności legendę Reymonta kreuje rzekomo potajemna młodzieńcza ucieczka „słynnego na całe miasteczko drapichrusta i nieuka”, stawianego jako „klasyczny przykład zaczadzenia teatrem!”¹¹. Nic wyjątkowego na owe czasy, kiedy marzenia o scenie często realizowały się w zerwaniu z rodziną, a społeczna pozycja aktora rozpięta była między statusem gwiazdy – dostępnym nielicznym – a tułaczym żywotem komedianta. „Do Ojca pisałem dwa listy, na które Ojciec uznał za stosowne nie odpowiadać; wcale nic dziwnego: aktorem włóczęgą ma się zajmować?” – zwierzał się siostrze, z którą pozostawał w kontakcie po zaangażowaniu się do teatru¹². Po latach Reymont tak przekazywał swą autobiografię Antoniemu Wodzińskiemu (z koniecznym tutaj zastrzeżeniem, że miał parę jej wersji): najpierw było olśnienie literaturą, podsycające pragnienie wyrwania się z domu w szeroki świat, co przerodziło się w marzenia o karierze aktorskiej, dzielone wówczas z Edwardem Oleśniewiczem, jedynym przyjacielem z warszawskiej szkoły niedzielno-rzemieślniczej i późniejszym towarzyszem aktorskiej niedoli:

Miałem kolegę szkolnego w teatrze prowincjonalnym. Uciekłem z domu bez pieniędzy i przeszło dziesięć mil poleciałem do niego. Zaangażowali mnie do trupy. Nie byłem zbyt olśniony ni towarzyszami, ni samą sztuką, ale mogłem żyć przynajmniej swobodnie. Zmieniłem nazwisko i powlokłem się z tym teatrem po kraju, po miasteczkach, po łąkach zapadłych. Bieda żarła, ale ta swoboda, życie pełne

¹⁰ Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 47–48.

¹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 10–11, 71. Siedlecki pozostawił wiele wspomnieniowych przyczynków do życia i dzieła pisarza – w różnych wariantach, które warto by poddać nowym odczytaniom. Zob. m.in. *Ze wspomnień o Reymonie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371; *Reymont między teatrem a literaturą*, „Teatr” 1928/1929, nr 4; *Reymonta teatr i życie... głodowe*, „Teatr i Życie Wytworne” 1928, nr 11–12; *Jak Reymont występował w cyrku*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 58; *Z młodych lat Reymonta*, „Przegląd Współczesny” 1935, t. 55, z. 164, s. 376–389; *Reymonta kariera w teatrze i w... cyrku*, „Teatr” 1959, nr 18.

¹² Potrzebę utrzymania łączności wyrażał prośbą: „[...] jeżeli więc pozwolił, to choć raz na miesiąc będę pisywał do Ciebie; nie mam się przed kim wywnętrzyć, nie mam z kim podzielić choć listownie cierpień i szczęścia” (*List do Katarzyny Jakimowiczowej z 21 grudnia 1885*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 157–158).

niespodzianek, wzruszeń, fantastyczność, zaczęła mi się podobać. Talentu scenicznego nie miałem: grywałem wszystko. Coś przeszło rok włóczenia się z bandą. Znudziło to mnie w końcu i wróciłem do domu¹³.

Tymi słowami można by przedstawić dzieje niejednego wędrownego aktora prowincjonalnej trupy. Brak konkretów sprzyjał rozmaitym konfabulacjom, tym trudniejszym do zweryfikowania, że pierwszy okres Reymonta w teatrze, według większości biografów pisarza trwający około roku – od października 1885 (kiedy to umknął „spod kurateli”¹⁴) do jesieni 1886 roku (około 20 października powrócił do rodzinnej Wolbórki) – wiązał się nie tylko z częstą zmianą miejsc, ale też migracjami międzydyrekcyjnymi, które „stanowiły powszedni chleb ówczesnego życia teatralnego”¹⁵. Swoich planów Reymont nie utrzymywał w nazbyt ściślej tajemnicy. W datowanym 21 grudnia 1885 roku liście z Łęczycy, przekazanym przez Oleśniewicza, skarżąc się na biedę i zły stan zdrowia, informuje siostrę, Katarzynę Jakimowiczową, że zrobił tak, jak mówił za ostatniej bytności w Warszawie. „Wierz mi, że teatr nie jest takim złem, jak go przedstawiają” – zapewnia, dzieląc się pierwszymi skromnymi sukcesami:

Teatr to właściwe moje pole; ma się rozumieć, że teraz muszę się zadowalniać rolami drugo- i trzeciorzędnymi. Na pierwszy raz grałem Wójta w *Czartowskiej ławie* – znasz ją dobrze – a w *Chacie za wsią tańczę śliczną rolęk śpiewną*. Mniejszych, jak Józka w *Gęsiach i gąskach*, Administratora w *Weselu w Ojcowie*, nie wspominam¹⁶.

¹³ List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 731. List ten, pod tytułem *Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, adresat ogłosił w „Kurierze Warszawskim” 1926, nr 1, s. 5–6. Zob. też osobiste wspomnienia na wieść o samobójczej śmierci Oleśniewicza 28 listopada 1888, którą Reymont boleśnie przeżył, w: tegoż, *Dziennik nieciągły...*, s. 47–49.

¹⁴ „7/10 1885 roku umknąłem spod kurateli” – zapisał pod datą 7 października 1888. Biografie pisarza wskazują na niejednoznaczność tego sformułowania, odnoszącego się do ucieczki z Wolbórki do teatru, ale być może także do uwikłania w sprawy natury politycznej i często przez niego później wspomnianego, choć niepotwierzonego, nadzoru policyjnego. Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 45.

¹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów...*, s. 72. Barbara Koc, eliminując pokusy „fantastyki żywota Reymontowego”, podaje, że wędrowki teatralne wiodły od Mikołajowa przez Łęczycę, Gostynin, Przasnysz, Ciechanów, Lublin, Puławy, Olkusz, aż do Skierniewic. Zob. B. Koc, *Kronika życia i twórczości Władysława St. Reymonta*, Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007, s. 17, 167. Por. też *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 594.

¹⁶ List do Katarzyny Jakimowiczowej z 21 grudnia 1885..., s. 157–158.

Zauważmy, że są to w znacznej mierze nowości ostatnich lat – pióra Jana Kantego Galasiewicza, Zofii Mellerowej, Michała Bałuckiego. W kolejnym liście do siostry, nadanym na początku 1886 roku z Gostynina, pisze o rozbiści zespołu, dwutygodniowej beczynności w Łęczycy, następnie występach w Towarzystwie Artystów Dramatycznych w Turku i Gostyninie, między innymi tamtejszym powodzeniu wystawienia Molirowskiego *Skąpca*. O perturbacjach na teatralnych szlakach opowiadają też wtórne relacje, o wątpliwym co prawda stopniu ścisłości faktograficznej już na poziomie autorskiego przekazu, za to wiele mówiące na temat realiów aktorskiej włości. Przywołajmy raz jeszcze Grzymałę-Siedleckiego, ze swadą wskrzeszającego Reymontowskie opowieści, które porywały słuchaczy improwizacyjną ekspresją aktorskiej duszy:

Włóczyliśmy się po Lubelszczyźnie od miasteczka do miasteczka. Wszędzie kłapa. Dyrektor ogłosił niewypłacalność. Nie było innej rady, trzeba było ogłosić działówkę. Nie pomogło to. Kłapa za kłapą. Bieda, nędza. W Nałęczowie doszło do tego, że po spektaklu mieliśmy tylko na szklankę herbaty i bułkę – „na twarz”. [...] Z Łęczyn już nie mieliśmy na furmankę. Rada w radę, postanowiliśmy się rozbić na dwie trupy. Po czworo. [...] Z pamięci, z granych kiedyś ról zrekonstruowaliśmy dwie-trzy sztuki na cztery osoby. Jeśli w sztuce była osoba piąta albo szósta, tośmy jej tekst i sens rozparcelowali na cztery pozostałe role. Czy nie wychodziły z tego brednie? – pytanie. Owszem, wychodziły, ale *primum vivere deinde philosophari*. Robiło się to na gwałt, na *dell'arte* – byle jutro „zagrać”. Ruszyłem w swojej czwórce ku Bugowi. Oczywiście ani dekoracyj, ani rekwizytów. Palto zastawione w Lublinie, frak sprzedany w Lubartowie, podeszwy do przyszw już mocowane sznurkami. Gramy. Kłapa! Nie ma innej rady: rozbijamy trupę na dwie dwójki. Co grać we dwoje? Jakąś jednoaktówkę, bodaj „Świeczka zgasła” – i monologi. Dobrnęliśmy do Włodawy. Tu konkurencja: wędrowny cyrk! Rozpacz...¹⁷

Do roku 1892 Reymont miał kilka epizodycznych angaży w teatrach wędrownych i amatorskich, zresztą bez większych osiągnięć. Jego rola nieraz ograniczała się do suflerowania, w środowisku aktorów traktowanego jako wykluczenie ze światła scenicznej rampy. Przyjęcie stanowiska suflera oznaczało osobistą klęskę w zawodzie aktorskim, skazanie na pracę poniżającą, degradującą niegdysiejszego artystę do podrzędnej funkcji służącego artyście¹⁸. Niepokażny wzrost, wada

17 A. Grzymała-Siedlecki, *Ze wspomnień o Reymontcie...*, s. 18. Siedlecki utrwał legendę aktorskiej biografii pisarza, wplatając w nią epizod występów z napotkaną trupą cyrkową. Por. nieco inne późniejsze wersje przekazu m.in. w książce *Niepospolici ludzie...*, s. 264–265.

18 Nieodzowna w dziewiętnastowiecznym teatrze instytucja suflera z jednej strony była cennym wsparciem aktora, ale jego kondycja, zwłaszcza na prowincji, była nie do pozazdroszczenia, biorąc pod uwagę wyczerpujące warunki pracy, nerwowe okoliczności prób i spektakli. Zob. D. Jarząbek, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 163–164.

wzroku (krótkowzroczność i zez), mało donośny głos nie predysponowały autora *Komediantki* do *emploi* amanta. Owe „antywarunki” na bohatera z pewnością ograniczały w pewnym typie ról, jednakże bardziej decydujące chyba było to, że przysły literat nie miał na tyle scenicznej charyzmy czy wreszcie determinacji i stałości decyzji, by konsekwentnie trzymać się drogi teatru. „Chciałbym nazad iść, ale drugi jakiś wewnętrzny głos mnie wstrzymuje” – waha się w marcu 1888 roku, rozważając:

[...] mogłem rzucić scenę, aby jej nie znosić, nie zrobiłem tego w swoim czasie – czy tu nie gra lenistwo, przyzwyczajenie pewnej roli? – Z żalem zrucamy stary surdut, aby go zamienić na nowy – dlaczego? Bo tamten wygodny [...] muszę coś ze sobą zrobić, rzucić dwie gałki i zdać się na los, co wybierze. Teatr czy co innego – może traf rozstrzygnie – brak charakteru we mnie stanowczego sądzę z tego, że zdaję się na los ślepy¹⁹.

W zapiskach z tego okresu powracają myśli o powołaniu, braku wykształcenia i ambicji, skazaniu na tymczasowość. Wciąż bez stałego zatrudnienia, zmieniając zawody i miejsca pobytu, w liście do starszego brata Franciszka z rodzinnej Wolbórki w połowie lutego 1890 roku tak pisze o swojej ostatniej zapewne eskapadzie teatralnej:

[...] dowiedziałem się, że jest towarzystwo dramatyczne w Piotrkowie, pojechałem, zaangażowałem się... i co powiesz? Po kilku dniach rzuciłem, dawny czar, jaki otaczał teatr, prysnął, dawny zapal, jaki czułem ku scenie, ulotnił się bezpowrotnie. [...] Przerażali mnie ci ludzie, służący niby sztuce, swoim cynicznym wyuzdaniem, swoją głupotą, pyszałkostwem zapoznanych... kretynów, ignorancją i nieznajomością najkardynalniejszych już nie zasad etycznych i estetycznych, ale przepisów wprost ludzkich... To smutnie tak się rozczarować²⁰.

Skrajna naonczas schematyzacja i biurokratyzacja teatru nie pozostawiała miejsca na szczerłość oraz spontaniczne działanie. Przyczyn owych zawodów było zapewne wiele, nie tylko z powodu nieporozumień wewnątrzspołowych, degradacji sztuki na rzecz oddziaływania ludycznego na najniższe instynkty odbiorców, ale też w konfrontacji z konsumentami kultury, zasadzającej się na bezpośredniej interakcji sceny i widowni. Będąc w teatrze, sporadycznie kierujemy wzrok

¹⁹ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 41.

²⁰ *List do Franciszka Rejmenta z 14 lutego 1890*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 27. Adam Grzymała-Siedlecki w artykule *Reymonta teatr i życie... głodowe* (s. 8) podaje, że w 1890 roku występował on w trupach teatralnych Józefa Cybulskiego i Feliksa Kosińskiego m.in. w Sieradzu, Pabianicach, Zduńskiej Woli, Łasku.

w stronę audytorium. Tym bardziej warto spojrzeć na nieco mniej oczywiste konteksty przywołanej na wstępie notatki Reymonta, odnoszącej się do scenicznego występu przed skierniewicką publicznością: „[...] byłem nawet zadowolony – jest w tym ogromna przyjemność – ale chyba dlatego – że widzów masa”. I dalej, przypomnijmy, padają słowa: „tyle par oczów działa dziwnie magnetycznie – podnieca, a nawet i upaja”²¹. Z pozoru jest to refleks aktorskiego uzależnienia od poklasku, przeglądania się w lustrze widowni. Upojenie przechodzi w trzeźwą autorefleksję i gorzką diagnozę społeczną, odkrywaną w bezrefleksyjności żywiołowo reagującej publiki:

Powodzenie miałem w stosunku do gry – dobre. – Bo, mówiąc do siebie, grałem podle, ale publiczność, ogół patrzących, alboż wiele wymagają – alboż oni co i wiele rozumieją? – Uśmiech, gest błazeński rozśmiesza ich – nie pytają, czy tam być powinien, gdzie go zobaczyli, i taki – i biją brawo – tłum zawsze zostaje tłumem. [...] Tłum rzadko albo nigdy prawie nie ma racji. – Tłum, krzycząc o coś – domagając się czegoś – ulega zwykle parciu jednostki, która jedna ma świadomość chcenia – a reszta, jak baranów stado, krzyczy²².

Oczekiwanie od ogółu widowni postawy świadomego odbioru, przejawów fachowej strategii krytycznej zderza się z rozczarowaniem wobec krytyki tak zwanych profanów, nastawionych na pełną aprobatę spektaklu w zbiorowym geście, podporządkowujących swe poczynania „bezrozumnej” spontanicznej emocji, odbierających widowisko przede wszystkim ze względu na swoje przeżycie²³.

„Filisterstwo najautentyczniejsze” – określi Reymont ogródkową publikę w *Komediantce*. „Pani może myśli, że oni przyszli słuchać, myśleć lub podziwiać sztukę??”²⁴ Pisarz był czujnym obserwatorem zachowań tłumu, czego liczne refleksy odnajdziemy w twórczości²⁵, ale też w osobistych zapiskach, takich jak migawkowy skrót wra-

21 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 107–108.

22 Tamże, s. 108.

23 Zob. D. Ratajczak, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 85–95.

24 W.S. Reymont, *Komediantka*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 67. Powieść ukazywała się drukiem w „Kurierze Codziennym” w latach 1895–1896 i zaraz potem miała publikację książkową.

25 Między innymi w datowanym 10 kwietnia 1886 roku wierszu o aktorach, z gorzkim obrazem społecznej izolacji artysty, jego rozpaczliwej walki o egzystencję w zderzeniu z obojętną widownią. „Sędziowie rozparci wygodnie [...] Płacą za śmiech twój”, „Oni są ludźmi, a ty czym? Aktorem” – ironiczne zwroty wieńczy puenta wyrażająca świadomość misji artysty: „Oni tłumem. Ty Aktor, Poeta, Artysta”. Zob. B. Bednarek, *O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. „Aktory”, „Acta Universitatis Wratislaviensis”* 1976, nr 374, *Prace Literackie* 18, s. 131–133.

zeń z Teatro San Carlo w Neapolu, największej włoskiej sceny operowej: „w teatrze rycerskość i balet – no i krzyki, gwizdania, tupot wściekły – jeśli śpiewak sfałszował, a frenetyczne brawa po miejscu odśpiewanym dobrze”²⁶. Przyjemność fizycznego przebywania w teatrze, niepowtarzalności widowiska *hic et nunc* nie polega jedynie na oglądaniu postaci odgrywanych przez aktorów, ale na obserwowaniu i reagowaniu na siebie nawzajem, na obustronnej relacji między sceną a widownią. Teatr staje się mikroskalą świata, wyostrzonym odzwierciedleniem ról i hierarchii społecznych, z których tworzy się zbiorowość. Publiczność może być czymś większym niż grupą przypadkowych osób, które postanowiły tego dnia wybrać się do teatru. A mianowicie – modelem lokalnego świata, zwłaszcza w czasach, kiedy teatr był jednym z głównych ognisk życia społecznego, oraz w miejscach, gdzie dostęp do tej formy kultury nie był codzienny²⁷.

Pisarz ma świadomość tego, że każde zbiorowisko ludzi jest sceną mającą swoją publiczność. Widownia, sama w sobie, może być także teatrem, odkrywającym złożoność rzeczywistości, czasem o wiele ciekawszym od widowiska pokazywanego na scenie. W takim odwróceniu porządku Reymont nakreśli wydarzenia rozgrywające się w łódzkim teatrze w *Ziemi obiecanej*, kiedy w trakcie spektaklu poruszenie budzi rozchodząca się wieść o krachu na rynku bawełny. Podążamy za nią z perspektywy Karola Borowieckiego, jednego z trójki powieściowych protagonistów. Jego miejsce na widowni staje się na moment sceną obserwowaną przez „miliony rozparte na aksamicie, ubrylantowane, pyszne swą władzą i wielkością”²⁸, wobec których bohater wykonuje konwencjonalne gesty aktora:

[...] Borowiecki wstał i odwrócony twarzą do sali wypełnionej od góry do dołu najlepszą, na jaką tylko było stać Łódź, publicznością, przyglądał się uważnie, co chwila kłaniając się to łozom, to krzesłom niesłychanie dystyngowanym ruchem głowy.

Stał spokojnie pod ogniem lornetek i spojrzeń, jakie w niego uderzały ze wszystkich stron teatru, który wrzał niby ul świeżo osadzonym rojem²⁹.

Prawdziwa scena została zmarginalizowana jako miejsce, gdzie „amatorzy i amatorzy parodiowali prawdziwych aktorów i sztukę”, grając „przedstawienie na cel dobroczynny, złożone z dwóch komedylek, śpiewu solowego, gry na skrzypcach

²⁶ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 173. Pisarz oglądał niewymienione z tytułu przedstawienie 4 kwietnia 1895 roku podczas paratygodniowej pielgrzymki do Włoch, którą odbywał m.in. z rodziną Jakimowiczów.

²⁷ Zob. J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Publiczność lubelska*, w: tychże, *Scena Lublin*, Fundacja Teatrykon, Lublin 2017, s. 105–106, a także A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002.

²⁸ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. M. Popiel, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014, s. 58.

²⁹ Tamże, s. 47.

i fortepianie i żywych obrazów na zakończenie”³⁰. Pisarz nie informuje czytelników dokładniej o tym, kto występuje, nie poznajemy autorów ani tytułów repertuarowej składanki. Co więcej, mikrokosmos sceny zdaje się wykluczony ze stanowiącej istotę teatru relacyjności. Przestrzeń budynku teatralnego służy jako pretekst do odczytania doskonale znanej bohaterom hierarchii przemysłowej Łodzi, precyzyjnie odwzorowanej w schematyzacji podziału miejsc na widowni z luksusowymi łóżkami dla „milionów”, parterem dla przeciętnych obywateli i taniim paradyzmem dla ludu, reagującym najsilniej, bez zasłaniania się konwenansem.

„Dla Reymonta życie ludzkie w swym przebiegu stanowiło jak gdyby jeden wielki teatr, w którym każdy miał swoją rolę do odegrania” – stwierdzał Stefan Talikowski³¹. Obserwację ujętą w znanej od antyku metaforze *theatrum mundi* pisarz chętnie przetwarzał w szekspirowskiej frazie, że świat jest wielkim, żywiołowym spektaklem różnego rodzaju ludzkich zachowań i charakterów uczestniczących w rozmaitych widowiskach, stąd nasze życie podlega szeroko pojętej teatralizacji. Przejawia się to w przybieranej często strategii widza w zapiskach z podróży, ujmującego opisywane przestrzenie oraz jej mieszkańców w kategoriach właściwych dla teatru³². Ci, którzy Reymonta znali, zachowali w pamięci jego predylekcje do aktorskiego „wcielania się” w różne role, jakie mu wyznaczały okoliczności życiowe. Stanisław Kaszyński, opierając się na przekazach współczesnych – Adama Grzymały-Siedleckiego, Alfreda Wysockiego³³ – pisze o Reymonta teatrze prywatnym, teatrze jednego aktora, dającego „spektakle” dla wąskiego kręgu przygodnych bądź wybranych słuchaczy i widzów, wobec których improwizował, grając swą rolę *con amore*, z żywym zaangażowaniem gestu, mimiki, ruchu³⁴. Czy w takich sytuacjach mógł on spełniać się aktorsko? Gdy wziąć pod uwagę słowa z listu do brata: „nie znoś stania w tłumie”³⁵ – może w ten sposób realizował się w kreacjach pierwszego planu? W lekturze Reymontowych zapisków narzuca się upodobanie do posługiwania się metaforą teatralną, oscylowania między sceną a rzeczywistością, teatralizowania własnych przeżyć. Co prawda, nie grzeszy on na tym polu oryginalnością, choćby w egzaltowanej retoryce młodzieńczego wiersza,

30 Tamże, s. 50.

31 S. Talikowski, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973, s. 157.

32 Na ten aspekt twórczości pisarza zwraca uwagę Marek Kochanowski w artykule *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 185–200.

33 „Przejął się tym opowiadaniem tak, że aż dygotał z emocji. Głos ściszał i podnosił, obu rękoma gestykulował, oczy mu się jarzyły, z ust padały ostre słowa komendy, to znowu dialogi i opisy, jakby na stronie, ludzi i miejsca działania. Kapitalny to był w tej chwili aktor, grający swą rolę *con amore*” (A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzup. i przejrzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 235).

34 S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 200.

35 *List do Franciszka Rejmenta z 4 stycznia 1897*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 75.

gdzie życie jest „straszonym dramatem, w którym mnie najpierwszą ofiarujesz rolę”³⁶, czy włączanych w różne konteksty quasi-sentencjach parafrazujących „nieśmiertelnego Willa”: „Życie to głupia farsa odgrywana przez idiotów”, „idiotyczna farsa życia”³⁷, „Życie – uciezna krotchwila w trzech aktach”³⁸, „Krwawym żartem kończy się prawie każda scenka sztuki-życia” – jak czytamy w brulionie listu do Antoniny Szczygielskiej z barwną relacją perypetii z niefortunnym aresztowaniem w podróży, nasuwającym analogię do farsowego chwytu *qui pro quo*³⁹.

„Spróbuję ja kiedyś teatru, muszę się przekonać, czy mam zęby na tyle mocne, aby ugryźć tej dramatycznej sławy” – pisał Reymont w liście do Ferdynanda Hoesicka w 1897 roku, szkicując „jakiś wstrząsający dramat”⁴⁰. Aktor na scenie przyjmuje określoną maskę, rolę *dramatis personae*. Reymont – jak się wydaje – niekomfortowo czuł się poza nią, po zapadnięciu kurtyny stając przed publicznością w pełnym świetle, pod własnym nazwiskiem, bez scenicznej szminki jako nie-aktor, tylko ten, kto powołał do życia świat teatralnej iluzji. Zaspokajając ciekawość krewnych o powodzenie jednoaktówki *Za późno*, którą debiutował jako autor dramatyczny 28 kwietnia 1899 roku w Paryżu w realizacji grupy amatorów, autoironicznie konstatuje: „Ogromne [powodzenie – A.P.], bo jak mała musiałem wychodzić na scenę trzy razy, kłaniać się publiczności. To także pierwszy i ostatni raz”⁴¹. Unikał potem takich konfrontacji, jednocześnie świadom tego, że próba sceny daje więcej, „[...] niżli bym się nauczył z dziesięciu książek wykładających teorie dramatu [...] teraz spostrzegłem dopiero wszystkie jego błędy”⁴², co uznawał za cenne doświadczenie w związku z zapowiadany dużym, pełnospektaklowym dziełem. Planując później wystawienie kolejnego dramatu równoległe w Warszawie i Lwowie w 1902 roku, pisze: „a że nie chciałem być na pierwszym przedstawieniu, więc będzie najlepiej być w tym czasie z dala, by nie ulec pokusie”⁴³.

36 Zob. S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru...*, s. 181.

37 Parafrazy fragmentu *Makbeta* Williama Szekspira, który w przekładzie Józefa Paszkowskiego brzmiał: „Życie jest tylko przechodnim półcieniem, / Nędznym aktorem, który swą rolę / Przez całą rolę wygrawszy na scenie / W nicłość przepada – powieścią idioty, / Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą” (akt V, sc. 5). Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 63, 88.

38 Aforyzm ten miał dalsze dopełnienie: „w pierwszym nie masz chęci, a masz wszystko – w drugim pragniesz wszystkiego, a nic nie masz, w trzecim nie pragniesz, bo nie możesz – a masz”. Tamże, s. 82.

39 Zob. tamże, s. 446.

40 *List do Ferdynanda Hoesicka z 10 lutego 1897*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 120, 122.

41 *List do Katarzyny Jakimowiczowej z 12 maja 1899*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 186.

42 *List do Karola i Melanii Łaganowskich z 6 maja 1899*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 264.

43 *List do Jana Lorentowicza z 24 lutego 1902*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 243. Barbara Koc podaje, że mogło to być niezrealizowane, pozostające w rękopisie *Dosyć kłamstwa albo Spotkanie*.

„W sztuce nie ma kompromisów, albo się jej oddasz i będzie twoją, albo połowicznie się nią zajmując, zostaje się jej niewolnikiem” – to jeszcze jedna konstatacja Reymonta w korespondencji z bratem⁴⁴. Wybrawszy jeden cel – literaturę, fascynację sceną przekuwa w twórczości pisarskiej: w opowiadaniach i powieściach teatralnych, różnego rodzaju koncepcjach dramatycznych, jak również scenariuszach filmowych⁴⁵ (choć wiele tych projektów pozostało w spuściźnie rękopiśmiennej czy luźnych notatkach). Podczas dłuższych pobytów w Paryżu pod koniec lat dziewięćdziesiątych, będąc w intensywnym okresie twórczym, prowadzi życie – jak zapewnia – wolne od rozleniwiających i pochłaniających czas „wizów saloników, towarzystw, rautów itp. zwracań głowy”⁴⁶. Na ile było to uwolnienie, a na ile po prostu brak funduszy na „[...] właściwe przyjemności Paryża. Hece! Teatry, knajpy itd.?” Jak przekonywał: „Całe szczęście, że ja się bez nich obejść mogę”⁴⁷. Niezależnie od rzeczywistych powodów, wertując Reymontowe notatki czy listy, niełatwo natknąć się na ślady bywania w teatrze. Tym ciekawsza jest reportażowa relacja z pierwszej bytności w Paryżu latem 1894 roku, kiedy chłonąc atmosferę miasta, trafił do Café Concerts na Polach Elizejskich na pokaz jakiejś rewii. „Ogółem błazeństwo – zanotował. – Kobiety grające stare i brzydkie, ale jakie kostiumy! Nie widziałem nigdy. Grają tak, że trzeba sobie przypomnieć, że to teatr, nie życie samo. Nic a nic sztuczności, nie są realni, ale klasyczni, a pomimo to złudzenie zupełne prawdy życiowej”⁴⁸.

Prawda teatru, realizowana w różnych konwencjach – jaka była doświadczeniem twórcy *Komediantki*? Wspierając Tadeusza Jaroszyńskiego w scenicznym debiucie⁴⁹ oraz motywując go do dalszej twórczości dramatycznej, Reymont konstatuje, „że dramatu u nas nie ma, że Kozłowski, Bałuccy, Zalescy panują”⁵⁰. W takim modelu sztuki popularnych dostawców nowości repertuarowych realizował się jako aktor. Później utrzymuje wiele kontaktów w środowisku artystów sceny,

44 List do Franciszka Rejmenta z 15 kwietnia 1896, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 81.

45 Reymont bardzo interesował się kinem, w latach dwudziestych próbował nawiązywać kontakty z reżyserami i producentami filmów (w Stanach Zjednoczonych, we Francji), z zamiarem realizacji przygotowywanych scenariuszy.

46 List do Franciszka Rejmenta z 4 stycznia 1896, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 75.

47 List do Franciszka Rejmenta z 26 stycznia 1898, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 813.

48 W.S. Reymont, *Dziennik nieciężki...*, s. 158–159.

49 Reymont, wykorzystując liczne kontakty i rozeznanie w środowisku artystycznym i dziennikarskim, mocno zaangażował się w starania o premierę sztuki *Ścigana*, którą wystawił teatr łódzki 3 sierpnia 1899 roku w teatrze ogródkowym Bagatela w Warszawie. Zob. T. Gorczyca, *Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 202–224.

50 Pisarz wymienia Michała Bałuckiego, Stanisława Kozłowskiego i – zapewne – Kazimierza Zalewskiego (*List do Tadeusza Jaroszyńskiego z 21 grudnia 1898*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 140).

z ciekawością śledzi nowości dramatyczne, z którymi jednak chyba częściej zapoznawał się poprzez lekturę niż *via* teatr, na co wskazują komentarze na temat utworów Wilhelma Feldmana, Gabrieli Zapolskiej⁵¹, Stanisława Wyspiańskiego i innych. Zwłaszcza z Wyspiańskim Reymont miał bliższą relację, niezwykle cenił go jako artystę, któremu „wolno [...] dać – co dać zechce”⁵². W lutym 1903 roku w korespondencji między Krakowem a Paryżem (gdzie wówczas przebywał) „wiedzie boje” o *Wyzwolenie*, krótko przed krakowską prapremierą dramatu równoległe dzieląc się lekturowymi wrażeniami z Michałem Siedleckim⁵³ i Marią Maciejowską (Sewerową):

Wyzwolenie czytałem. Pani wie, jak bardzo cenię Wyspiańskiego, ale rzecz ta ostatnia jest niższą od niego, bo jest przegrywką i jego własnych motywów – i cudzych także. Są w niej tam nadzwyczajne piękności, nadzwyczajne, ale całość chybiona. Mnie to specjalnie nie boli, umiem mu być wdzięczny i za te kawałki pierwszorzędne⁵⁴.

Ambiwalentna reakcja pisarza wpisywała się w pierwsze komentarze po przedstawieniu 28 lutego w Teatrze Miejskim, które – mimo ożywionych dyskusji – wzbudziło niepewność i dezorientację publiczności. Chwalone jako starannie przygotowane widowisko, wymykało się próbom odczytywania idei i teatralnego nowatorstwa. W kwietniu 1903 roku Reymont prosi Sewerową o sprawozdanie z wyczekiwanej premiery *Bolesława Śmiałego*, „strasznie [...] ciekawy tego dzieła”⁵⁵. Na podstawie

-
- 51 W jednym z komentarzy pozostawia krytyczny ślad bytności w teatrze: „Widziałem się z Zapolską, która od Nowego Roku zmieniła już trzeciego kochanka, no i musiałem być na jej *Matce*. Otóż nie myślcie czasem, że to sztuka mająca jaką wartość literacką – nie ma żadnej, ma tylko wartość dobrego pomysłu, zmarowanego przez niedołęzną robotę” (*List do Jana Lorentowicza z 23 września 1897*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 218–219). Pierwsze spotkanie pisarza z Zapolską miało miejsce w czerwcu 1895, co odnotował w swym dzienniku.
- 52 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej) z 21 lutego 1903*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 276. W liście z 1 maja 1904 z Sorrento, dziękując za wieści i streszczenia Wyspiańskiego, w reakcji na druk fragmentu dramatu pt. *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego* pisarz pozwala sobie na uwagę: „bardzo go cenię, bardzo, ale tych wskrzeszanych trupów, jakie wciąż wywłóczy, mam dosyć!” (tamże, s. 288).
- 53 „Widujesz się często z Wyspiańskim? Wiedziemy tutaj boje o jego *Wyzwolenie* [...]. Co myślisz o tym poemacie? Mnie to jako całość pewna nie podoba się zgoła, ale jest tam tyle piękności, że nic mnie całość nie obchodzi, widzę tylko to, co mi duszę cieszy i wzrusza” (*List do Michała Siedleckiego z 22 lutego 1903*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 549).
- 54 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej) z 21 lutego 1903*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 276.
- 55 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej) z 25 kwietnia 1903*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 280. Informację o złożeniu najnowszego tekstu Wyspiańskiego dyrekcji Teatru Miejskiego podawał „Czas” 16 kwietnia 1903, później prasa szczegółowo informowała o przygotowaniach do premiery, która odbyła się 7 maja.

przekazanych szczegółów inscenizacji i popremierowych streszczeń sprawozdawców utwierdza się w przekonaniu, że „[...] to rzecz potężna! Marzę, iż może zobaczyć go w Krakowie w początkach lipca”⁵⁶.

Bezpośrednie kontakty artystów dokumentują wzmianki o odbywanych rozmowach podczas bytności Reymonta w Krakowie, w tym raptularzowe zapiski Wyspiańskiego, regularnie odnotowującego wizyty od stycznia do maja 1905 roku, a więc w okresie rozstrzygającej się batalii o stanowisko dyrektora teatru⁵⁷. Autor ofiarowuje Wyspiańskiemu egzemplarz *Chłopów* (dwóch pierwszych części), „w upominku uwielbienia i szczerzej przyjaźni” (z datą 13 czerwca 1904)⁵⁸, odwzajemniając się swoją powieścią za dedykowany mu trzy dni wcześniej dramat *Akropolis*.

Do ostatniego spotkania w pracowni poety (wraz z Leopoldem Staffem) doszło na początku października 1907 roku, w „jeden z takich, dojrzałych i złotych, jak kłos pszeniczny, dni jesieni, kiedy pola, spracowane, puste i osnute pajęczyną, leżały w świętej zadumie nowych poczynań, a martwiejące drzewa roniły ostatnie, krwawe liście”⁵⁹. Reymont nadał tym odwiedzinom mitotwórczy charakter w funeralnym wspomnieniu na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” kilka dni po pogrzebie Wyspiańskiego, z intymności cichego odchodzenia artysty zapatrzonego „w błękitną, nieobjętą topiel nieba” rozsnuwając „bezkresy marzenia”, w których urzeczywistniało się monumentalne poetyckie *theatrum*:

W pustej izbie [...] wyłaniały się ogromne wizje dramatów; jęły rozbrzmiewać sceny przepiękne, wynosiły się nadludzkie postacie, snuły się, zwołane z próchna wieków, króle i bohaterzy, szły straszne śmiercie i męczeńskie żywoty, wiły się szare dusze jętek ludzkich, wstawały wieki pomarłe, bóle niezapomniane, tęsknoty nieuniknione; zawrzały walki, przemówiły trumny, skarżyły się cienie zapomnianych; stawało się życie herosów narodu, zwieranie się człowieka z przeznaczeniem, waliły się ogromy nędz, roje myśli-błyskawic, uderzenia czynów, od których waliły się światy, huki piorunów i cisze zmartwychpowstań; załkały skargi całych pokoleń, skargi wieków płynęły, jęki krzywd i ran niezagojonych przemówiły...

Wszystko to jawiło się przed nami w Boskiej grozie stawania się, przepełniało izbę i nieskończonym korowodem płynęło we świat na sady i pola, na wszystką Polskę [...] ⁶⁰.

⁵⁶ List do Marii Maciejowskiej (*Sewerowej*) z 15 maja 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 284.

⁵⁷ Zob. *Kalendarz życia i twórczości 1898–1907 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. A. Doboszevska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

⁵⁸ Zob. B. Koc, *Kronika...*, s. 59.

⁵⁹ W.S. Reymont, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49, s. 1003.

⁶⁰ Tamże.

Pisarz – podążając za poetą, zagłębiając się w jego wewnętrzny świat, ukazany poprzez imaginacje – przekracza horyzont rzeczywistości *hic et nunc*, by wynieść ją na poziom transcendentalny. Jak pisał w zlirowanej relacji z uroczystości pogrzebowej, która przybrała formę patriotycznej manifestacji, sztuka „wielkiego wskrzesiciela” hetmającego narodom wyrasta ponad śmierć. „Nie ma tam bowiem śmierci, gdzie jest żywot wieczny, zaklęty w arcydzieła i w pamięć swojego narodu”⁶¹. Za twórcą *Wyzwolenia* odkrywa, że miarą sztuki nie są dzieła spełnione, artefakty będące „posągiem tylko śmierci bytu”⁶², ale stanowiąca o jej istocie tytaniczność wysiłku twórczego artysty, człowieka obdarzonego nieugaszoną pasją przekształcania świata.

Reymont, łaknąc „wrażenia jakiegoś wielkiego – czegoś, co by [...] na skrzydłach entuzjazmu porwało w świat fantazji”⁶³, bynajmniej nie mitologizuje świata sceny. Z osobistym doświadczeniem jej blasków i cieni jest wiązany zapisek pod datą 15 września 1887 roku, gdzie najprawdopodobniej to rzeczywistość wędrownego teatru definiują peryfrazy „mary zwodniczej”, fatamorgany, która „ubrana w zielone, lekkie szaty nadziei wabi was ku sobie tajemniczością, nęci różnobarwnością świetlnych obrazów [...] – szepcze o cudownej harmonii strofkami fantazji do waszych pragnień, żądz, do waszego nieokreślonego, choć chimerycznego, żądania szczęścia. Przyrzeka obłudnie, że ono będzie waszym udziałem, uchyla wstydliwie rąbek swojej zasłony, by was oszołomić pięknnością, a wzrokiem każe się domyślać reszty swojej nieznacznie”⁶⁴.

Bibliografia

- Bednarek Bogusław, *O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. „Aktory”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1976, nr 374, Prace Literackie 18, s. 131–133.
- Cymerman Jarosław, Gac Dominik, Kondrasiuk Grzegorz, *Scena Lublin*, Fundacja Teatrykon, Lublin 2017.
- Gorczyca Teresa, *Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 202–224.

⁶¹ Tamże.

⁶² Z poetyckiego listu napisanego przez Wyspiańskiego 15 kwietnia 1905 do Stanisława Lacka. Zob. S. Wyspiański, *Listy różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 333.

⁶³ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 91.

⁶⁴ Tamże, s. 37.

- Grzymała-Siedlecki Adam, *Fantastyka żywota Reymontowego*, w: A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 246–277.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Świat aktorski moich czasów*, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ze wspomnień o Reymoncie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 18–19.
- Jarząbek Dorota, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kalendarz życia i twórczości 1898–1907 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. A. Doboszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Kaszyński Stanisław, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 180–201.
- Koc Barbara, *Kronika życia i twórczości Władysława St. Reymonta*, Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007.
- Kochanowski Marek, *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 185–200.
- Oracki Tadeusz, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska I” 2002, s. 173–186.
- Osińska Anna, *Teatr duszy Władysława St. Reymonta. O antynomiach postaw epistolarnych noblisty*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 63–78.
- Ratajczak Dobrochna, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 85–95.
- Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1, s. 8–9.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Colominum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49, s. 1003–1004.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. M. Popiel, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Talikowski Stefan, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973.
- Wysocki Alfred, *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzupełnione i przejrzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Anna Podstawka, dr hab., prof. KUL, literaturoznawca i teatrolog. Zainteresowania badawcze skupia wokół problematyki dramatu i teatru końca XIX i pierwszej połowy XX wieku, krytyki teatralnej, a także twórczości Jana Kasprówicza. Autorka monografii *Dramaturgia Macieja Szukiewicza* (2006), *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprówicza* (2014), *Krytyka i krytycy. Studia o krytyce drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (współautorka: Anna Sobiecka, 2021). Ostatnia książka to opracowanie tomu „Przynoszę wam kilka pieśni”. *Wybór poezji i prozy Kasprówicza* (2024). Pełni funkcję kierownika Katedry Dramatu i Teatru w Instytucie Literaturoznawstwa KUL, jest członkiem zespołu Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Katarzyna Badowska*

 <https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>

Homo heroicus. Kreacje literatów w twórczości Władysława Reymonta

Streszczenie

W opracowaniach na temat licznych w Młodej Polsce realizacji „powieści o artyście” Władysław Reymont wymieniany jest w zasadzie wyłącznie jako obserwator środowiska aktorskiego. Autorka artykułu zwraca natomiast uwagę, że noblista w istotny sposób poruszał w swej twórczości zagadnienie statusu i rangi literata (pisarza, autora prac literackich, artysty pióra). Badając nie tylko znane i opublikowane utwory (m.in. opowiadania *Franek*, *Wspomnienie*, *Z pamiętnika*; powieści *Komediantka*, *Fermenty*, *Ziemia obiecana*, *Wampir*), ale również wprawki i projekty zachowane w rękopisach, stawia tezę, że sygnaturą literata czynił Reymont heroizm wysiłków twórczych ponawianych mimo niewspółmierności aspiracji i okoliczności życiowych, oporu tworzywa oraz obawy niedoskonałości i śmieszności. Badaczka pokazuje, że pisarstwo było dla bohaterów przejawem wewnętrznego nakazu nieustawania w wysiłku, tytaniczną walką z ograniczeniami własnymi i materii literackiej, ale też ratunkiem psychicznym i egzystencjalnym. Analiza dzieł pozwala jej stwierdzić, że stanowią one oryginalny wariant eksponowanej w *Künstlerroman* opozycji twórca – świat, przy czym tragedia wyobcowania artysty nie wiąże się z przerostem ego, z dumną manifestacją indywidualizmu, a Reymont nie widzi w ludziach pióra stojących

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: katarzyna.badowska@uni.lodz.pl



Received: 2025-05-06. Verified: 2025-07-23. Accepted: 2025-07-23.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

ponad tłumem kapłanów. Odwołując się do materiałów autobiograficznych i epistolarnych, autorka dowodzi również, że utwory Reymonta można czytać jako opracowanie dylematów literackich i kompleksów towarzyszących samemu pisarzowi, zwłaszcza na wczesnym etapie twórczości.

Słowa kluczowe: Reymont Władysław Stanisław, literatura Młodej Polski, literat – postać literacka, Künstlerroman

Homo heroicus: Literary creations in the works of Władysław Reymont

Summary

In studies on the numerous productions of the “artist’s novel” in the Young Poland period, Władysław Reymont is mentioned basically as an observer of the acting community. The author of the article points out, however, that the Nobel Prize winner stressed the issue of the status and rank of the writer in his work. By examining not only well-known and published works (including the short stories *Franek*, *Wspomnienie*, *Z pamiętnika*; the novels *Komediantka*, *Fermenty*, *Ziemia obiecana*, *Wampir*), but also projects preserved in manuscripts, she puts forward the thesis that Reymont related the writer with heroism of creative efforts renewed despite the disproportion of aspirations and life circumstances, despite the resistance of the material, the fear of imperfection and ridicule. The researcher shows that writing was for the Reymont’s characters a manifestation of an internal commandment to keep on working, a titanic struggle with their own limitations and the limitations of literary matter, but also a psychological and existential salvation. The analysis of the works allows her to state that they constitute an original variant of the opposition between the creator and the world exposed in *Künstlerroman*, while the tragedy of the artist’s alienation is not associated with an overgrown ego, with a proud manifestation of individualism. Referring to biographical and epistolary sources, the Author also proves that Reymont’s works can be read as a study of literary dilemmas and complexes accompanying the writer himself, especially at an early stage of his career.

Keywords: Reymont Władysław Stanisław, Young Poland period, writer – literary figure, the “artist’s novel”

„Ojciec mój był bardzo muzykalny i wszystkie dzieci musiały się uczyć na fortepianie [...]. Grałem nieskończenie długie gamy, czytając jednocześnie”¹ – wspominał Reymont w 1903 roku, kreując swój wizerunek artysty od dzieciństwa marzącego o literaturze. W tym obrazie, nawet jeśli podkoloryzowanym dla celów autolegandy pisarskiej, przyszedł noblista w symbolicznym skrócie ujął proces własnego wkraczania w świat literatury: odbywało się ono ukradkiem, na boku narzuconych aktywności i obowiązków (najpierw ćwiczeń muzycznych i praktyki krawieckiej, wymaganych przez ojca, który zrozumiał, że syn nie podejmie kariery organisty, chciał go przynajmniej wyuczyć fachu rzemieślniczego, później uprzykrzonej pracy na kolei), wymagało uporczywości i determinacji, by podążać za pragnieniami. Zachowane w rękopisach wprawki i projekty pisarskie dowodzą, że Reymonta już podczas pracy nad najwcześniejszymi utworami interesowała kwestia statusu i znaczenia literata w społeczeństwie. Widział go wówczas w nimbie wielkości i w postromantycznej roli koryfeusza, który uosabia całość człowieczego doświadczenia: „Wszystkie wyrazy języka ludzkiego słyszałem, każde uczucie znam. [...] jeśli zapłacze, płacz to będzie prawdziwy, bo każdy wyraz napisany ja już słyszałem [,] każde uczucie odczułem, wszystkie namiętności i cierpienia w krew, w mózg mi weszły [...]”² – tłumaczy swój geniusz pisarz wykreowany w niedokończonej prozie pt. *Nr 167* (1889). Jednak od początku ostatniej dekady XIX wieku wizerunek człowieka piszącego w twórczości Reymonta diametralnie się zmienia. W szkicowym zarysie *Odpowiedzi redakcji* (około 1891–1892) młody subiekt z cukierni w wielkim mieście od trzech lat bezskutecznie zasypuje redakcje pism swoimi utworami. Odmowy publikacji wierszy i nowel, zakończone kurtuazyjnymi, sztampowymi zachętami do dalszej pracy na polu literackim, interpretuje jako... dowód dostrzeżenia w nim iskry talentu, toteż „niezrażony – zaczął rozmyślać nad nowymi utworami i możliwą ich doskonałością”³. Bohater ten ogniskuje cechy, które Reymont uczyni sygnaturą literata w utworach przeznaczonych do druku: heroizm wysiłków twórczych ponawianych mimo niewspółmierności aspiracji i okoliczności życiowych oraz umiejętność wyzwolenia się w procesie pisarskim od niesatysfakcjonującej prozy życia: „[...] podawał, co kto chciał, wydawał reszty, krzyczał w tubę co chwila – Czekałada! Kawa! Herbata! – i nie mylił się, wykonywał wszystko jak znakomicie

1 List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 732.

2 W.S. Reymont, *Nr 167*, rkps [Wiersze i proza z lat 1883–1891], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6952/II, s. 5.

3 W.S. Reymont, *Odpowiedzi redakcji*, rkps [Zapiski osobiste z 28 grudnia 1891, fragmenty powieści, dramatu, bruliony listów, materiały warsztatowe, z. 1], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6953/I, s. 3.

funkcjonujący automat, ale marzeniami był daleko”⁴. Tego typu postacią jest Franek, tytułowy bohater drugiego chronologicznie Reymontowego opowiadania, z którym mogli zapoznać się czytelnicy⁵.

„Co trzeba umieć? [...] Wszystko! wszystko!”

W opracowaniach na temat młodopolskich realizacji „powieści o artyście” Reymont wymieniany jest w zasadzie wyłącznie jako obserwator środowiska aktorskiego. *Franka* również uznaje się za opowiadanie powstałe – wraz z takimi wczesnymi utworami, jak *Adeptka*, *Komediantka*, *Fermenty* czy *Lili* – „w orbicie doświadczeń teatralnych”⁶ i klasyfikuje jako „próbę opracowania tematu aktorskiego”⁷. Czytanie utworu w tej perspektywie jest naturalnie w pełni uzasadnione, nie wyczerpuje jednak sensów dzieła, a nawet – jak sadzę – wiedzie na interpretacyjne poboczne, ponieważ pomija sens najistotniejszy. Kluczowe znaczenia ogniskują się bowiem wokół idei twórczości literackiej, do uprawiania której aspiruje tytułowy bohater, zatrudniony co prawda przy trupie teatralnej, ale mentalnie wobec jej członków zdystansowany, niemal nieobecny duchowo. Niedostrzeżenie tej dominanty semantycznej prowadziło do nazbyt krytycznej oceny kompozycji utworu (a ta służyła niekiedy jako argument za niedoskonałością wczesnego warsztatu pisarza), który – zdaniem badaczy – stanowi w zasadzie wiązanek kilkunastu scen z życia aktorskiego, sztucznie połączonych osobą Franka⁸. Wydaje się, że jest odwrotnie: obrazy o charakterze środowiskowym są tłem dla dominującego portretu psychologicznego bohatera. Ujęcia życia za teatralnymi kulisami, bez wątpienia plastyczne i barwne, pełniłyby zatem funkcję służebną, a pewna ich autonomizacja w strukturze tekstu odpowiadałaby izolacji Franka, pozornie funkcjonującego wewnątrz zespołu aktorskiego jako jego nieodzowny element, w istocie wyalienowanego.

4 Tamże.

5 Informacja według wykazu małych form prozatorskich Reymonta, zamieszczonego przez Beatę Utkowską w jej książce *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 431. *Franka* ukończył Reymont w maju 1891; pierwodruk opowiadania miał miejsce na łamach „Głosu” w 1894 (w numerach 14–17).

6 J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988, s. 21. Rozprawa ta ukażała się później w skróconej wersji pt. *Władysława Reymonta droga do Nobla*, Agencja Wydawnicza GENS, Kielce 2000.

7 B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 59. Podobnie wcześniej Józef Rurawski, dokonując oglądu przedwarszawskiego dorobku literackiego Reymonta, następująco zaszeregował opowiadanie: „tematyka aktorska – *Franek*, *Adeptka*” (J. Rurawski, *Władysław Reymont...*, s. 69).

8 Sąd ten, wyrażony przez Józefa Rurawskiego (*Władysław Reymont...*, s. 145), podzieliła Beata Utkowska w pracy poświęconej małym formom prozatorskim Reymonta (*Poza powieścią...*, s. 67).

Wyobcowanie bohatera motywowane jest w utworze dwojako. Jako człowiek-„faktotum”⁹, posługacz od wszystkiego w mig realizujący każde polecenie, rekwizytor i jednocześnie „najniezbędniejszy rekwizyt towarzystwa” (Fr, s. 107) Franek staje się obiektem fizycznej i słownej przemocy zniecierpliwionych lub rozkapryszonych aktorów, którzy nie szczędzą mu kuksańców, nierzadko zwracają się doń „błaźnie”, „małpo”, „kulfonie”, mówią o nim „bydlak” i „zwierzę”. Lekceważenie i szyderstwo spychają go na margines teatralnej trupy. Dystans jest jednak przede wszystkim strategią obroną przez samego bohatera. Franek nie zadzierzga więzi z ludźmi sceny, nie szuka sposobów zyskania ich sympatii czy przychylności, nie bierze udziału w ich hulankach, nie angażuje się w teatralne plotki i intrygi, nie jest nawet zainteresowany wymianą zdań:

[...] był milczącym, nie lubił rozprawiać. Bo i o czym? Ani słuchał rozmawiających. Co go to wszystko obchodziło? Miał robotę – robił, nie myślał; nie miał – siedł z suflerem Zmarzłakiem do knajpy i grał dniami całymi w domino – i także nie myślał. (Fr, s. 109)

Wydłużona ekspozycja, w której pisarz prezentuje środowisko aktorskie z jego wulgarnością, bezwstydem, zawiścią zawodową, kabotynizmem i megalomanią, pozwoliła zderzyć powszechne w epoce przekonanie o wyjątkowej misji artysty z realiami życia sprowadzającymi działania komedianów teatralnych do walki o pozycję w konkurencyjnym środowisku, a przede wszystkim do codziennej walki z głodem¹⁰. Nakreślona w jej obrębie kreacja bohatera prawem kontrastu umożliwiła zobrazowanie ocalającej mocy sztuki innego rodzaju – sztuki słowa. Podczas gdy aktorstwo jest w opowiadaniu dezawuowane, swoistej idealizacji podlega bowiem literatura, a precyzyjniej mówiąc – akt pisania. Podjęty spontanicznie i nieco przypadkowo plan stworzenia sztuki dramatycznej oraz trud włożony w proces twórczy zmieniają Franka i decydują o tym, że w drugiej części utworu jego postać zyskuje rangę pierwszoplanowej. Reymont prowadzi bohatera od poczucia egzystencjalnej nicości do radości życia, wyrażając naczelną myśl nie tylko przebiegiem fabuły, ale i na – jak widać przemyślanej – płaszczyźnie kompozycyjnej.

⁹ W.S. Reymont, *Franek*, w: tegoż, *Nowele*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 111. Dalej w tekście głównym skrótowa lokalizacja cytatów z utworu według tego wydania z podaniem skrótu Fr. i numeru strony.

¹⁰ Na słowa o świętości sztuki aktorzy wybuchają śmiechem. „Wiele jeszcze nie rozumiesz – wiele, wiele musisz pozbyć się z tego, co czujesz. Wiele razy grać na chłodno, wiele nocy pić na czyje konto, nim zostaniesz aktorem. [...] A wiesz ty, młodzieńcze, co to jest codziennie obiad, całe buty, mieszkanie zapłacone, łach jakiś swój własny na grzbiet, kieliszek sznapsa, za własną dziesiątkę kupiony? [...] jeżeli zostaniesz pomiędzy nami, to za rok – pomówimy o tym, co to jest sztuka” (Fr, s. 114).

Przyjrzyjmy się kreacji bohatera.

Wyobcowanie Franka nie wynika ze strachu przed otoczeniem, resentymentu czy niskiego poczucia własnej wartości, lecz ze zubożenia, u którego źródle leży rozczarowanie. Ponieważ marzenia o sławie, duchowych przeżyciach przy odgrywaniu ról szekspirowskich oraz współtworzeniu wielkiej sztuki, z jakimi kilkanaście lat wcześniej Franek wstępował do prowincjonalnej trupy, legły w gruzach, umysł bohatera uruchomił mechanizm obronny – zepchnął ambicje i pragnienia w głębie podświadomości: „Pogrzebał przeszłość tak głęboko z jej porywami, tęsknotą nadziejami, że chwilami naprawdę nie wiedział, czy istniała kiedy. Był pogodzony z dołą; na nic nie czekał, niczego nie pragnął” (Fr, s. 109) – mówi o Franku narrator.

Podjęcie trudu pisarskiego jest swoistym zmartwychwstaniem Franka-człowieka:

Zdawało mu się, że spał długo i ktoś go zbudził do drugiego życia i że po raz pierwszy spojrzął na świat [...]. Franek była to dusza na obraz przyrody, która po zimie ciężkiej, burzliwej, budzi się na wiosnę pod gorącym tchnieniem słońca – i nie wie, że nie może kiełkować, rosnąć, kwitnąć, żyć [...] (Fr, s. 125–126)

Ożywienie jednostki-manekina Reymont niebanalnie zobrazował wykorzystaniem konotacyjnych zdolności języka. Wzmiankując na początku, że Franek „Zdawał się nie mieć krwi i nerwów w sobie” (Fr, s. 108), narrator opowiadania sygnalizował jego status automatu, odwołując się do skojarzeń ze znanymi związkami frazeologicznymi, takimi jak „nerwy kogoś ponoszą” (też: „nerwy komuś puszczają”), „być kłębkim nerwów”, „krew się w kimś burzy (gotuje)”. W asocjacyjny sposób wskazywał, że obojętność bohatera na dokuczliwość osób z otoczenia, które mają skłonność do „psucia innym krwi”, „działania na nerwy” i „grania na nerwach”, maskuje emocjonalną próżnię i brak witalności. Toteż znacząca jest kilkadziesiąt stron dalej metafora: „Pisał też krwią i nerwami” (Fr, s. 137) – uzmysławia ona zarówno rzeczywiste bogactwo uczuć i doznań bohatera, jak też proceder czerpania z tych osobistych pokładów psychiki w celu wzbogacenia materii literackiej.

Bohater, który był dotychczas „apatyczny, zimny; twarz miał bezmyślną, a oczy martwe” (Fr, s. 117), sięga po atrament „z ogniem w oczach, z twarzą dziwnie wypiękniałą” (Fr, s. 123)¹¹. On –

[...] mały, suchy, z twarzą pergaminową, długą a płaską, bez wyrazu, pomiętą, z twarzą głodomora, o tonie brudnym, popryszczonym wyrzutami, kościach policzkowych dziwnie zapadniętych, o czole niskim, cofniętym przy skroniach w tył, poplamionym żółtymi plamami, zaczerwienionym zawsze (Fr, s. 107)

¹¹ „Miał jeszcze w twarzy wyraz podniecenia. Oczy jego, zwykle tak martwe, rozpromienione były jeszcze” (Fr, s. 130).

– w trakcie procesu twórczego zyskuje poczucie pełni życia i szlachetnieje. Zamysł opracowania dramatu okazuje się dla Franka ratunkiem psychicznym i egzystencjalnym: „Myśl, popychana przez ambicję, zwyciężyła do reszty przygnębienie moralne i apatię, w jakiej żył od tak dawna” (Fr, s. 126). Funkcja literatury sprowadza się w opowiadaniu Reymonta do wymiaru indywidualnego – przede wszystkim kompensacyjnego¹². Możliwość przeżywania losów wymyślonych bohaterów przy jednoczesnym twórczym współuczestniczeniu w świecie piękna i fikcji stanowi przeciwagę dla rzeczywistości, w której literat amator funkcjonuje. Jego życie realne jest definiowane w narracji jako rodzaj niebytu, sen i martwota. Egzystencję szczęśliwą i pełną gwarantuje mu wyobraźnia twórcza. Potwierdza to rozbudowany *passus*, w którym Franek, finalizując już dramat, inscenizuje w wyobraźni jego sceniczną realizację na deskach teatralnych, a w zasadzie przewiduje i przeżywa emocje, jakie będą wówczas udziałem jego i publiki. Iluzja jest tak silna i upajająca, że bohater traci poczucie rzeczywistości – żyjąc wyimaginowanym momentem glorii, ani nie widzi karaluchów wędrujących po brudnych ścianach, ani nie słyszy Simony i jej towarzystwa, od pół godziny dobijających się nad ranem do drzwi mieszkania, w którym Frankowi pozwolono mieszkać kątem w zamian za różne posługi.

W marzeniach Franka nie bez znaczenia jest pierwiastek sukcesu i aplauz tłumów, nie pisze przecież do szuflady, a z myślą o wystawieniu dzieła, ale Reymont nie pozostawia złudzeń, że tym, co działa ze sceny najmocniej, jest nie przepych inscenizacji czy popis aktorski, lecz słowo – fundament literacki. Tak owo przeświadczenie bohatera oddaje pisarz w mowie pozornie zależnej:

Recytuje z zapalem – robi wrażenie. Publiczność zaczyna musować. Aktorzy nawet słuchają. Na sali gdzieniegdzie podnosi się chusteczka do oczów lub nosa, rozczulają się! Bierze ich sztuka. [...] Skończył – cisza – potem grzmot – huragan oklasków rozlega się potężnym echem w jego mózgu. Krzyczą: „Autor! autor!” – Franek słania się jakoś ociężale pod wrażeniem nieznanego uczucia, wyprostowya swoją skuloną postać, uśmiech głęboki wewnętrzny wesela duszy ma na ustach, twarz spoczną i czerwoną, włosy rozczochrane. (Fr, s. 129–130)

Prymat tekstu zostaje w opowiadaniu podkreślony zresztą już znacznie wcześniej, podczas próby do *Mazepy* Słowackiego. Reakcja Franka przysłuchującego się recytacjom dowodzi wrażliwości na piękno literatury i nawet jeśli bohater nie jest zdolny odczuwać jej najgłębszych sensów, to słowo poetyckie robi na nim

¹² Narrator tak opisuje stan bohatera podejmującego aktywność twórczą: „[...] poprzez szarą wstrętą oponę nędzy, upokorzeń i takiego życia bez jutra, bez myśli i bez marzeń, dusza mu się wydzierata do słońca, zrzucała więzy, otaczała się światłem i drżała z nadmiaru wzruszenia [...]” (Fr, s. 126).

niezwykle wrażenie, wytrącając z rutynowego zubożenia: „usta miał ułożone do jakiegoś wewnętrznego uśmiechu, pochylał nieznacznie głowę – można było przysiąc, że w takt wierszy mówionych na scenie” (Fr, s. 117).

Moc literatury odczuwa cały zespół teatralny – słabo przygotowany, jeszcze przed chwilą pogrążony we wzajemnych docinkach:

Kuleli, sypali się, wracali do scen niektórych po dwa razy, ale powoli, powoli, rozgrzewało ich to arcydzieło dramatyczne. Przycichało w sali, uciszono się w kulisach, nie było słycać rozmów, przycinków, szyderstw, kawałów. Nawet ci, którzy w tej sztuce nie grali, słuchali jej z pewnym skupieniem ducha. Geniusz jasnymi skrzydłami poezji zwyciężył ich codzienność – i panował chwilę.

[...] Nawet Wstawka, wyuzdany cynik i szopkarz pierwszorzędnny, nie mógł się oprzeć, aby nie powtarzać za mówiącymi kilku wierszy. (Fr, s. 116–117)

Warto podkreślić, że Reymont dokonuje w opowiadaniu prezentacji procesu twórczego, pokazuje literata *in actu*, rekonstruuje stany psychiczne towarzyszące powstawaniu dzieła. Był to chwyt nadzwyczaj rzadki, młodopolska proza o artyście mówiła bowiem – jak dowiodły badania Andrzeja Z. Makowieckiego – „o życiu artysty, a nie o jego twórczości”¹³. Przeszkody nie stanowi dla Franka niewygodna czy hałas (pisze we wrzawie libacji odbywającej się tuż obok, leżąc na brzuchu na posłaniu rozciągniętym w kuchni Simony i oświetlonym przyniesioną z teatru lampą), ale opór tworzywa. Bohater doświadcza drastycznego rozdziewu pomiędzy chęciami a umiejętnościami, jest nieporadny w obróbce materii literackiej, brak mu biegłości w poprawnym komponowaniu utworu. Narrator poświęca sporo uwagi zgryzotom domorosłego literata:

Myślał, jak zacząć, od czego – nie wiedział. Pocił się z wysiłku, rzucał wszystko do diabła i powracał do tego samego. [...] Zeszło mu tak ze dwa tygodnie na ciągłych walkach z niemożebnością wysnucia z mózgu jakiegokolwiek formy. Zaczynał, ale darł natychmiast. Ten początek był z tej sztuki – tamten z innej. Przez osłuchanie się na scenie, umiał ich tyle prawie na pamięć, że bezwiednie – słowa zapamiętane pisał. Odczytując, poznawał z bólem upokorzenia, że to nie jego myśli. Nie chciał naśladować! (Fr, s. 126)

Obawa przed imitatorstwem i epigoństwem idzie w parze z kompleksem braku wykształcenia, wiedzę Franek uznaje bowiem za warunek *sine qua non* twórczej profesji:

¹³ A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 66.

Plakał z bólu nad swoją niemocą, aby potem z tym większą furią rzucać się do pracy iście syzyfowej dla niego. Czuł, a później zrozumiał, że tylko dlatego tak mu nie idzie, że nic nie umie, nie zna, nie rozumie. To go dobijało. „Co trzeba umieć?” – zapytywał sam siebie. „Wszystko! wszystko!” – odpowiadało coś z niego. „Jezus! wszystko!...” – i ogarniał świat spojrzeniem duszy wszechwiedzącej i rozumiał w takiej chwili całą nieskończoność rzeczy, o których przedtem ani myślał, i wyczuwał marność swoją w całym jej ogromie. (Fr, s. 127)

W opowiadaniu Franek osiąga założony cel samozaparciem i samoedukacją odbywającą się poprzez przyspieszoną, mocno przypadkową lekturę¹⁴ oraz studia nad budową dramatów i dramideł wypożyczonych z biblioteki teatralnej. Skończone dzieło budzi jego zadowolenie – bohater wędruje przez miasto „uśmiechnięty do siebie, do duszy swej zwycięskiej, zadowolony i szczęśliwy w każdej części swego jestestwa triumfującego” (Fr, s. 138). Sam narrator unika wartościowania utworu, choć wcześniej komentował wysiłki piszącego. Być może pewne odczytanie i niewątpliwa znajomość wymogów sceny pozwoliły bohaterowi stworzyć sztukę, która zadowoli publiczność. Znikomość dyspozycji literackich Franka oraz fakt, że powstały dramat to zaledwie przeróbka – sceniczna adaptacja *Ulany* Kraszewskiego – pozwalają raczej spodziewać się dramaturgicznej miernoty. Narratorska rezygnacja z osądu jest wysłanym w stronę czytelnika sygnałem, że jakość utworu nie jest ostatecznie sprawą istotną. Dlatego autor wprowadza w finale perypetię związaną z kradzieżą rękopisu – będącą w pewnym sensie awersem popularnego w literaturze motywu niszczenia dzieła – by bohater nie miał szans konfrontacji z teatralną publiką. W ten sposób w utworze dowartościowany zostaje sam akt twórczy jako moment transcendencji, doznawania pełni istnienia i ocalania piękna na przekór jałowej egzystencji, zgodnie ze słowami bohatera Tetmajerowskiego *Zatracenia*, który w apostrofie do sztuki stwierdza: „Dla mnie jesteś tylko jednym ze środków do zdobywania życia”¹⁵. Przywołać można jeszcze jeden argument: miano literata, czy szerzej – artysty, nie było w Młodej Polsce powiązane z warsztatową biegłością, nie wymagało w ogóle efektów w postaci produkcji literackiej. Status artysty był skorelowany ze skalą przeżyć i twórczych zapałów¹⁶, a tych Frankowi nie brakuje. Toteż utrata manuskryptu nie jest prezentowana jako klęska na płaszczyźnie literackiej, a po silnej, lecz chwilowej rozpaczce bohater deklaruje z determinacją gotowość ponownego przystąpienia do pracy nad dziełem: „Napiszę! – i tak napiszę! Żeby nie wiem co – napiszę” (Fr, s. 143).

14 „Pożyczał książki, gdzie się dało. [...] Czytał bez wyboru, ma się rozumieć – wszystko, dziś Borna, jutro Victora Hugo” (Fr, s. 128).

15 K. Tetmajer, *Zatracenia*, Nakładem Sz. Taffeta, Kraków 1920, s. 22.

16 Zob. A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty...*, s. 46–47, 78–79.

„Choćbym miał z tego zdechnąć, napiszę!”

W optymistycznym wariacie niestrudżoność i nieugiętość mogłyby zaprowadzić Franka do miejsca, w którym znajduje się jeden z bohaterów debiutanckiej powieści Reymonta – literat Głogowski. W dylogii *Komediantka – Fermenty* (powstającej od 1894) niejako w tle perypetii ogródkowego środowiska aktor-skiego pisarz testował bowiem wariant losów dramaturga, którego sztuki trafiają do repertuaru. Głogowski to, rzecz jasna, człowiek innego intelektualnie kalibru – wykształcony, zarabiający jako korepetytor w majątkach prywatnych, czytający, zajmując się rozprawiając o Byronie, Schillerze, Ibsenie – a jednak obciążony emocjami i lękami znanymi już Frankowi. Dręczy go przede wszystkim brak satysfakcji z efektu twórczych wysiłków, obawa niedoskonałości: „[...] zawsze widzę w ostatniej chwili, że napisałem świństwo, łajdactwo, tandetę” – zwierza się Jance Orłowskiej¹⁷. Maksymalizmu oczekiwać wobec siebie jako człowieka pióra nie gaszą sukcesy, ponieważ Głogowski nie mierzy wartości dzieła skalą aplauzu publiki, lecz wyśrubowanymi kryteriami autoperfekcji. Toteż, dostrzegłszy mankamenty dramatu, bohater poprawia go natychmiast w trakcie premierowego przedstawienia w teatrze Cabińskich, zatracając się – podobnie jak Franek – w pracy twórczej:

[...] zaraz [trzeci] akt się skończył grzmiącymi brawami i wywoływaniem autora, ale nie wyszedł się kłaniać.

Kilku dziennikarzy przyszło ściskać mu ręce i chwalić sztukę. Słuchał obojętnie, bo już mu po głowie płątał się plan przerobienia tej sztuki.

Zobaczył teraz dopiero szczegółowo najrozmaitsze braki i niekonsekwencje i uzupełniał zaraz w myśli, dodawał sceny, przedstawiał sytuacje i tak był zatopiony w tej nowej robocie, że już nie zważał, jak grają czwarty akt.

Brawa grzmiały na całej linii i znowu ozwał się jednogłośnie już okrzyk:

– Autor! Autor!

– Wywołują, idźże pan! – szepnęła mu ktoś do ucha.

[...]

– Dajcie wy mnie spokój! – krzyknął groźnie.

[...] Już teraz nic go nie obchodziły brawa ani wywoływania, ani powodzenie sztuki, bo go gryzła okropnie ta świadomość, że sztuka jest zupełnie zła. Zastanawiał się, to jest widział ją coraz lepiej i aż się trząsał z bólu, że znowu jeden wysiłek na próżno! (K, s. 258)

¹⁷ W.S. Reymont, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 250. Dalej w tekście głównym skrótowa lokalizacja cytatów z powieści według tego wydania z podaniem skrótu K i numeru strony.

Niezadowolenie z dzieła nie dotyczy wyłącznie wystawianych aktualnie przez Cabińskich *Chamów*¹⁸. Jest stałą dyspozycją psychiki bohatera¹⁹, przejawem wewnętrznego nakazu nieustawania w wysiłku, tytanicznej walki z ograniczeniami własnymi i tworzywa. Ów heroizm sprawia, że klęska nie załamuje, lecz – jak w przypadku Franka – motywuje:

- [...] powiedziałem sobie, że jak ta sztuka klapnie, to... niech zdechnę, ale...
- Rzucisz pan pisanie?
- Nie, ale znikam z horyzontu na kilka miesięcy i piszę drugą... Piszę drugą, trzecią... piszę dotąd, aż muszę stworzyć zupełnie dobrą, muszę!... Choćbym miał z tego zdechnąć, napiszę!... Gotów jestem wstąpić do teatru, aby go lepiej poznać i zrozumieć... (K, s. 250)

W ten sposób Głogowski zyskuje wizerunek „nieugiętego bojownika, który szedł śmiało od porażki do porażki, bo wierzył, że zwycięży w końcu” (Fe, s. 336). Za znaczący należy w tym kontekście uznać fakt, że jedno z następnych dzieł bohatera poświęca „ludziom niezłomnym”²⁰. Rewersem determinacji jest jednak – o czym Reymont nie pozwala czytelnikowi zapomnieć – poczucie indolencji:

[...] dosyć mam literatury, dosyć mam tego głupiego kuglarstwa, zdycham z tego. Co mi daje ta kochana sztuka? Szczęście może – a jakże, daje mi tylko coraz głębsze uświadomienie, że jestem ślepiec i idiota, że nic nie umiem, nic nie rozumiem (Fe, s. 335)

– rozpacza Głogowski w chwili silniejszego kryzysu twórczego²¹ i w desperacji informuje Jankę, że nie będzie więcej pisał. Ale zaraz łagodzi kategoryczność tej

18 Skojarzenia z *Chłopami* Reymonta, i to nie tylko w wersji powieściowej, ale może przede wszystkim z pozostawionym w rękopisie dramatem, nasuwają się automatycznie.

19 Helena, przyjaciółka Janki Orłowskiej, wspomina rejteradę Głogowskiego podczas spektaklu wystawianego pięć lat wcześniej w Paryżu: „[...] graliśmy na Montparnasse jego jednoaktówkę, w której miał sam grać jedną z ról, ale w ostatniej chwili, zamiast wejść na scenę, uciekł z teatru z tremy. Później się tłumaczył, że sztuka jest tak podła, iż go mogła publiczność zasypać kaloszami i obwiesić za idiotyzm” (*Fermenty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1957], s. 269; dalej w tekście głównym skrótowa lokalizacja cytatów z powieści według tego wydania z podaniem skrótu Fe i numeru strony).

20 Treść tego utworu nie zostaje w powieści przybliżona.

21 O *Ludziach niezłomnych* bohater mówi: „[...] włożyłem w nich pół roku pracy, pół roku myślenia, podlewałem krwią, żeby rośli i żyli, dawałem mózg, chuchałem, ochraniałem, modliłem się do nich, cierpiałem z nimi i za nich, żyłem tylko nimi – i przez pięć minut byłem pewny, że stworzyłem arcydzieło! A wie pani, co jest naprawdę? Manekiny bez kropli krwi, bez jednego prawdziwego tętna w papierowych piersiach!... Gadanie jest, nie ludzie, gadanie, nie życie, odbicie prawdy, cień!” (Fe, s. 335).

deklaracji („a raczej nie powinienem”; Fe, s. 335), ponieważ uprawianie literatury jest dla Reymontowskich bohaterów rodzajem wewnętrznego imperatywu oraz – co już wiemy z *Franka* – gwarancją życia głębokiego, autentycznego. Tak właśnie rolę twórczości postrzega Głogowski, który zaledwie kilka miesięcy wcześniej wykladał Jance: „Pani myśli, że to można przestać pisać?... można się wściec, zabić, zdechnąć, ale przestać pisać!... o, tego bym nie potrafił. No, bo proszę pani, po cóż ja bym żył?...” (K, s. 250). Ostateczne uwieńczenie pracy nad kształtem dramatu włączeniem sztuki do repertuaru Warszawskich Teatrów Rządowych i uznaniem krytyki²² nie zaspokaja ambicji i potrzeb bohatera. Gnany pragnieniem swobody osobistej i twórczej, ale też jakimś neurotycznym impulsem, ten Fliegender literat wyjeżdża, by klepiąc biedę w Paryżu, wieść egzystencję uwolnioną od ludzkiej przeciętności i głupoty, niezakłamaną, wyjętą z ram szablonu. Warto podkreślić, że właśnie Głogowskiemu, postaci pozornie (zwłaszcza w odniesieniu do *Fermentów*) z powieściowego tła, Reymont pozostawił w dylogii ostatnie słowo. A są to inwektywy kierowane w stronę tych, którzy zadowolają się małą stabilizacją, grzebiąc porywy ducha: „– Psiakrew!... Trzoda filisterska!... Świnie!...” (Fe, s. 591). Podobny gest odrzucenia kultury dorobkiewiczostwa, tyranii fałszu, świata uzależnionego od konwenansów i stosunków, w którym trudno ocalić własne „ja”, odnajdujemy i w *Ziemi obiecanej*, na którą pomysł zrodził się w latach 1894–1895²³. Porzucając geszefciarską Łódź i decydując się rozpocząć życie na nowo, czyli „po ludzku”, inżynier Myszkowski wygłasza, co ciekawe, apoteozę wydrwiwanej w środowisku fabrykanckim literatury: „– Na początku była pieśń i na końcu będzie pieśń, a nie podręcznik do przędzenia wełny czesankowej”²⁴.

„Idę i dojść muszę”

Tworząc *Franka*, *Komediantkę* i *Fermenty*, autor czerpał z doświadczeń osobistych, ale nie tylko tych związanych z nieudaną karierą aktorską. Utwory te bez wątpienia można czytać jako opracowanie dylematów literackich towarzyszących Reymontowi na wczesnym etapie twórczości. Dowodów obficie dostarcza materiał autobiograficzny i epistolarny. Będąc dwudziestoparolatkiem stawiającym pierwsze kroki w dziedzinie literatury, obdarzył Franka własnym kompleksem

22 Mieszkańcy Bukowca dowiadują się o tym z notki prasowej: „Pan Głogowski, młody utalentowany dramaturg i nowelista, złożył dyrekcji teatrów najnowszy swój dramat pt. *Niezlomni*. O ileśmy mogli poznać z pośpiesznie, bo na krótko nam udzielonego rękopisu, rzecz to wspaniała, w duchu ibseno-maeterlinkowskim, o scenach niezmiernie wstrząsających” (Fe, s. 409–410).

23 Zob. H. Karwacka, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 33–58.

24 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014, rozdział XVIII.

braku edukacji²⁵, podsycanym przekonaniem, że przepustką do świata słowa jest odpowiedni zasób wiadomości i erudycja. Mimo że odważył się przesłać zbiór z pierwszymi opowiadaniem cenionemu warszawskiemu krytykowi Ignacemu Matuszewskiemu, w dzienniku dawał wyraz „świadomości własnej nieudolności – zawartej w tych pismach”²⁶. Dwa lata później, mniej więcej w tym samym czasie, gdy „Głos” drukował *Franka* w odcinkach²⁷, przejmująco notował: „Boże, ty widzisz moją nędzę, wiesz, czym jestem – a ja nie wierzę po prostu w siebie. Czasami jakiś strach mnie ogarnia, że nic, ale to nic nie potrafię zrobić. Widzę i czuję własną nieudolność, bo znam swoje nieuctwo”²⁸. W podobny sposób w latach dziewięćdziesiątych wielokrotnie werbalizował przeświadczenie o własnej indolencji („Jestem barbarzyńcą [...]”²⁹, „[...] jestem niczym, prostym drwalem, chamem prostym – któremu przez chwilę się zdawało, że coś może robić i zrobić”³⁰ – zwierzał się w listach). Przekładało się ono na krytycyzm wobec dzieł, tak znakomicie oddany w kreacji Głogowskiego. O *Franku* Reymont pisał: „Dopiero w druku widzę jego marność. Po trochu wstyd mi za niego. Ale cóż, jest to przecie drugi czy trzeci utwór, jaki napisałem w początku – i choć tam jest krew, jak Wiślicki mówi, ale usterek wprost technicznych jest moc także”³¹. Analogiczną autokrytykę pisarz objął inne wczesne utwory: *Spotkanie*, *Zawieruchę*, *Na bruku*, dramat *Za późno*. „Doprawdy, ja rzadko co czytam gorsze od swoich prac – czy się tak nie znam, czy też tak źle piszę?”³² – dywagował na początku 1894 roku. Z zapisków diariuszowych wiadomo też, że nosił się wówczas z zamiarem przygotowania noweli o poecie, który mimo talentu nie potrafił pokonać oporu

25 Reymont ukończył tylko jednoklasową szkołę w Tusznynie oraz trzy klasy Warszawskiej Szkoły Niedzielno-Rzemieślniczej. Ta okoliczność była największą bolączką pisarza i źródłem głębokiego upokorzenia. Porażkę poniesioną prawdopodobnie w 1879 lub 1880 roku na egzaminach do klasy wstępnej jednej z łódzkich szkół średnich ocenił dosadnie: „Cała tragedia wstydu i żalu” (*List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903...*, s. 730; zob. też D. Samborska-Kukuć, *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 1, s. 25–26). Na krótko przed napisaniem *Franka* Reymont wyraził w dzienniku pragnienie: „Chciałbym się uczyć – och, chciałbym! I zdaje mi się czasami, że gdybym miał sposobność, to poświęciłbym się badaniom wszystkiego” (W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 87–88; zapisek z 13 stycznia 1891).

26 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 122 (wpis z 25 czerwca 1892).

27 „Głos” 1894, nr 14–17.

28 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 154 (wpis z 14 lipca 1894).

29 *List do Józefy Sawickiej z kwietnia 1895*, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 512.

30 *List do Mariana Gawalewicza z 9 maja (?) 1895*, podany do druku w: K. Zabawa, *Dwa listy Władysława S. Reymonta do Mariana Gawalewicza (z Archiwum Domowego Pawlikowskich)*, „Ruch Literacki” 2016, nr 1, s. 134.

31 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 152 (wpis z 26 kwietnia 1894).

32 Tamże, s. 142 (wpis po 10 stycznia 1894).

tworzywa i ukończyć dzieła³³. Projekt ten – we wstępnym zamyśle adresowany do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” – nie został zrealizowany. Być może dlatego, że światopoglądowi i osobowości Reymonta obcy był model literata łamiącego pióro w poczuciu bezradności. Wszak jako adept sztuki słowa postawił przed sobą dezyderat: „Zacząć to nic – wytrwać tylko – muszę”³⁴. Od początku na drodze wyrzeczeń i heroiczych wysiłków usiłował wspiąć się na parnas, walcząc z niesprzyjającymi okolicznościami życiowymi i... lenistwem, na które wielokrotnie narzekał w dzienniku. „Uznany za zmarnowanego przez własnego ojca, pogardzany przez zwierzchników kolejowych, wyklęty przez kobietę, którą ukochał gwałtownym uczuciem – ten prawie wyrzutek solidnego ówczesnego społeczeństwa uparcie gryzmołi niekształtymi hieroglifami coraz to nowe opowiadania w coraz to nowych brulionach i czeka świtu swojego dnia” – stwierdził Tomasz Jodełka-Burzecki, analizując szczegółowo proces twórczy autora *Komediantki*³⁵. Marząc o zajęciu miejsca w literaturze, Reymont z determinacją nadrabiał zaległości edukacyjne, podobnie jak Franek. Szykując się do wyprawki z prowincji do Warszawy, planował: „Będę się chciał uczyć, może dostanę jaką robotę, a przy tej – pisać, pisać, pisać”³⁶. Podczas pobytu we Francji już po pierwszych sukcesach łączywie doszkalał się w różnych dziedzinach: „Nie myśl, że ja siedzę w Paryżu dla zabawy – zastrzegam w liście do brata. – [...] oprócz prac obowiązkowych niejako, to jest literatury, uczęszczam jeszcze na wykłady różnych mądrości do Sorbony, odwiedzam muzea i galerie, no i zaciekle muszę zgłębiać język francuski”³⁷. Zamierzał również zostać słuchaczem tamtejszej szkoły nauk politycznych, prywatnej uczelni wyższej: „Kurs jest krótki i dlatego chcąc go przejść, trzeba diabło pracować. Zdecydowałem się na tę dwuletnią katorgę dlatego, że raz – potrzebuję uczyć się wielu rzeczy, a drugi – żeby mi nikt wymawiać nie mógł braku wykształcenia, a raczej braku dyplomu na wiedzę, bo o to idzie przeważnie. A przy tym i sam dyplom, i zdobyte tam wiadomości zawsze się przydadzą w dalszej mojej robocie literackiej”³⁸. Franciszek Rejment, powiernik marzeń młodszego Władysława, pierwszy mógł się przekonać o niewzruszoności postawy brata. Czytając listy od niego, musiał widzieć człowieka świadomego trudów, ale konsekwentnie podążającego wytyczoną ścieżką; gotowego na porażki, ale nie na klęskę:

33 Tamże, s. 145 (wpis z 11 lutego 1894).

34 Tamże, s. 113 (wpis z 3 kwietnia 1892).

35 T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 10.

36 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 130 (wpis z 30 listopada 1893).

37 *List do brata Franciszka Rejmenta z 3 kwietnia 1898*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 102.

38 Tamże, s. 102–103. Z tych ambitnych planów pisarz zmuszony był się wycofać.

[...] potrzebuję posiedzieć za granicą dwa, trzy lata, aby dokompletować i nabyć to, czego mi młodość moja pierwsza nie dała. A pomyśl tylko, jak wiele muszę zbierać i dopełniać, aby mieć jako tako godny bagaż mózgowy, konieczny mi do zajęcia tego miejsca w literaturze, jakie mi się należy nie tylko z racji woli, ale i talentu. Nie gorszę się i nie bierz tych słów za zarozumiałość, bo one są tylko świadomością sił i celu, do którego idę i dojść muszę³⁹.

Być może postulat nieustawania w wysiłku był powodem cyzelowania i poprawiania przez Reymonta utworów, nawet gdy trafiły one do rąk czytelników. Już po ogłoszeniu dzieła w prasie w wersji odcinkowej pisarz przeredagowywał wiele partii tekstu, by doszlifować całość do wydania osobnego⁴⁰. Ten rys dążenia do perfekcji odnajdujemy w postaci Głogowskiego.

Fragmentami już nie tylko własnej biografii duchowej, ale i własnego życiorysu Reymont obdarzył bohatera znacznie późniejszej noweli pt. *Wspomnienie*, której autobiograficzny charakter zintensyfikowany został przez wprowadzenie narratora pierwszoosobowego powracającego pamięcią do obrazów i przeżyć minionych⁴¹. Utwór pisany był w 1917 roku, a więc przez autora już uznanego, ale Reymont stworzył w nim i zsyntetyzował w literackim skrócie doświadczenia młodości. Bohater-narrator, którego imienia nie poznajemy, wspomina mianowicie okres pracy na Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej w charakterze robotnika dogląającego linii pomiędzy niesprecyzowanymi prowincjonalnymi stacjami (wiemy, że Reymont od 1890 przez blisko trzy lata wykonywał taką pracę na odcinku torów pomiędzy wsiami Krosnowa i Lipce, wcześniej, w latach 1888–1890 był zatrudniony jako pomocnik dróżnika w rodzinnej Wolbórcie i okolicznych stacjach z podstawowym obowiązkiem nadzoru nad robotnikami dbającymi o jakość szyn kolejowych)⁴². Podobnie jak wszyscy Reymontowscy literaci, jest to człowiek osamotniony: „Nie miałem przyjaciół ni protektorów”⁴³ – wyznaje, a słowa te pokrywają się ze zwierzeniem pisarza, który w autobiografii przesłanej w 1903 roku Antoniemu Wodzińskiemu twierdził, opowiadając o latach na kolei: „Przyjaciół nie miałem żadnych ani życzliwych”⁴⁴. Powodem tego wyobcowania jest twórczość literacka uprawiana w nieprzychylnym środowisku:

39 *List do brata Franciszka Rejmenta z 6 czerwca 1897*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 96.

40 Proces zmian m.in. *Komediantki*, *Fermentów* czy *Chłopów* od pierwodruku prasowego do edycji książkowej prześledził Tomasz Jodełka-Burzecki w przywoływanej już rozprawie *Reymont przy biurku*.

41 Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 378.

42 Warto zaznaczyć, że Głogowski również ma za sobą epizod pracy jako urzędnik kolejowy.

43 W.S. Reymont, *Wspomnienie*, w: tegoż, *Nowele II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 402. Dalej w tekście głównym skrótowna lokalizacja cytatów z utworu według tego wydania z podaniem skrótu W i numeru strony.

44 *List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903...*, s. 732.

[...] mój naczelnik i dystansowi dygnitarze traktowali mnie bardzo nieżyczliwie, prawie wrogo. Jakże! ciążyło na mnie podejrzenie pisywania poezji, a co najgorsze, nawet złośliwych korespondencji o stosunkach kolejowych do pisma postępowego. Na domiar złego, zapuściłem sobie wspaniałą grzywę, nosiłem binokle i przenie- rowałem „Prawdę” Świętochowskiego (W, s. 401)

– opowiada z możliwym dzięki czasowemu dystansowi humorem narrator.

„A zresztą, czemu nie pomarzyć?”

Zarówno *Franek*, jak i *Wspomnienie* stanowią zatem oryginalny wariant eksponowanej w *Künstlerroman* opozycji twórcy – świat, przy czym tragedia wyobcowania artysty nie wiąże się z przerostem ego, z dumną manifestacją indywidualizmu. Reymont nie widzi w ludziach pióra stojących ponad tłumem kapłanów; żadne z jego dzieł nie potwierdza tezy, iż „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów”⁴⁵. Autor owego słynnego sformułowania został zresztą nieco skarykaturyzowany w humorystycznym opowiadaniu *Z pamiętnika*, powstałym jesienią 1901 roku. Perspektywa narracyjna wyznaczana przez diariuszowe zapiski osiemnastoletniej panny na wydaniu sprawia, że czołowy twórca Młodej Polski zostaje zredukowany do statusu krakowskiej atrakcji, której człowiek *au courant* nie powinien przegapić:

Przybyszewskiego muszę poznać koniecznie, bo, bo ja strasznie lubię dekadentów. [...] Poznałam go, to jest pokazał mi go w teatrze, w łoży, kuzynek. Nie, nie jest taki śliczny, jak mówiła Ceška, ale taki dziwny, że aż mnie dreszcz przeszedł. Pierwszy raz widziałam sławnego człowieka z tak bliska, no bo niegdyś w Nałęczowie pokazywali nam Prusa, ale nie zrobił na mnie wrażenia: stary, w okularach i jak pierwszy lepszy⁴⁶.

„Naprawdę, ale żeby nie Przybyszewski, to by tutaj zupełnie nie było co oglądać!”⁴⁷ – kaže Reymont skonstatować warszawiance Hali świeżo po zwiedzeniu Krakowa, a kompromitacja mieszczaucha idzie tu w parze z obnażeniem prawdy na temat faktycznego statusu pisarza w społeczeństwie. Filisterska mentalność oraz ograniczone horyzonty autorki pamiętnika wypaczają rangę Przybyszewskiego, tak jak obraz odbity w krzywym zwierciadle nieuchronnie podlega deformacji.

⁴⁵ S. Przybyszewski, *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 221.

⁴⁶ W.S. Reymont, *Z pamiętnika*, w: tegoż, *Nowele II...*, s. 82, 113.

⁴⁷ Tamże, s. 110.

Dla pozy literackiej i śmieszności (uchwyconej w postaci Stabrowskiej z *Fermentów*) Reymont nie miał litości. Ludzie domagający się uznania i podziwu tylko z tego powodu, że drukują, zostają przez niego skarykaturyzowani, jak literat o znaczącym, wielkościowym nazwisku Epopejski ze scenariusza komedii bez tytułu, pozostawionego przez Reymonta w brulionie z lat 1891–1892. Autor scharakteryzował go w spisie osób: „blagier, zarozumialec”⁴⁸, a jego megalomanię i kabotynizm ośmieszył w scenie, w której tom jego poezji zostaje pomyłony z książką kucharską Ćwierciakiewiczowej. Parodystyczny efekt Reymont planował poza tym osiągnąć, zderzając natchnioną pozę Epopejskiego z opinią o nim sformułowaną przez służącego, zdenerwowanego, że nie zdąży przygotować kolacji przed przyjazdem poety chętnie żywiącego się na cudzy koszt: „jedzie »tyn« z Warszawy z dużą głową [...] A temu panu pewnikiem się jeść chce. – Bo taki warszawski naród, jeszcze od gazyt – to zawdy głodny musi być”⁴⁹.

Pisarz nie powielał modernistycznej tendencji do mitologizowania artysty. Dowodzą tego narzędzia, jakimi kreował postaci literatów w prozie. Pomijając specyficzną sytuację wspomnianą w opowiadaniu z 1917 roku, nie podporządkowywał narracji bohaterowi, który mógłby narzucać indywidualistyczny sposób percepcji świata. Nie absolutyzował jego wrażliwości i jaźni. W analizowanych utworach źródłem alienacji postaci jest przede wszystkim rozdziew pomiędzy ich literackimi ambicjami a rangą społeczną. Bohaterowie są postrzegani – zarówno przed samych siebie, jak i przez otoczenie – jako parweniusze, którzy aspirują do wkroczenia w świat literatury niekonwenujący ani z ich kondycją intelektualną, ani towarzyskim i ekonomicznym położeniem. Z tego powodu stają się obiektem kpin. Narrator *Wspomnienia* przypomina, że wytykano go palcami, rozprowadano, że przedstawia cudze wiersze jako własne, i obśmiewano literacki styl przygotowywanych przez niego służbowych raportów. „Bałem się nade wszystko drwin i spojrzeń politowania” – wyznaje (W, s. 402)⁵⁰. W tych okolicznościach twórczość staje się niemal czynnością wstydliwą, nic dziwnego, że Franek intuicyjnie kryje się z pisaniem:

– Franek sztukę pisze! pisze sztukę, słyszycie, ha! ha! ha!

Franek bał się takiego śmiechu i komentarzy, urągówisk i bolesnych żartów towarzysztwa. (Fr, s. 123)

48 W.S. Reymont, [scenariusz komedii bez tytułu], rkps, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6954/1, z. 3, s. 4. Edycja w: W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 406–414.

49 Tamże, s. 6–7.

50 Tak o tych doświadczeniach pisał Reymont w krótkiej autobiografii: „Nie byłem dobrym urzędnikiem, wyśmiewano się z mojej literatury. [...] »Głos« ówczesny pod redakcją J.K. Potockiego wydrukował moją *Śmierć*. Zacząłem w nim umieszczać korespondencje z prowincji: to pogorszyło jeszcze moją sytuację na kolei. Tym bardziej chciano się mnie pozbyć, a ja miałem dosyć już tej służby, tej nędzy, tych strasznych ludzi” (*List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903...*, s. 732).

W tej nieprzyjaznej początkującym twórcom rzeczywistości uprawianie literatury pełni ważną funkcję eskapistyczną: „Było mi bardzo źle, więc uciekałem z rzeczywistości ohydnej w cudne ostępy marzeń zacieklých, upajających, maniackich – marzeń o sławie i zdobyciu świata” (W, s. 402) – opowiada bohater *Wspomnienia*, a to wyznanie postaci literackiej jest jakby cytatem z osobistego dziennika pisarza. Szukając w literaturze rekompensaty, jakiegoś antidotum przeciw bezbarwności życia i ucieczki od niepomyślności życiowych, Reymont identyfikował pisanie z marzeniem: „Pisać pomimo wszystko będę – muszę niejako – ulegam czemuś, co jest we mnie wszystkim. – A zresztą, czemu nie pomarzyć? – Czemu nie przepędzić chwil kilku z dala od rzeczywistego życia?”⁵¹. Być może właśnie tego generalnie oczekiwał od literatury – przenoszenia twórcy, ale i czytelnika w inny wymiar bytu. Świadczyłby o tym wyrażony we *Wspomnieniu* zachwyt Trylogią Sienkiewicza: „Pierwsza [...] stronica już wzięła mnie w niewolę czaru. Czytałem z nieopisanym zaciekawieniem. Nowe światy odsłaniały się przede mną” (W, s. 406). Zachwyt tak silny, że bohater utworu na długie godziny przenosi się do siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej⁵² i – zaczytany – zapomina o spotkaniu, dzięki któremu miał dostać awans.

Zrekonstruowany powyżej portret literata dominował we wczesnym okresie twórczości Reymonta i w utworach do tego okresu nawiązujących. Gdy pozycja pisarza na niwie literackiej okrzepla, a w środowisku literackim Warszawy zaczął on zdobywać zwolenników i przyjaciół, refleksja o adeptach sztuki słowa uległa wyciszeniu i zmieniła charakter. W *Wampirze* profesja Zenona – pisarstwo – nie jest właściwie przedmiotem refleksji. Znaczące jednak, że bohatera cechuje dumne *désintéressement* dla koterii literackich i kwestii własnej popularności, a nad mieszczańską stabilizację przedkłada on próbę zgłębienia tajemnic świata.

Późne bruliony Reymonta obfitują w projekty dzieł i szkice planowanych do rozwinięcia fabuł. W ogłoszonych przez chorego już pisarza zapowiedziach „gigantycznych planów twórczych na przyszłość” Julian Krzyżanowski widział zabieg mitotwórczy⁵³, a opinię taką zdaje się podzielać Tomasz Jodełka-Burzecki⁵⁴. Ale przecież na ogrom koncepcji kolejnych dzieł można spojrzeć jak na wyraz heroizmu autora, który mimo słabnących sił wciąż maksymalistycznie traktuje swą piarską misję, nie porzuca ambicji i marzeń. Warto przez ten pryzmat spojrzeć na

51 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 122 (wpis z 1 lipca 1892).

52 „Zachwyt, zdumienie i radość szły ze mną. Nieznane szczęście rozpiekało serce. Aż przyszła chwila, że przypadłem w zapamiętaniu, straciłem świadomość, nie wiedziałem już, gdzie jestem w rzeczywistości. Poczułem się bowiem w tamtych czasach, przed wiekami, wśród nieustraszonego rycerstwa” (W, s. 406).

53 J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937, s. 8.

54 Zob. T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku...*, s. 8.

zarys opowiadania lub powieści pt. *Jubileusz. Bunt* (1921)⁵⁵. Jej bohaterem miał być ceniony pisarz, dramaturg i publicysta, który w dojrzałym wieku odrzuca ustabilizowaną majątkowo i społecznie egzystencję; podejmuje radykalną decyzję na tym etapie życia, który inni traktują jako zbyt zaawansowany na zmiany. W imię samodoskonalenia osobowościowego i literackiego opuszcza zdegenerowaną mieszczańską rodzinę i zaczyna żyć na nowo, zyskując impuls do twórczości, walcząc o ocalenie własnej duszy – duszy człowieka i pisarza. Wciela najbliższy Reymontowi postulat nieustającego, heroicznego wysiłku (auto)kreacji.

Bibliografia

- Jodelka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Karwacka Helena, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 33–58.
- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Makowiecki Andrzej Z., *Młodopolski portret artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3 popr., Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2001, s. 289–308.
- Popiel Magdalena, *Powieść o artyście jako gatunek i rodzaj dyskursu*, w: M. Popiel, *Wypiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 259–265.
- Przybyszewski Stanisław, *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 218–225.

⁵⁵ W.S. Reymont, *Jubileusz. Bunt*, rkps, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6977, cz. II A, k. 395–399. Mimo sukcesów bohater jest lekceważony i wykorzystywany przez zepsutych, prowadzących się niemoralnie domowników, którzy na dodatek zamiast nazwiska używają jego pseudonimu literackiego, aby zatrzeć chłopskie korzenie. Upokorzenia, jakich zaznaje podczas suto zakrapianego przyjęcia z okazji premiery własnej sztuki, zmuszony do zabawiania kochanków żony, refleksja o krzywdach, jakie wyrządzał (wiadomo ogólnikowo, że deprawował innych), pragnienie rozporządzenia sobą i zaznania życia czystego, a wreszcie spotkanie z niejakim Antkiem – poetą żyjącym w nędzy, ale na własnych zasadach, i tworzącym swobodnie według własnej estetyki – motywują go do radykalnych zmian.

- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Fermenty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków [1957].
- Reymont Władysław Stanisław, *Franek*, w: W.S. Reymont, *Nowele*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 105–143.
- Reymont Władysław Stanisław, *Jubileusz. Bunt*, rkps [Rękopisy Władysława Reymonta, t. IV – Zapiski o charakterze osobistym z lat 1901–1925, notatki, pomysły, scenariusze, fragmenty utworów literackich], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6977, cz. II, s. 395–399.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Nr 167*, rkps [Rękopisy Władysława St. Reymonta, t. II – Wiersze i proza z lat 1883–1891], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6952/II, s. 3–16.
- Reymont Władysław Stanisław, *Odpowiedzi redakcji*, rkps [Rękopisy Władysława St. Reymonta, t. III – Zapiski osobiste z 28 grudnia 1891, fragmenty powieści, dramatu, bruliony listów, materiały warsztatowe, z. 1], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6953/I, s. 3–4, 9.
- Reymont Władysław Stanisław, [scenariusz komedii bez tytułu], rkps [Rękopisy Władysława Reymonta, t. IV – Notatki z lat 1888–1924], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 6954/I, z. 3, s. 3–12.
- Reymont Władysław Stanisław, *Wspomnienie*, w: W.S. Reymont, *Nowele II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 399–409.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z pamiętnika*, w: W.S. Reymont, *Nowele II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 55–146.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Reymonta osobiste i literackie spotkania z Łodzią*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 1, s. 21–37, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.68.02>
- Tetmajer Kazimierz, *Zatrącenie*, Nakładem Sz. Taffeta, Kraków 1920.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Zabawa Krystyna, *Dwa listy Władysława S. Reymonta do Mariana Gawalewicza (z Archiwum Domowego Pawlikowskich)*, „Ruch Literacki” 2016, nr 1, s. 125–138.

Katarzyna Badowska, historyk literatury, edytorka, adiunkt w Zakładzie Literatury XIX wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania nad literaturą okresu Młodej Polski oraz piśmiennictwem wielokulturowej Łodzi. Jest przede wszystkim autorką wielu prac poświęconych Stanisławowi Przybyszewskiemu.

Urszula Pilch*

 <https://orcid.org/0000-0003-0337-1686>

Afektywność nowelistyki Reymonta

Streszczenie

Artykuł analizuje sposoby przedstawiania stanów afektywnych w nowelach Władysława Reymonta, koncentrując się na ich nieuchwytności. Autorka podkreśla, że w kluczowych momentach emocjonalnych nie chodzi o konkretne uczucia, lecz o ich intensywność, nagłość i niemożność pełnego uświadomienia, co pisarz oddaje poprzez nieprecyzyjne „coś”. Narracja często ustępuje miejsca opisom reakcji somatycznych, ciszy lub symbolice nocy, podkreślając niedostępność przeżyć. Przytoczone fragmenty utworów pokazują, w jaki sposób Reymont sięga po atawizmy, lęki i tabu, a także po bogatą metaforykę przestrzenną, aby zobrazować napięcia afektywne. W analizowanych scenach istotną rolę odgrywa kontrast między doświadczeniem a jego kulturowym przetworzeniem – często nieadekwatnym lub niewystarczającym. Autorka stawia tezę, że afekt w twórczości Reymonta nie tylko stanowi temat, lecz także wymusza ograniczenie słowa, prowadzi do milczenia, a nawet wskazuje na granice literackiego poznania. Pisarz tym samym ujawnia momenty, w których gwałtowna intensywność afektywna, biorąc górę, nie dopuszcza do ich werbalizacji.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, nowele, afekt, atawizm

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: urszula.pilch@uj.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-06-17. Accepted: 2025-07-01.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The affectivity of Reymont's short stories

Summary

The article examines the representation of affective states in the short stories of Władysław Reymont, focusing on their elusiveness. The author emphasizes that, in emotionally charged moments, Reymont is not concerned with clearly defined emotions, but rather with their intensity, suddenness, and the impossibility of full cognitive awareness, conveyed through the use of the ambiguous term “something”. The narrative frequently yields to descriptions of somatic responses, silence, or nocturnal symbolism, highlighting the inaccessibility of experience. The article demonstrates that Reymont draws upon atavistic fears, taboos, and a rich spatial metaphoricity to depict affective tensions. In the analyzed scenes, a crucial role is played by the contrast between raw experience and its cultural framing – often shown as inadequate or insufficient. The author argues that affect in Reymont's prose is not merely a thematic concern but a disruptive force that imposes the limits of language, leads to silence, and signals the boundaries of literary cognition. The writer thus reveals moments in which overwhelming affective intensity resists articulation.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, short stories, affect, atavism

Wzdrygnęła się z zimna i wróciwszy do izby, chodziła bezradnie od okna do okna. Zabierała się nawet do roboty, ale wszystko leciało jej z rąk, myśli się mąciły i pod piersiami c o ś boleśnie ścisnęło. Wreszcie przemógłszy tę dziwnie strwożoną niemoc, zajęła się gospodarstwem [...]¹

I pan Pliszka marzył; przesuwiał różaniec, szeptał modlitwy, błędził oczami po konturach domów – ale nic nie widział, zatopiony w sobie, w jakiejś ciężkiej mgłę myśli – w tumanie uczuć rozpierzchłych, w chaosie dziwnych drgnień duszy, dziwnych błysków, przeczuć, słów, obrazów, a niepokojów... Kłębiło się w nim i rozrastało c o ś, czego zupełnie nie rozumiał. Czuł tylko, że przenika go głucha

1 W.S. Reymont, *Osądzona*, w: tegoż, *Osądzona. Dwie opowieści*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 8 [wyróżnienie – U.P.].

tęsknota – ale za czym?... Nie wiedział, jak nie wiedział nawet nazwy tego uczucia, które mu serce rozprężyło².

Czuł tylko, że się rozlewa po nim c o ś mrocznego i zasnuwa odrętwieniem [...] ³

Ta serdeczność, niespodziewana pomoc robiły na nim bardzo małe wrażenie. Nie dziwił się, nie czuł najmniejszej wdzięczności. Ale c o ś jakby zawiść wkradła mu się do duszy. Gorycz upokorzenia nadzwyczaj bolesnego, że musi przyjmować, rozlewała się po nim jak trucizna⁴.

Przywołane fragmenty nowel Władysława Stanisława Reymonta mają sporo cech wspólnych, opisują bowiem stan uczuciowy bohaterów. Uzyskaniu efektu jak najdokładniejszego oddania nastroju służy przywołanie dużej liczby nazw emocji, a także nazw odczuć cielesnych czy wprowadzenie dookreślających porównań. Narrator za każdym razem przedstawia przeżycia bohatera z jego punktu widzenia, eksponując jego zagubienie we własnych doznaniach⁵. Najciekawszy okazuje się właśnie brak możliwości rozpoznania przez bohatera własnego stanu, co Reymont oddaje przez użycie zaimka „coś”. Powiedzieć, że ów zaimek obnaża niemożność wyrażenia niewyraźnego, byłoby tyleż trafne, ile banalne. Oczywiście, owa dojmująca bolączka całej epoki daje tu o sobie dotkliwie znać, ale problem tkwi jeszcze głębiej, a mianowicie w niemożności rozpoznania, w braku dostępu do stanu wewnętrznego. Tym samym dochodzimy do najbardziej zajmującej kwestii – do prób opisania stanów afektywnych i ich zwielokrotnionej nieosiągalności, po pierwsze ujawniającej się zawsze w niezdolności do zidentyfikowania afektu w ogóle, po drugie w niemożności zidentyfikowania cudzego afektu.

Pojęcie afektu (choć w ówczesnym kręgu znaczeniowym) było oczywiście i znane, i używane w epoce Reymonta. Słowniki z początku i końca XIX wieku niemal identycznie definiują to pojęcie. W słowniku Lindego znajdziemy wyjaśnienie: „1. wszelkie poruszenie lub wzruszenie umysłu [...] 2. namiętność 3. miłość, skłonność, przywiązanie”⁶. W nowszym słowniku czytamy: „uczucie, wzruszenie, namiętność”⁷. Warto jeszcze przywołać kilka przykładów. Otóż *Słownik synonimów* z 1885 podaje:

-
- 2 W.S. Reymont, *Pewnego dnia*, w: tegoż, *Pisma*, t. VII: *Na zagonie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 213 [wyróżnienie – U.P.].
 - 3 W.S. Reymont, *Oko w oko*, w: tegoż, *Nowele*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 70 [wyróżnienie – U.P.].
 - 4 W.S. Reymont, *Pracy!*, w: tegoż, *Krosnowa i świat. Nowele*, z przedmową A. Grzymały Siedleckiego, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 45 [wyróżnienie – U.P.].
 - 5 Por. rozważania Henryka Markiewicza o narratorsze: *Autor i narrator*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 73–96.
 - 6 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1: A–F, Drukarnia XX. Piłarów, Warszawa 1807, s. 6.
 - 7 *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, z. 1, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898, s. 11.

Dzisiaj używa się dość rzadko, i oznacza takie wzruszenie umysłu, które nie tylko jego równowagę narusza, ale pewny zamęt w nim rodzi, np. bojaźń, gniew, nadzieja, zdziwienie, radość, smutek. Afekt może być bardzo silnym, ale najczęściej bywa tylko chwilowym⁸.

Ta chwilowość właśnie wydaje się kluczowa:

Afekt jednak działa nagle jakby paroxyzm, namiętność jakby suchoty. Słusznie tedy Kant porównuje z tego względu afekt z rzeką wezbraną burzącą tamy i unoszącą wszystko, cokolwiek w swym biegu napotka, namiętność zaś – ze strumieniem płynącym powoli i coraz głębsze wymulającym koryto⁹.

Głosy dziewiętnastowiecznych uczonych akcentują przede wszystkim gwałtowność, nagłość, intensywność, przemijalność. Na takim rozumieniu pojęcia opiera się również definicja zbrodni w afekcie i traktowanie afektu jako okoliczności łagodzącej¹⁰. W rozpoznaniach badań nad afektami Ryszard Nycz przypomina jeszcze jeden krąg znaczeniowy, a mianowicie „afekt” jako skłonność ku czemuś, podkreślając, że choć afekcje wciąż interesują badaczy, najciekawsze pozostaje badanie afektów i sposobów ich artykulacji w tekście¹¹.

Przytoczone przeze mnie na początku fragmenty nowel mają jeszcze jedną cechę wspólną, która raczej nie pojawiała się w ówczesnych definicjach słownikowych

8 A.S. Krasieński, *Słownik synonimów polskich*, t. 1, Akademia Umiejętności w Krakowie, Kraków 1885, s. 105.

9 A. Kosiba, *O namiętnościach. Studium psychologiczne*, druk J. Pawłowski, Tarnopol 1884, s. 24. Por. także wcześniejsze opracowanie: M. Lipiński, *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzałej młodzieży polskiej*, Nakładem autora, w drukarni Narodowej W. Manieckiego, Lwów 1867, gdzie czytamy: „Afekt jest to wyższy stopień czucia wzrastający raptownie do tak wysokiego stopnia napiętości, że na jakiś czas wszelkie zastanowienie i wszelka rozważa ustaje”.

10 Por. dla przykładu S. Boduszyński, *O zabójstwie ze stanowiska teorii i prawodawstw obowiązujących*, M. Glücksberg, Warszawa 1871. Autor pisze między innymi: „afekt znosi w części wolność i świadomość w człowieku, zmniejsza pocztytalność, a stąd łagodniejszej na zabójstwo w takim stanie spełnione wymaga kary” (s. 101). Por. także *Zasady nauki o poczytaniu*, zestawień, historycznie i krytycznie objaśnił A. Bojarski, Nakładem autora, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1872, s. 69.

11 Uczony pisze: „...pokazuje, że inherentną cechą tak pojętej twórczości kulturowej jest aspekt afektywny, w sensie zwróconej na zewnątrz ‘skłonności’ ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być. Jak zaświadcza Słownik warszawski, dawna polszczyzna odróżniała, oprócz afektu, ‘afekcję’ – skłonność ku komu, czemu (w słowniku Arcta mamy jeszcze w tym sensie ‘afekcjonować’ – mieć upodobanie do czegoś, sprzyjać), od ‘afektacji’ – przesada, udawanie afektu. We współczesnej polszczyźnie niestety to drugie znaczenie wyparło i zastąpiło pierwsze – ze szkodą i dla samej rzeczy, i dla mówienia o niej” (R. Nycz, *Afektowne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 10).

(choć w podręcznikach psychologii i rozważaniach prawniczych już częścię), a jest obecnie, po zwrocie afektywnym, właściwie najbardziej akcentowana – nie-
możność identyfikacji doznań i odczuwanie cielesne. Współcześnie pojęcie afektu
zmieniło zatem pole znaczeniowe¹². W odniesieniu do wspomnianych głosów
z epoki warto przywołać współczesne definicje, które syntetyzuje Anna Łebkow-
ska, pisząc o utożsamieniu afektu z najmniej zapośredniczoną kulturowo sferą,
akcentując jego migotliwość, intensywność, przedświadomość i autonomiczność,
podkreślając pojmowanie go jako intensywności, dziania się, rezonowania w sfe-
rze między ciałami¹³. Badaczka podsumowuje w innym miejscu:

Wśród cech wspólnych afektu [...] wymienić należy przede wszystkim: silne wzbu-
rzenie, nagłość, intensywność, ustawiczną relację pomiędzy: zdolnością do działa-
nia a byciem poddawanym działaniu; przy czym owe działania mogą być nagłe i na-
tychmiastowe, mogą też ulegać wydłużeniu w czasie (stąd też podkreślana tu rola
aspektu procesualnego), nie dają się sprowadzić do aktywności intelektualnej, nie są
też wyłącznie cielesne. Zarazem – nie domykając afektu w żadnej z tych sfer – nie
odbiera mu się jednak swoistej formy poznawczej¹⁴.

Brak możliwości uchwycenia i zidentyfikowania, zrozumienia własnego sta-
nu obnażony zostaje – podobnie jak we wcześniej przywoływanych fragmentach

12 Podaję najważniejsze przykłady: B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Dru-
gie” 2013, nr 6, s. 111–134; a także G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pie-
niążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26. Por. również M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*,
w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendy-
ka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 33–46.

13 A. Łebkowska, *Odbiorca empatyczny. Między symulacją a afektem*, w: tejsze, *Somatopoetyka
– afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagielloń-
skiego, Kraków 2019, s. 154. Zob. także M. Zaleski, *Niczym mydło w grze scrabble*, w: *Kultura
afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkow-
ska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015. Au-
tor charakteryzuje doznanie afektu następująco: „Afekt jest czymś, co niepodległe władzy
reprezentacji. To przekonanie należałoby chyba uznać za aksjomat »zwrotu afektywnego«,
o którym słyszymy od dobrych dwóch dekad. Wyzwolony spod prymatu reprezentacji afekt
(czyż racjonalna metafizyka nie przyzwyczajają nas – także słowami poetów – do myślenia,
że to, »co nienazwane, zmierza do nieistnienia«?) odsyła do tego, co nieprzedstawialne. Za-
razem jest doskonale materialny: jest symptomem, stanem ciała, obrazem, frazą muzyczną
albo tekstem literackim. Więc jeśli nawet uchyla się reprezentacji, to istnieje za jej pośred-
nictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne
opracowanie, jest utożsamiany” (s. 33). Zob. także P. Czaplinski, *Poetyka afektywna i powieść
o rodzinie*, w: *Kultura afektu...*

14 A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: tejsze, *Somatopoetyka...*, s. 84–85.

– przez użycie zaimka „coś” w noweli *Śmierć*¹⁵. Kiedy zapada zmrok, córka pozbiera się ojca, wynosząc go do chlewu, by szybciej umarł („Noc szybko zapadała. W izbie prawie ciemno było”¹⁶). Razem z nadchodzącym porankiem następuje ujawnienie trupa (atawistyczny lęk przed trupem stanowi źródło wielu scen, jak chociażby w *Idylli*, *Za frontem*), którego obecność wzbudza większy lęk niż właściwa zbrodnia:

Poszedł, ale drzwi do chlewa nie mógł otworzyć. Trup, leżąc w poprzek, zapierał je od środka, jak kłoda; z wysiłkiem otworzył na tyle, aby się wśliznąć do wnętrza, ale natychmiast cofnął się, trwogą przejęty. Nie wiedział, jak i kiedy przebiegł podwórko i pomieszany, nieprzytomny ze strachu, wpadł do domu. Nie pojmował, co się z nim dzieje, dygotał cały jak w febrze, stanął przy drzwiach bez słowa, dysząc ciężko. [...]

Przez sień przechodzili spiesznie, nie patrząc na drugą stronę.

Coś im dolegało, ale co? tego nie wiedzieli, nie był to żal, ale raczej obawa trupa, śmierci, miotła nimi i zamykała im usta.

Jak tylko się dobry dzień zrobił, Antek zawołał niemowę, ten zmarłego umył, ubrał i zapalił mu w głowach gromnicę. (*Śmierć, Nowele*, I, 90–93)

Atawistyczny strach przed trupem (wykraczający tu poza złość, zawiść, wyrzuty sumienia) jest doznaniem tak skomplikowanym i dojmującym, że nie podlega ani pełnemu uświadomieniu, ani w ogóle dopuszczeniu do świadomości. Nie chodzi mi w tym wypadku wyłącznie o bohaterów, trudno bowiem oczekiwać od nich tak głębokich autodiagnoz¹⁷. Narrator z jednej strony, empatyzując, odtwarza punkt widzenia bohaterów, z drugiej ujawnia refleksję nadrzędną odnoszącą się do ich stanu, i wreszcie metarefleksję. Pytania, które zadaje narrator, i odpowiedzi, których próbuje udzielić, wreszcie odczucia postaci, które próbuje scharakteryzować,

¹⁵ Zob. obszerną, analizującą także głosy krytyki, interpretację noweli w: B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 143–147. Uczona pisze między innymi: „Śmierć jest tutaj dosłownie sytuacją graniczną. Narrator nie podejmuje jakichkolwiek prób łagodzenia jej obrazu wizjami nagrody w niebie i boskiej sprawiedliwości. Nie ma w tych opowiadaniach rozważań na tematy aksjologiczne i egzystencjalne, śmierć nie jawi się jako fenomen czy tajemnica, ale jako proste i brutalne prawo natury, które odbiera człowiekowi godność i deformuje jego ciało” (tamże, s. 146).

¹⁶ W.S. Reymont, *Śmierć*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957. Jeśli nie wskazano inaczej, cytaty oznaczone opisem *Nowele* pochodzą z tego właśnie wydania. Liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska strony.

¹⁷ Por. uwagi Auerbacha piszącego o ograniczonej świadomości Emmy Bovary w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, t. II, s. 315–316.

też zdają się niepełne. I właśnie w tym miejscu upatruję najciekawszego przejawu afektu, kiedy mianowicie zatrzymuje się pisanie. W cytowanym fragmencie wybrzmiewa to tym mocniej, że opis zamknięty zostaje słowami: „zamykała im usta”, odnoszącymi się do przymusu milczenia. Stwierdzenie, że ta fraza oddaje wyłącznie stan bohaterów, nie wydaje się wystarczające. Otóż, zakończenie zdania stanowi też domknięcie opisu konfrontacji z trupem pozostającym w sferze tabu. Kolejne zdanie – w następnej linii – dotyczy już zachowań oswojonych, ściśle powiązanych z obrzędami pochówku¹⁸. Uzmysłwienie sobie różnic między tymi dwoma zdaniami pozwala wysnuć wnioski, że odnarratorski komentarz – powtórzmy: „zamykała im usta” – w jakimś sensie nawiązuje również do sytuacji autora, który ustępuje w tym momencie pola, uznając, że przymus milczenia dotyczy także jego samego – przymus albo niemożność, niechęć podjęcia próby dalszego opisu. Reymont w tym metatekstowym geście pokazuje niemoc słowa, ale też poznania w ogóle, wobec afektu.

Ujawnia się tu również kilka innych tendencji: po pierwsze, uznanie nocy za moment sprzyjający przełomowi – przeświadczenie charakterystyczne nie wyłącznie dla Reymonta, ale dla całej epoki Młodej Polski, i nie tylko¹⁹. Po drugie, budowanie na symbolice nocy metaforyki wspomagającej oddanie wewnętrznego stanu na pograniczu psychizacji i pejzażu²⁰ wewnętrznego. Reymont balansuje w opisie między sytuacjami, kiedy bohaterowie wkraczają we wrogą noc, we wrogą ciemną przestrzeń, która stanowi dla nich realne niebezpieczeństwo i zagrożenie życia (np. w *Zimowej nocy*), a takimi obrazami, gdzie ciemność służy jako element metafory diagnozującej stan psychiczny. Inna sprawa, że niejednokrotnie te

18 Odsyłam do klasycznych już książek analizujących śmierć i figurę trupa w kulturze: T.-V. Thomas, *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991; P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008.

19 O istotności czasu nocy i jego wyjątkowej symbolice zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, w: tejże, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011; W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, w: tegoż, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013; H. Krukowska, „Nocna” strona romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria II*, red. M. Żmigrodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1974; *Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, t. 1–2, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2012.

20 O Reymontowskiej świadomości krajobrazu zob. D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Szta-chelska, seria III, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122.

sytuacje i metafory ściśle ze sobą współgrają, z tego chociażby powodu, że bohaterowie nowel Reymonta poddani się najczęściej próbom skrajnym, sytuacjom krytycznym i ostatecznym, zawsze na granicy życia i śmierci.

W noweli *Spotkanie* samobójczyni pisze do ukochanego Antoniego:

Dlaczego nie mogę żyć bez ciebie? Pamiętaj o mnie... Zabierz dziecko do siebie. Boję się tej nocy, boję... Kocham was widać mniej niżli nicość, w jaką się zaraz stoczę – zaraz. Dostyc kłamstwa...²¹

Owdowiały i zdradzony Kuroński traci nie tylko żonę, ale i córkę, którą odbiera mu jej biologiczny ojciec, Antoni – osierocony kochanek. Ponownie scena rozgrywa się w ciemnym lesie, co dodatkowo potęguje wrażenie zagubienia i wyjaskrawia wewnętrzne rozterki:

– Moje! moje dziecię! – i przycisnął je silniej. Nie potrafił powiedzieć nic więcej. To ciepło dziecka przenikało go dziką, nieugiętą odwagą. Pragnął żyć za jaką bądź cenę. Teraz czuł, że gdyby ten mały, chudy człowiek chciał podnieść na niego rękę, lub usiłował wziąć mu dziecko, toby go zdruzgotał i przeszedł po jego trupie. Uczuwał w sobie niepożytą moc do walki choćby z całym światem o to drobne piskłę, które mu zasłoniło sobą wszystko. [...] Noc ich pochłonęła, noc jakaś fioletowo-szara, w której drzewa, kamienie, ludzie, jakby się rozpiechły, rozstrzępiał, rozlewały w widma bez form, bez konturów; noc taka, w której się człowiekowi zdaje, że jego własna dusza rozlewa się i łączy z ciemnością i jest jak embrjon rozpylony w nocy. Antoni zboczył ze ścieżki i na przelaj, aby się prędzej dostać do lasu, uciekał, co mu sił starczyło, już nie wiedział gdzie, dokąd, tylko pragnął oderwać się od tego konającego głosu, ale Kuroński ani na jeden krok nie zostawał w tyle, tylko ciągle, jakby złączony łańcuchem niewidzialnym, biegł i krzyczał. Utonęli w gąszczach lasu, ale i stamtąd jeszcze bił w niebo, w przestrzeń, ten krzyk, spizowy mocą, równy, okropny:

– Precz, złodzieju, morderco, precz!²²

To skądinąd dosyć wyjątkowa scena w pisarstwie Reymonta – częściej, jak pokażą pozostałe przykłady, ojcowie miewają kłopot z zajęciem się dzieckiem. W *Spotkaniu* bohater wykrada córkę, bo budzi się w nim odczucie, które nazwalibyśmy – nieco w duchu epoki – zdeterminowanym genetycznie instynktem, doznaje konieczności połączenia, opieki, troski, które zwyciężają nad społecznymi warunkowanymi przyjaźnią i sumieniem. Pytanie, czy ta sytuacja stanowi rzeczywiście genderowy wyjątek w nowelach autora *Chłopów*, nie jest dla mnie

²¹ W.S. Reymont, *Spotkanie*, w: tegoż, *Nowele*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 21.

²² Tamże, s. 40–41.

w tym momencie najważniejsze. Bardziej istotne wydaje się, że pisarz buduje całą scenę ujawnienia ojcostwa, opierając się na obarczonych bardzo bogatą symboliką przestrzeniach i sceneriach: domu, światłości, lesie, ciemności, zagubieniu, poszukiwaniu prawdy i tajemnicy.

Decyzja o ucieczce z córką jest absolutnie spontaniczna i naraża Antoniego na budzące grozę przeżycie. Symbolika tej sceny – bieg w ciemny las i podążający za zbiegłymi głós – wyzwala doznania, które nie podlegają już żadnej analizie. Zastępuje ją krzyk, znów obarczony symboliką – skrzywdzony mąż i odrzucony ojciec woła: „Precz, złodzieju, morderco, precz!”, dokonując sądu na winnym, przypieczętowuje jego wygnanie – dokonuje aktu performatywnego, niczym Bóg wypędzający człowieka z Raju. Skojarzenie z Bogiem wydaje się tym bardziej zasadne, że konflikt dotyczy zdradzonego mężczyzny, reprezentującego prawo, małżeństwo i ojcostwo. Słowa, które wykrzykuje biologiczny ojciec, są zaskakująco proste w przekazie, a dwukrotnie powtórzony zaimek dzierżawczy udobitnia ich wymowę: „Moje! moje dziecię!”.

Ucieczka z dzieckiem i pogoń stanowią reakcję na bardzo silne doznania, które – jako takie – nie podlegają opisowi odnoszącemu się bezpośrednio do odczuć. Mowa, co prawda, o „odwadze”, „niepożytej mocy”, ale wszelkie potencjalne nazwy emocji zastąpione są opisem budzącej grozę przestrzeni.

Gniew mężczyzny (czy raczej całe spektrum tego gniewu) funkcjonuje w kręgu reakcji emocjonalnych, moralnych i wreszcie afektywnych – co ciekawe, częściowo uznanych i dopuszczonych w społeczeństwie. Celowo używam tego określenia obciążonego znaczeniami wynikającymi z tradycji – gniew. Łatwo bowiem zauważyć, że męskiej wściekłości pobbłaża się – jako uznanej za prawomocną. Sytuacji, w których ów gniew nie może znaleźć ujścia, będzie w twórczości Reymonta sporo, do najciekawszych należą: scena z noweli *Lili*, w której Leon Zakrzewski odrzuca tytułową bohaterkę:

I mówisz to tak bezwstydnie, że masz kochanka, i mówisz to mnie, mnie! – krzyknął, rzucając się z pięściami do niej, aż się cofnęła bezwiednie na krawędź schodów. [...] A ty masz kochanka, a tyś mnie oszukiwała przez tyle miesięcy jak pierwsza lepsza ulicznica! Od mojej czystej miłości szłaś prosto w ramiona rozpusty, do kochanków! I dlaczego? Dlaczegoś mnie tak okłamywała? Dlaczegoś złamała mi życie? ty rynsztoku... ulicznico! – krzyknął rozszałały boleścią i trzymane w rękę rękawiczki rzucił jej w twarz. (Nowele, II, 95)

Scena z krótkiej noweli *W porębie*, w której mężczyzna krzywdę (ścięcie lasu, gdzie był gajowym) odreagowuje na żonie:

– Mówię ci, psiaścirwo, idź, to idź, bo spiorę kiej bydłaka.

Jagna szarpnęła go silniej, Wawrzon się zerwał z ziemi, jakąś gałęzią uderzył ją przez głowę, rzucił o ziemię, kopnął parę razy, złapał postronek od świni, która się

podczas tego szamotania wyrwała Jagnie z ręki, i poszedł naprzód wielkimi krokami. Wawrzonowa z lamentem głośnym zwlekła się z ziemi i poszła za nim. Wkrótce zginęli w mgle i zmroku zapadającym. (Nowele, II, 216)

Scena noweli *W jesienną noc*, w której Pietruchna bije porzuconą kochankę, matkę swego dziecka:

Drwili z niego niemiłosiernie, a on siedział na łóżku i nie wiedział, co poczyć, dławiała go wściekłość, dławiał go wstyd, a nie mógł się ruszyć, bo oczy jego przykuwała biała twarz dziecka, które chłopci rozpowili i położyli na trzonie komina, i ogrzewali, aż para buchała ze zmoczonych szmatek.

Naraz skoczył na równe nogi i pobiegł do młynicy.

Wkrótce też rozległy się krzyki dzikie i uderzenia. [...]

Pietruś! Pietruś! Adyć mnie nie bij! – błagała Marcycha, tarzając mu się u nóg. – Adyć to twoje... [...]

– Zabije ją jeszcze...

– Nic jej nie będzie, dzieciaka się pozbyła i tyła! (Nowele, II, 104–105)

Warto podkreślić, że wszystkie trzy sceny rozgrywają się w nocy lub o zmroku, co potęguje efekt zagrożenia i niebezpieczeństwa. Zakrzewski jest cenionym aktorem, Wawrzon gajowym, Piertuś młynarczykiem. Każdy z nich – niezależnie od różnych środowisk – ma jakąś pozycję i każdemu z nich zostaje z różnych przyczyn odebrana godność własna. Agresja powodowana jest gwałtownym przeżyciem, na które składają się między innymi upokorzenie, wstyd, utrata. W noweli *W jesienną noc* Reymont idzie o krok dalej niż w pozostałych przykładach. W charakterystyce przeżycia wykorzystuje, co prawda, nazwy emocji (jak „wściekłość”, „wstyd”), ale sięga także do doznań i reakcji somatycznych – którym musi ustąpić rozpoznanie uczuć. Albo inaczej: odczucia prezentowane są za pomocą doznań cielesnych – ten sposób przedstawienia wykracza daleko poza synestezyjną metaforę, a staje się opisem przeżycia zespalającego całość doznań. Istotny okazuje się również fakt, że całość tych doznań prowadzi do ostrej, gwałtownej reakcji, która nie podlega narratorskiej analizie. Agresja na byłej kochance jest efektem nieuświadomionego i błyskawicznego procesu, któremu bohater musi się poddać, a którego efekt w postaci hałasu i krzyków narrator referuje. Stan rozwikływany przez czytelników jako bezpośrednia przyczyna ataku nie oddaje w pełni istoty samego przeżycia.

Przedstawiane jest ono przecież właśnie zgodnie z postawą, którą próbuję tu zdefiniować. Otóż, atawistyczne reakcje (w tym także atak w sytuacji zagrożenia) w pisarstwie Reymonta okazują się powiązane z przecuciem nadciągającego zalewu emocji. Przywołane wydarzenia za każdym razem należą do skrajnie trudnych, ale znów nie chodzi mi o wskazanie motywacji bohaterów, ale o pokazanie zespolenia

przez Reymonta kilku warstw. Intensywne przeżycie zostaje opisane równocześnie jako odnoszące się do atawizmów²³ i do nich powracające, jako afektywne i wobec afektu pokorniejsze i – być może – wywołujące doznanie afektywne.

Na motywie gniewu (któremu – jako już określonymu – bliżej do emocji niż afektów) opiera się też cała nowela pod znamienym tytułem *Sprawiedliwie*, należąca do bardzo cenionych utworów Reymonta, o czym świadczą głosy współczesnej mu krytyki, jak również głosy współczesnych badaczy²⁴.

Sprawiedliwie traktuję jako przykład kilku zjawisk istotnych w interpretacji nowelistyki Reymonta, konstruującego całą fabułę wokół zdarzeń prowokowanych przez elementarne odczucia i bodźce. Seksualne pożądanie i próba gwałtu na Nastce narażają rządcę na atak ze strony Jaśka, który rzuca się na agresora z widłami i go okalecza. Osadzony w więzieniu nie może znieść tęsknoty za domem i ucieka, by w końcowych scenach zginąć z rąk swych sąsiadów dokonujących na nim linczu za podpalenie wsi.

Nowela otwiera się opisem nocy. Psychizowany pejzaż stanowi zapowiedź tego, co dzieje się nie tyle z konkretną postacią, ile z zaszczutym człowiekiem. Reymont

23 Pojęcie atawizmu było znane i używane w ówczesnej literaturze naukowej. W przywoływanym już słowniku znajdziemy definicję atawizmu jako dziedziczności pośredniej, pokazywanie się, występowanie w potomstwie cech familijnych dalszych przodków (*Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego..., s. 67). Pojęcie odnosi się także do zjawisk o charakterze kulturowym czy psychologicznym. Warto przywołać słowa Antoniego Langego, który w *Studiach z literatury francuskiej* podkreślał pierwotność, brak kulturowego zapośredniczenia, a zarazem atrakcyjność tego, kto wyrasta z atawizmów: „zdarza się niekiedy godny uwagi powrót cech pierwotnego człowieka; atawizm temperamentu prostego i surowego. Są to barbarzyńcy zbłąkani przypadkiem w wir społeczeństw cywilizowanych” (tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, Księgarnia Polska, Lwów 1897, s. 40). Przykłady można by mnożyć.

24 Zob. np. uwagi Własta (Marii Komornickiej) w rubryce *Powieść* na łamach „Chimery”. Włast pisze o noweli: „jest to najgłębiej poczęte, najspójniej zbudowane, najwspanialsze z dłuższych dzieł autora. – Śmiertelna walka jednostki z tłumem, duszy z instynktownym automatyzmem bestii zbiorowej, rozgrywa się tu z wielką i świeżą potęgą, pod postaciami katorżnika i gromady wiejskiej, obwijając swe momenty zasadnicze w tło lokalne, traktowane z epickim rozmachem [...] Zemsta indywidualności zgwałconej i urastającej w demona buntu i pożaru, zemsta gromady, wymierzającej doraźną sprawiedliwość na burzycielu jej spokoju, następują po sobie z gwałtowną szybkością i nieuchronnością piorunów, walących w matkę galernika, spizowoy odlew wiejskiej Niobe [...] („Chimera” 1902, t. 6, z. 16, s. 14). Zob. również, jak lekturę *Sprawiedliwie* opisuje młody Roman Ingarden, *Dziennik osobisty (wybór)*, oprac. R. Kuliniak, M. Pandura, „Konteksty Kultury” 2021, t. 18, z. 1, s. 163–164. Zob. także uwagi rozsypane w książce Stefana Lichańskiego, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 228, a przede wszystkim: B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 139; E. Jakiel, *Stabilitas loci tęsknotą bohaterów w krótkich formach narracyjnych Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, t. 1, s. 131–139.

znów sięga do głęboko zakorzonego łęku przed nocą i ciemnością, by uwypuklić grozę sytuacji i rozpacz swojego bohatera:

Noc była przedwiosenna – marcowa, noc pełna deszczów, zimna i wichrów.

Lasy stały pokurczone i odrętwiałe, przemoknięte do szpiku; chwilami wstrząsał nimi dreszcz lodowaty, bo się trzęsły febrycznie i jakby trwogą ogarnięte rozwijały gałęzie, otrząsały się z wody, szumiały ponuro, zaczynały sieć ciemności i oszalałe bólem marznięcia – wyły dziką pieśń katowanych bezlitośnie. [...]

Noc była straszna: drogi puste i zalane błotem pomieszanym z resztkami śniegów; wsie ciche, jakby wymarłe, pola martwe, sady bezlistne i pokurczone, rzeki w kajdanach lodów – nigdzie człowieka, nigdzie głosu życia – jeno ogromne królowanie nocy. (Nowele, II, 111)

Karczma, w której Jasiek szuka schronienia, stanowi przestrzeń pozornego bezpieczeństwa, gdzie choć na chwilę może zapomnieć o dojmującym zimnie i głodzie. Głównym bohaterem kierują podstawowe popędy: by zaspokoić głód, by znaleźć miejsce do spania itd. Niemożliwe do przewyciężenia i zarazem absolutnie konieczne do zaspokojenia potrzeby narażają go na niebezpieczeństwo. Jasiek zostaje opisany jako bohater działający wyłącznie instynktownie, powodowany niepodlegającymi żadnej racjonalizacji odczuciami. Wszystkie one, choć ocenia się je w odniesieniu do honoru, troski o słabszego, walki o ukochaną, także szkodliwości społecznej, zbrodni wreszcie, motywowane są afektem (zgodnie skądinąd z pojęciem zbrodni w afekcie).

Nad całą fabułą opartą na konflikcie afektów i prawa wisi wielowymiarowe pojęcie sprawiedliwości, które za każdym razem odnosi się do osądzanego Jaska. Najpierw skazanego niezasłużenie, potem potępionego przez umierającą na widok jego kaźni matkę, która sankcjonuje tę kaźń, powtarzając tytułową formułę: „Sprawiedliwie”.

Kluczowa, w mojej ocenie, scena przedstawia Winciorkową proszącą o pomoc dla Jaska:

Dziedziczka, że to była tkliwa pani, zerwała się i rzekła:

– Co wam jest, czego płaczecie?

– Tak mnie jakoś zamroczyło... tak... – słowa uwieźły jej w gardle, w tym łkaniu, które nią wstrząsało.

Dziedzice byli zmieszani.

A ona oparła się plecami o ścianę i płakała; chustka zsunęła się z jej siwej głowy na kark i wystąpiła ostro jej twarz bardzo szlachetna, ale tak zmięta, tak szara, taka przegryziona bólami, tak napiętnowana męką, że miała wyraz maski tragicznej. Te łzy, których powstrzymać nie mogła, wyrzywały z jej duszy całą jej troskę, całą jej historię. Płacząc, obejmując państwa za nogi, wypowiadała cichym, przebolełym

głosem wszystkie swoje cierpienia. Wyżalało swoją dolę to biedne, obłąkane cierpieniem serce matczyne. Nie miała przed kim dać folgi uczuciom, a przed państwem mówiła wszystko, bo przecież jej biednej sieroty nie wydadzą na zgubę.

A dziedziczka, że to tkliwa wielce była pani, tak się przejęła tym smutkiem, aż łzy zwilżyły jej szafirowe oczy i twarz.

– Niobe! Chłopska Niobe – szeptała przez łzy do męża po francusku. – Jakie skamienienie bólu ma w twarzy! Jaka ekspozycja! Co za ton tych siwych włosów, tej twarzy rżniętej jakby w starej miedzi, jaka wspaniała w tym ruchu znękania! Cudowna! Cudowna! – Nie przerywajcie sobie... Płaczcie dalej – zawołała w ekstazie i przyniosła wielki aparat fotograficzny, bo namiętnie zajmowała się i fotografią, i malarstwem, ale uważała fotografię za rzecz donioślejszą.

Winciorkowa nic z tego nie rozumiała, oparta o ścianę płakała cicho, a pani, ocierając perły łez z szafirowych oczów płynące, zdejmowała jej twarz kilka razy.

A dziedzic, kiedy stara uspokoiła się nieco, rzekł łaskawie [...] (Nowele, II, 182–183)

Ta scena okazuje się wyjątkowo interesująca ze względu na oscylację między stanami, które nie podlegają rozumowej analizie, między stanami, które wymykają się społecznej sankcji, i wreszcie tymi, które chce się oswoić.

W pierwszym odruchu Winciorkowa nie próbuje nawet nazwać czy opisać swojego stanu – mówi natomiast: „Tak mnie jakoś zamroczyło... tak...”.

Opis odnarratorski na zasadzie swego rodzaju analogii również zostaje ograniczony do relacji: „...słowa uwięzły jej w gardle, w tym łkaniu, które nią wstrząsało”. Tłumiony płacz, cielesne reakcje uniemożliwiają werbalną ekspresję – bohaterka nie jest w stanie opowiedzieć o sobie, jej słowa zostają zastąpione opisem reakcji somatycznej. Płacz staje się bodźcem do werbalizacji własnych przeżyć – nie tyle jednak do ich właściwego opisu, ile do wyrażenia troski o los dziecka. Dopiero narrator – częściowo w mowie pozornie zależnej – używa określeń nacechowanych emocjonalnie: „...wypowiadała cichym, przebolałym głosem wszystkie swoje cierpienia. Wyżalało swoją dolę to biedne, obłąkane cierpieniem serce matczyne”.

Opisem sytuacji steruje zasada kontrastu, zgodnie z którą „obłąkane cierpieniem serce matczyne” zderzone zostaje z postawą dziedziczki, która wytrącona ze stanu komfortu, czuje się zmieszana. To określenie skądinąd świetnie oddaje trudność rozpoznania i nazwania jej stanu; pani wybita ze swojej bezpiecznej strefy cudzym zachowaniem, zaczyna radzić sobie za pomocą dostępnych i znanych sobie metod osvajania trudnych doznań. Zanim to jednak nastąpi, narrator bierze kolejny akapit w nawias ironicznej charakterystyki: „A dziedziczka, że to tkliwa wielce była pani, tak się przejęła tym smutkiem, aż łzy zwilżyły jej szafirowe oczy i twarz”.

Najważniejsze, jak sądzę, słowa całej noweli: „Niobe! Chłopska Niobe” stanowią jedyne w swoim rodzaju podsumowanie całej sceny. Wchodzi tu bowiem w interakcję kilka co najmniej przeżyć i kilka trudnych do oswojenia uczuć, które warto spróbować nazwać. Będzie to zatem lęk matki o własne dziecko, obawa, że nie

sprostą jego ocaleniu, upokorzenie przed innymi, poniżenie wynikające z pozycji niższego, proszącego, a po stronie dziedziczki: świadomość własnej wyższości, świadomość oczekiwanej odpowiedzialności, ale też patrzenie na cudze cierpienie, które budzi i współczucie, i strach, i wreszcie zażenowanie, społeczna konieczność wyjaśnienia własnych reakcji. Wykrzyknienie ubiera dziedziczkę w jeszcze jeden przywilej, sytuuje ją bowiem w roli kogoś, kto może dokonać opisu sytuacji i zyskać w ten sposób dystans. Dziedziczka widzi w Winciorkowej wcielenie Niobe. Jakkolwiek jednak skojarzenie jest słuszne – Reymont obnaża w ten sposób bezradność kultury wobec skompilowanych doznań. W chwili, w której pani zaczyna fotografować płaczącą chłopkę, cała scena staje się jakimś absurdalnym teatrem, a wykrzyknienia i robienie zdjęć – pretensjonalnymi, pustymi gestami.

Świadome, usankcjonowane też pozycją społeczną, intertekstualne nawiązanie pokazuje, że uruchomienie toposu cierpiącej matki nie wyjaśnia samego doznania. Obnaża bezradność bohaterki wobec oglądanego i częściowo doznawanego przeżycia, która zmuszą ją do ucieczki w kanon kulturowy. Scenę tę można interpretować również jako rodzaj metatekstowej analizy. Piszący mianowicie, choć świadom kulturowych asocjacji i w pełni uprawniony do ich wykorzystania, wkładając te asocjacje w usta częściowo choćby zdyskredytowanej bohaterki, pokazuje ich niewystarczalność. Jednocześnie nie ma równie mocnej kontrpropozycji dla opisu przeżyć, raczej się z nich wycofuje na rzecz opisu reakcji zewnętrznych.

Można z tego przykładu wysunąć jeszcze dalej idące wnioski, że Reymont wskazuje w ten sposób konieczność ustąpienia kultury wobec afektu. Ujawnia się tu bowiem wymiar *implicite* metatekstowy – najpierw w postaci ironii wobec dziedziczki, a na wyższym poziomie ironii wobec sztuki i wreszcie wobec własnego pisarstwa.

Moim zamiarem nie było odnajdywanie w twórczości Reymonta afektów jako takich²⁵. Nie chciałam też porzucić na ich analizie z punktu widzenia, utrwalanego już w badaniach, rozróżnienia od emocji czy szukać przykładów dla ustalonych, choć podlegających zmianom i przeformułowaniu definicji. Interesowała mnie bowiem przede wszystkim kwestia możliwych dostępnych sposobów przedstawienia afektywnych stanów bohatera literackiego. Zmierzam do tego, że Reymont operuje nie tylko zasobem językowym, ale też obrazowym, kulturowym, sięga do atawistycznych lęków, do tabu, stwarza symbole, ale też zarazem korzysta z odniesień symbolicznych – by wskazać, że w jakimś momencie rozmaitych doznań i przeżyć następuje gwałtowna intensywność afektywna, która nie dopuszcza werbalizacji.

²⁵ Staram się wejść na drogę analizy sposobów, jakimi pisarz na poziomie tekstowym i metatekstowym oddaje afekt, w przeciwieństwie do na przykład Cezarego Zalewskiego, którego interesuje afektywne przeżycie bohaterów na ich poziomie psychologicznym w ramach świata przedstawionego. Por. C. Zalewski, *Dialektyka afektu i emocji w „Hani”*, w: tegoż, *Henryk Sienkiewicz. Próby*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 183–192.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Bal Mieke, *Afekt jako siła kulturowa*, w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 33–46, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.5218>
- Boduszyński Stanisław, *O zabójstwie ze stanowiska teorii i prawodawstw obowiązujących*, M. Glücksberg, Warszawa 1871.
- Czapliński Przemysław, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 372–401, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.8391>
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26.
- Gutowski Wojciech, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, w: W. Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013, s. 195–205.
- Ingarden Roman, *Dziennik osobisty (wybór)*, oprac. R. Kuliniak, M. Pandura, „Konteksty Kultury” 2021, t. 18, z. 1, s. 163–164.
- Jakiel Edward, *Stabilitas loci tęsknotą bohaterów w krótkich formach narracyjnych Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, t. 1, s. 131–139.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski, Studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122.
- Kosiba Antoni, *O namiętnościach. Studium psychologiczne*, druk J. Pawłowski, Tarnopol 1884.
- Krański Adam Stanisław, *Słownik synonimów polskich*, t. 1, Akademia Umiejętności w Krakowie, Kraków 1885.
- Krukowska Halina, „Nocna” strona romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, red. M. Żmigrodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1974.
- Lange Antoni, *Studia z literatury francuskiej*, Księgarnia Polska, Lwów 1897.
- Lichański Stefan, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1: A-F, Drukarnia XX. Piia-rów, Warszawa 1807.


- Lipiński Mikołaj, *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzalszej młodzieży polskiej*, Nakładem autora, w drukarni Narodowej W. Manieckiego, Lwów 1867.
- Luis-Vincent Thomas, *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, t. 1–2, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2012.
- Nycz Ryszard, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 10, <https://doi.org/10.18318/td.2015.en.1.3>
- Podraza-Kwiatkowska Maria, „*Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze*”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011.
- Reymont Władysław Stanisław, *Oko w oko*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Spotkanie. Cień. Oko w oko. Franek. Suka. Szczęśliwi*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 70.
- Reymont Władysław Stanisław, *Osądzona*, w: W.S. Reymont, *Osądzona. Dwie opowieści*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 8.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pewnego dnia*, w: W.S. Reymont, *Pisma*, t. VII: *Na zagonie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 213.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pracy!*, w: W.S. Reymont, *Krosnowa i świat. Nowele*, z przedmową A. Grzymały Siedleckiego, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 45.
- Reymont Władysław Stanisław, *Śmierć*, w: W.S. Reymont, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 146.
- Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, z. 1, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Vovelle Michel, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008.
- Włast, *Powieść*, „Chmiera” 1902, t. 6, z. 16, s. 14.
- Zaleski Marek, *Niczym mydło w grze scrabble*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015.

Zalewski Cezary, *Dialektyka afektu i emocji*, w: C. Zalewski, Henryk Sienkiewicz. *Próby*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, <https://doi.org/10.4467/K7260.59/21.22.15585>

Zasady nauki o poczytaniu, zestawił, historycznie i krytycznie objaśnił A. Bojarski, Nakładem autora, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1872.

Urszula M. Pilch, dr hab., adiunktka w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury – zwłaszcza liryki – XIX i początku XX wieku. Zajmuje się kulturą wczesnego modernizmu, zmiennością poglądów i nastrojów całej epoki, refleksją nad kondycją człowieka. Autorka m.in. monografii: *Brak. Doznawanie i doświadczanie w liryce od Słowackiego do Leśmiana* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025); *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2010); *Język czterech żywiołów. Konstrukcje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006).

Gabriela Kasprzyk*

 <https://orcid.org/0000-0003-0400-4546>

Kto jest suką w *Suce*? Dworskie, chłopskie i psie relacje w opowiadaniu Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

W opowiadaniu Władysława Stanisława Reymonta *Suka* z perspektywy chłopskiego dziecka, Witka, obserwujemy ofiarność psiej matki wobec swoich dzieci, czułość matki chłopca, ale i okrucieństwo dziedziców wobec służby i własnej córki. Artykuł analizuje ukazane w opowiadaniu ludzkie (dworskie oraz chłopskie) i zwierzęce rodzicielstwo. Badana jest opozycja między pełnym poświęcenia zachowaniem psiej matki a opartymi na negatywnych konotacjach ze słowami „pies” i „suka” inwektywami kierowanymi do dziedziczki, guwernantki, Witka, ale także do zwierząt. Podkreślają one brutalność relacji międzygatunkowych i międzyklasowych; jednocześnie tekst przedstawia wspólnotę doświadczeń zwierząt i grup poddańczych, słabszych (w tym wypadku chłopstwa i dzieci). Artykuł wskazuje, że mające obrażać inwektywy odzwierzęce nie znajdują oparcia w zachowaniu prawdziwych bohaterów zwierzęcych.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, *Suka*, macierzyństwo, inwektywy odzwierzęce

* Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, e-mail: kasprzyk.gabriela@doktorant.uken.krakow.pl



Received: 2025-04-28. Verified: 2025-06-11. Accepted: 2025-07-01.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of KEN in Krakow. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Who's the bitch in *The Bitch*?

Noble, peasant and dog relations in a short story by Władysław Stanisław Reymont

Summary

In Władysław Stanisław Reymont's *Suka* [*The Bitch*] the sacrifice of the bitch Fink for her children, the tenderness of the boy's mother, but also the particular cruelty of the heirs towards the servants and their own daughter, is depicted from the perspective of the peasant child, Witek. The article analyses the representation of human (noble as well as peasant) and animal motherhood in the story. The opposition between the sacrificial behaviour of the actual dog mother and the invectives based on negative connotations with the words "dog" and "bitch" directed at both the heiress and the governess or Witek is examined. They highlight the brutality of interspecies and interclass relations in the text, with the simultaneous presence of a representation of the commonality of experience between animals and ruled groups (in this case peasantry and children). However, the article points out that the animal invectives intended to offend are not supported by the behaviour of the real animal characters.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, *The Bitch*, motherhood, animal invectives

Wstęp

W *Suce*, jednym z wcześniejszych opowiadań, Władysław Stanisław Reymont kontrastuje ze sobą ludzkie i psie macierzyństwo. Tosia, panienska z dworu, uprasza chłopskiego syna Witka, by zabrał ją na konną przejażdżkę w czasie, gdy powinna się uczyć francuskiego. Dzieci bawią się razem i rozmawiają o ukochanym psie chłopca, Fince, która spodziewa się młodych. Po powrocie do dworu zostają złajane przez matkę Tosi (dziewczynka za unikanie nauki, chłopiec – za zuchwałę zadawanie się z panienską), nauczycielka zaś zrugana za niedopilnowanie uczennicy i zaangażowanie w inne sprawy. W efekcie awantury guwernantka wyjeżdża. Witek tymczasem szuka pocieszenia u matki, pracującej w dworskiej kuchni, a następnie udaje się na poszukiwanie Finki. Znajduje ją w pobliżu młyna. *Suka* zachowuje się

dziwnie: podbiega do chłopca, do ludzi, z jej pyska toczy się piana, oszalała próbuje przepłynąć rzekę. Tłum gapiów chroni się przed nią, wchodząc na pobliskie drzewa – wreszcie dziedzic strzela do psa. Smutny, przekonany o zarażeniu Finki wściekłą, Witek wraca do domu. Niespodziewanie w nocy suka przynosi do jego posłania dwa szczeniaki, po czym wyczerpana umiera, zostawiając je pod opieką chłopca.

Na pytanie dotyczące tożsamości tytułowej suki padały już, rzecz jasna, odpowiedzi. Jak stwierdza Beata Utkowska, suką w znaczeniu pejoratywnym jest oczywiście matka Tosi, dziedziczka: kobieta nieposiadająca żadnych zalet, traktująca z wyższością chłopów i guwernantkę, ale przede wszystkim okrutna dla własnego dziecka. Tytuł odnosi się także do Finki – psiej matki, pomimo postrzelenia do końca dbającej o bezpieczeństwo młodych¹. Opowiadanie realizuje więc częsty w literaturze naturalizmu schemat przedstawienia losów ludzkich w analogii do losów zwierzęcych².

Celem artykułu jest analiza nakładających się na siebie relacji klasowych, rodzinnych i międzygatunkowych z uwzględnieniem kontrastowego przedstawienia pozytywnego rodzicielstwa Finki i obficie stosowanego w opowiadaniu pejoratywnego słownictwa odnoszącego do psów. Mimo bowiem wyraźnej stylizacji w dialogach, odróżniającej bohaterów chłopskich od dziedziców i guwernantki, język wszystkich bohaterów okazuje się zaskakująco podobny pod względem użycia obelg. Niezależnie od pozycji klasowej wykorzystują oni figurę psa, by słownie zdegradować inną osobę.

„Pies” i „suka” w języku

Pies, obecnie postrzegany jako symbol lojalności, wierny towarzysz człowieka, nie budził w XIX wieku jednoznacznie pozytywnych skojarzeń. Z jednej strony wiele uwagi poświęcano psom myśliwskim, starannie selekcyjonowanym do rozrodu w celu uzyskania osobników o cechach predysponujących je do udziału w polowaniach. Coraz popularniejsze stawały się także psy towarzyskie, nad którymi opieka stawała się społecznym zagadnieniem poruszonym szczególnie chętnie wśród klasy średniej. Regulowano za pomocą przepisów prawnych miejsce zwierząt w miastach, dyskutowano, nie tylko na Zachodzie, ale także w Warszawie, nad wpływem kagańców i smyczy na stan zarówno psa, jak i otoczenia³.

1 B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s.142.

2 A. Martuszevska, *Literackie zwierzyńce: wstępna lustracja*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, red. taż, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, s. 15.

3 A. Jaroszuk, *„Plaga i niewinne stworzenia” – psy w przestrzeni publicznej Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Almanach antropologiczny. Communicare. Tom 8. Miasta/Zwierzęta*, red. A. Jaroszuk, I. Piotrowski, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 82–83.

Z drugiej jednak strony ogromna ilość psów żyła na ulicach: puszczane samopas lub zwyczajnie bezpańskie, włóczące się bandami i budzące strach wśród mieszkańców groźbą zarażenia wścieklizną lub pogryzienia. Wobec psów przynależnych do tego samego gatunku stosowano podobny podział jak względem ludzi należących do różnych klas społecznych. Subiektywna ocena ich użyteczności, uroku czy sympatyczności powodowała, że jedne budziły zainteresowanie i troskę, drugie – obawy i niechęć. W książce *Dogopolis. How dogs and humans made modern New York, London, and Paris*, poświęconej sytuacji psów w urbanizujących się miastach, Chris Pearson zwraca uwagę na wielowymiarowy spłot relacji klasowych i rasowych z relacjami międzygatunkowymi:

As pet keeping became a central feature of dogopolis, municipal authorities and animal protectionists increasingly rounded up and slaughtered countless stray dogs. Meanwhile, the supposedly degenerate state of dogs that did not conform to middle-class standards was used to further condemn the poor. Police dogs were deployed to reinforce boundaries between the poor and the rich as well as, in the case of New York, to maintain racial divisions. This history illustrates that interspecies intimacy encompassed violent exclusion of certain humans and animals, not simply feelings and declarations of love and compassion⁴.

[Gdy posiadanie zwierząt domowych stało się kluczową cechą dogopolis, władze miejskie i obrońcy zwierząt coraz częściej łapali i zabijali niezliczone bezpańskie psy. Jednocześnie, rzekoma degeneracja psów, które nie wpisywały się w standardy klasy średniej, była używana do dalszego potępienia biednych. Psy policyjne były wdrażane, by wzmocnić granice między biednymi i bogatymi oraz, w przypadku Nowego Jorku, by zachować podziały rasowe. Ta historia pokazuje, że międzygatunkowa bliskość obejmowała brutalne wykluczenie niektórych ludzi i zwierząt, a nie jedynie uczucia i deklaracje miłości oraz współczucia⁵].

Psy, zwłaszcza pozbawione opieki, kojarzono także z nieskrępowaną seksualnością i płodnością. Kopulacja, poza zaplanowanym przez człowieka rozrodem odpowiednio dobranej pary zwierząt, brzydziła i niepokoiła.

Liczne negatywne skojarzenia z psami Reymont doskonale oddał w *Chłopach*, szczególnie w dialogach chłopskich bohaterów. „Suką” najczęściej nazywana jest przez mieszkańców Lipiec oczywiście Jagna: „a to jak za suką, tak chłopaki za nią ganiają”⁶,

4 C. Pearson, *Dogopolis. How dogs and humans made modern New York, London, and Paris*, University of Chicago Press, Chicago 2021, s. 3.

5 Tłumaczenia w nawiasach kwadratowych własne.

6 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. 17.

„Poszła precz! A do budy, ty suko!”⁷, „Suka, ścierwa, rzucili jej gnat, to i poszła!”⁸. Obelga ta bywa także stosowana wobec innych kobiet, również poza kontekstem seksualnym: „Zmilkniez ty, a to, psiachmać, jazgocze cięgiem jak ta suka!”⁹, „Poniektóra to jak suka – poleci za każdym, kto zagwizda”¹⁰, „Ale, suka ci była matką, nie ja!”¹¹.

Co interesujące, Słownik warszawski w tomie z 1909 roku notuje użycia słowa „suka” wobec kobiet złośliwych i bezlitosnych, ale nie rozwiążyłych seksualnie¹². Słownik wileński lakonicznie opisuje hasło jako pogardliwe określenie kobiecy¹³. Nie rejestrują więc głównego znaczenia tej inwektywy, użytego przez autora w tetralogii.

Podobne seksualne konotacje posiada w *Chłopach* także „pies”. Gdy Antek okazuje wyraźnie zainteresowanie Jagną, mówi się, że „cieka się on za Jagną kiej ten pies...”¹⁴. Inne porównania do tego zwierzęcia dotyczą także na przykład wyglądu lub fałszywości: „Cygani jak ten pies, anim ją tknął”¹⁵, „o ci pannica, kiej ten pies odarty ze skóry!”¹⁶, „jako ten pies, któren się tam ciśnie, gdzie go nie wołają”¹⁷. Psy są też przedstawiane jako modelowa ofiara przemocy. Antek grozi innym mieszkańcom Lipiec: „kły powybijam kiej psom”¹⁸.

Także w *Ziemi obiecanej* bohaterowie, różnego pochodzenia, korzystają z podobnego słownictwa. „Suka” występuje jako inwektywa wobec złośliwej sąsiadki chłopów¹⁹, wobec kobiety dopominającej się zapomogi za zmarłego w fabryce męża²⁰ i wreszcie wobec Zośki, gdy jej ojciec dowiaduje się o romansie dziewczyny z Kesslerem²¹. Częściej pojawia się słowo „pies”, zazwyczaj w porównaniach: „Jak

7 Tamże, t. II, s. 650.

8 Tamże, t. I, s. 228.

9 Tamże, s. 121.

10 Tamże, t. II, s. 588.

11 Tamże, t. I, s. 161.

12 A. Kryński, W. Niedźwiecki, *Suka*, w: *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. VI, nakładem prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1909, s. 506.

13 A. Zdanowicz i in., *Suka*, w: tychże, *Słownik języka polskiego*, M. Orgelbrand, Wilno 1861, s. 1579, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> [dostęp: 16.04.2025].

14 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 17.

15 Tamże, s. 40.

16 Tamże, s. 73.

17 Tamże, s. 86.

18 Tamże, t. II, s. 579.

19 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014, s. 105.

20 Tamże, s. 315.

21 Tamże, s. 379.

psa²² można kogoś wygnąć, ktoś może mieć „minę wściekłego psa na łańcuchu”²³ albo „jak pies służyć”²⁴. Tworzą one obraz zwierzęcia wiernego człowiekowi, ale jednocześnie będącego jego naturalną ofiarą, wobec której przemoc jest normalnym zachowaniem. Charakterystyczne jest opisywanie ambicji pochodzącego z ludu, znoszącego przez wiele lat przemoc i upokorzenia Stacha Wilczka za pomocą porównań: „Jak pies zgłodniały patrzy na mięso – tak on łakomie patrzył na fabryki, domy, zbytek bogaczy, piękne kobiety, pałace”²⁵ lub „oblizal się jak pies przed pełną miską”²⁶.

Rozbudowane wyzwiska odnoszą się bezpośrednio do obserwowanej codzienności – słowo „suka” jako obelga obudowane jest kojarzącymi się z psim życiem atrybutami: budą, gnatem, skomleniem. Skojarzenia ze swobodą seksualną są szczególnie widoczne i dotyczą obu płci. Ta językowa dominacja negatywnych znaczeń jest zgodna z wynikami badań dotyczących nacechowania ekspresywnych zwrotów językowych i związków frazeologicznych, w których lojalność pojawia się jako jedyna pozytywna konotacja z psem²⁷. W językowym obrazie psa dominuje więc model potoczny, w którym płodność jest częstą kategorią konceptualizującą zwierzę. O ile jednak ta cecha jest waloryzowana pozytywnie u krów i kojarzona z macierzyństwem²⁸, o tyle w przypadku psów eksponowana jest raczej rozwiązłość.

Jak zauważa Helena Sojka-Masztalarz: „Przeniesienie zaś nazw zwierzęcych na ludzi powoduje, że te nazwy stają się pejoratywami, chociaż nie podlegają deprecjacji w stosunku do ich rzeczywistych nosicieli”²⁹. Wykorzystanie słowa „suka” jako inwektywy wobec człowieka nie musi więc bezwzględnie narzucać negatywnych skojarzeń, gdy odnoszone jest do zwierzęcia. Antropocentryczna perspektywa każe odbierać je negatywnie wtedy, gdy opisują istotę stojącą ponad resztą fauny – właśnie człowieka. Agata Piasecka konkluduje więc, że paradoksalnie negatywne wyrażenia odzwierzcęcają więcej mówią o naturze ludzi:

Dzieje się tak za sprawą aktualizacji w przestrzeniach znaczeniowych prezentowanych multiwerbizmów semów okrucieństwa, pogardy, lekceważenia, chciwości, które odnoszą się *de facto* nie do zwierząt, ale ludzi. Składają się na portret człowieka, który

22 Tamże, s. 531.

23 Tamże, s. 731.

24 Tamże, s. 101.

25 Tamże, s. 441.

26 Tamże, s. 773

27 A. Kijak, *Towarzysz, przyjaciel, wróg... – postrzeganie psa na przykładzie wybranych tekstów*, „Językoznawstwo” 2024, nr 1 (20), s. 54–156.

28 O. Kielak, *Zwierzęta domowe w języku i kulturze. Studia etnolingwistyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2020, s. 47–48.

29 H. Sojka-Masztalarz, *O inwektywach zwierzęcych w języku polskim*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe” 2010, nr 8 (18), s. 11.

ostatecznie jawi się jako istota daleka od humanitarnego podejścia do braci mniejszych, bezdusznna, hołdująca niskim instynktom, wartościom *stricte* materialnym³⁰.

Podążając za tym spostrzeżeniem, można zauważyć, że w warstwie fabularnej *Chłopów* podkreślone są raczej zalety psów, szczególnie właśnie wierność. Roch, oburzony obojętnością wobec cierpienia zwierzęcia, opowiada chłopom apokryf o psie Pana Jezusa. Historia zwierzęcia wiernie czekającego pod krzyżem wywołuje wzruszenie mieszkańców Lipiec. Z kolei Łapa jako jedyny towarzyszy Borynie podczas jego przedśmiertnego siewu i to on doprowadza rodzinę do zmarłego³¹. Językowy obraz świata bohaterów nie jest więc zupełnie zgodny z doświadczaną przez nich rzeczywistością.

Podobne zderzenie warstwy językowej z fabularną ma miejsce w *Suce* – tyle że w opowiadaniu językowe skojarzenia koncentrują się przede wszystkim wokół tematu macierzyństwa.

Dzieci i szczenięta

Chociaż narrator opowiadania Reymonta jest trzecioosobowy, to przyjmuje on perspektywę bohaterów dziecięcych – przede wszystkim Witka. Zajmujący się końmi chłopiec przyjaźni się z uwielbiającą się z nim bawić dziesięcioletnią córką państwa. Dziewczynka uprasza towarzysza zabaw, by zabrał ją na konną przejażdżkę, podczas której spędzają beztroskie chwile ze zwierzętami wśród przyrody:

Witek zobaczył wronie gniazdo na sośnie i chciał wejść na nią, ale nie mógł, próbowała tego i dziewczyna, ale poszarpawszy sobie sukienkę i podrapawszy skórę na nogach, zaniechała. Zaczęli się gonić, chować za pnie drzew, przewracać. Chciała się koniecznie nauczyć stawać „suchego dęba”, ale za każdą próbą, choć ją Witek przytrzymywał za nogi, padała wśród ogromnego śmiechu obojga. Witek uciął dwa leszczynowe kije i uczył ją gry w swinkę. Śmiali się tak, że aż się rozlegało po lesie, żrebak im wtórował rżeniem i biegał za nimi jak pies. Dziewczyna czuła się tak ogromnie szczęśliwa i rozradowana, że zapomniała o całym świecie. Wreszcie, syci zabawy, zabrali się do powrotu. Jechali wolno, Witkowi tylko zaczęło coś dolegać, bo się kręcił niespokojnie i wybiegał wzrokiem ku drodze, gdzie pozostawił stado³².

³⁰ A. Piasecka, *Kilka uwag o antropocentryzmie i dydaktyzmie jako wykładnikach relacji homo-animale (na podstawie polskich i rosyjskich frazeologizmów z nazwami wybranych zwierząt gospodarskich)*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2021, nr 21, s. 66.

³¹ O psach w *Chłopach* zob. S. Brzozowska, *Człowiek – zwierzę – rzecz w Chłopach Władysława Reymonta*, „Porównania” 2021, nr 2 (29), s. 110–111.

³² W.S. Reymont, *Suka*, w: tegoż, *Nowele. Tom I*, oprac. A. Bar, Warszawa 1950, Nakład Gebethnera i Wolffa, s. 128–129.

Natura jest dla obojga dzieci przestrzenią wolności – dla Witka od pracy, dla Tosi od salonowej nauki i kontroli matki. Odnajdują w niej łatwo powód do radości. Dołącza do nich także żreback – skłonność do zabawy okazuje się więc ponadgatunkowa. Jednak chłopiec, obciążony opieką nad końmi, szybciej zaczyna obawiać się konsekwencji ich krótkiej beztroski.

Anna Barcz, omawiając przejażdżkę Witka i Tosi, podkreśla znaczenie szczególnej więzi bohatera dziecięcego z naturą:

Sama postać dziecka, dzięki intensyfikacji jej przedstawienia w literaturze dziewiętnastowiecznej, wprowadza pewien zestaw cech, jak skłonność do empatii, czułości, niewymuszonej bliskości, które służą urealnieniu kontaktu dzieci z przyrodą i stawiają pytania odnośnie istotnych przyczyn pozytywnego wartościowania świata żywej natury, który z czasem, podczas dojrzewania, zanika³³.

Przyjęcie dziecięcej perspektywy pozwala więc na bliższe, bardziej emocjonalne przedstawienie świata natury. Ogranicza ono wiedzę narratora trzecioosobowego do doświadczeń bohaterów dziecięcych. Chociaż taki zabieg może służyć przedstawieniu wydarzeń oczami postaci nierozumiejących jeszcze zasad, którymi rządzi się świat dorosłych, to spojrzenie Witka nie jest naiwne. Jest on doskonale świadom własnej pozycji społecznej i szans, jakich może oczekiwać w swoim życiu. Po trafi wytłumaczyć Tosi, że nie chodzi do szkoły, bo nie ma pieniędzy, a zapytany, co zrobiłby, gdyby je miał, odpowiada:

Jakbym miał, paninko, tobym się wszyckiego, co się ślachta ucy, nauczył, ubier se sprawił ślachetny, grontubym kupił od Kłęba, abo i od Gulbosa, jakby chwaciło, kunie miołbym, krowy miołbym i taki gospodoz byłbym, coby me gromada obrała na pana wójta, i kiedyby było potrza, to baldach niósłbym se w kościele nad dobrodziejem [...]³⁴.

Utkowska dostrzega w Witku przedstawiciela nowego pokolenia chłopów, urodzonych już po uwłaszczeniu:

Marzenia chłopca dowodzą, że nie jest to już dziecko pańszczyźniane, ciemne i zahukane. Jeśli biernie poddaje się niesprawiedliwej rzeczywistości, to nie z przekonania o nienaruszalności porządku społecznego, ale z braku możliwości, by mu się jakoś przeciwstawić³⁵.

³³ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016, s. 155.

³⁴ W.S. Reymont, *Suka...*, s. 131.

³⁵ B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 142.

Warto jednak zauważyć, że nadal jego wyobraźnia nie przewiduje awansu poza sferę klasy chłopskiej – przenosi go tylko na jej szczyt, jako bogatego gospodarza. Chłopiec chciałby się uczyć, ale nie marzy o pieniądzach, które pozwoliłyby mu żyć na takim poziomie jak dziedzice. Wyraźnie odczuwa bariery własnej klasy społecznej.

Naiwne pozostaje za to spojrzenie dziewczynki przekonanej, że jej przyjaźń z Witkiem nie tylko jest możliwa, ale przetrwa nawet do ich dorosłości – wyobraża sobie, że w przyszłości będą mogli razem jeździć przystrojonym powozem jej ojca. Chłopak przyznaje, że owszem, będą mogli jeździć razem – pod warunkiem że on zostanie furmanem. Witek objaśnia Tosi zarówno świat natury, jak i relacji społecznych: wie, dlaczego woda stała się mętna, przewiduje, jak zachowają się jej rodzice.

Pracujący od najmłodszych lat chłopiec bierze na siebie także nowy obowiązek – wychowanie szczeniaków Finki. Postrzelona przez dziedzica suka przynosi je do posłania Witka w szopie, wykonując wobec niego te same czułe gesty, co wobec swoich dzieci:

Suka zamglonymi, zamkniętymi żółtawo oczyma patrzyła w niego i rzęzała ciężko – coraz ciężej. Wypreżala się w jakimś przedzgonnym dreszczu, potem zaczęła drzeć cała i nogami drapać, bezsilną gębą chwytala to szczeniaki, to Witka, skomlała cicho – polizała chłopca i dzieci, zawarczała przeciągle i skurczona skonała³⁶.

Przejęty chłopiec od razu pojmuje intencje Finki, która oddaje swoje młode pod opiekę człowiekowi, któremu najwidoczniej najbardziej ufa. Witek zresztą już wcześniej wyrażał gotowość do zaopiekowania się szczeniakami: „– Tak obganiała żruboki albo i śwynie, skoda! – mówił, skłopotany utratą pomocnicy. – Co jej się stało? żeby się choć przódę osceniła!”³⁷. Śmierć psa jest bowiem dla chłopca utratą i zwierzęcego przyjaciela, i towarzysza pracy. Liczy on więc, że młode zastąpią swoją matkę.

Jednak, jak zwraca uwagę Barcz, w *Suce* wyraźnie pojawiają się trudności w komunikacji ludzko-zwierzęcej, w której łatwo o złą interpretację wzajemnych przekazów³⁸. Przecież wcześniej, kiedy Witek odnajduje Finkę nad rzeką, sytuacja pozostaje niezupełnie jasna i dla chłopca, i dla czytelnika. Suka nad wodą zachowuje się niezrozumiale: podbiega do niego, do innych ludzi, potem próbuje dopłynąć do wysepki coraz bardziej zalewanej przez wodę. Nie potrafiąc sobie poradzić, wyje, znów szuka kontaktu z człowiekiem:

Suka się na chwilę zatrzymała i w szalonych susach rzuciła się ku niemu. Przypadła mu do nóg i krótko, żałośnie skowyczała; piana toczyła się jej z pyska, a ślepie błyskały krwawo. [...] Przybiegła, zaczęła gryźć żerdzie, wyrzucać piasek nogami, kręcić się wokółko

³⁶ W.S. Reymont, *Suka...*, s. 141.

³⁷ Tamże, s. 140.

³⁸ A. Barcz, *Realizm ekologiczny...*, s. 172–173.

i wyc... To podbiegła ku drzewom, na których siedzieli ludzie, skomlała, odrapywała pazurami korę, tarzała się w piasku, biegła co chwila nad wodę i dysząca, okryta błotem, zmęczona, wlokła się na brzuchu nad sam brzeg i krwią zalanymi ślepiami tonęła w mgłach, podnoszących się ze spienionej wody. Skowyt jakiś, podobny do spazmu, bólu nadmiernego, chwycił ją; powracała do ludzi jeszcze bardziej szalejąca, nieprzytomna. Kurcz ją jakiś łamał, bo były chwile, że leżała już martwa, skręcona w kłębek. Już sił nie miała do wycia, bo tylko jakiś charkot rozlegał się głucho w szumie spadających fal³⁹.

Widząc ją w takim stanie, Witek nie potrafi odczytać jej komunikatu i wierzy innym, że suka „się zepsuła”. Dzieje się tak mimo że, jak zauważa Eric Baratay, w XIX wieku dzieci i psy nawiązują ze sobą szczególnie bliską relację, opartą na pozawerbalnej komunikacji i pozwalającą rozładować napięcie wynikające z wymagań stawianych przez dorosłych⁴⁰. Prawdziwy powód zachowania psa przewiduje dopiero później matka chłopca, odgadując, że suka musiała się oszczenić.

Innym osobom zachowanie i wygląd Finki kojarzą się ze wściekłością: jest nadpobudliwa, biega wbrew własnym siłom, toczy pianę z pyska. Brak jednak u zwierzęcia szczególnie specyficznej oznaki wściekłości – lęku przed wodą, hydrofobii, która stanowiła wymienną nazwę tej przypadłości, przez znaczną część XIX wieku zupełnie niewyleczalną i cechującą się właściwie stuprocentową śmiertelnością. O historycznym przestraszeniu ludzi świadczy ich zachowanie: znajdując schronienie na pobliskich drzewach, próbują ostrzec przed suką nadchodzącego Witka. Nic dziwnego – nowela została wydana w 1894 roku, a więc niecałe dziesięć lat po podaniu pierwszej szczepionki przez Ludwika Pasteura, ale w momencie gdy była ona jeszcze trudno dostępna. Do jej przyjęcia konieczne było odbycie dalekiej podróży i wielokrotne powtórzenie iniekcji⁴¹.

Obawy o wściekłość nie znajdują jednak potwierdzenia. Późniejsze przyniesienie szczeniaków przez Finkę do posłania Witka wskazuje, że znajdowały się na wysepce zalewanej przez wodę. Być może urodziła tam, by ukryć je przed ludźmi, a być może zostały przez kogoś wrzucone do wody i zatrzymały się na wyspie. Przecież na początku noweli Witek przewidująco odpowiada proszącej go o jednego szczeniaka Tosi, która chciała, by spał on z jej lalkami: „Bedzie ta sipiał! Jaśnie ociec paninki kazą go utopić w chrapie”⁴².

³⁹ W.S. Reymont, *Suka...*, s. 139.

⁴⁰ E. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasiewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, s. 254.

⁴¹ Na ziemiach polskich pierwszego szczepienia przeciwko wściekłości dokonał Odo Bujwid już w roku 1886 w swojej pracowni w Warszawie. Zob. B. Wasiewicz, *Prace Odon Bujwida (1857–1942) nad szczepionką przeciwko wściekłości – rys historyczny*, „Przegląd Lekarski” 2016, t. 73, nr 4, s. 266–268.

⁴² Tamże, s. 129.

Nawet jeśli szczenięta nie zostały wrzucone do wody przez dziedzica, to wciąż jest on dla nich zagrożeniem. Obraz Finki próbującej dotrzeć do swoich młodych rezonuje z porównaniami ludzkiej rozpacz z *Chłopów*: „wył kiej ta suka, gdy jej dzieci potopią”⁴³, „łbem tłukąc o ścianę i wyjąc niby suka za topionymi szczeniętami”⁴⁴. W tych porównaniach „suka” wyjątkowo nie ma wyłącznie pejoratywnego znaczenia, odnosi się przecież do macierzyńskiej bezradności i cierpienia w obliczu śmierci dzieci.

Widok topionych psów stanowił w XIX wieku właściwie codzienność. Nawet organizacje zajmujące się opieką nad zwierzętami, jak francuskie Société Protectrice des Animaux, uznawały ten sposób uśmiercania szceniąt za stosunkowo humanitarny i zalecany⁴⁵. Alternatywą było bowiem powiększenie się populacji bezdomnych psów, które i tak następnie wyłapywano i zabijano. Powszechność zjawiska nie oznaczała jednak ogólnej na nie zgody. W odpowiedzi na apel o założenie schroniska dla zwierząt Guy de Maupassant opublikował w prasie opowiadanie *Histoire d'un chien* [*Historia psa*], w której tytułowa psia bohaterka, wciąż rodząca nowe młode, zostaje utopiona w rzece przez swojego właściciela, który musiał się jej pozbyć, by nie stracić pracy. Jakiś czas później mężczyzna znajduje rozkładające się ciało psa, co doprowadza go do obłędu⁴⁶.

Także Adolf Dygasiński, który psom poświęcił ogromną część swej twórczości, w *Kwiatku. Nienaturalnej historii psa* przedstawił scenę, w której suka walczy o życie swoich młodych topionych w rzece przez właściciela⁴⁷. W tym tekście również, podobnie jak w *Suce*, brutalny pragmatyzm dorosłych zostaje skontrastowany z dziecięcym pragnieniem zaopiekowania się szczeniętami, a despotyczne rodzicielstwo ludzi – z psią troską o młode.

Klasa i płeć

W kontekście *Suki* warto także zwrócić uwagę na płeć bohaterów – a może właśnie bohaterek. Mimo przyjęcia w narracji perspektywy chłopca, obserwujemy przede wszystkim postaci kobiece. Zaczynając od Tosi, która nie potrafi dostosować się do roli dobrze wychowanej dziewczynki, przez dwie matki, guwernantkę, również pełniącą funkcję opiekuńczą, aż po samą Finkę, której macierzyństwo jest kluczowe dla fabuły.

⁴³ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 600.

⁴⁴ Tamże, t. II, s. 44.

⁴⁵ C. Pearson, *Dogopolis...*, s. 112–113.

⁴⁶ Zob. G. de Maupassant, *Histoire d'un chien*, w: tegoż, *Contes et Nouvelles*, t. I, oprac. L. Forestier, Gallimard, Paryż 1974.

⁴⁷ A. Dygasiński, *Kwiatek. Nienaturalna historia psa*, w: tegoż, *Wywczasy Młynowskie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1895, s. 89–90.

Postaciami męskimi, oprócz Witka, są odzywający się raz parobek Kuba oraz dziedzic. Takie skoncentrowanie na postaciach kobiecych – matkach i opiekunkach – pozwala wzmocnić wymowę utworu wskazaniem moralnej wyższości zwierzęcej matki.

Matka Tosi, dziedziczka, bijąc Witka, podkreśla jego chłopskie – i być może także pozamałżeńskie – pochodzenie, nazywając go nie tylko chamem i bękartem, ale także „psem” i „psim synem”. Gdy pomstuje, że dotykał jej córki, nie mówi o dłoniach czy rękach, ale łapach⁴⁸. Uzwierzęcenie chłopca służy podkreśleniu klasowej różnicy, która ma być równie nieprzekraczalna, jak ta gatunkowa.

Animalizacja określonych grup społecznych lub wskazywanie, że bliżej im do dzikiej natury niż do racjonalnej kultury, jest zjawiskiem zauważonym w badaniach postkolonialnych i feministycznych. Pozwalają one grupom uprzywilejowanym widzieć Innego jako nieopanowanego, niebezpiecznego lub – w połączeniu z infantylizacją – niezdolnego do podejmowania samodzielnych decyzji, a więc niegotowego na pełnię praw. Podobne zabiegi stosowano wobec chłopów, proponując na przykład teorie, według których stanowili oni odrębną od szlachty rasę, stojącą na niższym stadium rozwoju cywilizacyjnego⁴⁹.

Dziedziczka, nazywana nie tylko „jaśnie panią”, ale i „jasną panią”, pogardza nie tylko chłopstwem, ale także własną córką. Jak sama opowiada:

Przyjeżdża pani Zielińska i ze złośliwością mi mówi, że widziała Tosię, jadącą z Witkiem przez łąki. Myślałam, że się uduszę z upokorzenia, bo te dwie jej dziewczyny – jak laleczki, dobrze ułożone, mówią po francusku, potrafią zagrać przy gościach – a ten obrzydliwiec wstyd mi tylko robi. Każe ją wołać i mówię, że się uczy w parku, a ta wstrętna baba upewnia mnie raz jeszcze, że widziała ją jadącą na oklep, i że Witek trzymał ją wpół. Co za wstyd! Co to z tego wyrośnie! Będzie jeździć z temi oberwańcami i nic więcej⁵⁰.

Dziedziczka oczekuje, że Tosia spełniać będzie funkcje reprezentacyjne i estetyczne, wykazując się standardowym wykształceniem młodych panien. Obawia się, że ruch, a przede wszystkim kontakt z chłopskim dzieckiem mogą negatywnie wpłynąć na jej towarzyską ogładę. Chociaż nawet w tradycyjnym wychowaniu, zwanym staropolskim, często dostrzegano zalety kontaktu rówieśników z różnych warstw (uczącego szacunku wobec ludu, ale i wzmacniającego patriarchalne do niego podejście)⁵¹, to matka Tosi dostrzega w nim jedynie zagrożenie dla wizerunku córki i rodziny. Chce, by jej wychowanie zbliżało ją do świata salonowej kultury, a nie nieopanowanej natury.

⁴⁸ W.S. Reymont, *Suka...*, s. 136.

⁴⁹ Zob. A. Leszczyński, *Dwa narody. Mity o panowaniu i niewoli*, w: tegoż, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.

⁵⁰ W.S. Reymont, *Suka...*, s. 134–135.

⁵¹ A. Pachocka, *Dzieciństwo w dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2009, s. 22.

Jak już wspomniano na początku, to dziedziczka jest pejoratywnie nacechowaną „suką” z tytułu. Co jednak interesujące, w przeciwieństwie do Jagny z *Chłopów* nie zostaje tak nazwana z powodu swojej seksualności, ale – bliżej definicji Kryńskiego i Niedźwieckiego – okrucieństwa wobec służby i własnego dziecka. Kontakt matki z córką jest pozbawiony bliskości, zdystansowany – zgodnie z tradycyjnym wzorem wychowania. Wpisane weń kary fizyczne dziedziczka wymierza tymczasem w sposób emocjonalny, niezgodnie z zaleceniami poradników wskazujących, że kary cielesne są dopuszczalne, ale powinny być wymierzone z opanowaniem⁵². Złość „jaśnie pani” wynika z niemożności „wytresowania” córki.

Z jej postacią wyraźnie kontrastuje matka Witka, która nie może powstrzymać przemocy doświadczanej przez syna, ale próbuje ukoić jego ból: głaszcze chłopca i przynosi mu jedzenie, powtarza chłopską mądrość: „Pan Bóg nie tkliwy, ale sprawiedliwy”⁵³. W ich relacji jest miejsce na wyrażanie emocji i czułość. Kobieta zdaje się też rozumieć uczucia psiej matki – gdy dowiaduje się o rzekomym „zepsuciu się” Finki, odgaduje, że ta musiała się oszczeniść.

Jednak to ona stosuje najwięcej odzwierzęcych inwektyw, w warstwie językowej kojarząc psy wyraźnie negatywnie. O dziedziczce mówi w następujących wyrażeniach: „O piekielnica! Ażebyś skapiała, jak tyn pies. Tak dziecioka sponiwierać. Ażeby cię marności ścisnęły, ty psio piastunko!”⁵⁴, „Loboga z taką przeklętnicą, gorse to lo ludzi, kiej tyn pies paskudny”⁵⁵. Samą Finkę nazywa za to pieszczotliwie „sucyskiem”⁵⁶.

Kolejną postacią, nie matką, lecz osobą spełniającą także funkcje opiekuńcze, jest nauczycielka Tosi. O jej pochodzeniu czytelnik dowiaduje się z serii obelg rzucanych w jej kierunku przez dziedziczkę: „Zmija, flądra warszawska, niegodziwiec!”⁵⁷, „Sto dwadzieścia rubli płąć, obchodź się jak z równą – i tak się wywdzięczy. Szewcówna, tfy!”⁵⁸. Kierowane do guwernantki inwektywy odzwierzęce wskazują na jej rzekomą podstępność, niechlujność lub złe prowadzenie się. Dziedziczka podkreśla także, że jest to osoba niższego, miejskiego pochodzenia. Jej wykształcenie i postępowe poglądy zostają wyśmiane przez pracodawczynię:

Panna się tylko mizdrzysz do wszystkich i Darwinów czytasz. Po chłopskich chałupach się włóczysz – dobrodziejka jakaś, reformatorka! Psami się opiekuje, a dziewczyna, samopas puszczone, robi co chce!⁵⁹

52 Tamże, s. 42.

53 W.S. Reymont, *Suka...*, s. 137.

54 Tamże, s. 137.

55 Tamże, s. 140.

56 Tamże, s. 140.

57 Tamże, s. 135.

58 Tamże, s. 136.

59 Tamże, s. 135.

Nauczycielka angażuje się najwidoczniej w życie chłopów, ale i opiekę nad zwierzętami, co w ustach dziedziczki brzmi jak zarzut. Wypomniane przez panią czytanie „Darwinów” wyraża różnicę w spojrzeniu obu kobiet na kwestię pokrewieństwa człowieka z innymi gatunkami. Z kolei demokratyczne poglądy nauczycielki muszą mieć wpływ na Tosię, bo gdy Witek stwierdza, że przez różnice w pochodzeniu nie powinni się razem bawić, ta odpowiada nieco naiwnie: „Madam mówiła, że przecież to wszystko jedno”⁶⁰.

W opowiadaniu zasugerowane jest także odmienne podejście dziedziczki i guwernantki do edukacji panienki. Matka Tosi zazdrości odwiedzającej ją pani Zielińskiej córek „jak laleczki”, wyraźnie odmiennych od jej żywiolowej córki. Wbrew głośnym w XIX wieku postulatом reformy edukacji dziewcząt nie dba o wszechstronne lub przynajmniej praktyczne wykształcenie dziewczynki, ale ogranicza je jedynie do edukacji salonowej, w ramach której

uczono dziewczęta przede wszystkim dobrych manier, kaligrafii, robótek ręcznych, umiejętności zwanych „kobięcymi” oraz rozwijano tzw. talenty – panny ćwiczyły grę na instrumencie (najczęściej na fortepianie), często rysunek lub/i śpiew. Główny nacisk kładziono jednak na naukę języków, zwłaszcza francuskiego. Jego znajomość w powszechnym mniemaniu stanowiła podstawę edukacji kobiet. Przygotowana w ten sposób panna miała z łatwością odnaleźć się w salonie i z równą łatwością znaleźć męża⁶¹.

Guwernantce nie udaje się jednak nauczyć dziewczynki oczekiwanych francuskich rozmówek i gry na instrumencie, co wytyka jej dziedziczka. W odpowiedzi ta opisuje warunki, w jakich musi pracować:

Ja nie mam żadnej nad nią władzy, przecież to miałam zastrzeżone, a zresztą dziewczyna tak źle od początku prowadzona, bez zdolności, zahukana, wystraszona ciągłym łajaniem...⁶²

Nauczycielka wskazuje, że o ile jej ograniczono możliwość kontrolowania zachowania dziewczynki, o tyle ta jest nadmiernie krytykowana – w domyśle: przez własnych rodziców. Kobieta rozumie więc znaczenie dobrostanu psychicznego dziecka oraz jego poczucia własnej wartości w procesie uczenia. To ona wreszcie przerywa bicie Tosi.

Zastanawiać może, dlaczego faktycznie dziewczyna nie jest dopilnowana przez nauczycielkę, ale uczy się samodzielnie w ogrodzie. Czy to zaniedbanie wynikające

⁶⁰ Tamże, s. 131.

⁶¹ J. Dobkowska, *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Acta Historica” 2016, nr 96, s. 90.

⁶² W.S. Reymont, *Suka...*, s. 135.

z zaangażowania kobiety w inne zajęcia, czy świadoma decyzja wychowawcza, mająca pozwolić dziecku na naukę w przyjemnym otoczeniu, kontakt z przyrodą i ruch?⁶³

Analizując te, właściwie tylko zarysowane, postaci, można pokusić się o pytanie, czy pośrednio każda z nich nie jest tytułową „suką” – konsekwencje negatywnych skojarzeń z psami dosięgają bowiem ich wszystkich. Dziedziczka – tak wprost nazwana, matka Witka – chłopca nazwanego „psem” i „bękartem”, i wreszcie nauczycielka jako opiekująca się psami.

Dodatkowo żadna z tych kobiet nie jest wspomniana z imienia, w przeciwieństwie do Finki. Suka jest także najbardziej sprawczą z bohatererek. Podczas gdy dziedziczka okazuje się niekompetentnym i niekochającym rodzicem, nauczycielka nie jest w stanie opanować z Tosią wymaganego materiału, a matka Witka nie może ochronić chłopca przed przemocą, jedynie Finka ogromnym wysiłkiem ratuje dwójkę swoich dzieci.

Podsumowanie

Skierowane wobec dziedziczki słowa: „gorse to lo ludzi, kiej tyn pies paskudny⁶⁴” zostają sparafrazowane przez Witka: „Bidoki, siroty! Przeniesła waju bez rzyke do mnie, to leipse, kiej drugi człowiek⁶⁵”. Opowiadanie Reymonta nie pozostawia więc złudzeń: zwierzę, kierujące się według powszechnej opinii instynktem⁶⁶, jest lepszym rodzicem niż szlachcianka, której rodzicielska rola obciążona jest społecznymi i kulturowymi oczekiwaniami wobec dziecka. Mimo to spojrzenie bohaterów pozostaje silnie antropocentryczne: to, że Finka jest oceniana lepiej niż ludzkie matki, jest wyjątkiem od powszechnie przyjętego poglądu, że to człowiek jest jedyną istotą moralną. Z kolei stwierdzenie, że dziedziczka jest gorsza niż pies, przypomina problem zasygnalizowany przez Karolinę Skowron-Bakę: „Stąd też obecność w naszym języku fraz, że ktoś traktuje ludzi »gorzej niż zwierzęta« – bo

63 Potrzeba aktywności fizycznej dziewczynek była zauważana w postępowych tekstach. Zob. E. Dolata, *Nowatorskie koncepcje wychowania popularyzowane w galicyjskich czasopismach kobiecych z przełomu XIX i XX wieku*, „Wychowanie w Rodzinie” 2024, t. XXXI, nr 2, s. 27–28.

64 W.S. Reymont, *Suka...*, s. 141.

65 Tamże, s. 142.

66 Sprowadzanie zachowań zwierząt do jedynie instynktownych reakcji jest współcześnie coraz mniej popularne. Z jednej strony zwraca się uwagę, że inne gatunki także kierują się emocjami przypisywanymi do tej pory tylko ludzkim matkom, a z drugiej – że za zachowaniami macierzyńskimi, szczególnie u ssaków, stoją podobne mechanizmy psychobiologiczne (zob. np. J.S. Lonstein, F. Lévy, A.S. Fleming, *Common and divergent psychobiological mechanisms underlying maternal behaviors in non-human and human mammals*, „Hormones and Behavior” 2015, nr 73, s. 156–185).

zwierzęta można tak traktować, ale krzywdzenie ludzi w ten sam sposób wywołuje oburzenie⁶⁷. Stąd też przekonanie, że wobec zwierząt można stosować przemoc, bo to przecież po nich można się spodziewać brutalności i nieakceptowanego, według ludzkich norm, zachowania.

Tekst przedstawia rozdźwięk między światem kreowanym przez słowa – inwektywy odzwierzęce a rzeczywistością. „Suka”, „psio piastunka”, „pies” wypowiedziane przez bohaterów obrażają ludzi, ale nie znajdują potwierdzenia w przedstawionych w tekście zachowaniach zwierząt. Słowo „suka” pozostaje więc w utworze ambiwalentne: zgodnie ze spostrzeżeniami Piaseckiej ma obrażać dziewcziczkę, ale nie Finkę. Oczywiście należy zapytać, czy jest możliwe zupełne odseparowanie tych dwóch znaczeń. Współcześnie przecież porównanie do zwierzęcia nadal jest obelgą dla człowieka – w opowiadaniu nie proponuje się subwersywnego wykorzystania tego słowa, zniesienia jego obelżywego znaczenia.

Dwie tytułowe bohaterki pojawiają się tylko w krótkich fragmentach tekstu i są znacznie mniej skomplikowane psychologicznie niż Witek. Szczególnie w przypadku Finki można się zastanawiać, czy jej postać nie zostaje ostatecznie potraktowana przedmiotowo, jako kontrast dla brutalnego zachowania szlachcianki; wyraźniejszy jest więc komentarz odnoszący się do różnic klasowych, nie gatunkowych. Warto zwrócić uwagę, że także relacja chłopca i suki opiera się w dużej mierze na pomocy, jaką daje mu ona w jego pracy – to o tym myśli Witek, gdy Finka zostaje postrzelona.

Opowiadanie *Suka* Reymonta ma pewien potencjał emancypacyjny w myśleniu o zwierzętach: wskazuje na ich moralne, oczywiście według ludzkiej miary, czyny i kierowanie się emocjami. Wywyższenie Finki odbywa się jednak kosztem (a może nawet w celu) krytyki zachowania ludzkiej matki. Dodatkowo, głównym kryterium oceny bohaterek jest ich wywiązywanie się z obowiązków macierzyńskich, podczas gdy na przykład zasugerowana brutalność dziedzica nie podlega takiej samej ocenie, jak zachowanie jego żony. Kobieta i suka są więc postrzegane przede wszystkim przez pryzmat wypełniania konkretnej roli, a w mniejszym stopniu jako niezależne jednostki.

Bibliografia

- Baratay Eric, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasiewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014.
- Barcz Anna, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016, s. 155.

⁶⁷ K. Skowron-Baka, *Feminizm to weganizm. Dlaczego feministki powinny walczyć o prawa zwierząt*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2025, s. 87.

- Brzozowska Sabina, *Człowiek – zwierzę – rzecz w Chłopach Władysława Reymonta*, „Porównania” 2021, nr 2 (29), s. 97–116, <https://doi.org/10.14746/por.2021.2.6>
- Dobkowska Joanna, *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Acta Historica” 2016, nr 96, s. 89–107, <https://doi.org/10.18778/0208-6050.96.07>
- Dolata Elżbieta, *Nowatorskie koncepcje wychowania popularyzowane w galicyjskich czasopismach kobiecych z przełomu XIX i XX wieku*, „Wychowanie w Rodzinie” 2024, t. XXXI, nr 2, s. 17–31, <https://doi.org/10.61905/www/193193>
- Dygasiński Adolf, *Kwiatki. Nienaturalna historia psa*, w: A. Dygasiński, *Wyuczasy Młynowskie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1895, s. 89–90.
- Jaroszuk Anna, „*Plaga i niewinne stworzenia*” – psy w przestrzeni publicznej Warszawy na przełomie XIX i XX wieku, w: *Almanach antropologiczny. Communicare. Tom 8. Miasta/Zwierzęta*, red. A. Jaroszuk, I. Piotrowski, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, s. 78–89, Warszawa 2021, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323548805>
- Kijak Agnieszka, *Towarzysz, przyjaciel, wróg... – postrzeganie psa na przykładzie wybranych tekstów*, „Językoznawstwo” 2024, nr 1 (20), s. 152–160, <https://doi.org/10.25312/j.6106>
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- Lonstein Joseph S., Lévy Frédéric, Fleming Alison S., *Common and divergent psychobiological mechanisms underlying maternal behaviors in non-human and human mammals*, „Hormones and Behavior” 2015, nr 73, s. 156–185, <https://doi.org/10.1016/j.yhbeh.2015.06.011>
- de Maupassant Guy, *Histoire d'un chien*, w: G. de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, t. I, oprac. L. Forestier, Gallimard, Paryż 1974, s. 51.
- Pachocka Anna, *Dzieciństwo we dworze szlacheckim w I połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2009.
- Pearson Chris, *Dogopolis. How dogs and humans made modern New York, London, and Paris*, The University of Chicago Press, Chicago 2021, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226797045.001.0001>
- Piasecka Agata, *Kilka uwag o antropocentryzmie i dydaktyzmie jako wykładnikach relacji homo–animal (na podstawie polskich i rosyjskich frazeologizmów z nazwami wybranych zwierząt gospodarskich)*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2021, nr 21, s. 51–72, <https://doi.org/10.14746/pss.2021.21.3>
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. II, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.

- Reymont Władysław Stanisław, *Suka*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, oprac. A. Bar, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1950, s. 131.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Skowron-Baka Karolina, *Feminizm to weganizm. Dlaczego feministki powinny walczyć o prawa zwierząt*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2025.
- Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. VI, nakładem prenumeratorów i Kasy im. Mianowskiego, Warszawa 1909.
- Sojka-Masztalarz Helena, *O inwektywach zwierzęcych w języku polskim*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie Językowe” 2010, nr 8 (18), s. 11–24.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Wasiewicz Barbara, *Prace Odonia Bujwida (1857–1942) nad szczepionką przeciwko wścieklicznie – rys historyczny*, „Przegląd Lekarski” 2016, t. 73, nr 4, s. 266–268.
- Zdanowicz Adam i in., *Słownik języka polskiego*, M. Orgelbrand, Wilno 1861, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php>

Gabriela Kasprzyk, ukończyła studia magisterskie na kierunku polonistyka-komparatystyka na Uniwersytecie Jagiellońskim i obecnie jest doktorantką Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Przygotowuje pracę doktorską dotyczącą problemu mięsa w literaturze naturalizmu polsko- i francuskojęzycznego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim na literaturze przełomu XIX i XX wieku, komparatystyce literackiej oraz szeroko rozumianych *animal studies*. Publikowała między innymi w „Monografii Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” oraz czasopismach „Ruch Literacki” i „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”.

Sabina Brzozowska*

 <https://orcid.org/0000-0003-4891-4429>

„Jaszczurki jak płomyki”, „uliczki jak wąwozy”. Od wzrokocentryzmu do antywizualności cyklu *Z wrażeń włoskich* Władysława Reymonta

Streszczenie

Artykuł omawia cykl tekstów podróżniczych Władysława Reymonta zatytułowanych *Z wrażeń włoskich*. Dla autorki artykułu punktem wyjścia jest jasno sprecyzowana motywacja podróży autora *Chłopów*: jest nią chęć ucieczki przed rutyną codzienności, a zarazem poszukiwanie nowych podniet oraz inspiracji do powieściowych fabuł. Cykl *Z wrażeń włoskich* opisuje nietypową pielgrzymkę, w którą wpisane są pośpiech i szybkie przemieszczanie się pociągiem. Reymont jest nowoczesnym turystą, balansującym między próbą ogarnięcia całości a kontemplacją tego, co małe, punktowe. Autorka zauważa, że zorientowany werystycznie Reymont poprzez młodopolską ramę narracyjną uzyskiwał efekt plastyczności i kinetyczności opisywanych przestrzeni/krajobrazów. Dostrzegał potencjał malarski, sceniczny i kinematograficzny oglądanych zjawisk: ludzi, natury i dzieł sztuki. Obrazy Włoch pod piórem Reymonta ożywają, czasami jednak nie wiadomo, czy to jeszcze obraz zewnętrzny, czy to już świat wewnętrzny autora. *Z wrażeń włoskich* można potraktować jako ilustrację stwierdzenia Henri Bergsona: „Mechanizm

* Uniwersytet Opolski, e-mail: sbrzozowska@uni.opole.pl



Received: 2025-04-29. Verified: 2025-05-18. Accepted: 2025-05-21.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Opole. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

naszego poznania jest natury kinematograficznej” (tegoż, *Ewolucja twórcza*). Cykl włoski był najpierw, w roku 1895, publikowany na łamach „Gazety Polskiej”, następnie został wydany przez Adama Grzymałę-Siedleckiego w tomie XVIII *Pism: Z ziemi polskiej i włoskiej* w roku 1925.

Słowa kluczowe: Reymont, podróż włoska, wzrokocentryzm, wrażenia, antywizualność

“Lizards like flames”, “alleys like ravines”. From the ocularcentrism to anti- visuality of the series *From the Italian Impressions* by Władysław Reymont

Summary

The article discusses a series of travel texts by Władysław Reymont entitled *From the Italian Impressions*. The starting point for the author of the article is the clearly defined motivation behind Reymont’s journey, namely the desire to escape the routine of everyday life and, at the same time, to seek new stimuli and inspiration for his novels. The series entitled *From the Italian Impressions* describes an unusual pilgrimage characterised by haste and fast traveling by train. Reymont is a modern tourist, balancing between an attempt to grasp the whole and contemplation of the small and specific. The author notes that the veristically oriented Reymont, through the narrative framework of Young Poland, achieved an effect of plasticity and kinetic nature of his descriptions of spaces and landscapes. He saw the painterly, theatrical and cinematographic potential of the phenomena he observed: people, nature and works of art. Reymont’s images of Italy come to life, but sometimes it is unclear whether they are still external images or already the author’s inner world. *From the Italian Impressions* can be treated as an illustration of Henri Bergson’s statement: “The mechanism of our cognition is cinematographic in nature” (ibid., *Creative Evolution*). The Italian cycle was first published in ‘Gazeta Polska’ in 1895, and subsequently by Adam Grzymała-Siedlecki in the eighth volume of *Letters: From the Polish and Italian Land* in 1925.

Keywords: Reymont, Italian travel, ocularcentrism, impressions, anti-visuality

Warszawa nie, bo

[...] te wszystkie „czarne kawy”, te słodko-nudne flirty po raucikach, herbatkach i żurfiksach [...]; „Rycerskość” z przedartymi tenorami i sędziwymi sopranami w Wielkim, „Ciepła wdówka” w Rozmaitościach, cyrkowe hece w Małym; malunki pań w Salonie, a „Tryptyk” w Zachęcie; te same ciągle sławy domowego i zagranicznego chowu [...] te same [...] twarze, ulice, frazesy, małe kłamstwa, małe serca – to chyba razem dosyć, aby uciec z Warszawy¹.

Nie Wiedeń, bo

Potężny katar wywiozłem z Kahlenberga, ubłociłem się na ringach, zmokłem do nitki na zmianie warty w Burgu [...]².

W cesarskim muzeum zaś przewodnik

[...] mieszał beładnie ludzi, epoki, kraje, dynastie w jeden bigos hultajski i przyprawił to wszystko od czasu do czasu specjalnie wiedeńskimi *witzami*, z których się śmiał najserdeczniej [...]. Sam gmach zaś przeżłocony, przeszlifowany, przemarmurowany, przeozdobiony, stanowczo jest za szykowny³.

Cykl *Z włoskich wrażeń. Notatki*⁴, publikowany w „Gazecie Polskiej” od 11 lipca 1895 roku, rozpoczął Reymont demonstracją postawy malkontenta-uciekiniera. Już Jolanta Sztachelska w artykule *Szukając siebie. Reymont w Italii* zaakcentowała eskapistyczną motywację podróży⁵. Tekst – który sam autor skromnie

1 W.S. Reymont, *Z włoskich wrażeń. Notatki*, „Gazeta Polska” 11 lipca 1895, nr 156, s. 2.

2 Tamże.

3 Tamże, s. 3.

4 Tytuł *Z wrażeń włoskich* może przywołać na myśl *Wrażenia z podróży* Marii Konopnickiej (1882). O anachronicznym charakterze zapisków Konopnickiej pisał Antoni Sygietyński (*Pisma krytycznoliterackie*, oprac. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 310–322). Odnotowuje ten fakt Lena Magnone w pracy *Siostry w podróży. Literackie ślady wspólnych wędrówek Marii Konopnickiej i Marii Dulebianki*, w: *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ichnatowicz, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2008, s. 45. Krytyczny sąd Sygietyńskiego o *Wrażeniach z podróży* został zweryfikowany przez Urszulę Kowalczuk i Marię Jolantę Olszewską. Zob. U. Kowalczuk, *Dylematy podróży – „Podróż do Włoch” Józefa Kremera i „Podróż po Włoszech” Hipolita Taine’a*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57 oraz M.J. Olszewska, *Normandia Marii Konopnickiej i Marcela Prousta z malarstwem impresjonistycznym w tle*, w: *Konopnicka – raz jeszcze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2022, s. 267.

5 J. Sztachelska, *Szukając siebie. Reymont w Italii*, „Polono-Italica. Fabrica Litterarum” 2022, nr 1 (4), s. 6.

i asekuracyjnie określił mianem wrażeń, notek – został jednak skomponowany starannie, wedle reguł wciągających powieściowych fikcji. Wszystko zaczyna się od rutyny, zniecierpliwienia, znudzenia, od niekoniecznie jednostkowych przeżyć, a raczej od spostrzeżeń dotyczących pewnej formy egzystowania, w którą wpisana jest unifikacja, standaryzacja, nieoryginalność. Czytamy dalej narrację Reymonta: „Semmering przespałem”⁶.

Umknęła podróznemu, co sam dobitnie – a może i prowokacyjnie – zaakcentował, słynna alpejska przełęcz Semmering. Ta sama, która oszołomiła Józefa Ignacego Kraszewskiego. Autor *Starej baśni* nazwał ją „prześliczną, nieprawdopodobną, przesadzoną dekoracją teatralną”⁷, trasę kolejową Semmering okrzyknięto mianem doskonałego dzieła inżynierskiego, umożliwiającego oglądanie alpejskiego pejzażu z nowej perspektywy. Mijany krajobraz nabierał cech fantasmagoryczności, „czarodziejskości”⁸. Na pewno zachwycał. Tymczasem Reymont postanowił przespać ten opisywany cud techniki i zjawiskowy widok. Albo po prostu narrator zakomunikował, że go przespał. Czy autor uznał, że nie poradzi sobie z opisem? A może cykl *Z włoskich wrażeń* na łamach „Gazety Polskiej” winien być uwiarygodniony przede wszystkim przez włoską topografię, bo przecież o Italię tu chodzi. Nic nie mogło odstawać, po drodze nie powinna się zdarzyć żadna nieoczekiwana, i do tego technologiczna, ekstaza. Przebudzenie o świecie wiąże się z nieco niepewnym – zmaconym mgłą i szarościami – odczuciem przesuwania się obrazów i widokiem na „rozkoszną dolinę”, z doświadczeniem łagodnego przemieszczania się przez „fantastyczne skrety” nad Murą w Alpach Styryjskich, bo „pociąg biegł ostrożnie”⁹; podróż ta prawie magicznie przenosi turystę-pielgrzyma w czasie i przestrzeni. Celowo pozwolę sobie na nadużycie: jak wiele lat później Hansa Castorpa w podróży do Davos, do krainy inicjacji, w której doświadczył wszak olśnienia Arkadią i zderzenia z różnymi obliczami zmysłowości, a nawet poznania świata przez pryzmat nowinek technicznych (rentgen, gramofon). Alpy wszak stanowią „symboliczną granicę między światem Północy a światem Południa”¹⁰. Narrator *Z włoskich wrażeń* zrezygnował z mocnych, „operowych” efektów Semmering. Wybrał spanie i łagodny bieg pociągu dolinami.

Zasygnalizowany motyw snu dodatkowo wzmacnia efekt przejścia. Reymont w pierwszym odcinku cyklu opisuje podróż nie tylko w przestrzeni, ale jakby

⁶ W.S. Reymont, *Z włoskich wrażeń...*, s. 3.

⁷ J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1859–1864 r.*, Nakładem Gustawa Sennewalda, Warszawa 1866, s. 49.

⁸ Zob. W. Tomasik, *Semmering 1858*, w: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014, s. 118.

⁹ W.S. Reymont, *Z włoskich wrażeń...*, s. 3.

¹⁰ Zob. O. Płaszczewska, *O Italii Hansa Christiana Andersena*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 148.

w czasie – przez „uśmiechniętą wiosnę”, podróż, „która zostawia[...] w duszy wrażenia spokojne i terapeutyczne”¹¹. Wydaje się, że przestrzeń i czas tworzą tutaj spójną całość, w Reymontowym modelu świata owe kategorie nie są przeciwstawne, obie wyrastają z myślenia archaicznego, fantomatycznego i zarazem zmysłowego; kształtują wewnętrzną formę kontemplacji¹². Dodałabym, że jest to model świata rasowego artysty, który już wybrał życiową ścieżkę. Nie jest to typowe dla XIX wieku italo-pisarstwo: relacja z podróży w stylu Goethego, pani de Staël, a raczej bliski dwudziestowiecznej tradycji model odtwarzania tylko fragmentów podróży, rezygnacja ze skrupulatnego i „kompletnego opisu poznawanej przestrzeni”¹³. Jego podróż nie jest dialogiem z literaturą, nie jest podążaniem śladami poprzedników (choć wiadomo przecież, że przeszłe głosy o Italii nieustannie przemawiają, grają na wyobraźni). Włochy mają jednak, bo mieć muszą, wymiar przestrzeni zmytyzowanej: „Ileż to lat miałem w mózgu i duszy ten kraj, »gdzie cytryna dojrzewa« [...], ale w Pontebbie nie ma jeszcze tych Włoch”¹⁴, jest „brudna stacja, brudny pociąg, brudny bufet i brudni żandarmi z kogucimi piórami”¹⁵ oraz jest noc, która „mąci wszystko”¹⁶. Ten fragment narracji kończy Reymont krótkim dialogiem z jednoznaczną odautorską pointą:

Chcę spać, ale wciąż mnie budzi głos Niemeczki, która trzymając głowę w oknie, co chwila ciągnie za rękaw matkę i pyta:

– Mamo, to Włochy?

– Włochy – odpowiada matka i drzemie.

Tak, to już Włochy geograficzne¹⁷.

Ale jeszcze nie te wyobrażone, nie te z obiegowych przeświadczeń ani te zmytyzowane przez literaturę i sprofilowane przez cały katalog dziewiętnastowiecznych *Italian travels*.

Cykl *Z wrażeń włoskich* w zbiorze *Z ziemi polskiej i włoskiej* ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego (czyli drugi odcinek relacji na łamach „Gazety Polskiej”) zaczyna się dynamicznie¹⁸. To właściwy początek podróżniczej historii. Jest po-

11 W.S. Reymont, *Z włoskich wrażeń...*, s. 3.

12 Zob. W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2003, s. 21.

13 O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog z literaturą*, w: *Archipelag porównań...*, s. 121.

14 W.S. Reymont, *Z włoskich wrażeń...*, s. 3.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Podróż włoską z maja i kwietnia 1895 roku nazwał „wrażeniem”. Tytuł brzmiał *Z włoskich wrażeń. Notatki*. Pierwodruk: „Gazeta Polska” od 11 lipca do 4 września 1895 (na stronie 2 i 3). W tym samym czasie „Gazeta Polska” publikowała na pierwszej stronie *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza; dodajmy, że w latach 1876–1878 drukowała *Listy z podróży do Ameryki* Sienkiewicza.

ciąg, rozklekotana dorożka i średniej urody hotelik, ale przede wszystkim pojawia się sugestia pośpiesznej podróży po Włoszech. Pociąg i pośpiech są wyznacznikami masowej turystyki. Słusznie zatem artysta się asekuruje. Wiadomo, że podróżny nie zatrzyma się nigdzie na dłużej, nie nawiąże trwałych znajomości, nie pozna obyczaju. Jest nowoczesnym turystą, balansującym między próbą ogarnięcia całości a kontemplacją tego, co małe, punktowe¹⁹; intuicyjnie unikającym utartych szlaków:

Idzie się, gdzie oczy i ulice lub drogi prowadzą, bo zawsze się dojdzie i zobaczy rzeczy piękniejsze i godniejsze uwagi, nad te urzędownie w przewodnikach zalecone²⁰.

Autor odsłania strategię zwiedzania i opisywania:

Idzie się i patrzy [...] i oczy mają dosyć, zatrzymują się z przyjemnym zdziwieniem i wchłaniają, malując w głębi jakies tło, na którym później wytworzy się pewna całość wrażeń. (212)

Ale podróżny przyznaje również, że kultura włoska wręcz dotyka go bezpośrednio, przechodzi on niejako próbę mentalnego przepracowania swoich doznań:

Odchodzi się i powraca – odchodzi się wprost zgnębionym nadmiarem piękna, pomyślności i powraca, aby jeszcze raz duszę i oczy napaść widokiem tych arcydzieł. (217)

Bezosobowe „idzie się i patrzy” – ta potoczność sformułowania ma cechy intymnej, nieco pośpiesznej opowieści, łączy jednostkowość postrzegania-przeżywania z uniwersalnością tego, co bezosobowe, co może być zasłyszonym głosem z tłumy, wymkiem podsłuchanego wrażenia; oczywistym, intuicyjnym mechanizmem działania: „idzie się i patrzy” (211), „siada się na jakiejś kamiennej ławce” (218), „odchodzi się i powraca” (217), „potem się idzie na włóczęgę” (273), „siada się i znowu się patrzy” (273).

Reymont wykazuje w swej „notatce” o Padwie swoistą metaświadomość opisywania świata. Jest jawnie wzrokocentryczny, wpisuje się zatem w charakterystyczny dla drugiej połowy XIX wieku paradygmat naoczności, wzrokocentryzmu czy wręcz „szaleństwa wizualizacji”. Ale z drugiej strony mówi przecież o wrażeniach, a to już przestrzeń antymimetyzmu. Wzrokocentryzm w końcu przerodzi

¹⁹ Zob. T. Stawek, *Nie-ludzkie i świat człowieka. O dwóch zdaniach Gustawa Flauberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 51.

²⁰ W.S. Reymont, *Pisma*, t. XVIII: *Z ziemi polskiej i włoskiej*, wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925, s. 211. Wszystkie cytaty *Z wrażeń włoskich* podaję według tego wydania, w nawiasie podaję numery stron.

się w antywizualność schyłku wieku XIX. Dodajmy, że obok patrzenia pojawia się tutaj chodzenie, ruch, odejścia i powroty²¹. Przede wszystkim autor-podróżnik pozwala się nieść swoim naturalnym predyspozycjom. Adam Grzymała-Siedlecki we *Wstępie* do pierwszego tomu *Pism* Reymonta przywołuje anegdotę o niesamowitej spostrzegawczości powieściopisarza:

Jeden z najwybitniejszych poetów naszych opowiadał mi raz, co następuje:

„Przechodziłem kiedyś z Reymontem przez ulicę Królewską w Warszawie, koło placu Saskiego. Naraz Reymont odzywa się do mnie: »zamknij na chwilę oczy i powiedz mi, co na placu widziałeś przed chwilą«. Podałem się temu egzaminowi, ale ponieważ okazało się, że niewiele miałem do powiedzenia i czułem się tym niejako zakłopotany, więc postanowiłem poszukać odwetu. Zatrzymałem się umyślnie na miejscu przez kilka minut, wciągnąłem Reymonta w temat jakiejś żywszej rozmowy, po czym naraz rzuciłem mu: »no a teraz ty zamknij oczy i powiedz, coś widział przed chwilą«. Przywarł powieki, odwrócił się tyłem do placu i zaczął recytować: »od strony ulicy Wierzbowej wjeżdżały przed chwilą na plac dwie dorożki: jedna z siwym koniem skręciła w ulicę Czystą, druga dwukonka, z gniadym i kasztanem, jedzie ku Mazowieckiej, w pierwszej siedzi jakaś starsza dama, w dwukonce dwaj oficerowie, ten po lewej stronie huzar [...]. Od hotelu Europejskiego w skos przez plac idzie kobieta wiejska z dwoma koszykami; w prawej ręce ma koszyk napełniony czymś znacznie cięższym, bo się przechyla ku prawej stronie. Naprzeciwko niej biegnie w podskokach i ze śmiechem dwu andrusów, mniejszy goni starszego«. I tak ciągnął ku mojemu zdumieniu, przez zamknięte oczy, rysując mi obraz placu, cytując szczegóły kolorystyczne kostiumów damskich, sposobów ruszania się przechodniów, pochyłał, ba! nawet w jednym wypadku gatunku materii na marynarce jakiegoś wykwintnego przechodnia”²².

Grzymała-Siedlecki podkreślił zdolność Reymonta do „odtworzenia słowami obserwacji malarskich”, ale również – co wydaje się szczególnie istotne – jego wrażliwość na ruch i barwy. Dodałabym jeszcze wyczulenie na grę światła i cienia oraz zmysł plastyczny na miarę Pietera Bruegla. Pisarz tworzy – wedle krytyka – „zakończone malowidło”, a nie malarskie notatki²³. Piotr Mitzner w *Moim*

21 Zob. M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019, tu rozdział: *Uwagi o chodzeniu*, s. 21–43. O wędrowaniu, chodzeniu, spacerowaniu Marii Konopnickiej pisze Maria Jolanta Olszewska, *Normandia Marii Konopnickiej i Marcela Prousta z malarstwem impresjonistycznym w tle*, w: *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2022, s. 269.

22 A. Grzymała-Siedlecki, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Sprawiedliwie* (przedruk wydania Gebethnera i Wolffa), Jerozolima 1944, s. 9–10.

23 Tamże, s. 11.

Iwaszkiewicz przywołuje wyrażenie „kamera mózgowa”²⁴, spajające zdolności reporterskie z fotograficzną spostrzegawczością. Pokusiłabym się o wniosek, że sformułowane przez samego autora *Brzeziny*, a zacytowane przez Mitznera, określenie oddaje specyfikę predyspozycji pisarskich Reymonta, nawiązujących do sztuki ruchomego obrazu, a dotyczy to nie tylko powieści, ale również tekstów o charakterze dokumentalnym. Reymont precyzyjnie wychwytywał zarówno widoki, jak i „symultaniczność toczących się zdarzeń”²⁵, był zorientowany werystycznie, ale poprzez młodopolską ramę narracyjną zapis zyskiwał na plastyczności i kinetyczności. Autor *Komediantki* opisywał dzieanie się, dostrzegał potencjał malarzski, sceniczny i kinematograficzny oglądanych zjawisk: ludzi, natury i dzieł sztuki. Z dzisiejszej perspektywy tekstualizacja wrażeń, migawek uspoólnia je, nadaje dodatkowy sens rozproszonym obrazom, ma moc syntetyzowania, świat zachowuje ciągłość pomimo percepcyjnego pokawałkowania. Kalejdoskopowy natłok doznań przydarza się konkretnemu „ja”, świadomemu swoich pragnień i predyspozycji. W dzienniku Reymont zapowiadał:

Jadę do Włoch po wrażenia, po zaczerpnięcie powietrza i barw nowych, po ujrzanie arcydzieł ludzkich i cudów przearczydzielonych natury-przyrody. Jadę zobaczyć niebo, marmury i morze²⁶.

Oto „pisarz energii”²⁷ wyruszył w pielgrzymkę-podróż²⁸, podróż ta nie miała być pretekstem do erudycyjnych popisów, a raczej źródłem inspiracji, podnieć; podsztytych racjonalizmem planów twórczych z nadzieją na uzupełnienia fabularne²⁹:

Nie wiem, ale mi się zdaje, że zaczerpnę stamtąd wiele materiałów, że wiele dreszczów nowych poczuję³⁰.

²⁴ P. Mitzner, *Mój Iwaszkiewicz*, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2023, s. 36.

²⁵ Zob. trafne uwagi Marka Hendrykowskiego w pracy *Reymont scenarzysta*, w: „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysław Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn i in., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 26. Zob. również S. Brzozowska, *Włochy Reymonta*. „*Krzyk*”, „*Dwie wiosny*”, „*Venus*”, w: „*Wskrzесиć choćby chwilę*”..., s. 39–45. Należy odnotować, że na „filmowość” dzieł Reymonta zwrócili już uwagę Julian Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1947, s. 46 i 63 oraz Kazimierz Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 92.

²⁶ W.S. Reymont, *Dziennik nieciąęty. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 164.

²⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Sprawiedliwie...*, s. 24.

²⁸ W.S. Reymont, *Dziennik nieciąęty...*, s. 164, przypis 1.

²⁹ Wykorzystał to potem w *Fermentach* oraz w sposób prześmiewczy w *Z pamiętnika*.

³⁰ W.S. Reymont, *Dziennik nieciąęty...*, s. 164.

Ważny jest zatem pragmatyczny wymiar podróżowania. Potrzeba intelektualnego ogarnięcia sytuacji tylko pozornie zdaje się przegrywać ze zmysłowo-emocjonalnym ukierunkowaniem percepcji. Radosław Okulicz-Kozaryn, omawiając *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*, trafnie uchwycił „labilność emocjonalną i chwiejność światopoglądową”³¹ Reymonta. W przypadku kolejnej wyprawy autora *Ziemi obiecanej* religią zdaje się samo doświadczanie, chłonięcie obrazów, również przedstawiających przeżywanie *sacrum* przez zbiorowość – po prostu najistotniejsze są same wrażenia włoskie, układające się pod piórem Reymonta w synkretyczne i synestezyjne dzieło sztuki. Może w ten sposób konstituuje się nowy gatunek podróżopisarstwa? Reymont miał świadomość uczestniczenia w sytuacji estetycznej, innymi słowy: miał „świadomość piękną”³². I tutaj zaryzykowałabym twierdzenie: to impuls o charakterze intelektualnym wskazał mu cel peregrynacji oraz pokierował wyborem środków artystycznych, za pomocą których odtworzył „wrażenia” mające wszak uniwersalny charakter.

Wyznaczona trasa podróży ma charakter pielgrzymkowy: Padwa św. Antoniego, Loreto, Asyż, Via Appia i katakumby, „skamieniały dramat” Pompejów, Neapol św. Januarego. Samo przemieszczanie się po kolejnych miastach nie przypomina zinstytucjonalizowanej pielgrzymki. Z miejsca na miejsce podróżny mknie pociągiem: „Z Rimini pociąg leciał wybrzeżami” (220), „Woda u spodu gzymsu, którym pociąg wciąż leci nad brzegiem, jest zielona” (263–264); „Pociąg z szybkością okrąży zatokę, zanurza się w sady, leci krawędzią skały, u której podnoża rozbijają się fale, przemyka po piaskach [...]. Białe domki, wille, wstrętne budynki stacyjek kolejowych, ogrody przemykają tak szybko, że zaledwie oczy mogą schwycić wielkie napisy na murach [...]” (251). Perspektywa z kolejowego wagonu daje niewielką szansę, by wszystko zarejestrować, ale podróżny nie tylko odtwarza kalejdoskopową zmienność obrazów, ale też – można odnieść takie wrażenie – identyfikuje się z tym pędem. To przecież część poznania i odczuwania świata.

W opisach kolejnych miast feeria prześwietlonych słońcem barw jest równoważona opisami cienia i mroku. Rytm topografii narzuca styl i sposoby obrazowania. Oko podróżnego jest uważne, światłoczułe.

Wśród tych murów i ogrodów wiją się pod górę ciemne, po stopniach, uliczki, przejścia tajemnicze, pełne mroków i wilgoci – to znów lecą od stóp w jakieś głębie, w których światło dzienne mającżeje zaledwie widmowo. [...] idzie się ciemnym tunelem chwilę, bo zaraz następuje jakaś framuga, okno, którymi słońce rozlewa się potokiem i oczy olśnione patrzą na dolinę śmiejącą się w słońcu, na błękit nieba i na długie kontury gór, stojących w śniegach i fiolecie oddaleń. (232)

31 R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1894, s. 40.

32 K. Zabawa, „Życie przedstawiać, jakim jest” (?) – świadomość estetyczna i poglądy Reymonta na sztukę, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”..., s. 14.

W cyklu Reymonta dynamizm, ruch i dźwięki/hałas są kontrapunktowane momentami wyciszenia, kontemplacji, których pielgrzym doświadcza w samotności po obowiązkowym, rytualnym zwiedzaniu, po dynamice współuczestniczenia:

Po zgielku miasteczka, po orgii widoków wchodzi się wąską, prawie drabiniastą uliczką na rodzaj placu pustego [...]. Cisza ogarnia przejmująca. (235)

Narratora charakteryzuje wyczulenie na wrażenia estetyczne, gra kolorów staje się wydarzeniem, efekt ruchu i rozświetlenia poddaje naturę metamorfozom, staje się ona dziełem sztuki, jakby fragmentem witrażu:

Żółte światło gromnic na ołtarzu i słabe ogniki stoczków, zdawały się pływać po tej żółtej ciemności kaplicy. (250)

Autor odkrywa tajemnicę barwnych efektów:

Każdy kolor jest jakby oprawiony w lazur i przez to znakomicie uwydatniony. Wszystko się dopełnia [...] i tworzy bogatą harmonię [...] (267)

Spacer po mieście nabiera cech fantasmagorycznych i równocześnie zyskuje na intensywności, sensualności, czasami nie wiadomo, czy to jeszcze obraz zewnętrzny, czy to już świat wewnętrzny autora:

Łagodny wiatr [...] strząsał mi pod nogi różowy kwiat akacji, że deptałem po nim niby po kobiercu; zielone jaszczurki przesuwały się pomiędzy kamieniami jak płomyki [...] (228)

Reymont nie separuje cudów architektury od cudów natury. Rekonstruuje obrazy Italii jako spójną całość miast i przyrody, tworzy literacko-teatralno-operowe imaginarium. Tak pisze o Loreto:

Obszedłem miasteczko, zbudowane na szczycie skalistej góry, obwieszonej tarasami, pełnymi winnic i ogrodów, skąd się roztacza prześliczny widok. Widnokrąg zamknięty z trzech stron amfiteatralnie wznoszącymi się górami, ze szczytami pokrytymi śniegiem. (227)

Obrazowanie podlega metaforyzacji, modernistycznemu wyrafinowaniu, syntezy oraz zmysłowemu przybliżeniu, które wręcz może przywołać na myśl obrazy Edwarda Burne-Jonesa:

[...] słońce żywiej uderza w szyby i zatapia kościół refleksami szmaragdów, topazów, rubinów i kiedy te fale światła się rozpylą w mrocznej przestrzeni i zaczynają drgać na mozaikach posadzki, na rzeźbach stalli [...] na freskach – to zdaje się, jakby z tej powodzi tęczy światła płynęła procesja tych cudnych Giotto`wskich postaci, jakby kościół zapełnił się wonią nardu i ambry i tłumem niezliczonych dusz. (238)

Można odnieść wrażenie, że niektóre opisy stają się reminiscencjami malarstwa prerafaelitów.

Zmysł obserwacji Reymonta zwykle się wiązać z wiedzą i wrażliwością miłośnika teatru. Jak Józef Ignacy Kraszewski postrzegał przełęcz Semmering jako widowisko operowe, a Hans Christian Andersen charakteryzował Neapol za pomocą odwołań do muzyki Donizettiego, tak Reymont, wprawiając w ruch postaci, animując historię i dzieła sztuki, nawiązuje do teatru, do tradycji teatrzyków kukielkowych:

Tłumy całe figurek rzeźbionych pokrywają mury i filary i zapełniają białe pola marmurów zgiełkiem życia swobodnego z całym rozpasaniem póz i wyrazów. (216)

Autor bezpośrednio włącza do opowieści o Włoszech metaforę teatralną. W *Pompei* odnotowuje:

Już przechodząc bramę, czujemy, iż wchodzimy na scenę skamieniałego przed osiemnastu wiekami dramatu – i dreszcz grozy zaczyna przenikać zimnem [...] (253)

Wyobraźnia podróżnego rekonstruuje miasto, narrator tworzy fantastyczne iluzje, baśniową animację ostatniego dnia Pompejów; używa czasu teraźniejszego, odbiorca tym bardziej zatem odczuwa dozowane napięcie i dramaturgię:

[...] i zaczyna się marzyć i odbudowywać miasto [...]. Powoli zaczynają się te porzbijane mury zrastać, okrywać tynkami, kolumny się prostują, świątynia Jowisza na Forum, bazylika, termy, amfiteatr, domy, place, sklepy, chodniki – wszystko to przyobleka się w formy i barwy [...]. Gwar się rozlega w szynkach [...], w sklepach z oliwą [...] – pełno ludzi, pełno życia, swobodnie tętniącego pod niebem błękitnym [...]. Zatoka skrzy się złotem słońca i szemrze. Wezuwiusz w chmurach dymów białawych stoi cicho. Życie płynie szczęśliwie i prosto.

Aż nagle!... (256)

I tutaj autor oddaje głos Pliniuszowi Młodszemu, przytacza fragmenty listu do Tacyta, by w dalszej części, po kilku akapitach skonstatować:

Głośno opowiadają te same dzieje skamieniali aktorowie tego dramatu, których szkielety odkopano i umieszczono pod szkłem [...]. (258)

Zatrzymanie spektaklu historii oznacza muzealne spetryfikowanie, martwość gabloty. Narrator przywraca przeszłość teraźniejszości, równocześnie daje świadectwo nieodwracalności zdarzeń, posługuje się paradoksem:

Człowiek bez trudu przenosi się do czasów podesty Ezzelina, kata dzieci, do wojen ulicznych szlachty z ludem [...]. Do tych scen pełnych mordów i tortur [...]. Trochę skupienia w sobie, i widzi się to i słyszy. Chodzi się z jakimś uczuciem ulgi, że to już przeszło, a jednocześnie czuje się jakby pewien żal, „że przeszło zupełnie”. (216)

To osobiste spotkanie z Italią, indywidualne odczucie sztuki oraz codzienności, kalejdoskopowy ciąg ruchomych obrazów. Współcześni mieszkańcy Italii dopełniają niczym pociąg i pośpiech obraz merkantylnego, coraz bardziej nowoczesnego świata, który współtworzy turystyka masowa:

Już na stacji wpadłem w taki szalony zgiełk i tłok, taka banda rozkrzyczanych ludzi dopadła mnie i moje walizy, że musiałem się cofnąć do poczekalni [...] – ale i tam znaleźli mnie dorożkarze, agenci hotelowi, przewodnicy, cała zgraja, zachwalająca na wszystkie tony, wszelkimi możliwymi głosami recytatywów: hotele, spacerzy, wycieczki, omnibusy, restauracje, sklepy [...]. (264)

Narrator oddaje słowami cielesność, gibkość. Odtwarza tym samym mocne wizualne doświadczenie:

Kilku wyrostków, o skórze niby brąz najpiękniejszy i kształtach młodych Bachusów, zaczęło przed nami w pyle wywijać koziółki, a w przerwach żebrać z tą czysto neapolitańską unizoną czelnością. (252)

[...] czasem kobieta jaka z koszem jarzyn lub pomarańcz na głowie przejdzie prostym automatycznym krokiem, niby kanefora grecka, z głównej ulicy dojdzie turkot tramwaju lub okrzyk pijących w trattoriach [...] (213)

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że teatralność przenika się tutaj z filmowością, a linia demarkacyjna pomiędzy sztukami nie jest oczywista.

Reymont to zorientowany i nowoczesny podróżnik; zdaje sobie sprawę, że porusza się po terytorium naznaczonym intelektualnie, oswojonym kulturowo przez poprzedników. Wszak *podróż włoska* to „gatunek *par excellence* literacki intertekstualny”³³ i polifoniczny. Może być i palimpsestem. Znane są bezwzględne sądy Juliana Krzyżanowskiego o nikłej wiedzy Reymonta na temat dziejów

33 O. Płaszczewska, *Podróż włoska jako dialog...*, s. 117.

oraz realiów Italii, o jego brakach w wykształceniu i nieoczytaniu³⁴. Poglądy te uznaje się dziś za przesadzone i krzywdzące. Pisarz mógłby zresztą obstawić się baedekerami, podręcznikami do historii sztuki i z mozołem rekonstruować detale architektoniczne zwiedzanych miejsc. W przypadku Reymonta niezwykle ważna jest empiria, równocześnie w jego *Wrażeniach włoskich* wyraźnie słychać fikcjonalny głos autorski³⁵, trudno też nie zauważyć nerwu młodopolskiego artysty, fascynacji witalizmem i arcywzorem wszystkiego: naturą. Warto przywołać Jolantę Sztachelską, która – z pewną dozą ostrożności – wskazała „myślenie obrazami” Artura Schopenhauera jako ideał poznania bliski Reymontowi. W notatkach Reymonta można odnaleźć – wprawdzie nieliczne – odwołania do filozofa, patrona dekadentyzmu. Także te najbardziej oczywiste:

„Świat jest moim wyobrażeniem”
 „Materia jest uwidocznieniem woli”³⁶

Reymont był dzieckiem swojej epoki, otwartym na nowinki estetyczne i filozoficzno-światopoglądowe, niestroniącym również od artystycznego eksperymentu³⁷. Doświadczenie sztuki przez autora *Komediantki* jest intensywne i syntetyzujące, a włoskie krajobrazy/obrazy, wiążące z sobą przyrodę i kulturę, przeszłość i terażniejszość, w sposób naturalny tę syntezę ułatwiały. Migawkowość opisu, enumeracje, porównania, metafory, efekty synestezyjne, rwany rytm wypowiedzi, intuicja w uścisku z wiedzą to wyznaczniki literackości. Obrazy z włoskiej wyprawy Reymonta ożywają w wyobraźni: „żywe obrazy” mkną przez świadomość. I nie jest to świat niemego kina. Autor już w tytule sygnalizuje, że wyprowadzi odbiorcę poza granice wzrokocentryzmu. Robi to z lekkością, jakby mimochodem. W przypadku *Z wrażeń włoskich* można mówić o kinematograficznym charakterze myśli. Nie będę oryginalna, przywołując w tym momencie filozofia, który wskazywał na wyjątkowość i niepowtarzalność każdego momentu. To Henri Bergson orzekł: „Mechanizm naszego poznania jest natury kinematograficznej”³⁸.

³⁴ Zob. J. Sztachelska, *Szukając siebie...*, s. 12.

³⁵ Zob. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2001, s. 63.

³⁶ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 451.

³⁷ Wystarczy przywołać jego portrety zwielokrotnione.

³⁸ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, wstęp F. Znaniecki, przeł. L. Kołakowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 245.

Bibliografia

- Bergson Henri, *Ewolucja twórcza*, wstęp F. Znaniecki, przeł. L. Kołakowski, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Brzozowska Sabina, *Włochy Reymonta*. „Krzyk”, „Dwie wiosny”, „Venus”, w: „Wskrzęsić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn i in., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 39–45.
- Hendrykowski Marek, *Reymont scenarzystą*, w: „Wskrzęsić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn i in., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 26.
- Kowalczyk Urszula, *Dylematy podróży – „Podróż do Włoch” Józefa Kremera i „Podróż po Włoszech” Hipolita Taine’a*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2009, t. 57.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Kartki z podróży 1859–1864 r.*, Nakładem Gustawa Sennevalda, Warszawa 1866.
- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1947.
- Litwinowicz-Drożdździł Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Magnone Lena, *Siostry w podróży. Literackie ślady wspólnych wędrówek Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki*, w: *Podróż i literatura 1864–1914*, red. E. Ihnatowicz, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2008, s. 45.
- Mitzner Piotr, *Mój Iwaszkiewicz*, Wydawnictwo Próby, Warszawa 2023.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2001.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1894.
- Olszewska Maria Jolanta, *Normandia Marii Konopnickiej i Marcela Prousta z malarstwem impresjonistycznym w tle*, w: *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2022, s. 269.
- Płaszczewska Olga, *O Italii Hansa Christiana Andersena*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 148.
- Płaszczewska Olga, *Podróż włoska jako dialog z literaturą*, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 121.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.

- Reymont Władysław Stanisław, *Pisma*, t. XVIII: *Z ziemi polskiej i włoskiej*, wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z włoskich wrażeń. Notatki*, „Gazeta Polska” 11 lipca 1895, nr 156, s. 2.
- Sławek Tadeusz, *Nie-ludzkie i świat człowieka. O dwóch zdaniach Gustawa Flauberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 51.
- Sygietyński Antoni, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. T. Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Sztachelska Jolanta, *Szukając siebie. Reymont w Italii*, „Polono-Italia. Fabrica Litterarum” 2022, nr 1 (4), s. 6, <https://doi.org/10.31261/FLPI.2022.04.03>
- Tomasik Wojciech, *Semmering 1858*, w: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014, s. 118.
- Toporow Władimir N., *Przestrzeń i rzecz*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2003.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Zabawa Krystyna, „*Życie przedstawiać, jakim jest*” (?) – *świadomość estetyczna i poglądy Reymonta na sztukę*, w: „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn i in., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 14.

Sabina Brzozowska, prof. dr hab., historyczka literatury, autorka czterech monografii autorskich (w ostatnich latach ukazały się *W zwierciadle idei. Literatura Młodej Polski – konteksty*, Warszawa 2018 oraz *Dramaturgia Tadeusza Rittnera – rewizje*, Kraków 2023), a także studiów o pisarstwie m.in. Tadeusza Micińskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Rittnera, Waclawa Berenta, Władysława Reymonta, Thomasa Manna i Stefana Żeromskiego, publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Pamiętniku Teatralnym”, „Ruchu Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Wielogłosie”, a także w tomach zbiorowych.

Agnieszka Trześniewska-Nowak*

 <https://orcid.org/0000-0001-8425-7185>

Historia dźwiękiem malowana Obraz wsi w małych formach epickich Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

Niniejszy artykuł koncentruje się na omówieniu audiosfery w opowiadaniach Władysława Stanisława Reymonta, która zostaje skonfrontowana z naturalnym sposobem mierzenia czasu, gdyż dźwięki zazwyczaj nabierają siły w określonych porach roku (wiosna, lato), a tracą ją jesienią lub zimą. Odpowiadają one również cyklowi nieustannie odradzającej się natury, ale jednocześnie towarzyszą poszczególnym życiowym dramatom. W związku z tym audiosfera Reymonta została omówiona w dwóch kontekstach. Po pierwsze, zwrócono uwagę na dźwięki (w tym muzykę, na przykład śpiewy czy pieśni kościelne), które mierzą czas w kontekście społeczności wiejskiej. Z drugiej strony, istotne są dźwięki, które towarzyszą bohaterom tuż przed ich śmiercią.

Słowa kluczowe: wieś, Władysław Stanisław Reymont, dźwięk, odgłos

* Uniwersytet w Białymstoku, e-mail: agnieszkatrzesniewska@vp.pl



Received: 2025-03-23. Verified: 2025-06-18. Accepted: 2025-06-18.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Maria Curie Skłodowska. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

History painted with sound. The image of the village in small epic forms by Władysław Stanisław Reymont

Summary

This essay focuses on the discussion of the audiosphere in Władysław Stanisław Reymont's short stories, which I confront with the natural way of measuring time, as sounds usually gain strength in certain seasons (spring, summer) and lose their strength in autumn or winter. Additionally, they correspond to the cycle of constantly reborn nature, but at the same time accompany individual dramas. Therefore, I discuss Reymont's audiosphere in two contexts. First, I draw attention to the sounds (including music, e.g. chants or church songs) that measure time in the context of a rural community. On the other hand, I draw attention to the sounds that accompany the measuring of time for specific characters, especially just before their death.

Keywords: village, Władysław Stanisław Reymont, sound, echo

Krótkie formy epickie Reymonta

Krótkie utwory Reymonta pozostawały w cieniu¹ jego wielkich powieści, a mamy wszakże do czynienia z materiałem niebagatelny, bo pisarz od 1897 roku² opublikował siedemdziesiąt pięć utworów w kilku tomach i czasopismach, a jeszcze

1 B. Utkowska, *Wstęp*, w: tejsze, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 5.

2 W 1897 roku ukazał się debiutancki wybór nowel Reymonta pt. *Spotkanie*, który zawierał kolejno: *Spotkanie*. *Szkic*, *Cień*, *Oko w oko*, *Franek*. *Szkic z życia teatralnego*, *Suka*. *Szkic*, *Szczęśliwi*, *Śmierć*. *Z chłopskiego bytowania*, *Zawierucha*, *Tomek Baran*. *Szkic z wrażeń włoskich*. Warto jednak pamiętać, że wcześniej Reymont publikował swoje utwory m.in. w „Myśli”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Głosie”, „Niwie”, „Krytyce”, „Prawdzie”, „Ateneum”, „Kurierze Codziennym”, „Kurierze Warszawskim” oraz napisał kilka utworów opublikowanych znacznie później (np. *Pracy!* – pierwodruk 1928). Łącznie przed publikacją w 1897 roku pierwszego tomu opowiadań powstały dwadzieścia trzy utwory. Por. B. Utkowska, *Wykaz małych form epickich Reymonta w układzie chronologicznym, z uwzględnieniem tomów nowel i opowiadań wydanych za życia pisarza*, w: tejsze, *Poza powieścią...*, s. 431–433.

więcej pozostawił w różnych fazach pracy nad nimi, między innymi w rękopisach, szkicach czy wstępnych projektach³. Autor *Fermentów* traktował swoje krótkie utwory prozatorskie jako rodzaj wprawek. Pisarz od początku życia miał poczucie swojej wyjątkowości i talentu, przeplatanych niepewnością. Dał temu wyraz między innymi we wczesnych zapiskach, powstałych w grudniu 1888 roku⁴, a jednocześnie, już cztery lata później, z obawą patrzył w swą literacką przyszłość, zadając pytanie: „czy ja się w tym roku zobaczę drukowanym – albo czy kiedykolwiek będę drukowanym?”⁵. Małe formy narracyjne Reymonta stoją niejako na uboczu jego twórczości, bo postrzegany bywa on głównie przez pryzmat dwóch wybitnych powieści: *Chłopów* oraz *Ziemi obiecanej*. Na problem ten zwracali uwagę tacy badacze, jak Kazimierz Wyka⁶, wskazując na główne pola zainteresowań pisarza obejmujące powieści, opowiadania oraz nowele, czy Beata Utkowska w monografii *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*⁷, starając się zrehabilitować te właśnie formy narracyjne autora *Fermentów*.

Krótkie utwory epickie pisarz tworzył przez całe życie, chociaż najwięcej tekstów powstało w początkowej fazie jego działalności literackiej, bo później inne aktywności – podróże, prowadzenie korespondencji czy prace nad zakontraktowanymi dużymi powieściami – skutecznie odsunęły go od tego gatunku⁸. Badacze uważają, że nie miał w zwyczaju poświęcać wiele czasu nowelom, nie dopracowywał ich, nie tworzył z nich arcydzieł, jak robił to chociażby Bolesław Prus. Zdarzało się również, iż ten sam wątek czy schemat fabularny powtarzał w kilku utworach, zmieniając pewne detale; niekiedy też ten sam motyw rozwijał w powieściach. Beata Utkowska sugeruje, że pośpiech Reymonta w pisaniu oraz wydawaniu tego typu tekstów świadczy także o tym, że miał on ogromną potrzebę szybkiego „reagowania literaturą na rzeczywistość”⁹, której był baczny obserwatorem.

Jego debiutem literackim jest opowiadanie *Wigilia Bożego Narodzenia*, powstałe w 1889 roku, które ukazało się w „Myśli” w 1892 roku. Pisarz często postrzegany jest przez pryzmat czterech głównych tematów, wokół których skupił swoją twórczość, są to: wieś – kolej – teatr – miasto. Jednakże, jak przypomina Utkowska, interpretacyjny problem z Reymontem polega na niemożliwości wpisania go

3 Beata Utkowska wspomina o ponad stu trzydziestu tekstach w różnej fazie ich tworzenia. Por. też, *Poza powieścią...*, s. 11.

4 W zapiskach datowanych 24 grudnia 1888 roku pisarz zanotował: „bo czułem i wiem, że miałem w sobie to coś, a dziś zaledwie okruchy z tego pozostały w ciele i duchu” (W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887-1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 49).

5 Tamże, s. 114.

6 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

7 B. Utkowska, *Poza powieścią...*

8 A. Wodziński, *Reymont o sobie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1.

9 B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 10.

w jakiegokolwiek schematy, idee czy programy, gdyż pisarz, stale myśląc tropy, wymyka się próbom uchwycenia. Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel dodaje także, iż autor *Chłopów* ostatecznie nie proponuje żadnego spójnego projektu literackiego czy ideowego¹⁰; jest z jednej strony naturalistą, ale z drugiej widać u niego również modernistyczne zacięcie; jego fascynacja wsią wiąże się przede wszystkim z podejmowaniem zagadnień psychologicznych, które łączą się z atmosferą przełomu wieków.

Materiał badawczy

Krótkim utworom epickim Reymonta chciałabym się przyjrzeć przez pryzmat metodologii *sound studies*. W jego prozie badacze, jak Dawid M. Osiński, dostrzegają między innymi „muzyczność frazowania oraz struktury powtarzalności organizujące bieg akcji”¹¹. Materiałem analizowanym w artykule będą nowele osadzone w środowisku wiejskim, które badam pod kątem zmieniających się pór roku (nie zawsze będą to utwory klasyfikowane jako teksty w nurcie wiejskim), czyli *Szczęśliwi* (1894), *Śmierć* (1892), *Zawierucha* (1893), *W jesienną noc* (1899), *W porębie* (1895), *Suka* (1892), *Orka* (1917). Dźwiękowa reprezentacja w nowelistyce pisarza zachłannego na rzeczywistość¹² odzwierciedla związku wiejskiej gromady ze światem natury, której są częścią, bo jak słusznie zauważa Magdalena Krzyżanowska: „funkcjonowanie w obrębie przyrody [pisarz – A.T.-N.] zawsze uznaje za właściwy i pożądany model egzystencji – pełnej i autentycznej”¹³. Bohaterowie żyją w symbiozie z naturą, wręcz „zgodnie z istotą przeznaczenia człowieka”¹⁴, są jej częścią, wpisując swoje życie w obręb hierarchii i praw rządzących ekosystemem¹⁵. W relacji tej istotną rolę odgrywają różnego rodzaju dźwięki.

W szkicu chciałabym poruszyć dwie kwestie wyrastające z metodologii *sound studies*: po pierwsze ciszę i milczenie, czyli specyficzny brak dźwięku, które ściśle związane są z zimą i jesienią, porami oczekiwania, pewnym letargiem, ale również momentem rozrachunku. Po drugie, dźwięki towarzyszące zmieniającym się porom roku.

¹⁰ M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019, s. 205 i nast.

¹¹ D.M. Osiński, *Reymont, czyli życie. Głosy i glosy*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 11.

¹² D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 108.

¹³ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością*, w: tejsze, *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2023, s. 417.

¹⁴ A. Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1968, nr 24, s. 44.

¹⁵ M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 448.

Sound studies

Powołując się na autora jednej z pierwszych publikacji na temat *sound studies* – Jonathana Sterne’a, który określa przywoływaną tu metodologię mianem „interdyscyplinarnego fermentu we współczesnej humanistyce”¹⁶, trzeba dodać, że nie warto sytuować jej jedynie w sztywnych ramach dyskursu akademickiego, ale i poza nim, w swobodniejszych obszarach sztuki oraz praktyk życia codziennego. Dla porządku należy również wspomnieć, że w polskiej metodologii termin ten określany jest jako antropologia dźwięku, antropologia audialna czy audioantropologia¹⁷.

Sound studies otworzyły perspektywę badań nad wszystkim, co w dźwiękowej (a raczej dźwiękotwórczej) aktywności człowieka jest czysto cielesne i wykracza poza język, będąc zarazem mową niewerbalną, wolną od słowa jako podstawowego narzędzia komunikacji społecznej. Ciało staje się w takim ujęciu swoistą „fabryką dźwięków”. Niemniej jednak tego aspektu, chociaż niezwykle ciekawego, nie będę rozwijać ze względu na złożoność problemu, który zdecydowanie wymaga odrębnego artykułu.

Nowelistyka Reymonta przynosi ciekawy materiał do analizy audiosfery, czyli kategorii opisu dźwiękowego świata, gdyż dźwięki te przywodzą na myśl swoisty autentyzm, „są związane z miejscem i wytwarzanymi je mechanizmami”¹⁸. Zwróciła na to uwagę Krzyżanowska, poświęcając jeden z rozdziałów w swojej obszernej monografii *W świecie dźwięków*¹⁹ twórczości Władysława Stanisława Reymonta. Na marginesie warto wspomnieć, że pojęcie audiosfera jest ściśle związane z rodzimą metodologią²⁰, a rozpowszechnione zostało przez Marię Gołaszewską²¹; widoczne jest chociażby w specyficznym dla społeczności wiejskiej wielkim globalnym odmierzaniu czasu poprzez rozróżnienie pełnych życia, energii i pracy okresów wiosennych i letnich, będących w opozycji do stagnacji panującej zimą (nawet w perspektywie radosnych, z zasady pełnych ruchu świąt Bożego Narodzenia – *Szczęśliwi*) czy refleksji, która jest możliwa właściwie tylko zimą, bo to okres

16 J. Sterne, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012, s. 2.

17 D. Brzostek, *Nastuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 7–8.

18 S. Bernat, *Krajobrazy dźwiękowe (soundscapes) jako przedmiot zainteresowań nauki i sztuki*, w: tegoż, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 83.

19 M. Krzyżanowska, *W świecie dźwięków...*, s. 409–582.

20 Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. LXIII, nr 4, s. 136.

21 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 76–88.

skłaniający do namysłu, rozliczeń, tworzenia planów, ale również zamykania niedomkniętych spraw.

Reymontowską audiosferę można podzielić na dwie części, zwracając uwagę na dźwięki, które odmierzają czas w sposób globalny w kontekście życia społeczności wiejskiej, zaznaczając cykliczność biosfery (*Szczęśliwi*, *Sąd*, *Jaśkowe ambicje*). Warto również odnotować dźwięki towarzyszące konkretnym bohaterom w odmierzaniu czasu, szczególnie tuż przed ich śmiercią (*W jesienną noc*, *Śmierć*, *Zawierucha*).

Pory roku

Pejzaż dźwiękowy rozumiany jako fragment rzeczywistości, w którym występują dźwięki w sposób uporządkowany lub bardziej przypadkowy, można odnaleźć w nowelistyce Reymonta. Poddaje się ona zmianom zachodzącym w przyrodzie²², współgra z biosferą, ale nosi również znamiona subiektywizmu²³. Na marginesie nadamy, że podobne spostrzeżenia dotyczące pisarstwa Reymonta, ale w kontekście *Chłopów*, miała Magdalena Krzyżanowska, która stwierdziła, że pisarz nadaje każdej z opisanych w powieści pór roku „dźwiękową charakterystykę wiążącą się ze zmianami zachodzącymi w środowisku naturalnym”²⁴. Wspierając się ustaleniami Łukasza Piaskowskiego dotyczącymi poezji, które warto też rozszerzyć na prozę²⁵, można stwierdzić, że dźwięk w utworach Reymonta pojawia się głównie za sprawą słów kluczy wywołujących konkretne skojarzenia, jak krakanie, szmer, szum czy śpiew. Należy w tym kontekście przyrzeć się również nowelom, sprawdzając, czy w pisarstwie Reymonta można odnaleźć dźwiękowe narzędzia dyscyplinowania do pracy, czy mają one ścisły związek ze zmianami zachodzącymi w przyrodzie, czy ekosystem współgra z porami roku, wreszcie – czy poprzez połączenie audiosfery i czasu dochodzi do uniwersalizacji tego drugiego, jak w przypadku *Chłopów*, gdzie pisarz podsuwa czytelnikowi „sugestię nieprzerwanego trwania”²⁶.

22 O cykliczności przyrody i jej roli w życiu gromady wiejskiej pisała m.in. Aleksandra Budrecka, *Zagadnienia natury i cywilizacji...*, s. 43 i nast.

23 Jak słusznie zauważa Robert Losiak: „pejzaż dźwiękowy stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery” (tenże, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audio-wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 241).

24 M. Krzyżanowska, *Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Section FF*” 2022, t. XL, s. 59.

25 Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza...*, s. 147.

26 K. Wyka, *Gospodarka czasem w „Chłopach” Reymonta*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka...*, s. 181.

Nowelistyka przynosi swego rodzaju *soundmarki* w obrębie odgłosów i dźwięków wynikających z pracy na roli, pojawiających się przede wszystkim późną jesienią; są to dźwięki dobrze rozpoznawalne w środowisku wiejskim, a zimą tworzące złowrogi klimat, potęgujący bliżej nieokreślony niepokój. Wśród nich na uwagę zasługują odgłosy szeroko pojmowanej biosfery: lasów, wiatru, deszczu i zwierząt, z naciskiem na odgłosy ptaków, bo wydaje się, że Reymont upodobał je sobie najbardziej (tu przede wszystkim mowa o złowrogim krakaniu). Jego opowiadania nastawione są na nasłuchiwanie połączone z oczekiwaniem na dźwięk lub wyczekiwaniem jego braku, bo nasłuchiwanie pełni tu nade wszystko funkcję poznawczą, oznacza, jak zauważyła Utkowska, bycie w świecie i umacnianie więzi między poszczególnymi elementami biosfery²⁷. Odgłosy pojawiające się w nowelach Reymonta ewokują konieczność odnalezienia źródła czy nazwania dźwięku, aby w ten sposób go zidentyfikować bądź podjąć próbę jego oswojenia.

Wiosna i lato

Cieplejsze pory roku łączą się z odradzaniem się przyrody, rozpoczynaniem kolejnego cyklu wegetatywnego, nowymi nadziejami i planami; również w noweliście Reymonta to czas dość sielski, ale tylko pozornie, bo zwierzęta, które wcześniej budziły w ludziach przede wszystkim niepokój, a teraz, jak w *Orce*, zdają się umilać ciężką pracę, są wyznacznikiem „nieprzejrzystego i wieloznacznego procesu, który wyraża się w dźwiękach”²⁸. Ważną rolę odgrywają ptaki na polu, jak na przykład śpiewające od świtu do zmierzchu skowronki, będące czytelnym symbolem harmonijności. Warto zatrzymać się na chwilę przy ich śpiewie, bo jesienią i zimą bohaterowie prozy Reymonta słyszą głównie skrzeczenie, krakanie czy wręcz krzyk ptaków. Znamienne jest również to, iż Reymont łączy wiosenną audiosferę zwykle z porankami, kontrastując je z długimi zimowymi wieczorami i nocami. W *Orce* bohaterowie wykonują tytułowe prace polowe, stojąc w przededniu cieplej i słonecznej wiosny, bo kwiecień wita ich szarością, deszczem, wilgocią, przejmującym zimnem. Jedynymi zwiastunami zmiany na lepsze są tutaj ptaki, przede wszystkim bociany szukające miejsca na nowe gniazda, jednakże zrujnowana przestrzeń pełna jest połamanych dachów, w związku z czym są pozbawione miejsca do budowania siedlisk. W opowiadaniach, których akcja toczy się wiosną oraz latem, zmienia się również katalog ptaków, bo wszechobecne zimą i jesienią wrony częściowo zostają zastąpione

²⁷ B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 291.

²⁸ S. Voegelin, *Stuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 262.

budzącymi pozytywne skojarzenia wspomnianymi skowronkami. Pojawia się również muzyka, której autorami są ludzie, w kontekście modlitwy albo radosnego wyrażania emocji.

Pełen obraz letniej audiosfery czytelnik odnajduje w opowiadaniu *Suka*, w którym dziecięcy protagoniści, bez pozwolenia rodziców, wybierają się na konną przejażdżkę. Późnopołudniowej wyprawie towarzyszy zachód słońca, a dzieci decydują się odpocząć na skraju lasu przepełnionego dźwiękami, które z jednej strony świadczą o jego potędze, a z drugiej również o jego witalności. Pomimo początkowo dość sielskiej atmosfery, w której dźwięki natury z pozoru oddziałują na bohaterów dość terapeutycznie, pomagając im odnaleźć ukojenie od codziennej egzystencji, odgłosy lasu dochodzące do bohaterów – Witka i Tosi – budzą w nich nieokreślony niepokój. Reymont po raz kolejny pokazuje, że przyroda nie jest idyllą. Poszczególne elementy biosfery zdają się ze sobą komunikować, na przykład gdy narrator już na początku opowiadania przywołuje taką scenę:

Tak była chwilami cisza, że słyszą szelest spływających na ziemię długich, złotych szpilek sosnowych. To znowu stado srok nadleci ze skrzekiem, kłócą się, aż las kipi wrzawą, i odlatują, to żuk przyleciał z brzękiem lub pszczoła za kwiatem; to wieiórka zachrupocze zeszlorocznymi szyszkami; to wiatr zaszemrze, w komarach skłóci harmonię. I znowu cisza²⁹.

Mimo że w *Suce* czytelnik ma do czynienia z opisami pełnych energii aktywności, to wciąż Reymont kilkakrotnie wykorzystuje ciszę jako *suspens* do wprowadzenia pewnego rodzaju niepewności w przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie. Przywołajmy chociażby scenę, w której dzieci w milczeniu nasłuchują odgłosów dochodzących z oddali, czy opis nocnej przestrzeni, w której główne skrzypce gra cisza, turkotanie młyna, skrzypienie wrót oraz końskie rzenie³⁰. Okazuje się, że zanurzenie się bohaterów w świecie przyrody jest równoznaczne z zanurzeniem się w świecie dźwięków³¹. Na chwilę uwagi zasługuje także letnia cisza, która wydaje się mniej złowroga niż zimowa, a poza tym niemal zawsze towarzyszą jej dźwięki z oddali. Cisza staje się jedynie pretekstem do zatrzymania się i wsłuchania w odgłosy wsi. W omawianym tu opowiadaniu Reymont buduje atmosferę intymności między bohaterami, którzy przebywając w lesie, nasłuchują odgłosów biosfery:

²⁹ W.S. Reymont, *Suka*, w: tegoż, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 249.

³⁰ Tamże, s. 250.

³¹ A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu*, w: *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin 2017, s. 48 i nast.

[...] las zaszumił, że ją przeniknął niepokój [...], siedzieli w milczeniu, nasłuchując, bo w oddali gdzieś kuł dzięcioł zawzięcie, to znów wrona z krakaniem przeleciała nad lasem, to śpiew kosiany doleciał słabym echem z łąk, to jakieś pokrzyki wesołe leciały po lesie³².

Oddalenie się bohaterów od wsi i dystans sprawiają, że możliwe jest nie tylko usłyszenie otaczającego świata, odseparowanie poszczególnych dźwięków, nazwanie ich, lecz także angażujące wszystkie zmysły wejście w relacje z całym ekosystemem. Dzięki zanurzeniu się w leśnej symfonii³³ ich bezpośredni kontakt z naturą, pozbawioną obecności człowieka, staje się doświadczeniem niemalże mistycznym. Dziecięcy bohaterowie Reymonta, podobnie jak małeletni protagoniści u Prusa (na co zwraca uwagę Jolanta Sztachelska), „widzą lepiej i głębiej”³⁴, dostrzegają w przyrodzie znaki, na które w specyficzny sposób są wyczuleni, żyjąc w permanentnym napięciu emocjonalnym. Dzieci w opowiadaniu *Suka* dodatkowo są w pełni zaangażowane w słuchanie, dając tym samym wyraz swojej gotowości do interakcji i wskazując na pozytywną relację między bohaterami a otaczającym je środowiskiem³⁵.

Jesień

Jesień, przede wszystkim ta późna, w nowelach Reymonta wydaje się porą pewnej stagnacji, okresem oczekiwania i odpoczynku po pracowitym lecie. Ekosystem jawi się jako groźny i niebezpieczny, bo oprócz „martwej ciszy”³⁶ w noweli *W jesienną noc* słycać przede wszystkim złowrogi wiatr i towarzyszący mu deszcz. W podobnej atmosferze cisza i „bębniący deszcz”³⁷ towarzyszyły rodzinie Wawrzonów z opowiadania *W porębie*, którzy w zimny, dżdżysty dzień wyprowadzali się ze swojego domu znajdującego się w środku lasu (mężczyzna był gajowym i przez dwadzieścia lat zajmował się opieką nad lasem, w którego okolicach dorastał). Ich tragedii towarzyszą dźwięki biosfery, które nie napawają optymizmem, a wręcz

32 W.S. Reymont, *Suka...*, s. 249.

33 Na muzyczną funkcję lasu w młodopolskiej epoce zwrócił uwagę m.in. Ireneusz Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 147.

34 J. Sztachelska, *Narracje dziecięce Bolesława Prusa*, w: tejże, *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 104.

35 Raymond Murray Schafer określa to jako idealną sytuację funkcjonowania w środowisku *hi-fi* (wysokiej jakości) w kontekście pejzażu dźwiękowego (tenże, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994, s. 9–10).

36 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 99.

37 W.S. Reymont, *W porębie*, w: tegoż, *Nowele. Tom II...*, s. 211.

potwierdzają panującą wokół martwość współgrającą z listopadową aurą. Wyprawka bohaterów ma znaczenie metaforyczne, bo stanowi preludium do śmierci lasu, a dźwięki korespondują z płaczem natury za mieszkańcami opuszczającymi dom, gdyż wieloletni jej opiekun, który z taką troską mówi o darach lasu (grzybach, jagodach), dostrzega niesprawiedliwość. Dzięki zabiegowi antropomorfizacji drzewa w opowiadaniu *W porębie* wydają się upodmiotowione i współodczuwają nie tylko smutek i żal bohaterów opuszczających dom rodzinny, lecz także przeżywają własny kres:

Tylko wrony wielkim stadem krążyły nad dębem i krzyczały żałośnie, a na drodze z poręby ukazywały się krowy brzęczące dzwonekami i jakiś głos krzykliwy śpiewał.
[...]

Ostatnie dźwięki utonęły w przestrzeni i spływały z pluskiem deszczu. Pociemniało nagle, świat zalał szary, wilgotny ton nocy listopadowej, że wszystko się zlało w jedną brudną masę ociemniałą i ośleplą. Stary dąb tylko szemrał sennie, strącał liście na pola i od poręby, od suchych świerków, od brzoź, od gałęzi płynął jakiś głęboki jęk, jakiś śpiew rozpaczliwy brzmiał ponurymi rytmami: Umarł las! Umarł!³⁸

Las w opowiadaniu *W porębie* jest empatyczny: staje się świadkiem tragedii bohaterów³⁹, na którą nie chce być obojętny, stąd pojawiające się w przestrzeni złowrogie dźwięki. Należy się także zgodzić ze słowami Dariusza Piechoty, który stwierdził, że w XIX wieku „las stał się synonimem polskiej ziemi i ojczyzny”⁴⁰. *W porębie* cisza przerywana jest jedynie dochodzącymi z oddali odgłosami siekier, pieczętującymi tragedię bohatera, którego egzystencja ściśle wiązała się z przestrzenią lasu. Znamienne jest jednak to, iż po raz kolejny cisza w krótkich formach narracyjnych Reymonta nie oznacza pustki akustycznej.

Początek deforestacji, o której wspomina pisarz, był problemem powszechnym pod koniec XIX i na początku XX wieku, kiedy to dynamiczny rozwój przemysłu sprawił, że zwiększył się pobyty na drewno. Jacek Kolbuszewski, komentując taki stan rzeczy, stwierdził, że „lasy padły ofiarą dewastacyjnej gospodarki ze strony zaborców”⁴¹. Brak odgłosów potęguje niepokój u czytelnika, gdyż przestrzeń wiejska z definicji pełna jest dźwięków biosfery, a cisza w tym wypadku stanowi

³⁸ W.S. Reymont, *W porębie...*, s. 216.

³⁹ Podobną wizję można odnaleźć w twórczości m.in. Elizy Orzeszkowej. Por. D. Piechota, *Echa powstania styczniowego w noweli „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej*, w: tegoż, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 268 i nast.

⁴⁰ D. Piechota, *Motyw deforestacji w literaturze drugiej połowy XIX wieku*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 39, s. 53.

⁴¹ J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Oficyna Wydawnicza Instytut Ekologii PAN, Wrocław 1992, s. 91.

wymowny komentarz do niecodziennej sytuacji. W *porębie* bezgłos to nie tylko element zadumy, lecz także kwintesencja nieodwracalnego procesu degradacji lasu.

Wiatr staje się jednym z bohaterów noweli *W jesienną noc*. To on poniekąd rządzi losami mężczyzny, który zmarznięty i pijany, wracając do domu, porzuca dziecko trzymane w ramionach, bo usilnie chce osłonić się od zimnych podmuchów. Z wiatrem walczy również Marcycha:

A wiatr się zмагаł, gonił ją, to uderzał w plecy, aż się pochylała ku ziemi, to zabiegał drogę i rzucał w twarz wodę z kałuż, to strząsał na nią drobne gałązki, to tak świstał przeraźliwie koło uszu, że przystanąła na chwilę, aby złapać nieco tchu.

Ale biegła dalej, bo tak się bała strasznie, bo te rzędy topoli tak się kołysały nad jej głową, tak coś cicho szemrały do niej, tak czuła nad sobą ich pnie potężne⁴².

Wspomniana cisza nie stanowi wytchnienia, jest monotonna, wręcz grobowa i pełni funkcję suspensu. Przyglądając się audiosferze, można zauważyć, że Reymont stawia znak równości między poszczególnymi elementami ekosystemu, bo w cytowanej noweli płacze zarówno dziecko⁴³, jak i „oslepy świat”⁴⁴, tym samym pisarz sugeruje, że ważne jest polisensoryczne odbieranie rzeczywistości z jej warstwą dźwiękową⁴⁵. W tekście widać również odwrócenie ról społecznych, bo przyśpiewki, które z reguły nucą kobiety, śpiewa pijany mężczyzna. Warto również zwrócić uwagę, że bohaterowie krótkich utworów prozatorskich Reymonta wydają odgłosy przypominające te ze świata zwierzęcego; przykładem jest Marcycha, która w przypiływie złości warczy na swoje dziecko⁴⁶, a gdy zostaje pobite, „ryczy strasznym głosem”⁴⁷.

Zima

W kontekście zimy Reymont upodobał sobie dźwięki ptaków, które o tej porze roku wydają się złowrogie, jak wrony tłukące się w poszukiwaniu pożywienia w noweli *Szczęśliwi*, skrzeczące kury w opowiadaniu *Śmierć*, które sprawiają, że rosnące w domu Antków napięcie staje się nie do zniesienia. Z kolei w noweli *Sąd* złowrogo kraczą wrony, dzięcioły i sroki. Jak podkreśliłam, wrony często pojawiają się u Reymonta, zazwyczaj opisywane są, gdy przylatują w stadzie, trochę jak

42 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 102.

43 Na marginesie warto zaznaczyć, że dziecko również chlipie, krzyczy oraz piska.

44 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 99.

45 Zwraca uwagę na to m.in. Adam Regiewicz, *Filolog w słuchawkach...*, s. 48 i nast.

46 W.S. Reymont, *W jesienną noc...*, s. 101.

47 Tamże, s. 105.

sępy, patrzą może nie na swoją ofiarę, ale na ludzką tragedię. Nieco rzadziej obecne są psy, które wyją lub skowyczą. Jednakże swoją uwagę pisarz skupia przede wszystkim na niesprecyzowanych odgłosach natury, jak skrzypienie drzew, szum wiatru, dźwięki poruszających się gałęzi, padający deszcz czy śnieg.

Kazimierz Wyka, komentując świat natury opisany w nowelistyce Reymonta, napisał, że „jest czas na burzę i na tęczę po burzy”⁴⁸. Parafrazując te słowa, dodać można, że pisarz skrzętnie wypełnił zarówno czas, jak i przestrzeń dźwiękami charakterystycznymi nie tylko dla polskiej wsi. Beata Utkowska, podsumowując swoje rozważania na temat problematyki wiejskiej u Reymonta, stwierdza: „Przyroda ukształtowała ich [bohaterów – A.T.-N.] na swoje podobieństwo, ale przecież nie unicestwiła poczucia przynależności narodowej i wyznaniowej”⁴⁹.

Charakterystyczna cisza, brak dźwięku, która najczęściej pojawia się wówczas, kiedy na wsi zamiera praca, późną jesienią i zimą, to nie tylko synonim spokoju i odpoczynku, lecz także bardzo często preludium do opisywania stanu umierania lub zamierania⁵⁰, bywa ona również utożsamiana z pustką⁵¹. Cisza to pierwsza reakcja na śmierć (*Śmierć*). Również milczenie pojawia się w przerwach między odgłosami, fragmentarycznymi, poniekąd nic nieznaczącymi i dochodzącymi z okolic, i towarzyszy bohaterom w drodze na cmentarz: „Wiatr szamotał czarną chorągwią [...]. Psy pomiędzy opłotkami docierały zajadle, niektóre wskakiwały na kamienne płoty”⁵².

W podobnym tonie ukazana jest cisza w *Zawierusze*, w której zostaje ona przywołana aż dziesięciokrotnie. Nowela opowiada o losach rodzeństwa, które w zimową burzę rozpoczyna wędrówkę i błąkając się w nocy po zaśnieżonym lesie, umiera. Bohaterom niezmiennie towarzyszy cisza, która narasta wraz z nocą⁵³. Chwila ich śmierci to przejście w stan spokoju po burzy, wykreowanej przede wszystkim za pomocą zjawisk dźwiękowych, bo podczas śnieżycy „las jęczał prawie rozpaczliwie, giął się ze skrzypem, łamał z trzaskiem podobnym do huku piorunów, porykiwał głucho jak zwierzę, charczał jak duszony”⁵⁴. Dźwięki w *Zawierusze* przerażają, ale są również w pewien sposób nierzeczywiste, groźne, przerysowane, a nawet chwilami groteskowo złowrogie. Bohaterowie czują się nieswojo, wręcz obco, są niepewni swoich kolejnych kroków, przez co wyostrażają zmysły, oswajając niebezpieczną przestrzeń. Ten animalistyczny trop podkreśla związek ludzi z naturą. Odgłosy lasu naznaczone są tu fragmentarycznością

48 K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka...*, s. 55.

49 B. Utkowska, *Nie tylko Lipce*, w: tegoż, *Poza powieścią...*, s. 177.

50 A. Corbin, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.

51 M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa rzeczywistość...*, s. 56–58 i nast.

52 W.S. Reymont, *Śmierć*, w: tegoż, *Nowele. Tom I...*, s. 119.

53 W.S. Reymont, *Zawierucha*, w: tegoż, *Nowele. Tom I...*, s. 268.

54 Tamże, s. 272.

i tymczasowością, bo jak zauważył Adam Regiewicz, samo słowo „odgłos” jest naznaczone szybkością jego znikania⁵⁵. Opisy natury, ale i towarzyszące im dźwięki, stanowią klamrę kompozycyjną utworu; Reymont zdaje się tu mówić, że wszystko zaczyna się i kończy w złowrogiej przyrodzie, symbolem czego ma być walka pomiędzy gwałtowną burzą śnieżną a spokojnym lasem.

Przyglądając się omawianym nowelom pisarza, można wyróżnić dźwięki towarzyszące śmierci lub ją poprzedzające. Reymontowska cisza tylko w nielicznych momentach stanowi kwintesencję spokoju, pozytywnie rozumianej stagnacji, jak wtedy, gdy na początku opowiadania *Zawierucha* nie jest ona złowroga, bo przecież tylko „wies cicho przywarła do boków wzgórza”⁵⁶, sugerując bezpieczny azyl, w którym nie może stać się nic złego. W losie bohaterów Utkowska nie dostrzega jedynie pesymistycznej puenty, ale wskazuje, że „tragedia jednostki w żaden sposób nie podważa odwiecznego prawa przyrody i ludzkiego życia”⁵⁷.

Cisza to również swoisty rodzaj oczekiwania. Pełni ona funkcję budowania napięcia i stanowi moment suspensu, zawieszenia, czy jak proponuje Regiewicz, „sejsmografu napięć kulturowych [...], wyrażając to, co na powierzchni jest niemal niezauważalne”⁵⁸. Można byłoby zadać sobie pytanie: kto w nowelistyce Reymonta ma prawo do ciszy? Czy bohaterowie nowel o tematyce wiejskiej poszukują ciszy, jak na przykład postacie w *Ziemi obiecanej*, o czym pisze między innymi Elżbieta Rybicka⁵⁹. Czas przedświąteczny cechuje się radosnym gwarem, który Reymont przeciwstawia ciszy symbolizującej w *Szczęśliwych* pustkę i samotność mężczyzny poszukującego miłości. Wszystkie przestrzenie, po których porusza się główny bohater wypełnia głucha cisza, skonstrastowana z gwarem wiejskiej chaty i światem przepełnionym dźwiękami, do którego mężczyzna chciałby chociaż w symboliczny sposób należeć (konsekwencją są oświadczenia Kubackiego). Ciszę, w której do tej pory funkcjonował bohater, zakłócają jedynie odgłosy ptaków, między innymi podczas drogi na stację kolejową:

Cisza była ogromna w powietrzu. Wrony tylko tłukły się po plancie za pożywieniem i zrywały się z krzykiem, albo czasami stadko kuropatw wznosiło się z ćwierkaniem i zapadało na kamionki olbrzymie⁶⁰.

55 A. Regiewicz, *Audioantropologia odgłosów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 107.

56 W.S. Reymont, *Zawierucha...*, s. 263.

57 B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 150.

58 A. Regiewicz, *Punkt wyjścia*, w: tegoż, *Słownik odgłosów somatycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 15.

59 E. Rybicka, *Środowisko dźwiękowe i łódzki modernizm*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 199 i nast.

60 W.S. Reymont, *Szczęśliwi*, w: tegoż, *Spotkanie. Szkice i Obrazki*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1906, s. 149.

W opowiadaniu cichą określa się również stację kolejową tuż przed przybyciem podróżnych. Fatalna sytuacja protagonisty – samotnego w tłumie (mijali go znajomi na stacji, wyszedł z gwarnego domu Wawrzonów) – doprowadziła go do załamania nerwowego i płaczu: „Cisza była dookoła, tylko ten spazmatyczny płacz rozdzierał powietrze krwawą smugą beznadziejnej rozpacz”⁶¹.

Uroczystościom, takim jak pogrzeb, wesele czy święta, towarzyszy głównie modlitwa oraz śpiew, jak w przypadku *Szczęśliwych*, w których bohaterowie odmawiają półgłosem pacierze. Podobną funkcję pełni modlitwa w *Śmierci*, rozpoczynana nieco z obowiązku, bohaterowie ją mruczają⁶², jak w poprzednim opowiadaniu, a przez to nie zostaje jej nadana odpowiednia ranga, co jest skonfrontowane chociażby w scenie, w której ksiądz śpiewa pieśń żałobną podczas pogrzebu. Istotne w tym kontekście wydaje się również zaintonowanie kolędy „Bóg się rodzi...” w kościele, gdzie przebywają bohaterowie *Szczęśliwych*.

Dźwięki w nowelistyce Reymonta tylko z pozoru stanowią margines opowiadanych historii, gdyż są one częścią pejzażu akustycznego środowiska prezentowanego z perspektywy mikrologicznej, a w wielu przypadkach wręcz definiują reymontowską wieś. Znamienne jest zatem spostrzeżenie Krzyżanowskiej, że „środowisko dźwiękowe może skłonić słuchającego go człowieka do interakcji i stworzenia więzi ze światem (polegającej na aktywizmie lub uwikłaniu)”⁶³. Natura, w tym również jej odgłosy, wypełniają niemalże połowę każdego ze wspomnianych tu tekstów⁶⁴. Dodatkowo badaczka stawia znak równości między symbiozą bohatera z przyrodą i zjednoczeniem jednostki z audiosferą⁶⁵. Dźwięki dopełniają posępną wizję świata, na którą składa się fatalistyczna koncepcja człowieka, wciąż zależnego od praw natury, czy szerzej: od biosystemu przedstawionego jako groźny, niszczycielski, złowrogi, ale też zwyczajnie smutnego, przygnębiającego i beznadziejnego. Jak zauważa Krzyżanowska, audiosfera przyrody wpisana w przestrzeń wiejską nierozzerwalnie wiąże się z następowaniem po sobie kolejnych pór roku⁶⁶, cyklicznością cyklu wegetatywnego. W opowiadaniach Reymonta czytelnik może dostrzec, że zasadniczy konstrukt jego utworów stanowią dźwięki i czynności

61 Tamże, s. 154.

62 W.S. Reymont, *Śmierć...*, s. 119.

63 M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 451.

64 Wspomina o tym również Beata Utkowska, która przedstawia naturę jako drugiego bohatera krótkich utworów prozatorskich Reymonta. Por. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 138.

65 M. Krzyżanowska, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością...*, s. 420.

66 Tamże, s. 495.

słuchania, którym podporządkowane są kreacje bohaterów, przestrzeni czy nawet wydarzeń. Wszystko dodatkowo łączy się z niemalże pierwotnym odczuwaniem przez protagonistów czasu, wyznaczanego przez sezonowość pór roku i zmianę pokoleniową⁶⁷. „Nasłuchiwanie tekstu”⁶⁸, o którym wspomina Regiewicz, wiąże się z „silnym zaangażowaniem emocjonalnym”⁶⁹, którego zapewne Reymont oczekiwał od swoich czytelników.

Mimo że żyjemy w czasach, w których w pewien sposób uprzywilejowana jest okulocentryczność, wciąż ważne są słowa, które pojawiły się w redagowanym przez Tadeusza Peipera piśmie, mówiące o tym, że „świat się zmniejsza, a zwiększa się widnokraj i słuchokraj człowieka”⁷⁰, co niewątpliwie nobilituje dźwięki pojawiające się w przestrzeni i tworzące polifoniczną audiosferę.

Bibliografia

- Bernat Sebastian, *Krajobrazy dźwiękowe (soundscapes) jako przedmiot zainteresowań nauki i sztuki*, w: S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie. Podejście geograficzne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 83, <https://doi.org/10.17951/b.2015.70.2.165>
- Brzostek Dariusz, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Budrecka Aleksandra, *Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1968, nr 24, s. 44.
- Corbin Alain, *Historia ciszy i milczenia. Od renesansu do naszych dni*, przeł. K. Kot-Simon, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 121.
- Kolbuszewski Jacek, *Ochrona przyrody a kultura*, Oficyna Wydawnicza Instytut Ekologii PAN, Wrocław 1992.

⁶⁷ Zob. J. Szadura, *Czas jako kategoria kulturowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 83–95.

⁶⁸ A. Regiewicz, *Filolog w słuchawkach...*, s. 49.

⁶⁹ Tamże.


⁷⁰ *Świetnie redagowany miesięcznik „Muzyka”, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 215.*

- Krzyżanowska Magdalena, *Dźwiękowa więź z rzeczywistością*, w: M. Krzyżanowska, *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2023, s. 420, https://doi.org/10.54253/Fronesis/W_swiecie_dzwiekow
- Krzyżanowska Magdalena, *Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem*, „Annales Univeritatis Mariae Curie-Skłodowska. Section FF”, t. XL, 2022, s. 59.
- Litwinowicz-Drożdździł Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Losiak Robert, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Atropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 241.
- Osiński Dawid Maria, *Reymont, czyli życie. Głosy i glosy*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 11, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6384>
- Piaskowski Łukasz, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. LXIII, z. 4, s. 136–147.
- Piechota Dariusz, *Echa powstania styczniowego w noweli „Gloria victis” Elizy Orzeszkowej*, w: D. Piechota, *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 268.
- Piechota Dariusz, *Motyw deforestacji w literaturze drugiej połowy XIX wieku*, „Kijowskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 39, s. 53.
- Regiewicz Adam, *Audioantropologia odgłosów*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31), s. 107, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.17.007.6936>
- Regiewicz Adam, *Filolog w słuchawkach, czyli jak literaturoznawca słucha tekstu*, w: *Sposoby słuchania*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin 2017, s. 49.
- Regiewicz Adam, *Punkt wyjścia*, w: A. Regiewicz, *Słownik odgłosów somatycznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2022, s. 15.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Suka*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 131.
- Reymont Władysław Stanisław, *Szczęśliwi*, w: W.S. Reymont, *Spotkanie. Szkice i Obrazki*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1906, s. 149.
- Reymont Władysław Stanisław, *Śmierć*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 90.
- Reymont Władysław Stanisław, *W jesienną noc*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 99.
- Reymont Władysław Stanisław, *W porębie*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom II*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 211.

- Reymont Władysław Stanisław, *Zawierucha*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Tom I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 268.
- Rybicka Elżbieta, *Środowisko dźwiękowe i łódzki modernizm*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 199, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.14>
- Schafer R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994.
- Sikora Ireneusz, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.
- Sterne Jonathan, *Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, New York 2012.
- Szadura Joanna, *Czas jako kategoria kulturowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Sztachelska Jolanta, *Narracje dziecięce Bolesława Prusa*, w: J. Sztachelska, *Zabijanie klasyków. Studia i eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 104.
- Świetnie redagowany miesięcznik „Muzyka”, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 215.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Voegelin Salomé, *Śluchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 262.
- Wodziński Antoni, *Reymont o sobie*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Dr Agnieszka Trzeźniewska-Nowak – literaturoznawczyni, asystent na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę polską i żydowską drugiej połowy XIX i XX wieku, *animal studies*, ekokrytykę, fantastykę i współczesną kulturę popularną. Autorka monografii: *W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej* (2023), *Miasteczko dwóch kultur. Obraz Kazimierza Dołnego w literaturze XX wieku* (Lublin 2017). Współredaktorka dwóch antologii z utworami dla dzieci. Współpomysłodawczyni i współredaktorka serii Zielona Historia Literatury, w ramach której ukazały się: *Emancypacja zwierząt?* (Lublin 2015), *Ekomodernizmy* (Lublin 2016), *Między empatią a okrucieństwem* (Gdańsk 2017), *(Nie)zapomniane zwierzęta* (2021). Autorka artykułów w tomach zbiorowych oraz w czasopiśmie, m.in. „Świat Tekstów”, „Literacje”, „Podteksty”, „Amor Fati”, „Z Teorii i Praktyki Dydaktyki Języka Polskiego”, „Bibliotekarz Podlaski”.

Adam Mazurkiewicz*

 <https://orcid.org/0000-0003-3804-6445>

Anatomia filistra. Uwagi na marginesie opowiadania Władysława Stanisława Reymonta *Z pamiętnika* (1903)

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest opowiadaniu Władysława Reymonta *Z pamiętnika* (1903). Ukazano sposób, w jaki pisarz wykorzystuje satyrę i ironiczny dystans dla krytyki postawy społecznej, identyfikowanej z „byciem filistrem”. Kreśląc obraz drobno-mieszczańskiej rodziny, pisarz ukazał filisterstwo jako zideologizowany sposób bycia, w którym istotną rolę odgrywa autokreacja protagonistów dzięki współtworzeniu zapisków zamieszczanych w tytułowym pamiętniku. Wykorzystana przez Reymonta formuła literatury niefikcyjnej pozwala na odsłonięcie motywacji kolejnych osób i sprzeczności ich postępowania z deklarowanymi ideami.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, opowiadanie, filister, satyra

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: adam.mazurkiewicz@filologia.uni.lodz.pl



Received: 2025-04-22. Verified: 2025-05-31. Accepted: 2025-07-01.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Philistine anatomy. Remarks on the margin of Władysław Stanisław Reymont's short story *Z pamiętnika* [From the Diary] (1903)

Summary

The article is devoted to Władysław Reymont's short story *Z pamiętnika* [From the Diary] (1903). It shows the way in which the writer uses satire and ironic distance to criticize the social attitude, identified with "being a philistine". Drawing a picture of a petty-bourgeois family, the writer showed philistinism as an ideological way of being, in which the protagonists' self-creation plays an important role thanks to the co-creation of notes included in the eponymous diary. The formula of non-fictional literature used by Reymont allows us to reveal the motivations of subsequent people and the contradictions of their behavior with the declared ideas.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, short story, philistine, satire

Opowiadanie *Z pamiętnika* wyróżnia się na tle krótkich form prozatorskich Władysława Stanisława Reymonta niespotykanym w prozie tego pisarza humorem. Jest to zarazem jedna z tych opowieści, której losy wydawnicze pozostają równie skomplikowane, co okoliczności towarzyszące jej powstaniu¹. Symptomatyczna pod tym względem jest historia już samego tytułu utworu, który pisarz zmieniał

1 Utwór – mimo (pozornie) lekkiej tonacji – powstał w trudnym dla Reymonta okresie. Po wypadku kolejowym pod warszawskimi Włochami (13 lipca 1900) zmagał się z niemocą twórczą, tym bardziej że Ignacy Matuszewski wywierał na niego presję, oczekując na rękopis *Chłopów* (zob. W. Kotowski, *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 1, s. 190–191). O tym, do jakiego stopnia trauma związana z przeżyciem wypadku wpłynęła na twórczość Reymonta, dowiadujemy się z jego listu do Mariana Kiniorskiego: „Wyjmuję rękopis, czytam, biorę pióro i chcę pisać – no i nie mogę, bo nie znajduję w sobie ani jednej myśli; ani jednego obrazu, nic, nic – to szaleństwo może ogarnąć” (tenże, [list do Mariana Kiniorskiego z 29 października 1900], w: tegoż, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 180). Świadectwem ówczesnego stanu zdrowia i kondycji pisarza wydają się uwagi lekarzy diagnozujących u niego – jak Ignacy Nartowski – syndrom *neurastenia traumatica* (zob. W. Kotowski, *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta...*, s. 194–195).

kilkukrotnie w kolejnych redakcjach. Podobnie jak tytuł zmianie ulegali bohaterki opowieści: początkowo rodzina miała się nazywać Boryccy, zaś imię bohaterki pisarz przekształcił z Józi na Halę². Wraz z modyfikacjami tytułu Reymont przenosił ciężar czytelniczej uwagi na różne postacie. O ile bowiem zmiana nazwiska czy imienia (pod warunkiem że nie jest ono znaczące, a takie się nie wydaje) nie wpływa potencjalnie na odczytanie utworu, o tyle uczynienie pierwotnie tytułowym bohaterem ojca rodziny staje się – przywołajmy określenie Gregory'ego Batesona – „różnicą, która tworzy różnicę”³. Tym bardziej że zamierzony podtytuł brzmiał: *Zdania i myśli*, co sugeruje ukazanie odbiorcy postrzegania rzeczywistości z perspektywy głowy rodziny, przez pryzmat jego systemu wartości. Utwór w edycji warszawskiej zyskał skrócony tytuł *Z pamiętnika* i pod takim ukazał się w „Kurierze Warszawskim” (1902), a następnie nakładem oficyny Gebethner i Wolff w 1903⁴. Zmienił się też narrator: w ogłoszonej drukiem wersji została nim Hala – osiemnastoletnia, świeżo zaręczona, panna na wydaniu. To z jej perspektywy oglądamy świat przedstawiony i przez pryzmat jej (nie)wrażliwości aksjologicznej możemy odtworzyć relacje społeczne panujące zarówno w domu bohaterki, jak i jej otoczeniu⁵. Taki wybór osoby narratorki pozwala też oddać cechujący piszącą chaos myślowy; tytułowy pamiętnik, jakkolwiek stylizowany na *silva rerum*, staje się Tuwimowskim *cicer cum caule*.

Całość zapisków, funkcjonujących w ramach świata przedstawionego, intencjonalnie nie została podporządkowana przez bohaterkę żadnemu nadrzędnemu konceptowi. W konsekwencji pojawiają się – równie istotne z jej perspektywy – wyznania dotyczące własnych upodobań interpunkcyjnych, relacji z przyjaciółkami, epizody z życia domowego, mądrości życiowe, zasłyszane z różnych źródeł (głównie od krewnych), a nawet przemyślenia dotyczące właśnie odbywanej podróży do

2 Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 434 (tu również wyszczególnienie tytułów w kolejnych edycjach utworu wraz z ich datowaniem).

3 Zob. G. Bateson, *Przyroda a umysł. Jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 301.

4 Zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika*, w: tegoż, *Z pamiętnika*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1903, s. 1–135. Losom wydawniczym utworu i zmianom treści pod wpływem uwarunkowań zewnętrznych uwagę poświęciła Aleksandra Liszka. Badaczka, śledząc przemiany kolejnych wersji publikowanych na łamach pisma krakowskiego i warszawskiego, wskazuje na przemożną presję (auto)cenzury, mającej wpływ na kształt ostateczny *Z pamiętnika* (taż, *Ingerencja cenzury redaktorskiej czy autocenzura? O cenzurze noweli „Z pamiętnika” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, red. E. Dubicka, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2019, s. 17–26).

5 Bardzo ostro Halę ocenia Beata Utkowska, upatrująca w jej kreacji splot najgorszych cech pensjonarki, drobnomieszczanki i nastolatki o niezbyt lotnej umysłowości, wyrosłej w środowisku sprzyjającym rozwojowi cech właściwych dla filistra (taż, *Poza powieścią...*, s. 120–123).

Włoch i związanych z nią perypetii. Reprezentatywny dla owego chaosu informacyjnego jest początek utworu: „..... [...] ... strasznie lubię stawiać kropki... [...] ... Nareszcie jestem narzeczoną!... [...] ... ale dość tej zabawy! To coś okropnego, jak ja lubię kropki”⁶.

Zrównanie wyznania na temat fascynacji „kropkami” z informacją o oświadczeniach wydaje się świadectwem niedojrzałości emocjonalnej. Można odczytywać je jednak również jako sygnał satyrycznego potraktowania przez Reymonta nie tylko kwestii stanowiących pretekst wpisów do pamiętnika; Aleksandra Liszka odczytuje utwór Reymonta jako świadectwo poszukiwania w grafomanii kłucza interpretacyjnego, pozwalającego ukazać naturę filistra⁷. Tym bardziej że nie jest to – wbrew przyporządkowaniu genologicznemu – pamiętnik *sensu stricto*,

6 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 3. *Notabene*, owe „kropki” można interpretować dwojako: jako wskazówkę dotyczącą pośrednio źródła lekturowych zauroczeń piszącej: jest nim – prócz wymienionych „romansów” *gentium minorum* – tradycja dziewiętnastowiecznej literatury. W tej interpunkcję w początkach stulecia cechowała nadobecność znaków przestankowych, przede wszystkim kropek, co wiązało się z jej ówczesnym intonacyjnym charakterem (zob. I. Bajero-wa, *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*, t. 1: *Ortografia, fonologia z fonetyką, morfologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1986, s. 49–50). Tym bardziej że Hala pozostawała pod urokiem pisarstwa Petera Altenberga (właśc. Richarda Engländera), który – co nie bez ironii zauważał Reymont we wprowadzeniu do wyboru jego dzieł – stosował znaki interpunkcyjne w nadmiarze (zob. tenże, [wstęp do]: P. Altenberg, *Jak ja to widzę*, przeł. Aurelia R. (właśc. Reymontowa), J. Fiszer, Warszawa 1904, s. VIII), jako fascynację towarzyską zabawą, inspirowaną popularną recepcją pseudonauki, jaką była geomancja. W tym przypadku „kropki” tożsame są ze stawianiem sobie przez bohaterkę wróżb, które traktuje zresztą równie niezobowiązująco, jak choćby modne ówczesnie układanie pasjansa (świadczy o tym odnoszące się do czynności „stawiania kropek” sformułowanie „zabawa”). Nawet jeśli bowiem Hala nie traktowała „kropek” poważnie, przy skłonności bohaterki do wierzenia w sny, możliwe było jej uczestnictwo w owych „praktykach spirytystycznych” (dziękuję za zwrócenie uwagi na tę kwestię przez mgr Aleksandrę Liszkę w trakcie dyskusji kularowej). Korespondowało to zresztą z klimatem epoki, wyznaczanym przez mediumizm i pseudonauki (frenologię, fizjonomikę, mesmeryzm itp.). Ezoteryka mogła przy tym imitować w przypadku filistrów ich zainteresowanie „duchowością”, co miałyby świadczyć o nieobojętności na sprawy „nie z tego świata”. Te bowiem u kresu XIX wieku zaprzętały uwagę nie tylko osób zainteresowanych spirytyzmem, ale i szerokiej opinii publicznej, co było niekiedy traktowane jako świadectwo degeneracji cywilizacji. Przykładem służy szkic ogłoszony na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, w którym czytamy: „Długotrwałe wojny, gorączkowa działalność polityczna, klęski żywiołowe [...] mogą [...] o tyle zniżyć ogólny poziom naukowości w danym kraju lub krajach, że pomimo czynionych tu i ówdzie odkryć i wynalazków naukowych, spostrzegamy powszechne cofanie się rozwoju umysłowości. Jesteśmy wówczas świadkami tak zwanej reakcji. Rozważając obecny stan społeczeństw europejskich, nie trudno przyjść do wniosku, że jest on właśnie stanem reakcji” (J.K. Potocki, *Spirytyzm wobec nauki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 278, s. 267 [cz. I]).

7 Zob. A. Liszka, „Z pamiętnika”, czyli *Reymontowska grafomania. Propozycja interpretacyjna*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe” 2024, nr 2, s. 85.

a raczej połączenie raptularza i dziennika, „rozpisanego na trzy głosy”. O takim charakterze zapisków może świadczyć uwaga prowadzącej je na temat „przepisywania” na czysto⁸. Zapiski nie spełniają również innego „kryterium” właściwej pamiętnikowi intymności: nie mają charakteru w pełni prywatnego, są bowiem – zgodnie z jedną z wersji pierwotnego tytułu – „uzupełnione” dopiskami rodziców autorki notatek⁹. Biorąc pod uwagę definicję „z epoki”, należałoby się spodziewać – zgodnie z notacją zawartą w *Słowniku języka polskiego* (tzw. warszawskim) – opisu wydarzeń współczesnych autorowi¹⁰. Pozornie kryterium to zostało spełnione, jednakże wprowadzony trójgłos opowieści sprawia, że wydarzenia nie układają się w spójną całość, wzajemnie naświatlających się perspektyw, z których możliwe byłoby opowiedzenie danego zdarzenia. Całość taka odsłania się dopiero w akcie lektury przez czytelnika – funkcjonującego w świecie pozatekstowym. Wówczas też dopiero można w pełni pojąć zamysł autora sięgającego po gatunek literatury intymistycznej. Taka bowiem formuła w najpełniejszy sposób „udziela” głosu poszczególnym bohaterom opowieści. Mogą oni wówczas – dzięki pisaniu z własnej perspektywy i przez pryzmat swoich doświadczeń egzystencjalnych – ukazywać swój portret duchowy. Ten zaś, uzupełniony o dopowiedzenia pozostałych współautorów, składa się na opis społeczno-kulturowego fenomenu, jakim ówczesnie był filister. Obraz ten jest przy tym – co pozostaje nieobojętne dla interpretacji utworu – w wersji „warszawskiej” zdecydowanie złagodzony wobec „krakowskiej”, opublikowanej na łamach „Ilustracji Polskiej” (1901, nr 1–15). Tu bowiem dość istotną rolę w charakterystyce rodziny Adamskich pełni – silniej zarysowany – rys antysemitki, uświadamiający ich pogardliwy stosunek do innej nacji. Przykładem służy oburzenie Hali na zamiar ojca pragnącego ukarać jej brata za powieszenie kota sąsiadów: „Zdziś [...] powiesił na schodach kota tych tam żydów z oficyny!... [...] Żeby bić chłopca za [...] powieszenie żydowskiego kota – to trzeba być tyranem”¹¹. Przed ową wzgardą nie chroni majątek: „A potem szły panny Malinowskie z ojcem. Wcale nie ładne i tak pretensjonalnie ubrane... Ale »Pa« powiedział, że każda z nich [...] warta po sto tysięcy i jedną ciotkę bogatą. Wcale mi to nie imponuje. Tylko to jest takie niesprawiedliwe, żeby takie brzydkie były tak bogate. Pewnie pochodzą z żydów, bo skądże by nasze...”¹². Językową wykładnią reprezentowane-

⁸ Zob. tamże, s. 38.

⁹ Zob. B. Utkowska, *Aneks. Wykaz małych form epickich Reymonta*, w: tejże, *Poza powieścią...*, s. 434.

¹⁰ Zob. *Pamiętnik*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. IV: *P-Prożyszczce*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1904, s. 28.

¹¹ W.S. Reymont, *Z Pamiętnika panny Hali - jej „Pa” i „Ma”*, „Ilustracja Polska” 16 października 1901, nr 1–2 [nakład drugi], s. 12 [cz. 1].

¹² W.S. Reymont, *Z Pamiętnika panny Hali - jej „Pa” i „Ma”*, „Ilustracja Polska” 4–25 października 1901, nr 3–5 (zbiorowy), s. 51. Gwoli ścisłości – w wersji „warszawskiej” fragment ten brzmi następująco: „A potem szły panny Malinowskie z ojcem. Wcale nie ładne i tak pretensjonalnie

go przez Adamskich „antysemityzmu dnia powszedniego” wydaje się określenie jednego ze studentów mianem „żydziaka” – pojęcie to notowane jest w Słowniku warszawskim jako mające lekceważący odcień znaczeniowy w odniesieniu do osoby nieletniej pochodzenia żydowskiego¹³. Zarazem, paradoksalnie, bohaterowie utworu Reymonta, deklarując pośrednio niechęć wobec Żydów, sięgają po zapożyczone z jidysz wyzwisko „szajgec” (tj. łobuz, szubrawiec)¹⁴.

Prowadzone przez rodzinę Adamskich zapiski stają się w ten sposób jednocześnie – z uwagi na sytuację komunikacyjną, w ramach której funkcjonują – nie tylko spojrzaniem na świat okiem filistra, ale też grą z czytelnikiem, którą Jolanta

ubrane... Ale Pa powiedziały, że każda z nich [...] warta po sto tysięcy i jedną ciotkę bogatą. Wcale mi to nie imponuje. Tylko to jest takie niesprawiedliwe, żeby takie brzydkie były tak bogate” (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 46–47). „Złagodzenie” w wymowie wersji warszawskiej utworu można odczytywać jako obawę Reymonta przed podsycaniem postaw antysemitycznych; w pamięci czytelników pierwodruku mogły pozostawać jeszcze wydarzenia z 25–27 grudnia 1881, które przeszły do historii pod nazwą pogromu warszawskiego (zob. A. Markowski, *Pogrom warszawski 1881 r.*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich*, t. 2: *Studia przypadków (do 1939 roku)*, red. K. Zieliński, K. Kamil, A. Markowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2019, s. 67–85).

- ¹³ Zob. *Żydzia*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VIII: Z–Ż, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1927, s. 733. Możliwe przy tym, że w praktyce potocznej określenie „żydzia” stosowane było niezależnie od pochodzenia etnicznego określanej nim osoby, jako wyraz pogardy; wskazywałby na to zapis małą literą, jak i adnotowane przenośne znaczenie słowa „Żyd” jako synonimu szachraja (zob. *Żyd*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VIII: Z–Ż, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1927, s. 732). Błędem zatem wydaje się zapis owej inwektywy wielką literą w edycji Henryka Markiewicza i Jerzego Skórnickiego (zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika*, w: tegoż, *Nowele*, t. 2, wyb. H. Markiewicz, J. Skórnicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 345). Równie jednak problematyczna pozostaje ingerencja redakcji w opracowaniu Adama Bara: tu inwektywa została pominięta, co dodatkowo łagodzi, wbrew intencjom Reymonta, obraz rodziny Adamskich (zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika*, w: tegoż, *Nowele*, t. IV, oprac. A. Bar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1950, s. 343).
- ¹⁴ Zob. *Szajgec*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VI: S–Ś, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1915, s. 556. Protagonści opowieści Reymonta dają tym samym wyraz potocznemu przekonaniu o związku między nacją a jej charakterem; por. E. Orzeszkowa, *O Żydach i kwestii żydowskiej*, Druk Józefa Ungra, Wilno 1882, s. 10 – tu szachrajstwo jest traktowane w wyobraźni zbiorowej jako *differentia specifica* nacji żydowskiej do tego stopnia, że oba pojęcia (tj. Żyd i szachraj) zostają utożsamione ze sobą. Nie znajdują jednak w zasobie leksykalnym języka polskiego odpowiedniej inwektywy, toteż zmuszeni są skorzystać z języka dyskryminowanej nacji, aby oddać ogrom niechęci wobec innej osoby, niezależnie od narodowości (zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 103). Określony przez „Pa” tym mianem pan Hiacynt jest traktowany zatem z wyższością nie ze względu na pochodzenie, a fakt zaciągnięcia pożyczki, co obniża jego status jako „prawdziwego dekadenta” zarówno w oczach Hali, jak i jej ojca.

Sztachelska (za Małgorzatą Czermińską) opisuje jako proces przemiany świadectwa w wyznanie, to zaś w wyzwanie¹⁵.

Istotną przy tym rolę odgrywają różnice w motywacjach piszących:

Hala, inicjatorka prowadzenia zapisków, usiłuje zaspokoić bezcelową potrzebę odnotowywania zdarzeń. Liczy się dla niej sam akt kreślenia pamiętnika jako czynność wpisująca się w dziewiętnastowieczną modę na prowadzenie intymnych zapisków¹⁶. Tym samym do odnotowywania codziennych zdarzeń zmusza ją raczej kulturowa presja, sprowadzająca pisanie pamiętnika do czynności stereotypowo kobiecej, którą wypada praktykować ze względu na kondycję społeczną, a jednocześnie – jak pisze Philippe Lejeune – „tresurę”, umożliwiającą nastolatce przygotowanie się do roli kobiety i funkcjonowania w sferze życia prywatnego¹⁷. Jednocześnie o stopniu

15 Zob. J. Sztachelska, *Pamiętnikarstwo. Z dziejów terminu i gatunku w XIX w.*, „Studia Podlaskie” 2013, t. XXI, s. 178.

16 O tym, do jakiego stopnia moda ta była rozpowszechniona, świadczy reakcja ojca na informację o prowadzeniu przez Halę pamiętnika. Mężczyzna, odwołując się do funkcjonującego w *imaginarium communis* wyobrażenia na temat „pensjonarskich” zapisków, w rozmowie z córką karykaturalnie improwizuje ich treść: „Rozumiem, takie tam ptaszki, kanarki. Mój Boże! Jestem nieszczęśliwa! Pójdę na bal, byłam na balu, krawcowa zepsuła mi suknię, bzy już kwitną w ogrodzie botanicznym, chciałabym umrzeć, pójść do klasztoru, albo iść za mąż – takie tam panięskie faramuski” (S.W. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 56). Z perspektywy czytelniczkiej przywołany tu fragment nie różni się poetyką od zapisków Hali. Ta jednak uznaje poruszane przez ojca tematy za „dziecinne” (zob. tamże, s. 57).

17 Zob. P. Lejeune, *Dziewczęce „ja”*. (O dziennikach panien z XIX wieku), przeł. M. Rodak, P. Rodak, w: tegoż, *„Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”* O dziennikach osobistych, wyb. P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 201–202, 205–206. Tak postrzegany akt prowadzenia pamiętnika może pozostawać równoważny z ćwiczeniem duchowym, właściwym dla dorastających pańienek, zalecanym przez Kościół. Lejeune przywołuje uwagi na ten temat ojca Laplace’a, akcentującego rolę zapisków w pogłębieniu życia duchowego autorki: „Dziennik jest jak najbardziej zalecaną rzeczą i nawet przy całej ostrożności, jaką dyktuje rozsądek, ma on własne miejsce w życiu pobożnej pańienki” (tamże, s. 206); w oryginale fragment rozważań duchowego brzmi następująco: „C’est une excellente chose qu’un journal, et avec toutes les réserves que commande la prudence, il a sa place dans la vie d’une jeune fille pieuse” (L. Laplace, *Histoire d’une ame. La Servante de Dieu Mathilde de Nedonchel*, Lyon 1855, s. 51). Wymiar duchowy pamiętnika Hali jest – zwłaszcza z perspektywy jej matki – o tyle istotny, że rodzina Adamskich reprezentuje dewocyjny model religijności, toteż wszelkie gesty ją manifestujące są konieczne, bowiem potwierdzają ich etyczną kondycję w oczach najbliższych. Pozostają też zgodne z naukami przekazywanymi przez matkę, jako współtwórczynię pamiętnika, która sama siebie kreuje na pobożną wierną: „Kobieta-chrześcijanka, która często rozmawia z Nim [tj. Bogiem – A.M.], nie ma tak wiele do powiedzenia o świecie” (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 100). Zarazem jednak rodzicielka podważa taki obraz własnej osoby, ową religijność manifestując: „Ja nie jestem obskurantką, ale ta siostra męża bardzo mi się nie podoba [...]. Dałabym głowę, że nie chodzi do spowiedzi! Tak też jej Pan Bóg daje, że żyje prawie w nędzy! Nie mam litości dla bezbożnych!” (tamże, s. 101).

(nie)przygotowania Hali do „wejścia w świat” świadczy sposób prowadzenia przez nią zapisków. Dlatego zapewne nie selekcjonuje tego, co godne utrwalenia, poddając się strumieniowi myśli¹⁸. Odczuwany przez nią „przymus pisania” nie jest tożsamy z wyjściem poza ustaloną patriarchalnym porządkiem hierarchię. Hala nie chce, ale też – z uwagi na nikłe doświadczenie społeczne – nie potrafi traktować aktu pisania jako sposobu na redefinicję siebie¹⁹. Świadczy o tym nie tylko entuzjazm, z jakim bohaterka zmienia stan społeczny, stając się narzeczoną (a zatem kobietą istniejącą ze względu na swego wybranka). Z naszkicowanej tu perspektywy równie istotny jest sposób jej zaistnienia jako kobiety autorki: pamiętnik z założenia prowadzony jest dla piszącego/piszącej go, bez intencji upublicznienia. Jednocześnie, co wzbogaca rys charakterologiczny Hali, stosuje ona (auto)cenzurę obyczajową, zakazującą piszącej używania pewnych słów; zamiast nich bohaterka wstawia pierwsze litery i dopiero czytelnik sam musi „dopowiedzieć” sobie – na podstawie kontekstu – całość wyrażenia. Różne są przy tym motywacje owego samoograniczenia: od dziewczęcej nieśmiałości związanej z uczuciem wobec narzeczonego („ja go i tak k...”) i manifestowanymi przez niego afektami („chciał mnie w ucho po...”; „tak mnie cało...”), poprzez dbanie o dobrą opinię ojca rodziny (ten, kiedy wraca z klubu nietrzeźwy, jedynie „u... się”), po stosowanie słów opisujących ruchy „nieprzyzwoite” w oczach własnej klasy społecznej – do takich należy „soc...” (socjaliści)²⁰.

Świadectwem intymnego charakteru zapisów pozostają wyznania dotyczące choćby upodobań lekturowych. O jakości czytanej przez Halę literatury świadczy

18 W braku selekcji tego, co warte uwiecznienia, można dostrzec pogłos uwagi anonimowego twórcy jednego z działów „Biblioteki Warszawskiej” – „Kroniki z Paryża” – akcentującego w połowie XIX wieku powszechność memuarystyki: „Pisanie pamiętników weszło teraz w modę we Francji. Każdy prawie, czy kto umie, czy nie umie władać piórem, wtajemnicza publiczność do ważnych i nieważnych wypadków życia swego, wyjawia tajniki serca, skrytości duszy; każdy przed konfesjonatem opinii publicznej chce się wypowiedać, chce być przezroczystym” ([„Kronika z Paryża literacka, naukowa i artystyczna”], „Biblioteka Warszawska. Pismo Poświęcone Naukom, Sztukom i Przemysłowi” 1853, t. IV, s. 530). Odczytywane z perspektywy owej wzmianki prasowej zapiski Hali można potraktować jako satyrę na społeczny „przymus” pisania nawet wówczas, gdy autor nie ma nic do przekazania.

19 Zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 88.

20 Zob. odpowiednio: S.W. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 5, 4, 18, 24, 15. W przywołanych tu przykładach wielokropki mają funkcję „przemilczenia”, pozwalającego zarazem wyrazić to, co uchodzi w opinii użytkowniczki za niestosowne. Jednocześnie trzykropek, jako znak parajęzykowy, może – zwłaszcza w sytuacjach, w których Hala opisuje swoje relacje z narzeczoną – stanowić świadectwo jej pruderii obyczajowej. Trzykropek realizuje wówczas funkcję charakterystyki postaci, o której pisze Lucylla Pszczołowska (zob. też, *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 145). Osobną kwestią pozostaje przy tym relacja między znaczącym milczeniem Hali (sygnalizowanym trzykropkami) a młodopolską estetyką szczeroci i autentyzmu przeżyć, o której pisał niegdyś Jan Prokop (zob. tenże, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 40).

cytat, który bohaterka przywołuje jako świadectwo nowoczesnej twórczości „wysokiej próby”, zaczerpnięty z prozy Petera Altenberga (właśc. Richarda Engländera): „Paliła *Princessy* i patrzyła na ratuszową wieżę, a on palił *Sultany* i patrzył na ratuszową wieżę, a czy się ich spotkały na wieży ratuszowej”²¹;

ojciec – inicjator współtworzenia pamiętnika, upatrujący w nim sposobu na zapisanie się w pamięci potomnych, zgodnie z radą swego „kawiarnianego” mentora. Podobnie do córki pragnie utrwalić wielość doświadczeń wywiedzionych z własnej codzienności, co przyczynia się do chaosu poznawczego. W przeciwieństwie jednakże do Hali w mniejszym stopniu interesują go zapiski o charakterze

21 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 41–42. Twórczość Altenberga Hala mogła znać z oryginalnego wydania niemieckiego przywiezionego jej przez kuzyna – pierwszy tom (*Wie ich es sehe*) pisarz ogłosił w 1896, kolejny (*Ashantee*) w 1897 (pierwszy polski przekład twórczości pisarza datuje się na 1904). Interesujące przy tym, że nie sposób znaleźć tak brzmiącego cytatu w prozie Altenberga. Najbliższy mu zdaje się fragment z opowiadania *Im Stadtgarten*:

Sie: Maria starte auf die Fahne des Rathausturmes - - - .

Er: Albertus starte auf die Fahne de Rathausturmes begegneten sich ihre Blicke. [...]

Begegnung auf der Turmfahne [...]

(tenże, *Im Stadtgarten*, w: tegoż, *Wie ich es sehe*, Berlin 1896, s. 62, 65).

W przekładzie z 1904 roku *passus* ten brzmi następująco:

Ona: – Maria patrzyła na chorągiewkę na wieży ratuszowej...

On: – Albert patrzył na chorągiewkę na wieży ratuszowej. [...]

Na chorągiewce ratuszowej wieży spotkały się ich spojrzenia

(P. Altenberg [właśc. Richard Endländer], *W miejskim ogrodzie*, w: tegoż, *Jak ja to widzę...*, s. 72–73).

Kontekst sytuacyjny uświadamia niezrozumienie przez Halę sytuacji komunikacyjnej: rozmówcy improwizują, przy czym mężczyzna żartobliwie „przedrzeźnia” kobietę. W konsekwencji to, co miało być zabawą, staje się dla czytelniczki utrzymanym w tonacji serio zapisem przeżyć protagonistów opowiadania Altenberga. Wynikać to mogło z niedostatecznej znajomości niemieczyny, nabytej na stacji, wbrew zapewnieniom matki o językowych umiejętnościach córki. Jest to zarazem satyra na czytanie bez zrozumienia modnych pisarzy, podobnie jak satyrą na młodopolską poezję stał się poemat ofiarowany Hali przez jednego z krakowskich studentów i jej sposób lektury utworu: „Takam zmęczona i nieszczęśliwa! Ach, żeby to już odpocząć! Pan Hiacynt mówi, że szczęście jest tam – »na łąkach prabytu, gdzie chodzą wszechbyty i płyną strugi przepotężnej gliceryny pod fuksjami absolutu«... Ale pocóż mi gliceryna? [...] Boże, żebym teraz chociaż miała pudełko czekoladek!... (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 135). Ostatnie zdanie fragmentu potwierdza rozpoznanie Pszczołowskiej na temat przedłużenia paury składniowej w emocyjną (zob. też, *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim...*, s. 144). Ta zaś służy z kolei charakterystyce bohaterki, która w obliczu śmierci domowego zwierzęcia, kradzieży gotówki i możliwości skrócenia wyjazdu marzy jedynie o bombonierce, nie bacząc na emocje, które wzbudziły te wydarzenia w rodzicach, prowadząc do kryzysu małżeńskiego.

intymnym. Kreując się na głowę rodziny i „odpowiedzialną” społecznie jednostkę, pragnie przekazać swoje doświadczenie życiowe. Stąd zapewne w zdaniach inicjalnych pojawiają się szczegółowe dane na temat czasu i miejsca rozpoczęcia zapisków, oraz doprecyzowanie celu ich prowadzenia:

Warszawa, dnia 25-go marca 1899 roku, o godzinie 10-tej minut 21 wieczorem
w domu przy ulicy Leszno pod Nr 111/2174, policyjnym, cyrkuł III, Mostowski.
– Zaczynam, w Imię Boże.

Muszę się skupić, żeby nie zgubić ani jednego słowa, ani jednego szczegółu, bo [...] wszystko jest ważne dla potomności²².

Przywołane tu słowa, określające czas i miejsce rozpoczęcia zapisków, nieprzypadkowo imitują styl urzędniczo-kancelaryjny. Ich autor pragnie w ten sposób podkreślić rangę własnej działalności jako pamiętnikopisarza, co zresztą potwierdza w dalszym ciągu wprowadzenia;

matka, traktująca pamiętnik jako „przedłużenie” nieformalnej edukacji córki, na wzór lekceważonych przez Halę okazjonalnych pogadanek. Ta bowiem wchodzi w świat towarzyski²³. Wymiernym poświadczeniem zmiany jej statusu jest akt przyjęcia oświadczyń, dzięki czemu z „panny na wydaniu” Hala przeistacza się w „narzeczoną”. O ambicjach edukacyjnych matki świadczy dydaktyczno-moralizatorski charakter jej wpisów. Są to maksymy inspirowane tradycyjnym wychowaniem. Stąd, przeciwnie do męża i córki, matka odwołuje się do ogólnikowych formuł, mających stanowić *credo* dla wchodzącej w świat Hali: „Przeznaczeniem kobiety jest być żoną i matką, i aniołem mężczyzny! [...] Jest kapłanką domowych ołtarzy, jest skarbnicą cnót, jest słuźebnicą dobra!”²⁴. Znacząca pod tym względem jest ocena matczynej „edukacji małżeńskiej”, którą Hala podsumowuje lekceważąco: „Długo »Ma« mówiła o świętości małżeństwa, o cnotcie, o obowiązkach itp. Dyrzymałki, które ja już dawno umiem na pamięć [...]. Już od tych mądrości uszy mnie bołą!”²⁵. Adresatka owych przestróg postrzega siebie jako osobę „nowoczesną”; wykładnikiem owej postawy miało być między innymi czytanie przy

22 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 58.

23 Edukacja formalna Hali została zakończona, co kategorycznie oznajmia w rozmowie ze szwagierką: „Moja Hala jest skończoną panną, przecież w Warszawie skończyła pierwszorzędą pensję, doskonale gra na fortepianie, umie po francusku i po niemiecku i robi doskonałą partię!” (*Z pamiętnika...*, s. 101). Co istotne: Hala uczęszczała „na pensję” w czasie, kiedy instytucja ta była poddawana krytyce; w zamian promowano wychowanie domowe (zob. Z. Kowerska, *O wychowaniu macierzyńskim*, Michał Glücksberg, Warszawa 1894, s. 269). Niezależnie jednak od formy organizacyjnej, miało ono przygotowywać do wyzwań współczesnego życia, czego zabrakło w przypadku placówki, do której uczęszczała Hala.

24 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 64.

25 Tamże, s. 14

Petera Altenberga (Richarda Endländera), nauka palenia papierosów i fascynacja „dekadentami”. Toteż wszelkie przejawy tradycjonalizmu – jak narzeczeńskie wizyty u krewnych Henryka, ofiarowanie jej przez jedną z ciotek szkaplerza na peronie – postrzega jako wyraz wsteczności (sama przy tym nieświadomie naśladowując obskurantyzm matki). Nie zmienia to faktu, że proponowany przez matkę model wychowawczy jest już anachroniczny w początkach XX wieku i stanowi groteskowo przerysowane echo edukacji postulowanej przez Narcyzę Żmichowską wraz z „entuzjastkami”²⁶. Karykaturalny wydźwięk owych „mądrości życiowych” pogłębia fakt, iż stoją one niekiedy w sprzeczności z postępowaniem matki. Jednocześnie bohaterka nie dostrzega owej antynomii, traktując ją jako „wyższą konieczność”, spowodowaną względami ekonomicznymi: „Bez ideału nie można być szczęśliwym. Ale czy można mówić o ideale, jeśli mięso kosztuje czterdzieści groszy funt”²⁷. Już

26 Znamienne pod tym względem pozostają słowa Jana Hulewicza, który – charakteryzując wizję edukacji w pismach Żmichowskiej – podkreślał jej nowatorstwo: „Poglądy jej oznaczają nowy etap rozwoju ideału wychowawczego kobiet, będąc zapowiedzią kierunku pozytywistycznego. Żmichowska pierwsza śmiało formułuje żądanie zerwania z wykształceniem jednostronnie literacko-estetycznym, będąc prekursorką wykształcenia technicznego” (tenże, *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1939, s. 93). Nie inaczej oceniana jest rola Żmichowskiej w modernizacji wychowania kobiet współcześnie, zob. M. Hajkowska, *Narcyza Żmichowska (1819–1896) – pisarka, działaczka społeczna, nauczycielka*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2015, t. XXXIV, z. 1, s. 141–156.

27 Zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 64. Narzekanie bohaterki na drożyznę nie przeszkadza jej zarazem, zgodnie z logiką drobnomieszczańską – uczyć zareczyn córki w wystawny sposób, co ta opisuje drobiazgowo: „Była sarna, bażanty, ryby, lody, cukry, owoce [...] na każdą osobę wypadło po całym ananasie – naprawdę, po całym ananasie” (tamże, s. 24). Podkreślenie obecności w menu ananasa ma świadczyć o wyrafinowanym guście kulinarnym gospodyni. Istotnie: w XIX wieku owoc ten był postrzegany jako świadectwo wysublimowanego smaku – w takiej roli pojawił się m.in. w poemacie *Eugeniusz Oniegin* (1833) Aleksandra Puszkina:

Do sani siada. Zmierch już dobry...
 „Jazda!” – zakrzyknie. Konie mkną...
 Jego kołnierza świetne bobry
 Mroźnego pyłu srebrem lśnią.
 Do „Talon”
 droga niedaleka,
 A tam Kaweryn
 już nań czeka.
 Wszedł – wnet się rozległ korków huk,
 Płyną szampańskich krople strug.
 Już stoi przed nim *roast beef*
 krwawy
 I trufle – zbytek młodych lat,
 Francuskiej kuchni cenny kwiat;

sam pomysł, by postrzegać ideały z perspektywy ekonomicznej, jest – zgodnie z zamierzeniem pisarza – groteskowy, ponadto zaś matka konfabuluje na temat cen mięsa, o czym świadczy sukcesywnie publikowane na łamach gazet zestawienie

Strasburski pasztet wiecznej sławy,

Ananas złoty pośród grusz

I ser limburski pachnie tuż

(tenże, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. L. Belmont, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1925, s. 13–14 [BN 35, II]).

Mimo braku formalnego wykształcenia Reymont znał twórczość Puszkina, ówczesnie popularną nad Wisłą z uwagi na związki poety z Adamem Mickiewiczem (nie bez znaczenia dla postrzegania przez Polaków Puszkina była jego sympatia dla dekabrystów).

Ananas w ówczesnej wyobraźni zbiorowej pojawiał się zresztą nie tylko jako synonim owocu dla osób z wysublimowanym smakiem: w jednej z kronik Bolesław Prus przywoływał pozytywnie waloryzowany epitet „ananasowy” jako synonim lukratywnego interesu, jednoznacznie wskazując na środowiskowe (warszawskie) pochodzenie tego określenia (zob. tegoż, [Kronika tygodniowa], „Kurier Warszawski” z 8 [20] maja 1882, nr 112, s. 2). Zarazem takie ostentacyjne prezentowanie przez matkę statusu finansowego (pozwalającego jej na zbytek w postaci zakupu ananasów), tożsamego w jej mniemaniu z pozycją społeczną, stanowi dodatkowy szkic do portretu filistra. Tym bardziej że matka, mimo narzekania na drożyznę, gotowa jest „wykosztować się” i zapłacić za owoce około półtora rubla za sztukę bądź od 80 kopiejek do 1 rubla za funt. Informacja o możliwej cenie ananasów za: *Ceny owoców i warzyw*, „Ogrodnik Polski” 1899, nr 22, s. 521. Była to jedna z najwcześniejszych wzmianek na temat sprzedaży tych owoców (pierwsze notowania pojawiły się w periodyku dwa numery wcześniej, zob. *Ceny owoców i warzyw*, „Ogrodnik Polski” 1899, nr 20, s. 478–478). Biorąc pod uwagę dane z kolejnych lat, można przypuszczać, że cena była relatywnie stała, zob. *Z wystawy berdyczowskiej*, „Ogrodnik Polski” 1902, nr 23, s. 544; *Ceny owoców i warzyw*, tamże, s. 552 (wiadomość o przywołanym piśmie zawdzięczam Pani Profesor Dorocie Samborskiej-Kukuć, której w tym miejscu składam wyrazy wdzięczności). Biorąc pod uwagę realia warszawskie przełomu XIX i XX wieku oraz liczbę zaproszonych osób (wyszczególnionych z imienia bądź nazwiska zostało około dziesięcioro uczestników kolacji zaręczynowej), był to istotnie niebagatelny wydatek, zwłaszcza w zestawieniu z nakładami na kulturę ponoszonymi przez Adamskich; te wynosiły 5 rubli rocznie abonamentu do „Zachęty”, co wypomina ojciec, oburzony wystawieniem obrazu Podkowińskiego (zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 49), zaś koszt sfluczzonego przez narzeczonych w trakcie „czytania pamiętnika” wazonu z palmą określa na 15 rubli (tamże, s. 56). Dla porównania: w tym samym czasie (tj. w latach 1895–1899) przeciętne dzienne wynagrodzenie warszawskich rzemieślników i robotników niewykwalifikowanych (murarzy, cieśli i stolarzy) wynosiło odpowiednio: 173,7 oraz 75,0 kopiejki (dane za: J. Łukasiewicz, *Okres 1795–1918. Materialne warunki życia ludności*, w: *Historia Polski w liczbach*, red. F. Kubiczek, t. I: *Państwo i społeczeństwo*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2003, s. 198). Nie należy jednak zapominać, że protagoniści *Z pamiętnika* to rodzina kamieniczników, zaś ceny wynajmu mieszkania w Warszawie, według ustaleń Aleksandra Łupienki, były relatywnie wysokie i w roku 1900 wynosiły 120–300 rubli rocznie za lokal jednopokojowy (zob. tenże, *Koszty związane z wynajmem mieszkania w Warszawie w latach 1864–1914*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, nr 1, s. 44).

w dziale informacyjno-handlowym cen z warszawskich targowisk²⁸. O postawie moralnej matki (bohaterka mieni się uczennicą przyjaciółki Żmichowskiej, co ma potwierdzać jej standardy etyczne) dowodnie świadczy scena, w której gotowa jest zapewnić córce awans społeczny, zrywając zaręczyny Hali z Henrykiem dla poznanego w pociągu hrabiego²⁹.

Wyszczególnione tu postaci „wpisują się” w sposób bycia ukazany za pośrednictwem Heleny – protagonistki opowiadania Marii Komornickiej *Z fantazji realnych* (1894)³⁰. Przybliżając rozmówcy środowisko, z którego się wywodzi, charakteryzuje je następująco:

28 Zob. np. [Dział informacyjno-handlowy], „Kurier Polski” z 1 (13) września 1899, nr 252, s. 4. Konfrontacja uwagi matki z gazetowymi zapisami uzmysławia przy tym strategię Reymonta: w noweli podana jest cena w monecie polskiej, zaś w gazecie – w rosyjskiej, będącej wówczas w obiegu.

29 Zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 117. Samej zainteresowanej takie traktowanie jej jako przedmiotu handlu małżeńskiego nie przeszkadza; co więcej – na podstawie lektur jest przekonana o bogactwie nowo poznanego współpasażera, zaś jego zaloty traktuje z rezerwą jedynie dlatego, że „tak wypada”. Zaaranżowanie małżeństwa było zresztą niekiedy jedyną możliwością awansu dla kobiety w dziewiętnastowiecznej rzeczywistości społecznej; zob. J. Zacharska, *Kariery dziewcząt z mieszczańskiego domu w literaturze drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, w: *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ihnatowicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2000, s. 250–255. Reymont mógł znać satyryczne obrazki literackie Józefa Blizińskiego, toteż źródłem pomysłu na „handel małżeński” można upatrywać w *Kluczu do serca panny Julii* (1876).

30 Opowiadanie Komornickiej nie jest oczywiście jedynym utworem, stanowiący potencjalny intertekst dla opowiadania Reymonta. Równie istotne pozostaje *Bez dogmatu* (1891) Henryka Sienkiewicza – w powieści tej protagonistą, Leon Płoszowski, pisze, aby uzasadnić własne istnienie: „Ponieważ mam lat trzydzieści pięć, a nie przypominam sobie, abym kiedykolwiek zrobił coś dla mego społeczeństwa, choćby dlatego, że życie moje, od ukończenia uniwersytetu, upływało, z małymi przerwami, za granicą; ponieważ dalej, pomimo całego humoru, z jakim o tym wspominam, i całego sceptycyzmu, jakim jestem, na kształt gąbki, przesiąknięty, niemało jest gorczy w tym wyznaniu, postanowiłem przeto pisać pamiętnik. Jeśli to ma być istotnie pracą i zasługą, niechże choć w ten sposób się zastuję” (H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, oprac. T. Bujnicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 2015, s. 3–4). Z kolei demaskatorski wydźwięk – zwłaszcza w ostatecznym kształcie – opowiadanie Reymonta może zawdzięczać powieści Michała Bałuckiego *Pamiętnik Munia* (1900).

Z kolei rozważania „Ma”, czy nie zerwać zaręczyn córki z warszawskim narzeczonym ze względu na „lepszą partię” (poznanego w pociągu węgierskiego arystokratę), można odczytywać w kontekście uwagi tytułowej bohaterki *Dziennika Serafiny* (1876) Józefa Ignacego Kraszewskiego: „Widziałeś pan mojego narzeczonego? Mówi za nim to, że – ma miliony... a tłumaczy mnie to, że ja ich potrzebuję, bom się nauczyła jako aksjomatu, iż bogatą być muszę, aby być szczęśliwą... Z dobrej woli wybrałam sobie... nie prawdą, że to – śmieszne! Ale cóż pan chcesz! nic w życiu nie widziałam do osiągnięcia, tylko brylanty, pałac i dostatki” (J.I. Kraszewski, *Dziennik Serafiny z autografu spisał B. B.*, Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta,

Są to istoty, które nie będąc szczęśliwymi, nie łakną szczęścia; których zadowala filisterstwo mieszczańskie [...] Ci ludzie prowadzą życie odruchowe; gdy mówią, powtarzają rzeczy znane i płytkie; gdy myślą dusza ich nie wybiega nigdy poza granice nędznych faktów ich istnienia, poza formułki katechizmu i szablonu [...]. Królestwo ich nie jest obszerne, życie ich streszcza się do salonu, interesów osobistych i salonu³¹.

Lwów 1876, s. 171). Należy przy tym pamiętać, że nie dysponujemy „twardymi danymi”, tj. świadectwami lektury, które jednoznacznie rozstrzygałyby, czy przywołane tu utwory znane były autorowi *Z pamiętnika*. Jednocześnie, wspót z opowieścią Reymonta, wpisują się one w szersze zjawisko kulturowe, którego artystyczną recepcją jest nurt opowieści o filistrze jako figurze znaczącej dla literatury przełomu wieków; zob. J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996.

Poszukując możliwych odniesień dla noweli Reymonta, można przywołać też inne utwory. Pojawiająca się w *Z pamiętnika* fraza „biust jak materace na sprężynach” wydaje się na tyle charakterystyczna, że może wskazywać na kolejne, po Kraszewskim i Bałuckim, źródło inspiracji: *Lalkę* (1887–1889 w wydaniu gazetyowym) Bolesława Prusa. Pojawia się ona w wypowiedzi fryzjera, postrzegającego samego siebie jako człowieka obytego ze sferami mieszczańskimi (tak samo widzi siebie protagonista utworu Reymonta). W rozmowie z Wokulskim zachwala on znane sobie baletnice: „Prześlicznie zbudowane, muskulatura dębowa, **biust jak materac na sprężynach**, ruchy pełne gracji i wcale nie przesadzone wymagania, szczególnie dla młodu” (B. Prus, *Lalka*, t. I, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1998 [BN I, 262], s. 475 [wyróżnienie – A.M.]). Mamy przy tym świadectwo jednoznacznie rozstrzygające, że Reymont poznał powieść Prusa z wydania prasowego (zob. P. Prus, *Lalka*, „Kurier Codzienny” z 3 marca 1888, nr 63 [odcinek 88]), pracując jako pomocnik dozorczy plantowego przy budowie Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej w Rogowie i Lipcach (1888–1893). O tym, że przyszły noblista znał arcydzieło Prusa, przekonująco pisze Beata Utkowska w komentarzu do wpisu z 14 lutego 1894 (zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 145). Reymont we wspomnianej notce przywołuje *expressis verbis* nazwisko Prusa, opisując walory fizyczne jednej ze znajomych.

Jednocześnie w edycji utworu Prusa autorstwa Józefa Bachórze brak jest komentarza na temat możliwego potocznego, środowiskowego (warszawskiego?) rodowodu takiego obrazowania walorów kobiecej anatomii. Wówczas jednak obaj twórcy, tj. Prus i Reymont, przywoływaliby potocznie wiele mówiący o ówczesnym wyobrażeniu kobiecości, a jednocześnie świadczący o wrażliwości artystycznej kobiet i wycuciu języka codziennego. Można też, w przypadku Reymonta, dostrzec wrażliwość nie tylko na język potoczny, ale i zniuansowanie słuchu, pozwalającego rozróżnić audiosferę rzeczywistości.

³¹ M. Komornicka, *Z fantazji realnych*, w: tejsze, *Szkice*, Skład Główny w księgarni Wacława Obuchowskiego, Warszawa 1894, s. 50–52. Nie należy przy tym, poszukując możliwych „powinowactw z wyboru” między utworami Reymonta a Komornicką (ale też innymi pisarzami), zapominać o relacji między potencjalnymi lekturami autora *Z pamiętnika* a tekstami obecnymi na giełdzie literackiej. Z tego względu niemożliwe jest uwzględnianie jako kontekstu interpretacyjnego twórczości powstałej po roku 1900 (np. opowieści Włodzimierza Perzyńskiego czy dramatów Gabrieli Zapolskiej, m.in. *Moralności pani Dulskiej*, 1906).

Specyfikę owych „istot”, charakteryzowanych przez Helenę w jednoznacznie negatywny sposób, podkreśla w utworze Reymonta kreacja Hali na osobę niedojrzałą emocjonalnie i nieznającą zachowań regulujących drobnomieszczańskie życie społeczne. Umożliwia to pisarzowi artykulację fałszu w relacjach między osobami, które bohaterka uważa za dość bliskie:

Zrobiłyśmy z mamą kilka wizyt pożegnalnych. [...] „Ma” tłumaczyła, że jeszcze dwa lata temu, podczas choroby złożyła ślub, że na podziękowanie za wyzdrowienie odbędzie pielgrzymkę do Rzymu i innych miejsc cudownych. Ciekawam, po co takie tłumaczenie?... Jedziemy do Włoch, bo nam się tak podoba³².

Konfrontacja tego, co wypada, i tego, co Hala realnie myśli, prowadzi do – akcentowanej przez przywołanych uprzednio badaczy – konstatacji na temat satyryczno-humorystycznego wydźwięku utworu. Jako punkt odniesienia dla opowiadania można przy tym potraktować tradycję szkicu fizjologicznego. Pisząc o międzypowstaniowej jego postaci, Stefan Tomaszewski akcentował humorystyczny wymiar takiej twórczości, wskazując na współistnienie tendencji dydaktyczno-moralizatorskich z satyrycznymi obrazami dorobkiewiczów³³. Analogiczną tendencję można odnaleźć w nurcie literackiej młodopolskiej krytyki społecznej (a do niego zalicza się utwór Reymonta), kontynuującym tradycję romantycznych szkiców fizjologicznych/„fizjologii”. Filistrzy to zatem ideowi spadkobiercy niegdysiejszych dorobkiewiczów/dorobkowiczów, czy też raczej jednej z ich odmian, określanych przez Augusta Wilkońskiego mianem „trutnia między pszczołami”, „wrzodu społeczeństwa”³⁴.

Negatywnie ocenianych dorobkiewiczów z filistrami łączy aspiracja do statusu miejskiej socjety, a jednocześnie brak możliwości odnalezienia się w świecie *high-life'u* (Wilkoński nie waha się opisywać tych zachowań jako „niezgrabne a śmieszne małpowanie arystokracji”³⁵). Źródłem humoru jest wówczas najczęściej konfronta-

32 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 52. Hala nie ma przy tym świadomości łapania przez rodziców konwenansu, w myśl którego Włochy były celem podróży poślubnej, nie zaś „przedślubnej”. Jednocześnie w przywołanych tu słowach można odnaleźć pogłos deklaracji jednej z bohaterek *Ziemi obiecanej*: „Ja lubię, żeby był glanc! Mnie jest wszystko jedno; landschaft, scena rodzajowa, mitologiczna czy historyczna, ja wszystko kupuję, bo my możemy sobie na to pozwolić, ale ja lubię, żeby moje obrazy miały glanc! To porządnie wygląda” (W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 312).

33 Zob. S. Tomaszewski, *Postaci miejskich plebejuszy w szkicach fizjologicznych i obrazkach okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne” 1989, nr 45, s. 66.

34 Zob. A. Wilkoński, *O dorobkowiczach, w: tegoż, Ramoty i Ramotki*, t. V, Nakładem Ludwika Merzbacha, Poznań 1862, s. 183.

35 Zob. tamże, s. 181.

cja wyobrażeń i przekonań na temat własnego statusu dorobkiewiczów z realiami. Dopóki ukazana na kartach opowiadania Reymonta rodzina funkcjonuje w swojej przestrzeni, potrafi rozpoznać reguły gier społecznych: protagonistka – mimo że odczuwa niedyspozycje żołądkowe – nie odmawia wypicia kolejnych filiżanek czekolady podczas wizyt z narzeczonym u jego ciotek, oboje znoszą towarzystwo przyzwoitki w salonie i „szukają nut” pod jej nieobecność.

Ową strefę komfortu narusza wyjazd rodziny do Włoch, co oznacza konieczność odnalezienia się poza „warszawskim brukiem”. Jest to doświadczenie o tyle trudne, że nie mają oni innych niż własne, warszawskie, punktów odniesienia (reprezentatywny pod tym względem jest ciąg skojarzeń Hali, zarysowujący jej wizję Italii: „Rzym, Wezuwiusz, Papież, Florencja, morze, góry, Wenecja”³⁶). Toteż nie

36 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 33. Obrazy te wzorowane są zapewne na kadrach, które można było oglądać w fotoplastykonie (w latach 1899–1914 funkcjonowało ich w Warszawie osiem, a ich repertuar możliwy jest do odtworzenia dzięki anonsom w „Kurierze Warszawskim”), bądź prasowej ilustracji. Zwraca przy tym uwagę przywołanie osoby papieża w sytuacji, gdy pośród „włoskich liczmanów” dominują krajobrazy i miasta. Można to wyjaśnić klimatem domowym, zgodnie z którym religia (czy też raczej jej rytualny wymiar) zajmuje wysoką pozycję w systemie wartości. Świadczy o tym komentarz matki dotyczący nieobecności narzeczonego Hali w kościele na niedzielnej mszy: „Obowiązki względem Boga są ważniejsze; ten jest tylko człowiekiem, kto je wypełnia sumiennie i nie zna wyższych ponad nie!” (tamże, s. 45). Postawa taka koresponduje z wyobrażeniem matki na temat papieża jako kwintesencji „rzymskości”: „Ma» powiada, że musimy być dłużej w Rzymie i widzieć Papieża!... Naturalnie, jak to być w Rzymie i nie widzieć Papieża!” (tamże, s. 37).

Hala wizję Włoch uzupełnia ponadto o obiegowe opinie o ich mieszkańcach – „bardzo przystojnych i bardzo zuchwałych” (tamże, s. 34), co w przeważającej mierze jest pogłosem jej lektur: „O, ja znam dobrze Italię... Czytałam kiedyś, jeszcze na pensji, powieść Ouidy, działo się we Florencji i Rzymie. Jakiś młodszy syn lorda kochał się w nauczycielce sióstr! Boże, jak to bolesna historia! Ona była chora na suchoty, a jemu nie pozwalał żenić się ojciec! Okropnie się splotałam!” (tamże, s. 36). Przywoływana przez Halę pisarka to Marie-Louise Ramé (1839–1908), niezwykle popularna wśród czytelników „Kłósów” i „Biblioteki Warszawskiej” o umiarkowanie konserwatywnych poglądach (zob. A.S. Ołdak, *Recepcja twórczości popularnych pisarek angielskich w polskiej krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku (fenomen Ouidy)*, w: *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 308–318; pełna bibliografia przekładów tamże, s. 317, przyp. 51). Była to również – według ustaleń Janusza Kosteckiego – najpopularniejsza wśród czytelników przełomu wieków pisarka angielska (zob. tenże, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1986, s. 195). O popularności autorki może świadczyć oferta wydawnicza księgarskich katalogów z epoki; zob. np. W. Niemira, *Katalog księgarni i wypożyczalni książek oraz czytelnia nowości polskich, francuskich i dla młodzieży*, Drukarnia St. Niemiry [i] Synów, Warszawa 1901, s. 48, poz. 1034–1038; *Katalog Czytelni dla Kobiet Józefy Bojanowskiej*, [b.w.], Warszawa 1901, s. 14, poz. 10698.

wiedza historyczna, a wyobrażenia porównywane z sądami na temat tego, „jak być powinno”, decydują o opinii na temat krakowskiej katedry (dodatkowo mamy tu do czynienia z resentymentem i lokalnym patriotyzmem):

Wstąpiliśmy do kościoła Mariackiego! [...] Istotnie duży kościół, ale ciemny i brudny... Kuzynek pokazywał mi te ściany, malowane przez Matejkę, i powiada, że to arcydzieła... Nie znajduję... mnie się wydają bez gustu, jak w jakim chłopskim kościele... mogliby odnowić szykowniej! Trochę się znam przecież, bo mamy duży dom i wiem, jak się odnawiać powinno, żeby wyglądało elegancko! A już te kolorowe okna, to dobre na schody, do przedpokojów, ale żeby w kościele... Chociaż na taką dziurę, jak Kraków, to dobry i taki kościół... Ale u nas w Warszawie, toby go nikomu nie pokazywali, mamy tyle piękniejszych, czystych, porządnie wymalowanych³⁷.

Gust, szyk i elegancja, tożsame dla protagonistki z tym, co stosowne, intencjonalnie zostają zredukowane w odczuciu czytelnika do kiczu. Ten bowiem, w myśl rozpoznania Abrahama Molesa, jest na „miarę człowieka”, stanowiąc odpowiedź na jego potrzeby duchowe dostosowaną do możliwości i oczekiwań jednostki³⁸. Postawa bohaterki wobec artefaktów związanych z przeszłością narodu (kościół Mariacki jest dla niej przede wszystkim świadectwem bezguścia; nie widzi też nic zdroźnego w stacjonowaniu wojsk austriackich na Wawelu) koresponduje z uwagami Hannah Arendt na temat tendencji filistra do oceny rzeczywistości w kategoriach materialnych; wytwory kultury były przezeń lekceważone jako bezużyteczne, o ile nie zaspokajały potrzeb niższego rzędu³⁹. Nie liczy się przy tym

37 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 82. Co ciekawe, Reymont pisał opowiadanie w czasie, kiedy renowacja kościoła Mariackiego (1890–1891) była już zakończona; przypomnijmy, że – zgodnie z rozpoznaniem Beaty Utkowskiej – pierwsza wersja utworu powstała w 1901 (taż, *Poza powieścią...*, s. 434). Z kolei czas stanowiący to rok 1899. Być może jakąś rolę odegrał tu resentyment Reymonta, który był identyfikowany ze środowiskiem warszawskim do tego stopnia, że kiedy twórca pojawił się w Krakowie w 1900, Ignacy Maciejowski (Sewer) informował Tadeusza Micińskiego o tym fakcie nader zdawkowo, co zdaje się sugerować, że pisarz ówczesnie pozostawał w Galicji autorem mało znanym i nierozpoznawalnym (zob. *Listy Ignacego Maciejowskiego (Sewera) do Tadeusza Micińskiego oraz Do Marii i Wacława Wolskich*, oprac. S. Pigoń, „Archiwum Literackie” 1957, t. 2: *Miscellanea literackie 1864–1910*, s. 314 [list z 28 lutego 1901]).

38 Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 34–35.

39 Zob. H. Arendt, *O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, w: tejże, *Między czasem minionym a przyszłym. Ośiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, s. 241. Przejawem omawianej przez Arendt tendencji jest w utworze Reymonta reakcja „Pa” na *Szał Podkowińskiego*: „Jak sufitu to nie ma kto porządnie namalować, bo wszyscy są panowie artyści-malarze” (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 49). Piękno w ramach tego światopoglądu jest zbędnym naddatkiem, o czym świadczy pogardliwa

z niczym, prócz własnego – pojmowanego w sposób partykularny – dobra. Jest ono dlań najistotniejszym czynnikiem wpływającym na podejmowane decyzje⁴⁰. Zarazem brak odpowiedzialności społecznej filister markuje pozorami odpowiedzialności za sprawy publiczne. Wyraża się to głównie pozorowaniem uczestnictwa w życiu społecznym. To jest bowiem prowadzone „na pokaz”; nieprzypadkowo Hala z dumą wspomina o udziale w wielkanocnej kweście na rzecz ubogich, jak i zakupie tabliczki „Towarzystwa przeciwiżebrazego”⁴¹. W obu przypadkach markowanie zaangażowania w sprawy społeczne pozwala rodzinie Adamskich postrzegać siebie jako filantropów, zaś wybór ojca na prezesa ma potwierdzać ich pozycję w świecie warszawskiej (drobnomieszczańskiej) socjety: „Skromne są moje zasługi, ale nie chwaląc się [...] służę jak mogę temu biednemu, ciemnemu społeczeństwu i bez nagrody, bo prezesostwo jest honorowe. [...] Tani lombard dla ubogich to instytucja użyteczności społecznej. Ja tej instytucji byłem inicjatorem”⁴².

Równie istotnym – co „udział” w życiu publicznym – dla dobrego samopoczucia etycznego filistra zabiegiem jest w utworze Reymonta autokreacja na „obywatela”; w taki sposób postrzega siebie „Pa”, podkreślając należny mu, w jego mniemaniu, status społeczny, dający prawo do wypowiedzania się na temat estetyki z perspektywy nie tylko krytyka sztuki, ale i etycznej⁴³. Pretekstem do tego stała się wizyta

uwaga „Pa” nie tylko o malarzach promujących „nową sztukę”, ale i na temat krakowskich projektów architektonicznych Teodora Talowskiego (zob. tamże, s. 113). Pisarz, aby uwypuklić satyryczny rys charakteru bohatera, nie waha się sięgnąć po grę językową, stanowiącą istotny szkic do jego portretu: oto w Peszcie zyskują jego akceptację „domy – pałace, prawdziwe pałace, jak pod sznur wyciągnięte i wszystkie w jednym stylu, w takim porządnym, dochodowym stylu” (tamże, s. 113). Z kolei w Wiedniu na uwagę według bohatera zasługują przede wszystkim zautomatyzowane bary i urzędnicy wspomagające utrzymanie ulic w czystości; prócz nich godny wzmianki pozostaje teatr Ronacher z uwagi na warunki konsumpcji (zob. tamże, s. 108–109).

⁴⁰ Zob. H. Arendt, *Wybuchowi filistrzy*, w: tejsze, *Pisma żydowskie*, przeł. M. Godyń, P. Nowak, E. Rzanna, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2012, s. 237.

⁴¹ Zob. W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 36. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia scena z utworu Reymonta intencjonalnie została skonstruowana, aby – poprzez asocjacje – przywołać analogiczny epizod kwesty z *Lalki* (1889) Bolesława Prusa. Odczytywana w tym kontekście pogłębiałaby satyryczną wymowę *Z pamiętnika*: tu drobnomieszczaństwo – zgodnie z wyrażoną uprzednio supozycją – imituje zachowanie wyższych sfer. Jednocześnie zaś los, który spotkał suknę protagonistki opowiadania Reymonta, to groteskowo opowiedziany obrazek obyczajowy, w którym skonfrontowane zostaje zdroworozsądkowe (jakkolwiek zarazem nacechowane egoizmem) spojrzenie Hali ze szczytnymi intencjami kwesty.

⁴² W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 96.

⁴³ Poglądy estetyczne stanowią przy tym dopełnienie ideału życia mieszczańskiego, z którym Jan Gwałbert Adamski się identyfikuje: „Żona, dzieci, praktyka, to pole do pracy, szerokie pole do zaczęj, poczciwej, obywatelskiej pracy” (*Z pamiętnika...*, s. 21). Jednocześnie bohater w rozmowie z przyszłym zięciem, wspominając lata młodości, kreuje siebie na buntownika, któremu

w „Zachęcie”, w której wystawiany był *Szał* (1894) Władysława Podkowińskiego. Ignorując wymiar symboliczny obrazu, „Pa” koncentruje się na niestosowności warstwy przedstawienia:

Goła pannica na koniu – to ma być sztuka? – sztuka dla porządných ludzi, dla rodzin polskich! [...] Albo ja, Jan Gwalbert, ja mąż, ja ojciec, ja obywatel się nie rozumiem na sztuce, albo świat idzie na psy [...]. Cóż to, [...] to ja płacę pięć rubli rocznie gotowymi pieniędzmi i nie mogę zaprowadzić córki ani żony na wystawę, żeby się nie zgorszyły! Pokazują nam za nasze własne, ciężko zapracowane pieniądze gołe lafiryndy⁴⁴.

Reakcję ojca rodziny można odczytywać jako polemikę Reymonta ze stanowiskiem autorów *Forpoczt*, upatrujących w obrazie Podkowińskiego mocy zdolnej do „wzmoczenia siły własnej” odbiorcy pod wpływem dzieła malarza: „Gdyby nawet na jakiegoś filistra siła zaklęta w *Szale* podziała jak najbardziej bezpośrednio realistycznie, to i tak wpływ ten nie będzie demoralizujący”⁴⁵. Reymont, kreśląc wizję recepcji obrazu przez bohatera *Z pamiętnika*, intencjonalnie przywołuje aluzyjnie pierwsze negatywne opinie prasowe na temat dzieła Podkowińskiego. Czyni to, aby skompromitować tradycjonalistyczne spojrzenie na sztukę, wywiedzione

nieobca jest wielka poezja. Służyć temu ma postrzeganie siebie jako Mickiewiczowskiego farysa – postaci będącej, w myśl rozpoznania Bolesława Prusa, symbolem ludzkiej odwagi i męstwa wobec przeciwności: „Jest to człowiek potężnych sił i nadludzkiej odwagi (zob. tenże, „*Farys*”, w: tegoż, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, red. Z. Szwejkowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 131). Reymont mógł znać rozważania Prusa z wersji ogłoszonej w czasopiśmie (zob. B. Prus, *Farys*, „Kraj”, dodatek „Dział Literacki Kraju” 14 (26) listopada 1885, nr 46, s. 10–18).

Pisarz intencjonalnie wykorzystuje *reductio ad absurdum*, sprowadzając wyszczególnione przez Prusa cechy Mickiewiczowskiego bohatera do erotycznej fascynacji kobietą: „Frania! Bruneta, biust jak materace na sprężynach, wspaniała, frontowa dziewczyna... [...] tak chudłem, że moja narzeczona bała się, czy suchot nie mam [...]. Ale trzeba było się rozstać i powiedzieć, że się żenię [...] to rzuciła we mnie stołkiem” (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 22). Odczytywane przez pryzmat szkicu Prusa określenie, które protagonista noweli nadaje sam sobie, ma jednakże wydźwięk nie tylko ironiczny w konfrontacji z postępowaniem Jana Gwalberta Adamskiego, ale i stanowi – w świetle publicystycznych rozważań – wyraz jednoznacznego potępienia: „Farys jest wcieleniem najbardziej krańcowego indywidualizmu. Jego nic nie zatrzyma i nic nie zawróci z drogi, jeżeli obudzi się w nim instynkt zużycia olbrzymich sił. A ponieważ w społeczeństwie nie potrafi ich zużyć dla dobra wszystkich, więc ucieka [...]. Przy takim charakterze farysa wielkie przymioty stają się szkodliwymi, a jego kontemplowanie natury – zwykłym próżniactwem” (tamże).

⁴⁴ Tamże, s. 49.

⁴⁵ W. Nałkowski, *Forpocztu ewolucji psychicznej i troglodycy*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta (właśc. Napoleon Hirschband), *Forpocztu. Książka zbiorowa*, nakładem autorów, Lwów 1895, s. 25, przyp. 1.

z (drobno)mieszczańskiej moralności. Co jednak w roku 1894 mogło w istocie budzić niechęć w kręgach konserwatywnych, w 1899 (a to wówczas rozgrywa się akcja opowiadania) mogło być na tyle społecznie „oswojone”, że emocje głowy rodziny zdają się karykaturalnie przerysowane – tym bardziej że już w czasie premiery prasa odnotowała zainteresowanie, jakim cieszył się obraz⁴⁶. Satyryczny wydzźwięk kreacji bohaterów ugruntowują uwagi ojca na temat sposobu wartościowania sztuki: „To błaga ta muzyka dzisiejsza! Cóż mi to za opera, z której nic wygwizdać nie można. Moniuszko, ten ma kawałki ładne, Verdi, to jest muzyka, można ją nawet wygrać nożem na pustej butelce”⁴⁷.

Tym z kolei, co uzupełnia rolę tradycji szkicu fizjologicznego w kreśleniu portretu filistra, jest akcentowanie roli miasta jako przestrzeni domagającej się stworzenia nowego stylu życia. Ograniczenie w utworze realiów warszawskich do kilku ulic nie unieważnia przynależności utworu do nurtu „miejskich opowieści” w dorobku artystycznym Reymonta. Przeciwnie: wydaje się, że pod tym względem

46 W „Kurierze Codziennym” czytamy: „Oddzielna wystawa *Szału uniesień* Wł. Podkowińskiego ściąga do salonu sztuk pięknych codziennie mnóstwo publiczności, której widocznie najnowsza praca utalentowanego malarza podoba się bardzo, zewsząd bowiem słyhać pochlebne zdania zwiedzających wystawę. W ciągu trzech dni od otwarcia wystawy przewinęło się na niej parę tysięcy osób, zaraz w pierwszym dniu, w niedzielę, około tysiąca biletów wejścia rozsprzedano” ([rubryka „Sztuka i teatr”], „Kurier Codzienny” z 10 (22) marca 1894, nr 81, s. 3). Zarazem nie brak było już wówczas uwag krytyków na temat nowatorstwa Podkowińskiego; zob. np. Urbanus [Wiktor Gomulicki], [„*Szał*”, obraz *Władysława Podkowińskiego*], „Kraj” z 11 (23) marca 1894, nr 10, s. 21. Wiesław Juszczak przypomina, że – mimo oburzenia części społeczeństwa – obraz Podkowińskiego został przez środowisko artystyczne odebrany pozytywnie jako manifest nowej sztuki (zob. tenże, [wypowiedzi o malarzach: *Władysław Podkowiński*], w: tegoż, *Malarstwo polskiego modernizmu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 232–271).

47 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 44. Potwierdzeniem kompetencji muzycznych ojca jest uwaga córki, stanowiąca komentarz do jego wypowiedzi: „*Pa*» jest muzykalny, bo ile razy ja gram nowego walca, albo na podwórzu zagra katarynka, to on wszystko zaraz wygwizdże” (tamże, s. 44). Inspirację dla karykaturalnego kreślenia „*Pa*” jako znawcy sztuki mogły dostarczyć Reymontowi satyryczne rysunki Franciszka Kostrzewskiego *Nowocześni krytycy malarstwa i Nowocześni krytycy muzyczni* (zob. *Album Fr. Kostrzewskiego*, seria 2, S. Lewental, Warszawa 1898, s. 46–47). Zwraca przy tym uwagę wybór przywoływanych przez „*Pa*” kompozytorów: łączy ich uznanie za twórców opery narodowej – polskiej (Stanisław Moniuszko) i włoskiej (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi), redefiniujących dotychczasowe tradycje. Nie bez znaczenia w kontekście satyrycznej wymowy *Z pamiętnika* jest też zredukowanie ich dokonań do możliwości odtworzenia za pomocą gwizdu lub gry nożem na butelce. Elżbieta Anna Sekuła upatruje w takiej postawie uobecnianie siebie w roli „wytwórcy” kiczu: „Ci, którzy patrzą na kicz łaskawszym okiem, to zaangażowani uczestnicy »kiczowego działania« i takich treści” (taż, *Kicz jako źródło radości*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2008, s. 46).

pisarz kontynuuje tendencje zauważalne między innymi we *Franku. Szkicu z życia teatralnego* (1894) oraz w *Ziemi obiecanej* (1899). Podobnie jak w tych utworach, miasto w *Z pamiętnika* to przestrzeń – pisze Beata Utkowska – fizycznej i moralnej degeneracji⁴⁸. W opowiadaniu przesunięty zostaje jednak ciężar tego, co dla miasta „zewnętrzne” (tj. jego tkanki urbanistycznej), na wytwór, jakim dla Reymonta jest mieszczanin, zwłaszcza w jego odmianie filisterskiej; w utworze zyskuje on określenie „mydlarza”, wraz z jego odmianami (glicerynowym, warszawskim, cesarskim), wyróżnionymi przez jednego z bohaterów *ad hoc* na potrzeby *reductio ad absurdum* sposobu życia tej postaci⁴⁹. Kwintesencją owego „mydlarza” pozostaje protagonista przyznający sobie prawo do oceny odwiedzanych miast (Krakowa, Wiednia, Pesztu) z perspektywy ergonomii wykorzystania przestrzeni; punktem odniesienia staje się dla niego Warszawa i panujące w niej warunki życia oraz realia architektoniczne. Dlatego krakowskie Planty zdają mu się niepotrzebną stratą przestrzeni, która mogłaby zostać wykorzystana w bardziej dochodowy sposób: „Mają planty i grubo płacą na ich utrzymanie! Gdzieby to u nas pozwoliło miasto, żeby tyle placów stało bezużytecznie [...]. Rozparcelować, wytknąć ulice, sprzedać, zbudować porządnymi kamienicami i pieniądze są, ruch jest, przemysł się podnosi, handel ma parę tysięcy nowych sklepów. To jest porządna gospodarka

48 Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 86.

49 Słownik warszawski nie odnotowuje metaforycznego rozumienia określenia „mydlarz”; zob. *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. II: H–M, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1900, s. 1081. W znaczeniu nadanym mu przez bohaterów *Z pamiętnika* pojawia się w *Słowniku języka polskiego* zredagowanym przez Władysława Doroszewskiego. To tam czytamy, że mydlarz jest synonimem (z kwantyfikatorem „przenośny/przestarzały”) filistra, mieszczaucha, osoby reprezentującej drobnomieszczańskie upodobania (zob. *Mydlarz*, [hasło] w: *Słownik Języka Polskiego*, t. IV: L–Nić, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 927).

Zarazem jest to określenie znane i dość powszechne w epoce, o czym świadczą rozważania Jadwigi Zacharskiej (zob. też, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski...*). W utworze Reymonta określenie to autorka pamiętnika przytacza za krakowskim kuzynem, jednocześnie nie w pełni zgadzając się z taką klasyfikacją jednego z malarzy realistów, mianowicie Wojciecha Gersona (1831–1901). Malarz ten przywoływany zostaje nieprzypadkowo. Zdaniem Andrzeja Ryszkiewicza stanowił on najwyższy autorytet dla ówczesnych twórców, którego status w środowisku podnosiło honorowe członkostwo w Towarzystwie Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu (od 1896). Wyrazem owej pozycji stała się napisana przez Gersona rozprawa *Znawstwo prawdziwe i rzekome w malarstwie* (1895). Argumentów za rangą malarstwa Gersona dostarcza Hali jednakże nie własny gust artystyczny, lecz wzmianki w prasie codziennej. Tym samym opinie drukowane na łamach „Kuriera Warszawskiego” stały się dla niej wyrocznią w dziedzinie sztuki, co można – biorąc pod uwagę profil odbiorcy gazety – traktować jako szkic do portretu socjologicznego bohaterów *Z pamiętnika*. Można przy tym, uwzględniając miejsce pierwodruku utworu Reymonta, potraktować opiniotwórczą według Hali rangę periodyku jako żartobliwy ukłon w jego stronę.

miejska, tak się u nas w Warszawie robi, a tutaj miliony się marnują⁵⁰. Protagonista *Z pamiętnika* ignoruje przy tym istnienie w Warszawie terenów zielonych, w tym Ogrodu Saskiego, udostępnionego mieszkańcom stolicy już w 1724 roku. O funkcji, jaką pełniły na przełomie XIX i XX wieku parki, można było przeczytać w publikacji *Przewodnik po Warszawie wraz z treściwym opisem miasta* (1893). Toteż dezynwoltura Adamskiego wobec obserwowanych w innych miastach sposobów zagospodarowania terenu jest świadectwem obskurantyzmu, właściwego filistrowi, przedkładającego wymierny zysk finansowy ponad społeczne potrzeby organizacji powszechnie dostępnych miejsc wypoczynku⁵¹. O tym, jaką wagę przykładano do warszawskiej zieleni miejskiej w ostatnich latach XIX wieku (a zatem w czasie, kiedy rozgrywa się akcja opowiadania Reymonta), świadczy fakt powołania do istnienia Komitetu do Opieki nad Plantacjami Miasta Warszawy (1889; prezesem został Karol Jurkiewicz – przyrodnik i mineralog, popularyzator nauki), wraz z sukcesywnie składanymi na łamach „Kuriera Warszawskiego” sprawozdaniami z jego działalności, i założenie przy reprezentacyjnych Alejach

50 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 98–99. Z kolei dla gospodarzy Wenecji Adamski ma podobną receptę: „Żebym ja u nas, w Warszawie, miał taki pałac brudny, odrapany, z wodą naokoło, toby mi [...] dom zapieczętowali i poszedłbym z torbami. [...] Zasypać kanały, odnowić domy, zrobić skwer na placu św. Marka, toby jeszcze to miasteczko było możliwe” (tamże, s. 129).

W sposób podobny co krakowskie Planty i weneckie kanały (jako zbędne dla codziennego funkcjonowania miasta) bohater postrzega też rodzime pamiętki przeszłości: Barbakan jest dla niego – zgodnie z tym, co zapisała Hala – świadectwem niegospodarności krakowskich włodarzy: „»Pa« powiedział, że to tylko szkoda tak porządnego placu, bo w tym miejscu mogłyby stać porządne domy o czterech frontach, ze sklepami na dole, toby się lepiej opłaciło miastu, niż te rumowiska” (tamże, s. 80). Bohater jest przy tym w swej ocenie śladów historycznej przeszłości niekonsekwentny: Barbakan traktuje jako świadectwo nieudolności władz miejskich, niepotrafiących stworzyć planu zagospodarowania przestrzeni zgodnie z regułami ekonomii, a jednocześnie oburza się na stacjonowanie austriackiego garnizonu na Wawelu. Ten bowiem, na zasadzie skrótu myślowego, postrzega – zgodnie z miejscem budowli w wyobraźni zbiorowej – jako siedzibę polskich królów. Toteż wszelką obecność zaborcy w murach zamku traktuje jako „zamach” na pamięć o przeszłości. Zarysowany tu sposób postrzegania Wawelu zgodny jest z koncepcją Pierre’a Nory, nacechowanej symbolicznie przestrzeni jako „miejsca pamięci” (zob. tenże, *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, przeł. J.M. Kłoczkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 95–126). Pamięć bowiem, co podkreśla Elżbieta Rybicka, wyraża się w materialnym śladzie przeszłości (zob. też, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geo-poetyki)*, „Teksty Drugie 2008, nr 1–2, s. 22–26). U źródeł takiego postrzegania Wawelu (a szerzej – Krakowa) przez Adamskich mógł stać obraz tego miasta, wywiedziony choćby z *Pieśni o Krakusowym grodzie* (pierwodruk 1863) Wincentego Pola, ukazującej je jako cel patriotycznej pielgrzymki do narodowego sanktuarium.

51 Na ten temat zob. K. Kimic, *Potrzeby społeczne jako jedna z przyczyn tworzenia parków publicznych w Polsce w XIX wieku*, w: *Przyroda i miasto*, t. III, red. J. Rylke, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego, Warszawa 2000, s. 71–92.

Ujazdowskich parku Ujazdowskiego (1896). Były to inicjatywy miejskie na tyle głośne, że Adamski musiał o nich słyszeć, choćby z kawiarnianych plotek. Nie przekładały się jednak bezpośrednio na wysokość jego dochodów, toteż zapewne je ignorował.

Merkantylny stosunek do rzeczywistości ojciec rodziny przekłada także na relacje z ludźmi, o czym świadczy lekceważąca uwaga na temat możliwych utrudnień w uzyskaniu audiencji u papieża: „Łapówkę się wsunie komu należy, trach... i wszystkie drzwi otwarte, jak wrota... Cóż to, pierwszy raz będę miał z urzędami do czynienia czy co? Zęby się na tym zjadło”⁵² – peroruje Adamski w towarzystwie zięcia *in spe*, nie zważając na jego reakcję.

Tym samym w utworze mamy do czynienia z artystyczną wszechstronną wiwisekcją zjawiska filisterstwa, które zostało potraktowane jako badawcze „zjawisko osobne”. Takiej perspektywie studium przypadku sprzyja zawężenie kręgu głównych bohaterów do jednej rodziny. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, można stwierdzić, że jest ona dysfunkcyjna, a w jej skład, prócz Hali, wchodzi:

ojciec, dostrzegający w kobietach jedynie walory fizyczne, seksista oraz hipokryta, oburzający się na nagość w sztuce, a jednocześnie niestroniący od podejrzanych lokali i molestujący służącą, która zostaje odprawiona przez panią domu, aby zapobiec skandalowi;

matka, bigotka i hipokrytka, z dewocyjnym zacięciem manifestująca własną religijność i przywiązanie do tradycji, chlubiąca się wysokimi standardami moralnymi, a zarazem niewrażliwa na finansowe kłopoty dalszych krewnych (ze skąpstwa zaprasza kuzynkę na przyjęcie, aby ta – w zamian za jedzenie i stary płaszcz – zabawiła zebranych grą na fortepianie). Ubóstwo innych traktuje jako błogosławieństwo, czego dowodzą jej przemyślenia podczas krakowskich spacerów:

Kraków jest piękny! Piękny przez swoje świątynie, przez pobożność, jaka tutaj panuje, przez cnoty, przez zadziwiającą ilość różnego duchowieństwa. Ale Kraków jest bardzo drogi! [...] Całe szczęście, że ci biedacy mają tutaj tyle pociech religijnych, całe szczęście. Opatrzność zawsze czuwa nad małuczkimi. A ludzie nie chcą widzieć tego, ślepi i nieszczęśni!⁵³;

młodszy brat Zdziś, o skłonnościach sadystycznych (dla zabawy wiesza kota sąsiadów), lubujący się w upokarzaniu siostry głośnym komentowaniem jej zachowania w obecności pretendenta do jej ręki. Postać ta zasługuje zresztą na osobną uwagę ze względu na ukazaną rozbieżność między reakcją matki na jego postępowanie a ideałami wychowawczymi, które – potencjalnie – były (lub powinny być) bliskie

⁵² W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 37.

⁵³ Tamże, s. 100. Jednocześnie nie przeszkadza jej to postrzegać w ubóstwie krewnej kary bożej za „grzeszne” życie i poglądy (zob. tamże, s. 101).

rodzicielce. Skarcony przez ojca za dręczenie zwierzęcia, co mogło przełożyć się na wyprowadzkę lokatorów, a zatem i utratę dochodu pochodzącego z wynajmowania oficyny, znajduje obrończynię w matce, wbrew przestrogom zwolenników dyscyplinowania progenitury, co jest przejawem chrześcijańskiej konieczności (zob. np. ks. Władysława Chotkowskiego *O chrześcijańskim wychowaniu dzieci. Sześć nauk* [1887]⁵⁴). Biorąc pod uwagę deklarowaną przez matkę religijność, taka rozbieżność między jej codziennym postępowaniem a przestrzeganiem nauk Kościoła wzbogaca rys kreacji tej postaci o zakłamanie w sferze religijnej, tak istotnej dla filistra i jego pojmowania społecznych zobowiązań wynikających z bycia Polakiem/Polką – katolikiem/katoliczką⁵⁵;

ciotka, stara panna mieszkająca – zgodnie z dziewiętnastowiecznymi zwyczajami – „przy rodzinie”, cynicznie komentująca postępowanie Hali i bezskutecznie próbująca swatać ją z protegowanym, a zarazem wdzięcząca się do narzeczonego

54 Cykl ten został przedrukowany jako *Nauki o chrześcijańskim wychowaniu dzieci* przez Ks. Wł. Ch. na łamach pisma „Homiletyka. Pismo Miesięczne Poświęcone Kaznodziejstwu i Życiu Duchowemu” w latach 1900–1901; wówczas też zostały opublikowane rozważania Józefa Stagraczyńskiego *Zasady wychowania chrześcijańskiego* (1901). Z kolei nieco później ukazało się opracowanie Cecylii Plater-Zyberkówny *Kilka myśli o wychowaniu w rodzinie* (1903), w którym autorka akcentuje wpływ życia duchowego i religii na kształtowanie osobowości dziecka. Przywołane tu rozważania z zakresu pedagogiki katolickiej stanowią istotny kontekst dla interpretacji zachowań bohatera utworu Reymonta. Konfrontacja z nimi umożliwia też dostrzeżenie deziluzyjnego charakteru spojrzenia pisarza na rozdział między postulatami wychowawczymi, które powinny być bliskie matce dewotce, a praktyką dnia codziennego. Na naszkicowany w utworze obraz religii bezsprzecznie miały wpływ nie tylko tendencje demaskatorskie Reymonta, akcentującego relację między dewocją i wiarą w postawie filisterskiej, ale i jego własne losy; przekonująco pisze o tym uwikłaniu Jakub A. Malik, akcentujący ewolucję postawy pisarza wobec Kościoła i jego nauczania; zob. tenże, *Modernistyczne credo. O religijności Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 49–64. Rozstrzygająca przy tym wydaje się deklaracja samego Reymonta, piszącego w jednym z listów do Paula Cazina: „Mówię to otwarcie, jestem wierzącym i katolikiem. Nie kryję się z tym i nie rozumiałbym nawet, dla jakich przyczyn miałoby się kryć swoją wiarę przed ludźmi” (*Nasz francuski przyjaciel o Reymontcie* [wypowiedź Paula Cazina], „Wiadomości Literackie” z 14 lutego 1926, nr 7, s. 2).

55 Źródła takiej postawy można upatrywać w założonym w 1842 roku Zgromadzeniu Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa, którego przywódcy ks. Piotr Semenka i ks. Hieronim Kajsiewicz stworzyli wizję narodu polskiego jako narodu Chrystusowej ofiary (szerzej zob. W. Osadczy, *Teologia narodu i świadomości chrześcijańskiej misji Polski w świetle działalności i charyzmatu księży Zmartwychwstańców*, „Ethos” 2021, nr 3, s. 325–345). Konsekwencją było odmówienie uczuć patriotycznych mniejszościom etnicznym i religijnym. Stanowisko to zaostriżyło się wraz z rozwojem współczesnego nacjonalizmu na przełomie XIX i XX wieku, o czym świadczą publikacje na łamach „Przeglądu Wszechpolskiego” po przejściu go przez zwolenników Narodowej Demokracji (1895–1905).

dziewczyny. Dbą przy tym o pozory, rekompensując – bez względu na wiek – niedostatki fizyczne odpowiednio spreparowanym strojem.

Lektura opowiadania Reymonta uświadamia przy tym, że *dramatis personae* są nie tyle charakterami, co typami, obdarzonymi skonwencjonalizowanym zestawem cech charakteru⁵⁶. Dzięki wykorzystanej strategii artystycznej Reymont mógł dotrzeć do „prawdy” tak o społeczeństwie, jak i jego poszczególnych jednostkach, poprzez „uśrednienie” ich charakterystycznych właściwości. Rezygnacja z indywidualności jednostki na rzecz jej typowości pozwoliła pisarzowi unikać rozbudowy elementu fabularnego, naznaczonego przypadkowością. Galeria postaci w utworze zyskuje dzięki tej decyzji na wyrazistości, choć zarazem ich motywacja psychologiczna staje się powierzchowna. Widać to zwłaszcza w kreacji Jana Gwalberta Adamskiego. Postrzega się on jako człowiek światły, w pełni świadomy swych zobowiązań społecznych, wynikających z jego pozycji – nieprzypadkowo podkreśla wielokrotnie status męża, ojca, a zarazem obywatela (nie bez znaczenia jest przy tym stosowanie przez bohatera zaimka osobowego „ja”, podkreślającego, że to o niego chodzi). Istotne dla dostrzeżenia rysu satyrycznego postaci jest zwłaszcza ostatnie z określeń: obywatel; to – w myśl definicji *Słownika języka polskiego* Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego – ironiczny synonim kamienicznika⁵⁷. Tymczasem bohater *Z pamiętnika* obnosi się dumnie z tym tytułem, traktując go jako świadectwo własnego wysokiego poziomu moralnego, o czym świadczy wpis do pamiętnika po wizycie w Peszcie. Z pobytu w mieście zdolny jest zapamiętać jedynie praktycyzm architektury i piękno kobiet, budzących w nim (na poły erotyczny) niepokój pomieszany z przyjemnością:

56 Postacie te współtworzą – jako całość – figurę inspirowaną poetyką szkicu fizjologicznego. Piotr Stasiński, omawiając specyfikę tego gatunku, podkreślał jego zakorzenienie w inspirowanej myśleniem naukowym dążności do „obiektywizacji” opisu, podporządkowanego badawczej akrybii. Autorzy „fizjologii” koncentrowali się – pisze badacz – na „naukowej” analizie społeczeństwa, dążąc do wyodrębnienia typów socjalnych w ich modelowym, statycznym ujęciu. Wzorując się na metodzie biologów ewolucyjnych, pisarze sięgali po właściwe dla XIX wieku pseudonauki: charakterologię, fizjonomikę czy zaadaptowaną na potrzeby fizjonomiki patologię humoralną; zob. tenże, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1982, s. 36. Tym samym szkic fizjologiczny miał oddawać rzeczywistość z dokładnością fotografii, będąc zarazem karykaturą społeczną inspirowaną wiktoriańskimi rysunkami Edwarda Hopkinsa czy Johna B. Partridge’a. Wspólne dla przywołanych tu artystów jest łączenie realistycznego obrazowania z ukazywaniem rzeczywistości w satyryczny sposób.

W literaturze polskiej reprezentatywną dla fizjologii antologią jest zbiór zredagowany przez Janinę Rosnowską i Cecylię Gajkowską *Polacy przez siebie samych odmalowani. Szkice fizjologiczne 1833–1862*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

57 Zob. *Obywatel*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. III: N–Ó, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1904, s. 538.

A kobiety! – smoki! Żeby tak nie był z gruntu moralnym człowiekiem i czującym obywatelem i gdybym był sam! – No nie ręcę... Chodzą jak łanie, aż do głowy uderza! [...] Muszę ja tutaj kiedy sam przyjechać... bo Peszt wart porządnego obejrzenia... a z kobietami [tj. żoną i córką – A.M.] to człowiek przeważnie skrępowany...⁵⁸

Apoteoza postawy konserwatywnej, której podporządkowana jest autokreacja Jana Gwalberta na człowieka moralnego, stoi w kontraście wobec praktyki życia codziennego tej postaci⁵⁹. W konsekwencji ojciec rodziny, czujący się odpowiedzialnym za moralność i edukację społeczeństwa (to, przypomnijmy, motywacje przyświecające mu przy notowaniu spostrzeżeń z podróży do Włoch), nie waha się przemycać towarów codziennego użytku (papierosów, cukru i herbaty), aby zaoszczędzić na przewidywanych wydatkach⁶⁰. Z kolei oburzenie na nagość w sztuce, jako coś „nieprzyzwoitego”, nie przeszkadza mu w odwiedzaniu za granicą kabaretów wątpliwej reputacji – tym bardziej że był zachęcany do tego przez

58 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 113–114. Epitet, którym bohater obdarza Węgierki najpewniej pochodzi z dramatu Jana Augusta Kisielewskiego *W sieci* (1899). W sztuce mianem „smoczej niewiasty” zostaje określona Julia Chomińska, co wiąże ona z własnym erotyzmem i talentem malarskim:

P. CHOMIŃSKA.

No cóż powiedział ten twój wielki pan profesor Grzelewicz?

JULIA.

Powiedział, że ja mam talent, że mam „erotyczną intuicję”.

P. CHOMIŃSKA.

Co powiedział?

JULIA.

Powiedział, że jestem smocza niewiasta, to chyba dosyć!

(tenże, *W sieci*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1969, s. 46).

59 Podobnie jako jednostkę o wysokich standardach moralnych postrzega siebie bohater innego, powstałego w podobnym czasie, utworu – *Pięciu listów filistra* (1900; 1902 wydanie książkowe) Adolfa Nowaczyńskiego. Oburzając się na niemoralne prowadzenie się kobiet w metropolii, sam korzysta z możliwości kolacji z udziałem aktorek w gabinecie restauracyjnym (zob. tenże, *Pięć listów filistra*, w: tegoż, *Małpie zwierciadło. Satyry*, Nakładem Księgarni Polskiej B. Połowieckiego, E. Wende i Ska, Lwów–Warszawa 1902, s. 5–24).

60 Bohater czyni to zresztą w sposób na tyle nieudolny, że zostaje zatrzymany, co wywołuje w nim odruch sprzeciwu, nakazujący szukanie sprawiedliwości u najwyższych władz. Bardziej jednak niż nadszarpnięcie reputacji oburza go poniesiona strata materialna, wynikająca z konfiskaty dóbr: „To ja mam nie palić, moje dziewczątko ma cukierków nie jeść, matka i »Stokrotki« i my wszyscy mamy herbaty nie pić... Zrozum, kto w Boga wierzy, bo ja [...] nie potrafię” (W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 75).

„kawiarnianego” mentora⁶¹. Z kolei matka Hali w postawie światopoglądowej łączy dewocyjną religijność z wiarą w proroczy charakter snów, jakkolwiek informacji na ten temat nie czerpie z modnych ówczesnie senników, a raczej markuje swoją wiedzę na temat snów w dowolny sposób, łącząc ją z własnymi pomysłami. Znacząca pod tym względem jest wykładnia snu o rybach, zapisana przez nastoletnią współautorkę pamiętnika: „Czasem to nic nie szkodzą ryby ze śliwkami, a tylko jak się śnią ryby na amarantowo, to może być źle”⁶². Taka wykładnia snu, w konfrontacji z zawartością popularnych w epoce senników, zdaje się wskazywać na konfabulacje matki bohaterki. Ani bowiem – *pars pro toto* – *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik oraz najnieomylniejszy sposób wygrania na każdej loterii* (1875), ani *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik według Kazimierza Góralczyka ułożony i nowymi dodatkami opatrzone a nieomylną wskazówką pomyślności i szczęścia będący* (1890) nie zawierają w hasło „ryby” odczytania takiego, o którym mówi matka⁶³. Wiara w moc onejromancji to zresztą kolejny rys do szkicu psychiki filistra, uświadamiający jego intelektualną płytyzję; świadczy o tym opinia na łamach jednego z pism oświatowych, w którym senniki (ich przykładem posłużył bliżej nieokreślony *Najnowszy sennik egipski*) zrównane zostały z makulaturą⁶⁴.

61 To zresztą jedyny moment, gdy – zawiedziony w swych nadziejach – krytycznie ocenia radę przyjaciela: „Ten radca mnie urządził, no! [...] Myślałem, że zobaczę coś ciekawego, bo radca tak mrugał... a może nawet tak troszeczkę... no uczciwie pikantnego... A tam brudno, piwo pod psem i ostatnie wybiorki... wywłoki...” (tamże, s. 107). Abominację do postaci wzbudza zatem nie tyle fakt zaistnienia dwuznacznej moralnie sytuacji, w której się znalazł, a warunki lokalowe i niespełniający jego oczekiwań personel. O tym bowiem, że odwiedzanie drugorzędnych kabaretów nie było mu obce, świadczy scena warszawskiej kolacji z radcą, zakończonej wizytą u „błaźnic”, co motywowane było rzekomo względami medycznymi (pobył miał pozytywnie wpłynąć na trawienie); zob. tamże, s. 54–62.

62 W.S. Reymont, *Z pamiętnika...*, s. 109.

63 Zob. Ryby, [hasło] w: *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik oraz najnieomylniejszy sposób wygrania na każdej loterii*, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1875, s. XVI; Ryby, [hasło] w: *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik według Kazimierza Góralczyka ułożony i nowymi dodatkami opatrzone a nieomylną wskazówką pomyślności i szczęścia będący*, Druk Aleksandra Pajewskiego, Warszawa 1890, s. 31. *De facto* publikacja, która ukazała się w Warszawie, jest przedrukiem krakowskiej. Przywołany w tytule jako autor Kazimierz Góralczyk to zresztą pseudonim Władysława Ludwika Anczyca.

64 Zob. *Sprawozdanie c. k. Rady Szkolnej krajowej o stanie wychowania publicznego w r. szk. 1894/95 w świetle rzeczywistości*. Cz. V: Czynniki nieprawidłowego rozwoju nauki, „Szkolnictwo. Organ Nauczycieli Ludowych” 5 września 1896, nr 25, s. 200. Same okoliczności odnoszą się do zaboru austriackiego, jednak społeczne realia były analogiczne na pozostałych ziemiach polskich. Toteż wyrażoną przez publicystę opinię można odnieść też do zaboru rosyjskiego, na terenie którego mieszkała ukazana w opowiadaniu Reymonta rodzina Adamskich.

Ukazana na kartach utworu Reymonta rodzina Adamskich to modelowy portret filistra, będącego figurą w dyskursie społecznym *belle époque*, wyrosłego z przeobrażeń kulturowych i cywilizacyjnych właściwych dla tego okresu. Jednocześnie zaś *Z pamiętnika* wydaje się kolejnym w prozie Reymonta (po *Fermentach*, 1897) rozrachunkiem z filistrem – minęły lata sporów ideologicznych, zdaje się sugerować pisarz, a filister pozostał sobą, nie tracąc nic z cech przypisywanych mu na mocy wyobraźni zbiorowej⁶⁵.

Bibliografia

- Altenberg Peter (właśc. Richard Endländer), *Ashantee*, S. Fischer Verlag, Berlin 1897.
- Altenberg Peter (właśc. Richard Endländer), *Im Stadtgarten*, w: P. Altenberg, *Wie ich es sehe*, S. Fischer Verlag, Berlin 1896, s. 61–65.
- Altenberg Peter (właśc. Richard Endländer), *W miejskim ogrodzie*, w: P. Altenberg, *Jak ja to widzę*, przeł. Aurelia R. (właśc. Aurelia Reymontowa), J. Fiszer, Warszawa 1904, s. 70–77.
- Altenberg Peter (właśc. Richard Endländer), *Wie ich es sehe*, S. Fischer, Berlin 1896.
- Arendt Hanah, *O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, w: H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń, W. Madej, Fundacja Aletheia, Warszawa 1994, s. 233–266.
- Arendt Hanah, *Wybuchowi filistrzy*, w: H. Arendt, *Pisma żydowskie*, przeł. M. Godyń, P. Nowak, E. Rzanna, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2012, s. 235–235.

⁶⁵ Jako zapis zakresu semantycznego pojęcia filister, funkcjonującego w wyobraźni zbiorowej, możemy traktować definicję tego terminu odnotowywaną przez źródła z epoki: „Filister człowiek obojętny na interes ogółu, nie poczuwający się do koleżeństwa, zadowolony samolub i wygodniś, człowiek pojęć małostkowych, pospolity, poziomy, bez wyższych aspiracji” (*Filister*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. I: A–G, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898, s. 742). O tym, do jakiego stopnia myślenie o filistrze, podbudowane między innymi opowieścią Reymonta, zdominowało wyobraźnię zbiorową, świadczy nie tylko definicja językowa, ale też – zachowana w rękopisie – satyryczna *Encyklopedia Wileńska o filistrach dla filistrów przez filistra* (1904) Jana Klotta. Intencjonalnie jest to hasłowo ułożony zbiór wyobrażeń oddających światopogląd filistra, analogicznie do ogłoszonego chronologicznie później *Słownika komunałów* (1911–1913) Gustawa Flauberta, poświęconego życiu duchowemu obywateli Drugiego Cesarstwa.

Można też odczytywać utwór Reymonta jako polemikę z twierdzeniem Cezarego Jellenty o braku predyspozycji Polaków do filisterstwa traktowanego jako *modus vivendi*; zob. tenże, *Prywatne stosunki z muzą*, w: tegoż, *Galeria ostatnich dni*, L. Zwoliński i Sp., Kraków 1897, s. 130.

- Bajerowa Irena, *Polski język ogólny XIX wieku. Stan i ewolucja*, t. 1: *Ortografia, fonologia z fonetyką, morfologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1986.
- Bałucki Michał, *Pamiętnik Munia*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1900.
- Bateson Gregory, *Przyroda a umysł. Jedność konieczna*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Bliźniński Józef, *Klucz do serca panny Julii*, w: J. Bliźniński, *Dziwołagi. Szkice i obrazki*, Nakładem i drukiem Józefa Ungra, Warszawa 1876, s. 203–215.
- Ceny owoców i warzyw*, „Ogrodnik Polski” 1899, nr 20, s. 478–478.
- Ceny owoców i warzyw*, „Ogrodnik Polski” 1899, nr 22, s. 521.
- Ceny owoców i warzyw*, „Ogrodnik Polski” 1902, nr 23, s. 551.
- Chotkowski Władysław ks., *Nauki o chrześcijańskim wychowaniu dzieci przez Ks. Wł. Ch.*, „Homiletyka. Pismo Miesięczne Poświęcone Kaznodziejstwu i Życiu Duchownemu” 1900–1901.
- Chotkowski Władysław ks., *O chrześcijańskim wychowaniu dzieci. Sześć nauk*, Nakładem Jarosława Leitberba, Poznań 1887.
- Doroszewski Władysław, *Mydlarz*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. IV: L–Nić, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, s. 927.
- [Dział informacyjno-handlowy], „Kurier Polski” 1 (13) września 1899, nr 252, s. 4.
- Gerson Wojciech, *Znawstwo prawdziwe i rzekome w malarstwie*, nakładem autora, Warszawa 1895.
- Hajkowska Monika, *Narcyza Żmichowska (1819–1896) – pisarka, działaczka społeczna, nauczycielka*, „Lubelski Rocznik Pedagogiczny” 2015, t. XXXIV, z. 1, s. 141–156, <https://doi.org/10.17951/lrp.2015.34.1.141>
- Hulewicz Jan, *Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1939.
- Jellenta Cezary (właśc. Napoleon Hirschband), *Prywatne stosunki z muzą*, w: C. Jellenta, *Galeria ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, L. Zwoliński i Sp., Kraków 1897, s. 113–147.
- Juszczak Wiesław, *Malarstwo polskiego modernizmu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Filister*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. I: A–G, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898, s. 742.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Mydlarz*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. II: H–M, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1900, s. 1081.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Obywatel*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. III: N–Ó, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1904, s. 538.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Pamiętnik*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. IV: P–Prozyszcze, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1904, s. 28.

- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Szajgec*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VI: S–Ś, nakładem prenumeratorów i Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym im. J. Mianowskiego, Warszawa 1915, s. 556.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Żyd*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VIII: Z–Ż, Wydawnictwo Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym im. J. Mianowskiego, Warszawa 1927, s. 732.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, *Żydziać*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. VIII: Z–Ż, Wydawnictwo Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym im. J. Mianowskiego, Warszawa 1927, s. 733.
- Katalog Czytelni dla Kobiet Józefy Bojanowskiej*, [b.w.], Warszawa 1901.
- Kimic Kinga, *Potrzeby społeczne jako jedna z przyczyn tworzenia parków publicznych w Polsce w XIX wieku*, w: *Przyroda i miasto*, t. III, red. J. Rylke, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego, Warszawa 2000, s. 71–92.
- Kisielewski Jan August, *W sieci*, w: J.A. Kisielewski, *Dramaty*, oprac. R. Taborski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1969 [BN I, 196].
- Klott Jan, *Encyklopedia Wileńska o filistrach dla filistrów przez filistra*, [Litwa] 1904, <https://polona.pl/item-view/d28553a9-be68-4bb7-a558-4d2e4db2c6a9?page=0>
- Kłosińska Krystyna, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 87–112.
- Komornicka Maria, *Z fantazji realnych*, w: M. Komornicka, *Szkice*, Skład Główny w księgarni Wacława Obuchowskiego, Warszawa 1894, s. 11–69.
- Kostecki Janusz, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1986, s. 183–214.
- Kostrzewski Franciszek, *Nowocześni krytycy malarstwa*, w: F. Kostrzewski, *Album Fr. Kostrzewskiego*, seria 2, S. Lewental, Warszawa 1898, s. 46–47.
- Kotowski Witold, *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 1, s. 185–201.
- Kowerska Zofia, *O wychowaniu macierzyńskim*, Michał Glücksberg, Warszawa 1894.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Dziennik Serafyny z autografu spisał B. B.*, Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1876.
- [„Kronika z Paryża literacka, naukowa i artystyczna”], „Biblioteka Warszawska. Pismo Poświęcone Naukom, Sztukom i Przemysłowi” 1853, t. IV, s. 518–532.
- Laplace Louis, *Histoire d'une ame. La Servante de Dieu Mathilde de Nedonchel*, Vitte&Perrussel, Lyon 1855.
- Lejeune Philippe, *Dziewczęce „ja”*. (O dziennikach panien z XIX wieku), przeł. M. Rodak, P. Rodak, w: P. Lejeune, „Drogi zeszyt...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, wyb. P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 186–222.

- Listy Ignacego Maciejowskiego (Sewera) do Tadeusza Micińskiego oraz Do Marii i Wacława Wolskich, t. 2: *Miscellanea literackie 1864–1910*, oprac. S. Pigoń, „Archiwum Literackie” 1957, s. 313–315 [list z 28 lutego 1901].
- Liszka Aleksandra, *Ingerencja cenzury redaktorskiej czy autocenzura? O cenzurze noweli „Z pamiętnika” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, red. E. Dubicka, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2019, s. 17–26.
- Liszka Aleksandra, „Z pamiętnika”, czyli *Reymontowska grafomania. Propozycja interpretacyjna*, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe” 2024, nr 2, s. 85–100, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6619>
- Łukasiewicz Juliusz, *Okres 1795–1918. Materialne warunki życia ludności*, w: *Historia Polski w liczbach*, t. I: *Państwo i społeczeństwo*, red. F. Kubiczek, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2003, s. 198–225.
- Łupienko Aleksander, *Koszty związane z wynajmem mieszkania w Warszawie w latach 1864–1914*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, nr 1, s. 37–53.
- Malik Jakub A., *Modernistyczne credo. O religijności Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 49–64.
- Markowski Artur, *Pogrom warszawski 1881 r.*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich*, t. 2: *Studia przypadków (do 1939 roku)*, red. K. Zieliński, K. Kamil, A. Markowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2019, s. 67–85.
- Moles Abraham, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Nałkowski Wacław, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta (właśc. Napoleon Hirschband), *Forpoczty. Książka zbiorowa*, nakładem autorów, Lwów 1895, s. 5–50.
- Nasz francuski przyjaciel o Reymoncie* [wypowiedź Paula Cazina], „Wiadomości Literackie” z 14 lutego 1926, nr 7, s. 2.
- Niemira Wacław, *Katalog księgarni i wypożyczalni książek oraz czytelnia nowości polskich, francuskich i dla młodzieży*, Drukarnia St. Niemiry [i] Synów, Warszawa 1901.
- Nora Pierre, *Między pamięcią a historią. Wybór tekstów*, przeł. J.M. Kłockowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 95–126.
- Nowaczyński Adolf, *Pięć listów filistra*, w: A. Nowaczyński, *Małpie zwierciadło. Satyry*, Nakładem Księgarni Polskiej B. Połowieckiego, E. Wende i Ska, Lwów–Warszawa 1902, s. 5–24.
- Ołdak Anna Sabina, *Recepcja twórczości popularnych pisarek angielskich w polskiej krytyce literackiej drugiej połowy XIX wieku (fenomen Ouidy)*, w: *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 308–318.
- Orzeszkowa Eliza, *O Żydach i kwestii żydowskiej*, Drukarnia Józefa Ungra, Wilno 1882.

- Osadczy Włodzimierz, *Teologia narodu i świadomości chrześcijańskiej misji Polski w świetle działalności i charyzmatu księży Zmartwychwstańców*, „Ethos” 2021, nr 3, s. 325–345.
- Plater-Zyberkówna Cecylia, *Kilka myśli o wychowaniu w rodzinie*, t. 1, Druk Piotra Laskauera i S-ki, Warszawa 1903.
- Pol Wincenty, *Pieśń Januszowa o Krakusowym grodzie*, Księgarnia Józefa Czecha, Kraków 1873.
- Polacy przez siebie samych odmalowani. Szkice fizjologiczne 1833–1862*, oprac. J. Rosnowska, C. Gajkowska, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1979.
- Potocki J.K., *Spirytyzm wobec nauki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 278, s. 267–268 [cz. I].
- Prokop Jan, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- Prus Bolesław, „Farys”, „Kraj”, dodatek „Dział Literacki Kraju” 14 (26) listopada 1885, nr 46, s. 10–18.
- Prus Bolesław, „Farys”, w: B. Prus, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*, red. Z. Szwejkowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1950, s. 115–134.
- Prus Bolesław, [Kronika tygodniowa], „Kurier Warszawski” 8 (20) maja 1882, nr 112, s. 1–3.
- Prus Bolesław, *Lalka*, t. I–II, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1998 [BN I, 262].
- Przewodnik po Warszawie wraz z treściwym opisem miasta*, Nakład i Druk Redakcji „Wędrowca”, Warszawa 1893.
- Pszczółowska Lucylla, *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 139–147.
- Puszkina Aleksander Siergiejewicz, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. L. Belmont, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1925, s. 13–14 [BN 35, II].
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągly. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Fermenty*, t. 1–2, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1897.
- Reymont Władysław Stanisław, [list do Mariana Kiniorskiego z 29 października 1900], w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 180.
- Reymont Władysław Stanisław, [wstęp do]: P. Altenberg (właśc. Richard Endländer), *Jak ja to widzę*, przeł. Aurelia R. (właśc. Reymontowa), J. Fiszer, Warszawa 1904, s. VII–X.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z pamiętnika*, w: W.S. Reymont, *Nowele*, t. II, wyb. H. Markiewicz, J. Skórnicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 255–345.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z pamiętnika*, w: W.S. Reymont, *Nowele*, t. IV, oprac. A. Bar, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1950, s. 235–343.

- Reymont Władysław Stanisław, *Z pamiętnika*, w: W.S. Reymont, *Z pamiętnika*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1903, s. 1–135.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z Pamiętnika panny Hali – jej „Pa” i „Ma”*, „Ilustracja Polska” 16 października 1901, nr 1–2 [nakład drugi], s. 11–14 [cz. 1].
- Reymont Władysław Stanisław, *Z Pamiętnika panny Hali – jej „Pa” i „Ma”*, „Ilustracja Polska” 4–25 października 1901, nr 3–5 [nr zbiorowy], s. 51–52 [cz. 3].
- Reymont Władysław Stanisław, *Z Pamiętnika panny Hali – jej „Pa” i „Ma”*, „Ilustracja Polska” 25 października 1901, nr 6, s. 114–116 [cz. 6].
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 2014 [BN I, 286].
- Rybicka Elżbieta, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32.
- Ryby, [hasło] w: *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik oraz najnieomylniejszy sposób wygrania na każdej loterii*, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1875, s. XVI.
- Ryby, [hasło] w: *Najnowszy i najprawdziwszy wykład snów, czyli Sennik według Kazimierza Góralczyka ułożony i nowymi dodatkami opatrzone a nieomylną wskazówką pomyślności i szczęścia będący*, Druk Aleksandra Pajewskiego, Warszawa 1890, s. 31.
- Sekuła Elżbieta Anna, *Kangur, Kicz jako źródło radości*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W.J. Burszta, E.A. Sekuła, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2008, s. 35–47.
- Sienkiewicz Henryk, *Bez dogmatu*, oprac. T. Bujnicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 2015 [BN I, 301].
- Sprawozdanie c. k. Rady Szkolnej krajowej o stanie wychowania publicznego w r. szk. 1894/95 w świetle rzeczywistości. Cz. V: Czynniki nieprawidłowego rozwoju nauki*, „Szkolnictwo. Organ Nauczycieli Ludowych” 5 września 1896, nr 25, s. 200.
- Stagraczyński Józef, *Zasady wychowania chrześcijańskiego*, Nakładem „Wydawnictwa Dzieł Ludowych” K. Miarki, Mikołów 1901.
- Stasiński P., *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1982.
- Sztachelska Jolanta, *Pamiętnikarstwo. Z dziejów terminu i gatunku w XIX w.*, „Studia Podlaskie” 2013, t. XXI, s. 149–179, <https://doi.org/10.15290/sp.2013.21.07> [„Sztuka i teatr”], „Kurier Codzienny” 10 (22) marca 1894, nr 81, s. 3.
- Tomaszewski Stefan, *Postaci miejskich plebejuszy w szkicach fizjologicznych i obrazkach okresu międzypowstaniowego*, „Prace Polonistyczne” 1989, nr 45, s. 63–86.
- Urbanus [Wiktor Gomulicki], [„Szał”, obraz Władysława Podkowińskiego], „Kraj” 11 (23) marca 1894, nr 10, s. 21.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.

Wilkoński August, *O dorobkowiczach*, w: A. Wilkoński, *Ramoty i Ramotki*, t. V, Nakładem Ludwika Merzbacha, Poznań 1862, s. 181–183.

Z wystawy *berdyczowskiej*, „Ogrodnik Polski” 1902, nr 23, s. 544–545.

Zacharska Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996.

Zacharska Jadwiga, *Kariery dziewcząt z mieszczańskiego domu w literaturze drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, w: *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ichnatowicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2000, s. 250–255.

Adam Mazurkiewicz, dr hab., prof. UŁ. Badacz literatury i kultury popularnej. Współpracuje z Pracownią Badań Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor monografii z zakresu literatury popularnej i szkiców ogłaszanych na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury Ludowej”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Folia Litteraria Polonica”. Juror Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego (od 2008). W latach 2005–2013 uczestnik Sympozjów Komiksologicznych, organizowanych w ramach łódzkiego Międzynarodowego Festiwalu Komiksu i Gier, oraz dorocznych sesji naukowych w ramach wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Kryminalnego (edycje w latach 2013–2016).

Marcin Bajko*

 <https://orcid.org/0000-0001-9031-0966>

Religijne aspekty nowelistyki Władysława Stanisława Reymonta w czasie I wojny światowej Kilka dopowiedzeń

Streszczenie

Autor pragnie przypomnieć Władysława Stanisława Reymonta jako „kronikarza wojny”. Tom wydanych w 1919 roku nowel zatytułowany *Za frontem* (ponownie wydany w 1925 jako *Pęknięty dzwon*) był już przedmiotem zainteresowania zarówno badaczy literatury I wojny światowej, jak i reymontologów (B. Utkowska, M.J. Olszewska, M. Jazownik).

W artykule, zgodnie z jego tytułem, autor – często odnosząc się do ustaleń i analiz wymienionych uczonych – stara się rzucić nowe światło („kilka dopowiedzeń”) na wojenne nowele autora *Chłopów*, kładąc nacisk na ich chrześcijański wymiar (zgodny z intencjami i religijnością samego Reymonta), a także na ich antyniemieckość i akcenty antyżydowskie. Ukazując heroizm polskiego chłopa w obliczu bestialstwa wojny, pisarz podkreśla źródło takiej postawy: wyznanie chrześcijańskie, katolickie. Narrator w utworach najczęściej nie dystansuje się od tej wiary, będąc kimś w rodzaju naocznego świadka oraz członkiem

* Uniwersytet w Białymstoku, e-mail: m.bajko@uwb.edu.pl



Received: 2025-04-28. Verified: 2025-05-23. Accepted: 2025-06-10.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Białystok. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

tej wiejskiej wspólnoty. Pisząc o wojnie jako o dziele szatana i emanacji zła, Reymont podkreśla jednocześnie jej nieuchronność.

Słowa kluczowe: I wojna światowa, Władysław Stanisław Reymont, nowele, *Za frontem*, katolicyzm

Religious aspects of Władysław Stanisław Reymont's short stories during World War I. A few additions

Summary

The author would like to recall W.S. Reymont as a “chronicler of war”. The volume of short stories published in 1919 entitled *Behind the Front* (re-published in 1925 as *A cracked bell*) was already the subject of interest both to researchers of World War I literature and to reymontologists (B. Utkowska, M.J. Olszewska, M. Jazownik).

In the article, in accordance with its title, the author – often referring to the findings and analyses of the aforementioned scholars – tries to shed new light (“a few additions”) on the war short stories of the author of *The Peasants*, emphasizing their Christian dimension (in line with the intentions and religiosity of Reymont himself), as well as their anti-Germanism and anti-Jewish accents. By showing the heroism of the Polish peasant in the face of the brutality of war, he emphasized its source: the Christian, Catholic faith. The narrator usually does not distance himself from this faith, being a kind of eyewitness and a member of this rural community. Writing about war as a work of Satan and an emanation of evil, Reymont simultaneously emphasizes its inevitability.

Keywords: World War I, W.S. Reymont, short stories, *Behind the Front*, Catholicism

Podejmowany temat został już gruntownie zbadany i opisany. Nad nowelami zamieszczonymi w wydanym w 1919 roku tomie *Za frontem* pochylały się między innymi Maria Jolanta Olszewska, znawczyni literatury lat Wielkiej Wojny, oraz

Beata Utkowska, monografistka „małych form epickich” Reymonta¹. Z kolei Maria Jazownik w syntetycznym artykule odwołującym się do ustaleń i analiz wymienionych badaczek zaproponowała też kilka własnych spostrzeżeń na temat wojennych nowel polskiego noblisty².

Pisząc o twórczości prozatorskiej Reymonta z lat 1914–1919, nie sposób nie odnieść się do opublikowanych na ten temat prac. Każdy z dziewięciu utworów składających się na tom *Za frontem* został bowiem wieloaspektowo przeanalizowany. Skupiano się głównie na ich wymowie ideowej oraz politycznej, uwzględniano przy tym kontekst historyczny, choćby początkowy związek autora z orientacją prorosyjską, a po wycofaniu się wojsk rosyjskich z Królestwa w lipcu i sierpniu 1915 roku jego zdecydowany zwrot ku orientacji „proententowskiej”, lecz nie prorosyjskiej.

Mój artykuł na temat wojennej nowelistyki Reymonta ma charakter dopowiedzenia, glosy do ustaleń już wyartykułowanych. Szczególnie interesuje mnie wymiar religijny tych utworów, religijność ludowa, którą Reymont wyraźnie się fascynował. Temat ten także był podejmowany przez badaczy. Ludowa pobożność to w dużej mierze składowa własnej religijności Reymonta, człowieka obytego w świecie, często bywającego w europejskich miastach i stykającego się z różnego rodzaju postawami, prądami religijnymi i parareligijnymi (teozofia)³, inteligenta (który wszak nie uważał się – jak zauważała Maria Jolanta Olszewska – za intelektualistę)⁴. Autor *Ziemi obiecanej* wielokrotnie przed wybuchem I wojny

1 M.J. Olszewska, *Między okrucieństwem a heroizmem – wojenne opowiadania Władysława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002; B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.

2 M. Jazownik, *Historia i sacrum w cyklu opowiadań Władysława Reymonta „Za frontem”*, w: *„Wskrzесиć choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, M. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017.

Eugenia Łoch jedynie w końcówce, na dwóch stronach liczącego piętnaście stron artykułu poświęconego trojgu młodopolskich autorów, pisze o twórczości wojennej Reymonta. Wspomniane zostają nowele: *Orka*, *Wołanie*, *Pęknięty dzwon*, *Na Niemca*, *I wynieśli*. Zob. też, Stefan Żeromski, *Władysław Reymont i Jerzy Żuławski wobec pierwszej wojny światowej*, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 77–79.

3 Zob. M. Kochanowski, *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, w: tegoż, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016, s. 19–20.

4 M.J. Olszewska, *Między okrucieństwem a heroizmem...*, s. 89. Na temat nowelistyki wojennej Reymonta zob. również tejeż, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec pierwszej wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2004, *passim*. Por. syntetyczne ujęcie tematu wojny w opowiadaniach *Za frontem* w nowszym artykule tejeż badaczki *Trauma Wielkiej Wojny w wybranych opowiadaniach*

światowej manifestował swoją przynależność do ortodoksji. Słuszność miał zatem Jakub A. Malik, zaliczając go – za Jerzym Starnawskim – do grona pisarzy katolickich⁵. Z pewnością trafnie diagnozowała Eliza Orzeszkowa, że Reymontowi „socjalizmy, kosmopolityzmy, nihilizmy żadne w głowie ani sercu [...] nie zawróciły”⁶. Z pewnością miało to wpływ na ideową wymowę nowelistyki pisarza.

Wojenne opowiadania autora *Chłopów*, zarówno te powstałe w pierwszym roku wojny, jak i późniejsze, napisane po zajęciu Warszawy przez Niemców, mają przynajmniej dwa bez trudu dostrzegalne elementy wspólne: są to ostentacyjny antygermanizm oraz łącząca się z nim apologia „ludowego” katolicyzmu (Niemcy to protestanci, Polacy to katolicy). Z jednym i drugim wątkiem łączy się nieskrywany – choć powiedzmy uczciwie, że nienachalny – antysemityzm. Uwidacznia się zatem w tych utworach niechęć wobec Żydów, wyrażana przez chłopskich bohaterów. Żydzi najczęściej są posądzani o sprzyjanie Niemcom – „lutrom”⁷, Niemcom – „poganom” (216), a także o wrogość wobec Polaków-katolików. A gdy nie zarzuca się im niechęci do Polaków, to pokazuje się ich z kolei – zresztą nie bez podstaw – jako element przyczyniający się do rozpijania chłopów⁸. Przy tym wszystkim nie twierdzę, że wyrażana przez chłopskich bohaterów niechęć wobec Żydów jest tożsama z niechęcią samego Reymonta, pomimo jego zażyłości z kojarzonym z antysemickich wystąpień Romanem Dmowskim⁹.

Ponadto świat przedstawiony nowelistyki z lat wojny odnosi się zawsze do wizji zaświatów, w której Dobro ostatecznie zatriumfuje nad Złem. Na ziemi trwa

Wasyła Stefanyka. *Lektura w kontekście twórczości pisarza*, w: *Modernizm polski i ukraiński. Paralele. Studia*, red. nauk. M. Bracka, J. Ławski, R. Radyszewski, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2022, s. 82–83, 89–91.

- 5 J.A. Malik, *Modernistyczne credo. Religijność Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont...*, s. 52. Religijność Reymonta to, zdaniem badacza, „własny system oparty na tak zwanej religijności ludowej i osobistych zapatrywaniach na sprawy mistyki, metafizyki i świata duchowego” (tamże, s. 49).
- 6 List Elizy Orzeszkowej do Tadeusza Bochwica z 16 października 1908. Cyt. za: B. Koc, *Reymont. Opowieść biograficzna*, wydanie uzupełnione i poprawione, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 145.
- 7 W.S. Reymont, *Pęknięty dzwon*, Nakładem Wydawnictwa Polskiego, Lwów–Poznań 1925, s. 76. Dalej w nawiasie podaję numer strony odnoszący się do tego wydania nowel Reymonta. Jest to wydanie drugie *Za frontem* (1919), funkcjonujące pod zmienionym tytułem. Zamieniono kolejność dwóch pierwszych nowel: w pierwszym wydaniu *Na Niemca!* otwiera tom, zaś *Pęknięty dzwon* jest drugi w kolejności, w wydaniu z 1925 roku jest odwrotnie.
- 8 W noweli *Orka* (42).
- 9 Zob. np. R. Dmowski, *Kwestia żydowska. Separatyzm Żydów i jego źródła*, Nakładem „Gazety Warszawskiej”, Warszawa 1909. Por. D. Barłowski, *Żyd jako fetysz. O antysemityzmie w powieściach i pismach politycznych Romana Dmowskiego*, w: *Obrazy nieobojętności. Szkice o zaangażowaniu w sztuce*, red. A. Szawerna-Dyrszka, M. Tramer, K. Pfeifer, A. Więcek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022. Tu również obszerna bibliografia.

bowiem walka Jasności z Ciemnością. Dobra jest natura stworzona przez Boga, uprawa ziemi, życie wiejskiej społeczności zgodne z cyklem agrarnym; zła jest wojna – narzędzie szatana i naoczny dowód jego działalności, siła niszcząca boski porządek świata¹⁰.

Integralną częścią rzeczywistości, która otacza chłopską gromadę, są budowle i symbole chrześcijańskie. Pejzaż polskiej wsi znaczone przydrożnymi krzyżami, figurami świętych, Chrystusa i Maryi, ukazany jest na podobieństwo ziemskiego raju, ten zaś nie może się obyć bez świątyni. Kościoły jawią się jako latarnie na morzu niesionego przez wojnę mroku. Chłopi są częścią tego boskiego ładu – w ich języku, postawach oraz gestach stale pojawiają się elementy wiary: przywołują Boga Ojca lub Jezusa, także Matkę Boską, a często któregoś z licznych świętych.

Przyjrzyjmy się temu światu nieco bliżej. W otwierającej tom noweli *Na Niemca!*, podejmującej temat mobilizacji chłopów, na horyzoncie widzimy „złote krzyże kościołów”, które „połsniewały żywymi płomieniami” (17). Na wieść o wybuchu wojny żona Franka Kuleszy „jęknęła”: „Jezus, Marja, Józefie święty!” (19). Już wiadomość o tym apokaliptycznym, okropnym wydarzeniu sprawiła, że raj natury się zmienia, niszczeje w jednej chwili, zapowiadając zbliżającą się śmierć, koszmar, pożogę. „Nowina” przyniesiona przez wójta to ewangelia (grec. εὐαγγέλιον, „dobra nowina”) odwrócona, to „zła nowina” (grec. κακά νέα). Wojna jest zatem dziełem szatana, emanacją i manifestacją czystego zła:

Ludzie kamienieli w zgrozie, stawali bezradni, niemi, bez tchu. Musiał powtarzać, nim zrozumieli nowinę. Płacze wybuchały. Omroczyły się nagle serca i trwoga chwyciła za gardła. Zgniłe tchnienie nieszczęścia zwarzyło bujne, radosne przed chwilą życie. Przed wylękłemi oczami rozwarły się naraz przepaście i groby. Śmierć szła ku nim twardym, nieubłaganym krokiem. Słońce już zachodziło, pół nieba stanęło w łunach i zrumieniło świat, wszystkie wody zdały się płonąć żywą krwią człowieczą. (19)

W noweli, prócz akcentów antyniemieckich, plastycznie wyrażonych językiem faunicznej metaforyki („niemieckie wilki” [22, 25] polujące na „polskie świnię” [22]), zobrazowana została wiara ludu w jej uzewnętrznionej, praktycznej formie. Chłopi stale wypowiadają imię Boże, najczęściej w formie zawołania, uskarżania się na swój los: „O Jezu miłosierny! O Jezu litościwy!” (20), „Czemuż to tak, mój Jezu, czemu?” (23). W jednym z ostatnich zdań utworu narrator, współodczuwający świadek przedstawianej historii, konstatuje: „Konie ruszyły z kopyta i nie upłynęło Zdrowaś, wozy przepadły w tumanach kurzawy, słyhać było jeno harmonijkę Bednarka i jego śpiewanie” (26).

¹⁰ Wojna w opowiadaniach Reymonta – zauważała Maria Jolanta Olszewska – jest „domeną działania Antychrysta”. Właśnie w ten sposób wojnę postrzegał bohater ludowy. Zob. też, *Między okrucieństwem a heroizmem...*, s. 73.

Jest to jeden z tych momentów, gdy narrator manifestuje własną religijność, jednocześnie pokazując swą przynależność do świata wsi lub aspirowanie do bycia częścią tej społeczności. Posługując się językiem własnych bohaterów, wskazuje na wspólny świat wartości. Reymont opisuje chłopskie uniwersum, chcąc być zrozumianym przez czytelnika z tego świata się wywodzącego. Dlatego zapewne nie zdecydował się użyć sformułowania, na przykład, „nie upłynęła minuta, wozy przepadły w tumanach kurzawy”. Odmierzył natomiast czas frazą: „nie upłynęło Zdrowaś”, odnoszącego się do modlitwy „Zdrowaś Maryjo”, zwanej *Pozdrowieniem anielskim*. Określenia typu „minuta” czy „dwie minuty” mógłby użyć człowiek indyferentny religijnie, ktoś zdystansowany wobec praktyk religijnych lub zgoła niereligijny¹¹. Narrator wprawdzie nie komentuje, zdaje się jednak być kimś wywodzącym się z tej wiejskiej wspólnoty.

Oto kilka innych przykładów. W operującym symbolem i patosem¹² opowiadaniu *I wynieśli*, dobitnej apoteozie chrześcijańskiej wiary, a ściślej – polskiego katolicyzmu jednoczącego wszystkie stany i generacje: chłopów, panów, księży, starców, kobiety i dzieci, ukazane zostały (poprzez mowę pozornie zależną) dylematy księdza. Duchowny zastanawia się: „Gdzie iść? Jak wynieść Przenajświętszy Sakrament z tego potoku ognia i krwi?” (70), co nie wydaje się niczym dziwnym w myślach lub w mowie kapłana, który raczej nie posłuży się słowem „Hostia” lub „monstrancja” (w znaczeniu: jak wynieść monstrancję?). Ale kiedy czytamy, że „błada twarz księdza, jego wniebowzięte oczy i kielich z żywą krwią i ciałem Pańskim dawał dziwną moc, niezłomną nadzieję i wiarę” (71), wydaje się to znaczące. Narrator nie użył słowa „monstrancja”, lecz wybrał „kielich z żywą krwią i ciałem Pańskim”. W interpretacji *I wynieśli* wypada się zgodzić z Marią Jazownik, z pewnością bowiem utwór ten ma „charakter religijny – wyrasta z tradycji chrześcijańskiej i jest czytelny jedynie na jej tle. Prezentowaną w nim religijność cechuje chrystocentryzm [...]”¹³. Być może tego rodzaju nowela mogłaby wyjść spod pióra innego związanego z Łodzią autora, a mianowicie księdza poety Antoniego Szandlerowskiego¹⁴.

Wołanie to z kolei przejrzysta alegoria. Wyrasta z głęboko przeżytego, zinterioryzowanego kultu maryjnego, w którym dorastał autor *Pielgrzymki do Jasnej*

11 Nie miała zatem racji Maria Jazownik, stwierdzając, że „objaśnienie historii za pośrednictwem religii nie znajduje odzewu w postawie narratora. W omawianych utworach występuje on jako »realistyczny obserwator«, posługujący się prostą relacją i unikający komentowania”. Zob. też, *Historia i sacrum w cyklu opowiadań...*, s. 274.

12 Zob. B. Utkowska, *Poza powieściq...*, s. 300.

13 M. Jazownik, *Historia i sacrum w cyklu opowiadań...*, s. 277.

14 Choć Szandlerowski tworzył poezje i utwory dramatyczne. Od ortodoksji katolickiej uciekał z kolei w kierunku potępianego przez Kościół modernizmu katolickiego. Zob. monografię „*Poezja ze średniowiecznej ekstazy*”. *Ksiądz Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, pod red. K. Badowskiej, D. Samborskiej-Kukuć, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Góry. Tym samym potwierdza on swoje dawne, młodzieńcze fascynacje¹⁵, trwałość wiary w Theotokos, a choćby tylko nabożny szacunek dla konfesyjności mieszkańców wsi. Jeśli nawet Reymont podczas pielgrzymki na Jasną Górę nie „doszedł z powrotem do Boga”, to z pewnością dotarł do Niego tuż po wybuchu wojny lub w czasie jej trwania¹⁶. Ogrom nieszczęść, liczne bestialstwa, tragedie ludzkie, wszechobecne cierpienie i śmierć zbliżyły Reymonta do Boga, choć przecież nigdy nie odszedł on od Niego nazbyt daleko.

Matka człowiecza – zboleła kobieta okazuje się jednocześnie matką-Ziemią, matką-ojczyzną oraz Matką Boską. W planie ziemskim „jedyny syn”, którego udręczona kobieta „oddła na śmierć pewną”, odsyła do wyższej instancji – Syna Maryi. *Wołanie* zamyka scena z figurą kamiennego cierniem koronowanego Chrystusa, gwaranta zmartwychwstania wszystkich poległych synów Matki – Polski. Podobna postać Chrystusa w cierniowej koronie, tyle że nie kamiennego, lecz „blaszanego”, pojawia się w *Doli*, której bohaterem jest samotny pies. Bezpańskie zwierzę zostaje skonfrontowane ze zdziczałym światem ludzkim, w którym człowiek nie cofnie się przed niczym, byle tylko zaspokoić własny głód. Scena końcowa, w której widzimy krucyfiks i słyszymy Chrystusa wypowiadającego pamiętne słowa „Panie, Panie! Czemuś mnie opuścił” (52), jest powtórzeniem biblijnej sceny konania Syna Bożego na krzyżu (Mt 27,46)¹⁷. Wojna to grzech najcięższy, mrok i śmierć.

„W imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego! Wyrzekł uroczyście chłop i przeżegnawszy się z namaszczeniem, ujął za pług – Wio!” (31) – tym zdaniem rozpoczyna się krótki utwór zatytułowany *Orka*, rzecz o mocarności polskiego chłopca, podejmującego trud wiosennej uprawy roli pomimo braku konia (został on skonfiskowany przez wojsko). W noweli pojawia się – wyrażona przez starą kobietę – myśl o Bożym zamysle względem człowieka. To Bóg miał zesłać wojnę, niczym biblijny potop, w ten sposób karząc grzesznych zamożnych ludzi (35), w domyśle

15 Zob. J.R. Krzyżanowski, *Jasnogórska pielgrzymka Reymonta*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań*, red. S. Fita, Wydawnictwo KUL, Lublin 1993.

16 Nawiązując do konstatacji Radostawa Okulicz-Kozaryna: „Wbrew opinii wielu czytelników, od paulinów – którzy zaprosili Reymonta w gościnę – po Jakuba Malika, trudno przekonywająco dowieść, że Reymont podczas pielgrzymki doszedł z powrotem do Boga. Łatwiej zobaczyć, kiedy był blisko Niego, i prześledzić, jak się Mu wymykał” (tenże, *Sceptyk idzie na pielgrzymkę. „Pielgrzymka do Jasnej Góry” Reymonta na tle pozytywistycznego sporu o wartość „wędrówek pobożnych”*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Seria II: Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I: *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2009, s. 454.

17 „Blaszany Chrystus w cierniowej koronie, nagi, pełen świeżych ran od kul i szrapneli, zdawał się podnosić oczy na świat straszliwie smutny, zbroczony krwią, splamiony mordami, i szeptał: – Panie, Panie! Czemuś mnie opuścił. A z głębin niewiadomych biły armaty głucho, nieustannie – jakby młoty nieubłagane zabijające trumnę wszystkiego żywota” (52).

arystokratów i mieszczan, choć chłopci, najczęściej biedni i poczciwi, również ponoszą karę, cierpiąc wraz z bogatymi, a nawet bardziej niż oni.

Zarówno z racji obszerności, jak i wielowątkowości najważniejszym opowiadaniem Reymonta z lat wojny jest *Za frontem*, utwór na tyle istotny dla autora, że cały zbiór nowel otrzymał taki tytuł. Wskazuje on na tych, którzy stali się przedmiotem zainteresowania pisarza – cywilów, a nie żołnierzy. Przypomnę, że nowela składa się z trzech części, z których każda ma swojego protagonistę. Część pierwsza¹⁸, pochodząca z przełomu 1914 i 1915 roku – Michała Kozła, uosabiającego chłopską wytrwałość, siłę i niezłomność, część druga¹⁹ – jego syna, Jaśka Kozła, który przejmuje gospodarstwo po nagłej śmierci ojca, przemieniając się z beztroskiego młokosa w solidnego gospodarza. Obie części dyptyku łączą się fabularnie, stanowią historię rodzinną zakończoną wygnaniem całej wsi – w tym rodziny Kozłów – na wschód, w głąb Rosji. Chłopi opuszczają swoją ziemię wraz z wycofującymi się i pozostawiającymi za sobą pożary i zgliszcza oddziałami rosyjskiej armii. Tworząc tę historię, Reymont ma swój wkład w literackie opracowanie tematu bieżącego²⁰.

Trzecia i zarazem najdłuższa część *Za frontem* powstała, podobnie jak druga, dopiero w 1918 roku. Reymont nie musiał się już oglądać na cenzurę rosyjską, stąd ustami księdza, głównego bohatera tej części, negatywnie wyraża się nie tylko o niemieckim, ale także o rosyjskim zaborcy. Beata Utkowska zauważała:

Wzorcowym przykładem aprobowanej w *Za frontem* postawy jest ksiądz, który nie ucieka przed żadnym wojskiem, trwa na swojej placówce i stara się ratować, co jeszcze można, przed ostatecznym zniszczeniem. Heroizm i poświęcenie starego proboszcza, jego praca na rzecz przywrócenia na zgliszczych warunków umożliwiających jakąkolwiek egzystencję, podtrzymywanie powracających chłopów na duchu nie wpływają jednak na idealizację bohatera²¹.

O ile zgodzę się z pierwszym z przytoczonych zdań, gdzie mowa jest o wzorcowym przykładzie aprobowanej postawy – księdzu (nie znamy jego imienia, co może wskazywać na uniwersalizm tej postawy), o tyle nie wydaje mi się przekonująca teza, że Reymont nie wyidealizował swojego bohatera. Pomimo ukazania ludzkich słabości postać ta staje się niemal ikoną walki o religię i wiarę, o Polskę wreszcie (co jest ze sobą w narracji mocno związane, podporządkowane wizji

¹⁸ Opublikowana w 1915 roku jako osobna nowela *W polu*. Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 323.

¹⁹ Pierwotnie druga część utworu ogłoszona została w „Tygodniku Ilustrowanym” 1918, nr 1–7, s. 43–49. Zob. B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 324.

²⁰ Zob. A. Prymaka-Oniszk, *Bieżące 1915. Zapomniani uchodźcy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.

²¹ B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 325.

Polski katolickiej). Ksiądz przywraca nadzieję, podtrzymuje wiarę i dodaje otuchy tym, którzy pozostali na miejscu, lub ludziom, którym udało się zbiec z pilnowanego przez oddziały kozaków pochodu na wschód.

W tym miejscu pojawia się wątpliwość, wskutek której być może byłbym skłonny przyznać rację badacze, ksiądz proboszcz bowiem nie jest bynajmniej postacią idealną. Otóż należałoby się zastanowić, dlaczego nie podążył on wraz ze swoimi parafianami na wschód, dlaczego nie towarzyszył im w niedoli i wygnaniu. Czy był to czyn godny pochwały moralnie? Wszak dobry pasterz winien pilnować swej trzody i być z nią na dobre i na złe. Proboszcz zaś ukrył się przed Rosjanami, co wskazuje, że nie był on zwolniony z obowiązku przymusowego wysiedlenia (134). Poza wątpliwą, a co najmniej niejednoznaczną moralnie decyzją księdza, w trzeciej części *Za frontem* wyrasta on na apostoła i proroka nowych czasów²², budowniczego odrodzonej Polski, wskrzeszonej przede wszystkim za sprawą Kościoła. Jak wynika z tej oraz innych nowel Reymonta, Polska mogła się odrodzić wyłącznie pod egidą katolicyzmu.

Brutalne i naturalistyczne *Echa* to istna „suity śmierci”. Ciąg zdarzeń jest w tej noweli następujący: najpierw na oczach czternastoletniego syna rozstrzelany zostaje przez Niemców ojciec i mąż, głowa rodziny. Następnie matka i żona, a także jej małe dzieci umierają w męczarniach pod gruzami zburzonego pociskiem domu. Kobieta do końca nie zdaje sobie sprawy z tego, że jej mąż nie żyje. Wreszcie, na sam koniec, syn Józio – świadek śmierci ojca – zostaje zatłuczony kolbami i bagnietami niemieckich karabinów. Zostaje z niego krwawa miazga, „bezszaftna kupa ciała, z której wynosiła się tylko pięść groźnie zaciśnięta” (196). Jedyne jasne punkty w tym krótkim opowiadaniu ma być zwiastunem nadziei, a nawet pewności tego, że kochająca się rodzina, która w ciągu kilkunastu godzin przestała istnieć na tym ziemskim świecie, połączy się za grobem. Gwarantem tego jest Matka Boska: „W jednym z kątów, przed złocistym obrazem Częstochowskiej, ustawionym na podłodze, tliła się jeszcze olejna lampka” (192).

22 Zasadnym jest przytoczenie w tym miejscu wymownego fragmentu *Za frontem*: „Otrząsnął się [ksiądz – M.B.] ze smutków. W serce wstąpiło męstwo, wiara przepęłniła duszę. Wyprostował się i spromieniał, jak to słońce.

– Żem zwątpił na chwilę, moja wielka wina! – grzmotnął się w piersi – a ja wam powiadam, jako nikomu włos z głowy nie spadnie bez Woli Bożej! – wołał donośnie. – Karze, ale i miłuje. Niewiadome są bowiem drogi Jego sprawiedliwości. I powiadam wam, przyjdą jeszcze nowe klęski i nowe nieszczęścia, srogi wróg nie pozostawi kamienia na kamieniu, ni jednego ziarna w komorze, ni ostatniego kęsa chleba. Płacz jeno zostanie w tej krainie, ruiny i śmierć. Ale ufajcie! Przyjdzie godzina zmiłowania. Bóg nas nie opuści, a przez ręce swoich wybranych pobije nieprzyjaciół, wyżenie je precz, na hańbę i zatracenie! I powrócą tułacze do prawiecznych siedzib swoich, odbudują zniszczone gniazda, jako o każdej wiosnie czynią to ptakowie. Nastaną nowe czasy. Przemienie zło, jako przemijają burze i stoty, choroby i cierpienia. I nie będzie już człowiek nastawał na człowieka, jako ten wilk zgłodniały. Zakróluje na świecie sprawiedliwość, i pokój, i braterstwo! Ale powiadam wam, jako w Bogu jeno nasze życie, nasza przyszłość i wieczność nasza” (148–149).

Skazaniec nr 437, drugi pod względem objętości utwór z tomu *Za frontem*, opublikowany został w 1919 roku, a więc już po zakończeniu wojny. Narrator noweli jawi się jako naoczny świadek wydarzeń, jego konfesja jest wiarą prezentowanej przez niego wspólnoty. Dzieje Marii i Adama Brudzów to opowieść o raj i jego utracie. Raj to wprawdzie ułomny, mocno okrojony, lecz życie i szczęście pary małżonków oczekujących przyjścia na świat kolejnego dziecka było więcej niż szczęśliwe, mimo toczącej się wojny. Dodajmy, że ich wcześniej urodzone dzieci, wskutek nieuleczalnych wówczas chorób, umarły w pierwszych latach życia. Brudzowie oczekiwali zatem po raz kolejny na „pierwszego” potomka.

Kulminacyjnym momentem utworu jest, jak się wydaje, grzech kobiety: pragnienie dobra doczesnego, czyli odmowa dobrowolnego oddania niemieckiemu oficerowi wełniaka (odzienia), nad którym od dłuższego czasu pracowała. Fizyczna przemoc Niemca, który uderzył kobietę w brzuch, doprowadza do śmierci nienarodzonego dziecka. Skutkuje też przewlekłą, a w rezultacie śmiertelną chorobą niezwykle przecież religijnej i pobożnej Marii.

Od tej pory wszystko ulega degradacji i zniszczeniu: zemsta staje się obsesją Adama. Wprawdzie ostatecznie ma on satysfakcję z uśmiercenia czterech eskortujących go Niemców, tłumacząc sobie i skazującym go na śmierć sędziom, że każdą ze swych ofiar pozbawił życia, mszcząc się za uśmiercenie bliskich sobie istot: żony, nienarodzonego dziecka oraz niezwykle cennego konia zarekwirowanego przez niemiecką armię, wreszcie za siebie samego – choć nie wróci to życia jego bliskim.

Skazaniec nr 437 skupia w sobie wszystkie elementy wojennej nowelistyki Reymonta. Znajdziemy tu rozbudowane wątki antyniemieckie splecione z akcentami antyżydowskimi, a także apologię wiary katolickiej. Konfesyjność ludowa rezonuje zapewne z wiarą autora, a z pewnością jest tożsama z wiarą narratora opowiadania. Spójrzmy choćby na następujący fragment, opisujący złożoną chorobą żonę Adama Brudza:

Po południu, kiedy jednak wiatr się nieco uciszył i poprzekopywano zasy na drodze, przyszedł ksiądz z Panem Jezusem. Ludzi się też nazbierało sporo i zalegli się, a całą kupą dreptali w opłotkach, czekając, póki nie otworzą do izby.

Brudzowa, wypowiedziała się przykładowo, przyjęła Komunię i Ostatnie Olejów Świętych namaszczenie, pod koniec tak jednak osłabła, że Grzelowa, wsadziwszy jej w rękę zapaloną gromnicę, rozpoczęła odmawiać modlitwy za konających. (239)

Dlaczego Reymont nie zdecydował się napisać po prostu: przyszedł ksiądz z Eucharystią, lecz wolał użyć sformułowania: „przyszedł ksiądz z Panem Jezusem”? Dlaczego Brudzowa „przyjęła Komunię i Ostatnie Olejów Świętych namaszczenie”, a nie zwyczajnie: przyjęła wiatyk? Narrator zrelacjonował tę historię tak, jakby opowiedział ją członek tej wiejskiej wspólnoty. Społeczności, dla której gesty, słowa, obrzędy, symbole i rytuały miały wielkie znaczenie. Prosty, religijny chłop

nie powiedziałby bowiem: „z Eucharystią”, „z wiatykiem”. Rzekłby tak, jak wyartykułował to narrator. A temu ostatniemu blisko do autora *Za frontem*.

Na koniec przywołam dawną diagnozę Tomasza Burka, umieszczającego nowelistykę wojenną Reymonta w nurcie mizerializmu przejawiającego się w literaturze wojennej²³. Czy rzeczywiście tonacja utworów wchodzących w skład tomu *Za frontem* wyrasta z fascynacji autora ubóstwem i tragedią mieszkańców wsi doświadczanej przez wojnę? Wydaje się, że Reymont przejął się nie tyle nieszczęściem chłopów, ile zachwyił ich postawą: wytrwałością, godnością pomimo przeciwności losu i niezliczonych prób odarcia ich z człowieczeństwa, a było to możliwe dzięki gorliwej, niezachwianej chrześcijańskiej wierze wsi. Jeśli znajdziemy tu mizerializm, to jedynie pozorny lub powierzchowny – w warstwie zewnętrznej mogący zmylić faktyczne intencje i odczucia autora *Chłopów*. Ostatecznie przesłanie tomu *Za frontem*, poza bezsporną wartością realistycznych obrazów wojennych realiów, wydaje się jasne: należy zachować człowieczeństwo nawet w obliczu bestialstwa wojny. Wojny, która nawiedzała świat wielokrotnie i wciąż będzie powracać. Sam Reymont wówczas, w 1917 roku, wyjaśniał: „bowiem wojna jest warunkiem postępu, a może i człowieczego istnienia”²⁴.

Bibliografia

- Barłowski Dezydery, *Żyd jako fetysz. O antysemityzmie w powieściach i pismach politycznych Romana Dmowskiego*, w: *Obrazy nieobojętności. Szkice o zaangażowaniu w sztuce*, red. A. Szawerna-Dyrzka, M. Tramer, K. Pfeifer, A. Więcek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022.
- Burek Tomasz, *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu*, w: *Literatura polska 1918–1932*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 464.
- Dmowski Roman, *Kwestia żydowska. Separatyzm Żydów i jego źródła*, Nakładem „Gazety Warszawskiej”, Warszawa 1909.
- Jazownik Maria, *Historia i sacrum w cyklu opowiadań Władysława Reymonta „Za frontem”*, w: *„Wskrzęcić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, M. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 274–277.

²³ Zob. T. Burek, *Prozatorski obraz i bilans wojny: od notatnika z przeżyć do epickiego ujęcia tematu*, w: *Literatura polska 1918–1932*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975, s. 464. Por. polemiczny komentarz: M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny...*, s. 227.

²⁴ Cyt. za: B. Koc, *Reymont. Opowieść biograficzna...*, s. 162.

- Koc Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, wydanie uzupełnione i poprawione, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 145.
- Kochanowski Marek, *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, w: M. Kochanowski, *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016, s. 19–20.
- Krzyżanowski Jerzy R., *Jasnogórska pielgrzymka Reymonta*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Wydawnictwo KUL, Lublin 1993.
- Łoch Eugenia, *Stefan Żeromski, Władysław Reymont i Jerzy Żuławski wobec pierwszej wojny światowej*, w: *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 77–79.
- Malik Jakub A., *Modernistyczne credo. Religijność Władysława Stanisława Reymonta. Tezy biograficzne*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Sceptyk idzie na pielgrzymkę. „Pielgrzymka do Jasnej Góry” Reymonta na tle pozytywistycznego sporu o wartość „wędrowek pobożnych”*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Seria II: Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I: *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2009, s. 454.
- Olszewska Maria Jolanta, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec pierwszej wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2004.
- Olszewska Maria Jolanta, *Między okrucieństwem a heroizmem – wojenne opowiadania Władysława Reymonta*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 73–89.
- Olszewska Maria Jolanta, *Trauma Wielkiej Wojny w wybranych opowiadaniach Wasyły Stefanyka. Lektura w kontekście twórczości pisarza*, w: *Modernizm polski i ukraiński. Paralele. Studia*, red. nauk. M. Bracka, J. Ławski, R. Radyszewski, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2022, s. 82–91.
- „Poeta ze średniowiecznej ekstazy”. *Książdz Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, red. K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Prymaka-Oniszk Aneta, *Bieżęństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pęknięty dzwon*, Nakładem Wydawnictwa Polskiego, Lwów–Poznań 1925.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.

Marcin Bajko, dr hab., adiunkt w Zakładzie Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor m.in. książek: *Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice* (2017), *Wojna, rewolucja, przewrót. Twórczość Tadeusza Micińskiego w latach 1914–1918* (2023). Współredaktor czterech tomów *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego (2017–2020), opublikowanych w ramach grantu NPRH: „Naukowa edycja krytyczna *Pism rozproszonych* Tadeusza Micińskiego w czterech tomach: eseje, liryka, publicystyka” (2015–2020).

Mateusz Skucha*

 <https://orcid.org/0000-0002-7733-0302>

Komediantka – powieść o emancypacji?

Streszczenie

W tekście zaprezentowano analizę powieści Władysława Reymonta *Komediantka*, traktując ją jako studium psychologiczne młodej kobiety i komentarz do ówczesnej sytuacji kobiet w Polsce dążących do emancypacji. Przedstawiam różne wcześniejsze interpretacje utworu, w tym te koncentrujące się na środowisku aktorów i filistrów, a także te charakteryzujące postać Janki Orłowskiej (Sztachelska, Zacharska, Nasiłowska, Legutko, Gruchała). Ponadto omawiam kontekst autobiograficzny powieści i nowatorskie zastosowanie narracji personalnej oraz mowy pozornie zależnej (ustalenia Głowińskiego) przez Reymonta, co czyni z *Komediantki* nie tylko utwór będący obrazem ówczesnych realiów, ale również interwencyjnym głosem w kwestii kobiecej niezależności. Ostatecznie w artykule zmierzam do wniosków, że powieść ta jest raczej studium „niemożności emancypacji” i przejmującą opowieścią o kobiecych ambicjach, które są blokowane i anihilowane na różnych poziomach powieściowej i społecznej narracji.

Słowa kluczowe: powieść, Reymont, emancypacja, *Komediantka*, aktor

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: mateusz.skucha@uj.edu.pl



Received: 2025-04-27. Verified: 2025-05-12. Accepted: 2025-05-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Komediantka – The novel of emancipation?

Summary

The text presents an analysis of Władysław Reymont's novel *Komediantka*, treating it as a psychological study of a young woman and a commentary on the situation of women in Poland at that time, who were striving for emancipation. I present various earlier interpretations of the work, including those focusing on the environment of actors and philistines, as well as those describing the character of Janka Orłowska (Sztachelska, Zacharska, Nasiłowska, Legutko, Gruchała). Moreover, I discuss the autobiographical context of the novel and Reymont's innovative use of personal narrative and seemingly indirect speech (Głowiński's findings), which makes *Komediantka* not only a work that is an image of the realities of the time, but also an interventionist voice in the issue of female independence. Finally, the article aims to conclude that this novel is rather a study of the "impossibility of emancipation" and a moving story about female ambitions that are blocked and annihilated at various levels of the novel and social narrative.

Keywords: novel, Reymont, emancipation, *Komediantka*, actor

Z jakim uczuciem weźmie dziś pani Janka do ręki *Komediantkę* i *Fermenty*, te trzy tomy pamiętnika jej młodości? Żaden odruch jej myśli i żadne drgnienie jej temperamentu nie uszło tu przecie uwagi nelitosnego pisarza [...].

– Tyle siepania się wewnętrznego przeżyłam o nic! – powie może, zamykając ostatnią kartę.

– O nic?! – O nie, pani Janko! Pani może sama o tym nie wie, czym pani była w historii tzw. wyzwiania się kobiety polskiej¹.

¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Janka Orłowska jako matrona*. (Wł. St. Reymont, *Komediantka*, *Fermenty* nakładem Gebethnera i Wolffa. Zbiorowego wydania tomy: IX, X, XI), „Rzeczpospolita” 1924, nr 121. Cyt. za: K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 85.

W ten sposób po prawie trzydziestu latach od wydania przez Władysława Reymonta debiutanckiej powieści pt. *Komediantka* Adam Grzymała-Siedlecki przewidywał reakcję bohaterki na jej własną historię. Cytat ten ujawnia kilka dość oczywistych, acz istotnych kwestii. Po pierwsze, utwór to w gruncie rzeczy studium psychologiczne młodej kobiety, uważnie przeprowadzone przez wnikliwego autora. Po drugie, *Komediantka* jest pierwszą częścią dylogii, a kontynuację losów bohaterki odnajdujemy w *Fermentach*, przy tym jednak założeniu, że „pierwszy utwór jest całkowicie samodzielny i może obejść się bez dopełnienia fabularnego i ideowego, natomiast drugi czerpie z pierwszego i jest bez niego niezrozumiały”². Po trzecie, według Grzymały-Siedleckiego powieść Reymonta stanowi istotny głos w kwestii emancypacji kobiet w Polsce pod koniec XIX wieku. Dlaczego zatem Janka nazywa swój los „siepaniem się o nic”? Skąd wynika rozczarowanie własnym życiem? I w końcu, co – tak naprawdę – decyduje o wyjątkowości *Komediantki*?

Fabuła jest stosunkowo prosta i przewidywalna. Powieść ukazuje losy Janki Orłowskiej. Początkowo mieszka ona we wsi Bukowiec wraz z surowym i porywczym ojcem, który zawsze powtarza, że wolałby mieć syna niż córkę. Pewnego dnia Janka występuje w amatorskim teatrze, dzięki czemu odkrywa w sobie powołanie aktorskie. Tymczasem w dziewczynie zakochuje się bogaty chłop Andrzej Grzesikiewicz, lecz ta odrzuca jego oświadczenia, w wyniku czego zostaje wypędzona przez ojca z domu. Udaje się do Warszawy, gdzie dołącza do teatru ogrodowego dyrektora Cabińskiego, wykorzystującego aktorów, którym albo nie płaci w ogóle, albo bardzo mało. Janka nie zdaje sobie sprawy z realnego funkcjonowania teatru oraz sytuacji aktorów, a zwłaszcza aktorek, które – aby przeżyć – muszą znaleźć bogatych adoratorów i być ich utrzymankami. Dumna Janka odrzuca kolejne takie – w jej ocenie – niemoralne propozycje. Ale zbliża się do niej Władek Niedzielski, aktor, udający czułego, romantycznego, wrażliwego mężczyznę, i zostaje jej kochankiem. Przywiezione z domu pieniądze szybko się kończą i dziewczyna zaczyna głodować. Ponadto – równie szybko – nudzi się Władkowi, który ją porzuca. Chora, głodna, samotna orientuje się, że jest w ciąży. Z notatki prasowej zatytułowanej *Samobójstwo aktorki* dowiadujemy się, że Orłowska otruła się esencją octową i prawdopodobnie umrze.

Ta historia – choć tragiczna – jest na tyle banalna i typowa, że lapidarnie streszcza ją na łamach powieści jeden z bohaterów – redaktor, doskonale znający realia funkcjonowania trup aktorskich, a zwłaszcza losów aktorek, który mówi Jance tak:

Więc pani pierwszy raz?... prawdopodobnie rodzina... opór... niezłomne postanowienie... zabita deskami prowincja... pierwszy występ amatorski... trema... powodzenie... poczucie w sobie bożej iskry... marzenia o prawdziwej scenie... łzy...

2 A. Nasiłowska, *Komediantka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016 s. 297.

noce niespane... walka z otoczeniem... wreszcie pozwolenie... a może potajemna ucieczka w nocy... strach... niepokój... chodzenie do dyrektorów... angażowanie się... zachwyty... sztuka... boskość! (s. 63)³

Dziewczyna odpowiada: „tak samo było ze mną” (s. 63). Tyle że redaktor nie dopowiada, jak dalej wyglądają takie typowe losy aktorek, mianowicie – że zostają utrzymankami i najczęściej kończą jako samotne matki, nieakceptowane przez społeczeństwo i z trudem walczące o przeżycie⁴.

Na tę typowość zwracali zresztą uwagę badacze i badaczki. Na przykład Grażyna Legutko stwierdza:

Kreacja Orłowskiej nie zaskakuje w gronie „szalonych Julek” (Kisielewski), „lekkomyślnych sióstr” (Perzyński), „panien modern” (Wypiański) czy „fin-de-siècle’istek” (Zapolska). Wpisuje się w znane literackie konwencje i schematy. Jej historia i sposób rozwiązania dylematów są przewidywalne, a przez to mało ciekawe⁵.

Co zatem sprawia, że powieść Reymonta doczekała się tak licznych omówień i interpretacji, a samą Jankę określano jako „jedną z najciekawszych postaci kobiecych w literaturze” (Wyka)⁶ lub „jedną z ciekawszych kreacji kobiecych w prozatorskiej literaturze Młodej Polski” (Sobieraj)⁷? Na to pytanie odpowiada poniekąd wspomniana przed chwilą Legutko:

Niewątpliwą zasługą twórcy jest jednak to, że jego bohaterka inicjuje szereg młodopolskich kreacji emancypujących się kobiet-artystek i egzemplifikuje przeobrażenia ruchu emancypacyjnego w Polsce, który na przełomie XIX i XX wieku wszedł w nową w stosunku do pozytywizmu fazę – jest przykładem kobiety walczącej o prawo do autonomicznego rozporządzania własnym życiem i samodzielnego podejmowania decyzji⁸.

³ W. Reymont, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

⁴ Doskonale widać to na przykładzie Wolskiej – aktorki, którą Janka spotyka pod koniec powieści: „Była to córka zamożnej i inteligentnej rodziny, zakochała się w aktorze czy w teatrze i wstąpiła na scenę, i chociaż ją później kochanek rzucił, chociaż ją nędza jadła i poniżenie, nie mogła oderwać się od teatru, a teraz całą swoją miłość i wszystkie nadzieje skupiła na dziecku, które jej od wiosny ciężko chorowało” (s. 268).

⁵ G. Legutko, *Komediantka – nierządnica – rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 303.

⁶ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 49.

⁷ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 74.

⁸ G. Legutko, *Komediantka – nierządnica...*, s. 303.

Niewątpliwie rację ma badaczka, choć kwestia ta jest o wiele bardziej skomplikowana, niż mogłoby się to wydawać na pierwszy rzut oka. Owszem, jeśli uznać, że *Komediantka* jest historią o emancypacji, dopowiedzieć trzeba, iż historią opowiedzianą niejako *à rebours*, raczej diagnozującą sytuację kobiet w Polsce pod koniec XIX wieku niż wskazującą pozytywne przykłady czy postępowe rozwiązania. Przecież w gruncie rzeczy ukazano w niej dzieje upadku ambitnej kobiety, która – po prostu – pragnęła być niezależna. To opowieść o upokorzeniu i wykorzystaniu, wstydzie i głodzie, społecznym ostracyzmie i ekonomicznym bankructwie, w końcu – o całkowitym rozczarowaniu życiem i straconych złudzeniach⁹. I nawet jeśli wziąć pod uwagę dalsze losy Janki przedstawione w *Fermentach* – co czyni Legutko, a co nie jest przedmiotem mojego artykułu – to nadal nie mogę uznać, że mamy tam do czynienia z emancypacją¹⁰. Na czym miałyby ona polegać? Bohaterka staje się przy-

⁹ Warto przytoczyć tu dłuższą wypowiedź Sobieraja, który patrzy na Reymontowską dylogię jako na powieść rozwojową: „Zasadniczo odmiennie aniżeli Orzeszkowa – acz również ambitnie poznawczo – wykorzystał konwencję Entwicklungsroman Reymont; jego powieściowa dylogia: *Komediantka* (1896) i *Fermenty* (1897), której kompozycja fabularna jest oparta w dużej części na rozwojowym wątku Janki Orłowskiej, jednej z ciekawszych kreacji kobiecych w prozatorskiej literaturze Młodej Polski, ogarnia dość rozległą problematykę, składają się bowiem na nią także wątki typowe zarówno dla Künstlerroman, jak i dla obyczajowego studium z życia wielkiego miasta i prowincji. Rozwój głównej bohaterki ukazuje Reymont wielopłaszczyznowo, w sposób skomplikowany, pełen wewnętrznych powikłań, prowadząc ją wszakże do trudnego kompromisu z życiem, w którym godzi się ona ze światem i przystaje na stabilny, pozbawiony »jaskółczego« niepokoju los, oznaczony metaforą »jarzma«. Biografia Janki Orłowskiej jest interesującym wariantem schematu fabularnego »straconych złudzeń«, wariantem o tyle dość oryginalnym, że wieńczy go motyw o optymistycznej z autorskiego punktu widzenia wymowie ideowej: przezwyciężenie przez bohaterkę fazy młodzieńczego buntu i »fermentów« duszy. Powrót ze świata do domu, unieruchomienie w jego czasoprzestrzeni – tak można by scharakteryzować modus rozwoju głównej bohaterki Reymontowskiej dylogii” (T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”...*, s. 74–75).

¹⁰ Nie zgadzam się tutaj z interpretacją Legutko, która uważa, że „Ostateczna wymowa losu Janki [...] nie jest jednak pesymistyczna. Kapitulacja »komediantki« jest przecież powrotem do wartości najprostszyc, do życia w prawdzie i zgodzie z naturą; finał powieściowej biografii »nierządniczy« przekonuje zaś, że szansą ocalenia nawet najniżej upadłego człowieka jest miłość” (G. Legutko, *Komediantka – nierządnicza...*, s. 304). Przecież w finale *Fermentów* Janka przystaje na tradycyjną społeczną rolę kobiety zależnej od męża, rodziny i społeczeństwa. Poza tym bohaterka nie jest ani „nierządnicą” (nawet jeśli zapiszemy to określenie w cudzysłowie), ani „człowiekiem upadłym”. Podobnie zresztą finał losów bohaterki interpretuje Izabela Poniatowska: „Janka [...] w walce o własną niezależność ostatecznie ponosi klęskę – kostium sceniczny zamienia na fartuszek żony” (taż, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 169). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pierwotny tytuł *Fermentów* brzmiał *W jarzmie*, co wskazuje, że również Reymont traktował finał losów swojej bohaterki w kategoriach zniewolenia i klęski. „Odrzuca ona nieukierunkowany, niepewny

kładną żoną i matką, pogodzoną w końcu ze swym losem. W tym sensie dużo racji ma Orłowska Grzymały-Siedleckiego, mówiąc: „tyle siepania się o nic”. Ale rację ma też sam Grzymała-Siedlecki, twierdząc, że Janka była ważną figurą w „historii tzw. wyzwania się kobiety polskiej”. Ważną, bo zaświadczyającą fatalną sytuację kobiet, chcących samostanowić o własnym losie, a zarazem wskazującą na potrzebę absolutnie koniecznych zmian. Wróć jeszcze do tego wątku.

Jeżeli zaś chodzi o recepcję utworu, to już Kazimierz Wyka sugerował, że „*Komediantkę* można czytać w dwojaki sposób: jako pierwszy rozległy etap historii życia Janki Orłowskiej oraz powieść środowiskową z życia nieustabilizowanego teatru polskiego w dziesięcioleciach 1880–1900”¹¹. Rzecz jasna tych odczytań jest więcej, ale *summa summarum* sprowadzają się one do tych dwóch wskazanych przez Wykę.

Przed wszystkim więc interpretowano *Komediantkę* jako powieść środowiskową w dwojakim sensie – o środowisku filistrów oraz środowisku aktorów. Do takich analiz zachęca już sama kompozycja utworu. Składa się on z jedenastu rozdziałów, z czego siedem (rozdziały od II do VIII) są w zasadzie barwnym opisem ówczesnego życia teatralnego z aktorami na scenie i za kulisami oraz filistrami na widowni. Oczywiście, pojawia się w nich Janka, sprowadzona jednak do roli obserwarki tego życia. Dopiero trzy ostatnie rozdziały dotyczą bezpośrednio tragedii bohaterki. Na filistrach koncentrują się w swych interpretacjach Jadwiga Zacharska¹² i Jolanta Sztachelska¹³, na aktorach – Agnieszka Bąbel¹⁴, a na prowincjonalnym miasteczku – Tomasz Sobieraj¹⁵. Sztachelska na przykład dochodzi do następujących wniosków:

Przeciwstawienie artysta – filister zawodzi tutaj na całej linii. [...] w trakcie pobytu w teatrze Janka nabiera głębokiego przeświadczenia o upokarzającej zależności artysty od płaskich upodobań odbiorcy oraz kapryśnej łaskowości protektora, przekonuje

swoich celów bunt na rzecz codziennych obowiązków żony, matki i pani domu. Z pełną świadomością poddaje się jarzmu” – stwierdza Jolanta Sztachelska (taż, „*Reporteryje*” i *reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy 2. poł. XIX i na pocz. XX wieku* (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont), Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 146).

¹¹ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 71.

¹² J. Zacharska, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002; J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DIG, Warszawa 1996.

¹³ J. Sztachelska, „*Reporteryje*” i *reportaże...*; oraz, *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998; oraz, „*Tajemnice stacji kolejowej*”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993.

¹⁴ A. Bąbel, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszenia w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

¹⁵ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”...*

się o ogromnej przepaści, jaka dzieli świat sztuki i resztę społeczeństwa. Uświadomienie sobie tych faktów, głęboki zawód miłosny, a nade wszystko beznadziejność codziennej walki z głodem, doprowadzają bohaterkę na samo dno rozpacz¹⁶.

Poza tym podkreśla się istotny kontekst *Komediantki*, mianowicie trzy opowiadania, w których Reymont sportretował również środowisko aktorów, czyli *Adeptkę* (1892, uznawaną za pierwopis powieści¹⁷), *Franka* (1894) i *Lili* (1898). Na marginesie zwracam uwagę, że warto byłoby zestawić *Komediantkę* Reymonta ze *Złotą maską* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (1935), który powraca do tematu trudnych początków kariery aktorskiej młodej kobiety – Magdy Nieczaj.

Interesującą interpretację powieści przedstawił Wojciech Gruchała, odczytując ją w kluczu szekspirowskim i pisząc o roli doświadczenia sztuki w życiu jednostki oraz o narodzinach nowoczesności. W zakończeniu badacz stwierdza:

Komediantka to powieść o sztuce – nie obrazek dramatyczny portretujący środowisko aktorskie, lecz wielowątkowa i dojrzała wypowiedź na temat artystycznego ideału epoki. Reymont podejmuje w swym debiucie zagadnienia aktualne: narodziny światopoglądu estetycznego i ideału autonomii sztuki w orbicie kapitalistycznych stosunków międzyludzkich¹⁸.

Ważnym wątkiem pojawiającym się w odczytaniach *Komediantki* jest – co oczywiście nie dziwi – analiza tytułowej bohaterki. Uwagi na ten temat występują w zasadzie w większości tekstów poświęconych powieści. Zarysowują się tutaj dwa główne, komplementarne wobec siebie kierunki interpretacji. Z jednej strony akcentuje się, że Janka to silna kobieta, pragnąca niezależności, i jako taka staje się prekursorką wielu młodopolskich bohaterek. W ten sposób pisze o niej między innymi Sztachelska:

O Jance Orłowskiej, dumnej córce kolejowego oficjalisty, zwykle się mówić jako o prototypie młodopolskich „szalonych Julek”, kobiet-indywidualistek walczących z despotyzmem własnej rodziny, domagających się prawa do samorealizacji i decydowania o przyszłości¹⁹.

¹⁶ J. Sztachelska, *Reymont, filistry...*, s. 127.

¹⁷ O powstaniu *Komediantki* i jej pierwowzorze wyczerpująco pisze Tomasz Jodełka-Burzecki w pracy *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

¹⁸ W. Gruchała, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”. *Władysław Reymont zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 86.

¹⁹ J. Sztachelska, *Reymont, filistry...*, s. 126.

Janka, w której tkwił zresztą materiał na polską Madame Bovary, to jedna z pierwszych w beletrystyce polskiej postać kobieca domagająca się respektowania jej prawa do niezależności i stanowienia o sobie. W literaturze młodopolskiej będzie ich więcej²⁰.

A także Anna Nasiłowska:

Komediantka to powieść niezwykle spójna, o znakomicie skonstruowanej, dramatycznej akcji, w której wszystko zmierza do finału. To tu zarysowuje się Janka jako typ: to dziewczyna silna, niezależna, uparta i zdolna. Wieczny konflikt z ojcem i brak matki nie podkopały jej wiary w siebie, życie raczej nauczyło ją, że nie może liczyć na nikogo poza samą sobą²¹.

Ona sama nie ucieka od swojej kobiecości, widzi siebie jednak przede wszystkim jako człowieka. To zasadniczy temat obu książek: kobieta, która żąda, by traktowano ją jak człowieka, staje się „komediantką”, histeryczką. Tytuł powieści tworzy napięcie z główną ideą, wizją kobiety-człowieka. Janka chce bowiem swoim zachowaniem rozbić kategorię płci²².

Z drugiej strony podkreśla się fakt, że Reymont opisuje w powieści reguły handlu kobietami²³. W zasadzie cały pierwszy rozdział mówi właśnie o tym. Ojciec Janki dokonuje niejako transakcji z Andrzejem Grzesikiewiczem („Był bardzo zadowolony z prośby Grzesikiewicza o rękę córki; przyrzekł ją, będąc najpewniejszym, że ona się zgodzi”; s. 8). Grzesikiewiczowie posiadają majątek („Grzesikiewicz, choć nie porywał pięknnością, ale był bardzo rozumny i bardzo bogaty. Lasy, w których stała stacja, i kilka sąsiednich folwarków były własnością jego ojca”; s. 8); natomiast Orłowski ma nazwisko (o matce Andrzeja narrator pisze tak: „Było to jej marzeniem mieć za synową panią prawdziwą, szlachciankę, która by jej imponowała pięknnością i wyższym urodzeniem, bo mąż i jego pieniądze, i szacunek, jakim ją otaczano w okolicy, nie wystarczały jej. Czuli się zawsze chłopką”; s. 9). Reguły handlu są tu jasno określone: dzięki wymianie towaru (czyli: Janki) Orłowski zyska pieniądze, a Grzesikiewicz – „nazwisko” i „prestż” (to znaczy żonę z wyższym urodzeniem). Gruchała wskazuje, że „małżeństwo opisane jest tutaj jako kontrakt zawarty na targu niewolnic, gdzie cenę najwyższą płaci kobieta”²⁴. Janka nie godzi

²⁰ J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże..., s. 147.

²¹ A. Nasiłowska, *Komediantka*..., s. 297.

²² Tamże, s. 300.

²³ Termin „handel kobietami” stosuję tu w znaczeniu, jakie nadała mu Luce Irigaray, zob. też, *Rynek kobiet*, w: tejże, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 143–160.

²⁴ W. Gruchała, *Trzy lekcje Szekspira*..., s. 77.

się na transakcję (mówi: „Nikt się nie sprzedaje pierwszemu lepszemu dlatego tylko, że ten ma na utrzymanie!"; s. 13). Złamanie reguł „męskiego” handlu kobietami jest nie do zaakceptowania, bo godzi nie tylko w dobre imiona „sprzedającego” oraz „nabywcy”, ale też – w cały układ społeczny. Dlatego ojciec wypędza krnąbrną córkę z domu i się jej wyrzeka.

Janka trafia do teatru. Jednak tu również trwa handel kobietami – nawet jeszcze okrutniejszy niż w przypadku małżeństwa, ponieważ w gruncie rzeczy zakrawa na stręczycielstwo. Jak stwierdza Nasiłowska:

W teatrze rządzą koterie, to one decydują o obsadzie ról i o pierwszeństwie w wypłacie gaży. Uważa się też za normalne, że „chórzystka” skorzysta z pomocy „mecenasa”, czyli zostanie utrzymanką bogatego protektora teatru, na co zresztą dyrektor liczy i co uznaje za dowód poparcia dla swoich przedsięwzięć, tymczasem korzystając z bezpłatnej pracy adeptek. Taka sytuacja (w istocie – rodzaj handlu kobietami, stręczycielstwo) wydaje się Jance szczególnie wstrętą.

Fakt, że Janka jest kobietą, określa jej los – staje się ona wartościowym elementem wymiany między mężczyznami (układ: dyrektor teatru – mecenas)²⁵.

I znowu – najwyższą cenę ponosi kobieta. Aczkolwiek tym razem Janka nie ma już żadnego wyboru. Dlatego jej losy w powieści kończy próba samobójcza. Dla kobiet wyłamujących się z reguł handlu między mężczyznami nie ma bowiem miejsca w społeczeństwie i – najzwyczajniej w świecie – trzeba się ich pozbyć, by utrzymać *status quo* – patrylinearnego i patriarchalnego – społeczeństwa.

W końcu, rozmaici interpretatorzy wskazują również kontekst autobiograficzny *Komediantki*. Wyka podkreśla jednak, że Reymont uniknął prostego autobiografizmu, a własne doświadczenia umiejętnie przekuł na opowieść o młodej aktorce:

W tym wczesnym dorobku znajdują się dwa utwory wskazujące poprzez swój temat, jaką pokusę literacką Reymont zdołał od siebie odsunąć już przy starcie pisarskim: *Na bruku* (1894) i *Przy robocie* (1895). Była to pokusa autobiografizmu. Jeszcze dobitniej o tym jego nader szczęśliwym posunięciu twórczym mówić będzie *Komediantka*: przecież zawiedzionym na zawodzie aktorskim był sam Reymont. Był, mówiąc ogólniej – mężczyzna. Tymczasem pisarz całe odpowiednie doświadczenie przeniósł na kobietę. Dostosował je do buntu życiowego młodej dziewczyny z końca wieku i jeśli tak wolno rzec, „odautobiografizował”. Młodzieniec, któremu nie powiodło się w teatrze, ponieważ miał zbyt krótki wzrok i za mało talentu, to tylko nieszczęśliwy przypadek życiowy, nad którym nie ma co się rozwodzić. Dziewczyna cały swój los, przyszłość, honor, a nawet życie stawiająca na tę niepewną kartę to zupełnie co

25 A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 300.

innego. Dzięki temu stworzył Reymont jedną z najświetniejszych postaci kobiecych w literaturze polskiej: Janka z Orłowskich Grzesikiewiczowa, z Bukowca²⁶.

Ciekawą tezę stawia także Maria Olszewska, twierdząc, że „W obu tych powieściach Reymont dokonał rozrachunku z własnym życiem, zwłaszcza młodzieńczym idealizmem. Za Gustavem Flaubertem mógłby powiedzieć, że »Janka Orłowska to ja«”²⁷. W podobnym duchu pisze Nasiłowska, wyliczając takie punkty styeczne z życia Reymonta i Orłowskiej, jak biedę, głód, niepowodzenia artystyczne i próbę samobójczą:

W *Komediantce* narrator dość często ogląda świat oczyma głównej bohaterki. „Madame Bovary to ja” – mógłby powtórzyć za tradycją Flaubertowską. W *Pani Bovary* różnica między opowieścią a mową pozornie zależną zaciera się do tego stopnia, że trzecioosobowy bohater staje się maską narratora. Główna bohaterka stanowi medium, poprzez które czytelnik ogląda świat przedstawiony. Jest to więc przede wszystkim utożsamienie poprzez struktury narracji – niekoniecznie autobiograficzne, ale w tym wypadku współwystępujące z elementami autobiograficznymi. Autobiograficzne i narracyjne utożsamienie współwystępuje w *Komediantce*²⁸.

Pojawia się tu kluczowa dla mnie kwestia, którą można sprowadzić do prostego stwierdzenia: „nie co, tylko jak”. Czyli interesuje mnie sposób skonstruowania przez Reymonta narracji. Sądzę bowiem, że to właśnie w tym tkwi siła powieści. Problem ten sygnalizował już Michał Głowiński²⁹, skrótowo, acz trafnie, omówiła go również Nasiłowska. W *Komediantce* mamy do czynienia z żywiołem narracji personalnej. Czytelnik nie tylko ogląda świat przedstawiony oczyma głównej bohaterki, lecz także – i to jest istotne – wie o świecie oraz o bohaterce tyle, ile ona sama wie i rozumie. Na kartach utworu nieustannie pojawiają się informacje zapisywane w mowie pozornie zależnej. To znaczy: pozornie mówi obiektywny, wszechwiedzący, trzecioosobowy narrator, a tak naprawdę jest on ograniczony przez możliwości percepcyjne – ale też: językowe – swojej bohaterki. Zabieg ten ma niebagatelne znaczenie. Sytuacja przedstawia się bowiem następująco:

²⁶ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 48–49.

²⁷ M.J. Olszewska, *Reymont, czyli o tym, że opowiadanie o rzeczywistości jest ciekawe*, „Teologia Polityczna Co Tydzień” („Reymont. Odkrywanie nowoczesności”) 2022, nr 18, <https://teologiapolityczna.pl/maria-jolanta-olszewska-reymont-czyli-o-tym-ze-opowiadanie-o-rzeczywistosci-jest-ciekawe> [dostęp: 19.08.2024].

²⁸ A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 302. Zob. też: taż, „Komediantka” i „Fermenty”, *dwie powieści o (jednej) kobiecie*, w: *Reymont. Dwa końce wieku*, red. M. Swat-Pawlicka, Wydawnictwo Dante, Warszawa 2001.

²⁹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, red. R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997, s. 128–131.

mężczyzna-autor, wykorzystując doświadczenia autobiograficzne, skonstruował męskiego narratora, który przyjmuje – czy może lepiej byłoby powiedzieć: rekonstruuje – kobiecy punkt widzenia swojej bohaterki. *Komediantka* jest zatem powieścią o męskości i kobiecości. Owszem, do tej pory zwracano uwagę na kobiecość Janki czy wątki autobiograficzne, ale nigdy na fakt, że to mężczyzna zapisuje kobiecość rozumianą tu niejako podwójnie – jako kobietę-bohaterkę i jej kobiecy punkt widzenia. W takich przypadkach mowa pozornie zależna nigdy nie jest genderowo niezależna, a w narrację personalną wpisane zostają genderowe napięcia.

Rację ma Nasiłowska, gdy zauważa:

Możliwość posłużenia się medium kobiecym współgra z wewnętrzną koncepcją kobiecości jako niedocenionego człowieczeństwa. Społeczne obrazy płci zostają poddane krytyce, odsłonięty zostaje ich niszczący charakter. Są tylko przykrywką dla wyzysku, kłamliwym usprawiedliwieniem bezzasadnej dominacji i zjawiskiem typowym dla kapitalizmu, który „kupczy” kobietą³⁰.

Ale – jak sądzę – kwestia jest o wiele bardziej skomplikowana. Reymont, posługując się narracją personalną i mową pozornie zależną, rzeczywiście krytykuje społeczne obrazy płci i w sposób jednoznaczny pokazuje genderowe nierówności oraz dyskryminację kobiet. Na przykładzie Janki udowadnia, że społeczeństwo wykorzystuje ambitne, niezależne kobiety, a następnie je anihiluje. Samotna matka – matka nielegalna – jest przecież figurą społecznie niewygodną, bo w sposób jednoznaczny świadczy właśnie o tym, że mężczyźni wykorzystują kobiety. Dlatego należy się jej pozbyć, a w najlepszym razie usunąć na margines. *Komediantka* jest zatem powieścią interwencyjną, stanowiącą istotny głos (mężczyzny) w sprawie emancypacji kobiet. Nie jest jednak powieścią o emancypacji *per se*. Właściwiej byłoby ją uznać za utwór o „niemożności emancypacji”.

Natomiast jest *Komediantka* przede wszystkim powieścią ambicji. Nasiłowska podkreśla, że

Fabula *Komediantki* stanowi rodzaj próby, obiektywnego eksperymentu przy pomocy prawdopodobieństwa literackiego: co się stanie, jeśli bohaterka jest silna wewnątrz, inteligentna, uczciwa, ambitna, przejęta sztuką i może liczyć tylko na siebie. Jeśli konfrontacja takiej osoby z życiem zakończy się klęską, to wina raczej nie leży po jej stronie. Powodów szukać trzeba w regułach społecznych, w układzie środowiskowym³¹.

³⁰ A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 303.

³¹ Tamże, s. 300.

Orłowska jest ambitna, pragnie być niezależna, dąży do samostanowienia oraz realizacji własnych celów i spełniania swoich marzeń. Ale na różnych poziomach struktur powieściowych ambicje bohaterki są ograniczane i unicestwiane. Po pierwsze – na poziomie akcji. Jance utrudniają czy wręcz blokują wcielanie w życie ambicji z jednej strony rozmaite konkretne postacie (ojciec, Cabińscy, Topolski, Majkowska, Władek Niedzielski i jego matka), z drugiej – same reguły społeczne, oparte na dyskryminacji kobiet i zakazie ich emancypacji. Po drugie – na poziomie fabuły. Orłowska nie jest przecież wyjątkowa, a jej historia należy do typowych, powszechnych i w gruncie rzeczy – banalnych. Na tym poziomie można bowiem uznać, że Janka nie jest ambitna, a jedynie łasa na karierę aktorki i sławę, podobnie jak wówczas wiele innych młodych adeptek sztuki aktorskiej. Po trzecie – na poziomie kompozycji. W tym kontekście Orłowska to figura marginalna. Przypominam, że z jedenastu rozdziałów bohaterce są poświęcone cztery, z czego trzy mówią o jej upadku, głodzie, samotności i decyzji o samobójstwie, a nie o jej ambicjach. A utwór jest przede wszystkim opowieścią o aktorach i filistrach. Po czwarte – na poziomie narracji. Owszem, Reymont zastosował narrację personalną i mowę pozornie zależną, ale faktycznie nie oddał głosu bohaterce. Jej spojrzenie na świat nadal pozostaje jego spojrzeniem na świat. W genderowych relacjach tekstowych mowa pozornie zależna jest zawłaszczająca, to znaczy męski narrator zawłaszczył kobiecy punkt widzenia, pseudonimując go i podszywając się pod niego. Poza tym narrator nie pozwolił bohaterce na realizację ambicji, a w zakończeniu – co oczywiste – zrezygnował nawet z jej punktu widzenia i zamieścił notatkę prasową informującą o samobójstwie aktorki oraz komentarz Kotlickiego będący ostatnim zdaniem powieści: „Komediantka! Komediantka!... – szepnął pogardliwie, zagryzając usta” (s. 276). W końcu po piąte – na poziomie autobiograficznym. Historia Orłowskiej nie jest historią Reymonta. Z całą pewnością pisarz nie mógłby powiedzieć „Janka Orłowska to ja”. Jego kariera aktorska skończyła się bowiem porażką, ale nie spodeniem.

Natomiast rewolucyjność i rewelacyjność Reymonta polega na czymś innym. Mianowicie, wszyscy wiemy, jak kończą się losy Judyty Szekspir – hipotetycznej siostry Szekspira, która podobnie jak brat chciała zostać aktorką – postaci stworzonej przez Virginię Woolf w eseju pod tytułem *Własny pokój*. To znaczy: po niepowodzeniach teatralnych, niekochanym kochanku i niechcianej ciąży Judyta „odebrała sobie życie, a jej ciało pochowano na rozstaju dróg, nieopodal tawerny »Pod Zamkiem i Słoniem«, w miejscu, gdzie zatrzymują się dzisiaj omnibusy”³². Reymont opowiedział tę historię przeszło trzydzieści lat przed autorką *Pani Dalloway*.

³² V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Karasińska, Sic!, Warszawa 2002, s. 65.


Bibliografia

- Badowska Katarzyna, *Nieznane dusze i fermentujące „ja” – Władysław Reymont o modernistycznych tożsamościach popękanych*, w: „Wskrziesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 89–114.
- Bąbel Agnieszka, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszenia w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Budrewicz Aleksandra, „Komediantka” versus „The Comedienne”, w: „Wskrziesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 123–136.
- Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Pączoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, prace wybrane, t. 1, red. R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.
- Gruchała Wojciech, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: „Wskrziesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 67–88.
- Irigaray Luce, *Rynek kobiet*, w: L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 143–160.
- Jodelka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Legutko Grażyna, *Komediantka – nierządnicą – rewolucjonistką. Kracje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II, Perspektywa polska, red. nauk. A. Janicka, C. Fournier-Kiss, B. Olech, wstęp i układ tomu A. Janicka, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 289–304.
- Nasiłowska Anna, *Komediantka*, w: ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 294–306.
- Nasiłowska Anna, „Komediantka” i „Fermenty”, *dwie powieści o (jednej) kobiecie*, w: *Reymont. Dwa końce wieku*, red. M. Swat-Pawlicka, Wydawnictwo Dante, Warszawa 2001, s. 68–79.
- Olszewska Maria Jolanta, *Reymont, czyli o tym, że opowiadanie o rzeczywistości jest ciekawe*, „Teologia Polityczna Co Tydzień” („Reymont. Odkrywanie nowoczesności)

- 2022, nr 18, <https://teologiapolityczna.pl/maria-jolanta-olszewska-reymont-czyli-o-tym-ze-opowiadanie-o-rzeczywistosci-jest-ciekawe>
- Poniatowska Izabela, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór tekstów i wstęp B. Kocówna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Sobieraj Tomasz, *Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka w polskiej prozie dziewiętnastowiecznej*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane prof. Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Michalik, E. Paczoska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s. 297–313.
- Sobieraj Tomasz, *Fabuly i „światopoglądy”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004.
- Sztachelska Jolanta, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy z 2 poł. XIX wieku i na początku XX wieku*. *Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont*, Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 142–148.
- Sztachelska Jolanta, *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 123–139.
- Sztachelska Jolanta, „Tajemnice stacji kolejowej”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok, 1993, s. 28–39.
- Woolf Virginia, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Karasińska, Sic!, Warszawa 2002.
- Wyka Kazimierz, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 119–177.
- Zacharska Jadwiga, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 151–164.
- Zacharska Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996.

Mateusz Skucha, dr hab., prof. UJ. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę XIX wieku oraz krytykę feministyczną, gender i queer, a także studia nad męskosciami. Autor książek: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśmarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2014), *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej poezji kobiet* (2016), *Kraszewski. Spotkania* (2024) oraz licznych artykułów naukowych.

Anna Pekaniec*

 <https://orcid.org/0000-0001-7516-1413>

Pyrrusowe zwycięstwa i fortunne klęski. Uwagi o *Fermentach* Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

Komediantka i *Fermenty* są postrzegane jako dylogia. W niniejszym tekście druga jej część jest jednak traktowana jako utwór autonomiczny, a na plan pierwszy zostaje wydobyta mechanika porażek i sukcesów, jakie stają się udziałem bohaterów. Postrzeganie *Fermentów* jako narracji o klęsce Janki Orłowskiej bez wątplenia wynikało także z historyczno-społecznych kontekstów epoki, wyraźnie widocznych w krytycznoliterackiej recepcji powieści. Autorka artykułu, wychodząc od rekapitulacji oraz diagnozowania porażek Orłowskiej, ukazuje, jak stają się mniej jednoznaczne, przynoszą paradoksalne korzyści, a jednocześnie w przypadku innych postaci to, co może być odczytane jako sukces (na przykładzie Andrzeja Grzesikiewicza i jego siostry, Józefy), okupione bywa wielkim wysiłkiem, podwójnym nakładem pracy (także tożsamościowej), koniecznością zdrady własnej klasy społecznej. Ze względu na ostatni z wymienionych wątków *Fermenty* odczytuje się też jako realistyczny zapis działania mechanizmów awansu społecznego, co włącza powieść w dyskusję nad zwrotem ludowym we współczesnej humanistyce.

Słowa kluczowe: powieść, Reymont, porażka, zwrot ludowy, *Fermenty*

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: anna.pekaniec@uj.edu.pl



Received: 2024-12-04. Verified: 2025-04-12. Accepted: 2025-04-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Pyrrhic victories and fortuitous defeats

Notes on the *Ferments* of Władysław Stanisław Reymont

Summary

The *Comedienne* and the *Ferments* are seen as a dylogy. In this text, however, its second part is considered as an autonomous work, and the mechanics of the failures and successes that the characters experience are brought to the fore. The perception of *Ferments* as a narrative of Janka Orłowska's failure undoubtedly also resulted from the historical and social contexts of the era, clearly visible in the critical reception of the novel. Starting from a recapitulation and diagnosis of Orłowska's failures, the authoress shows how they become less unambiguous, provide paradoxical benefits, while at the same time, in the cases of other characters, what can be interpreted as success (on the example of Andrzej Grzesikiewicz and his sister, Józefa) is paid for with great effort, a double effort (also in terms of identity), the necessity to betray one's own social class. Because of the later motif, *Ferments* can also be read as a realistic account of the mechanisms of social advancement, which brings the novel into the discussion of the folk turn in contemporary humanities.

Keywords: novel, Reymont, defeat, folk turn, *Ferments*

Jestem w Bukowcu, u ojca! tak samo jak dawniej, jak przed czterema miesiącami, i jak dawniej życie ma być bez celu, z dnia na dzień?¹

Janka Orłowska, choć nie pojawia się w pierwszych zdaniach powieści, jest jedną z głównych bohaterek *Fermentów* (1897). O tym, że młoda kobieta przebywa w Bukowcu, dowiadujemy się, gdy ojciec, dopytuje służącą o to, co robi Janina. Echa warszawskich wojaży adeptki aktorstwa pobrzmiwiają złośliwie, ale też ironicznie w rozmowie pomiędzy Świerkoskim i Karasiem. Dopiero w rozdziale drugim brzmi głos Janki – „dźwięczny, silny” (WRF, s. 21), jakby w kontrze do

¹ W.S. Reymont, *Fermenty*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. V, postłowie E. Korzeniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 30. Cytaty z powieści pochodzą z niniejszego wydania, oznaczam je skrótem WRF z podaniem numeru strony.

jej wcześniejszej, zaledwie pośredniej obecności. Jego siła i melodyjność sygnalizują, że domowa rekonwalescencja przynosi efekty. Kilkuetapowe przygotowanie do wyraźniejszej, bardziej szczegółowej prezentacji bohaterki pozwala zrozumieć, dlaczego jej sytuacja jest dość skomplikowana, a to, co działo się w stolicy w *Komediantce* (1896, obie powieści tworzą dylogię²), już zawsze będzie rzutować na los Janki. Postrzeganie powrotu dziewczyny do Bukowca jako klęski stanowi lejt-motyw przewijający się w krytycznoliterackich i historycznoliterackich interpretacjach *Fermentów* – odsyłam do uwag Kazimierza Wyki³, Ewy Korzeniewskiej⁴, Jolanty Sztachelskiej⁵, Grażyny Legutko⁶, Małgorzaty Litwinowicz-Drożdziel⁷.

Zanim krótko je zrekapituluję, zaznaczam, że także pójdę tym tropem, widząc jednak diagnozowaną klęskę jako punkt wyjścia, a nie koniec dyskusji. Chcę zastanowić się nad mechanizmami podejmowania decyzji przez Jankę, nad charakterystyką Grzesikiewicza, nad oddziaływaniem członków i członkiń rodzin czy przyjaciół na bohaterów. Na postrzeganie Janki jako osoby, której dążenia kończą się niepowodzeniem, miały wpływ konteksty społeczno-kulturowe epoki. Przyglądam się *Fermentom* nie tylko jako spodziewanemu domknięciu fabuły

-
- 2 Odsyłam do propozycji odczytań już z przełomu XIX i XX wieku: M. Iwanowska (Krzymuska), *Władysław Reymont: Komediantka, Fermenty, Ziemia obiecana. Szkice i obrazki*, [b.m.w.] 1899 (druk „Atenum”, t. 2, z. 2), s. 324–345; I. Matuszewski, *Władysław Reymont (ewolucja talentu)*, w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studya i szkice estetyczno-literackie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1904, s. 177–202; S. Baczyński, *Władysław St. Reymont. Komediantka-Fermenty-Sprawiedliwe-Chłopi-Rok 1794*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927; J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont, twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937. Maria Iwanowska postrzegła Jankę negatywnie jako „[...] z natury już przez fatalizm krwi ciężący nad nią skazanej na straszne duchowe rozterki, bunt [„...】” (taż, *Władysław Reymont...*, s. 329). Ignacy Matuszewski nazywał Orłowską „bohaterką osiową”. Julian Krzyżanowski, podkreślając wzajemne warunkowanie się odbioru *Komediantki* i *Fermentów*, akcentował teatralność zachowań Janki – w drugiej części dylogii inscenizującej przełomowe momenty w jej biografii.
 - 3 Por. K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 119–177.
 - 4 Por. E. Korzeniewska, *Posłowie*, w: W.S. Reymont, *Dzieła wybrane...*, s. 461–470.
 - 5 Por. J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy z 2 poł. XIX wieku i na początku XX wieku*. Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont, Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 142–148. Badaczka skupiała się na pozytywach przymusowego powrotu Janki do Bukowca, wskazując, że klęska była nieunikniona ze względu na powieściowy determinizm – cokolwiek zrobiłaby bohaterka, efekt byłby identyczny.
 - 6 Por. G. Legutko, *Komediantka - nierządnica - rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II, Perspektywa polska, red. nauk. A. Janicka, C. Fournier-Kiss, B. Olech, wstęp i układ tomu A. Janicka, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 289–304.
 - 7 Por. M. Litwinowicz-Drożdziel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019, s. 93–138.

Komediantki, ale też jako przestrzeni, w której zwycięstwa nierzadko mogą być określane mianem pyrrusowych – ich koszty przewyższają przewidywane czy realne korzyści, a klęski, choć na pierwszy rzut oka rozczarowujące, okazują się fortunate, otwierają niedostrzegane wcześniej możliwości lub przynajmniej nie prowadzą do kolejnych niepowodzeń. Benefity z porażek i straty wynikające ze złudnych wygranych wyznaczają rytmy powieściowych biografii Janki, Grzesikiewiczza, jego siostry, muzykalnej Zaleskiej, oddanej Janowej, literata Głogowskiego. A może przegrane w kontynuacji historii wielbicielki teatru wcale nimi nie są, albo też – sukcesy okazują się tylko pozornymi?

Czytam *Fermenty* w duchu rewizjonistycznie nastawionej feministycznej krytyki literackiej, idąc tropem Annette Kolodny, Sandry Gilbert, a przede wszystkim Elaine Showalter⁸. Służąc do deszyfracji androtekstów, rewizjonizm skupia się na przedstawieniach kobiet, wydobywając ich społeczne, polityczne, ekonomiczne, historyczne, obyczajowe komponenty, odsłaniając opresyjność, ale też oferując do tej pory ignorowane czy marginalizowane odczytania tekstów. Dzięki tej optyce w kontynuacji *Komediantki* można dostrzec, jak genderowe uwarunkowania wpływają na losy bohaterów Reymonta. Wyka w szkicu o sposobach konstruowania obrazu prowincji przez Reymonta⁹ tego czynnika bezpośrednio nie brał pod uwagę, acz trafnie rozpoznał motywacje postępowania Orłowskiej – czyli brak zgody na to, co oferował jej świat; nie był także skłonny do radykalnego orzekania o życiowej przegranej Janki¹⁰. Potraktował bohaterkę jako reprezentantkę kobiet walczących o (nawet niewielką) autonomię:

Historia Janki Orłowskiej jest typowa dla procesu społecznego, który widoczny już w dobie pozytywizmu, pod koniec stulecia szczególnie przybrał na sile. Jest nim sprawa emancypacji kobiet, zrazu czysto zawodowej, z kolei emancypacji uczuciowej czy obyczajowej¹¹.

⁸ Por. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kaniowska-Blackwood, przekład przejrzał R. Nycz, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 115–146; K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

⁹ Zob. K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 48–86. Wątek prowincji w literaturze końca XIX wieku i początku XX analizowano w tomie pt. *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku* zredagowanym przez Ewę Paczoską i Ryszarda Chodźkę (Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993). Natomiast Tomasz Sobieraj w tekście *Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka w polskiej prozie dziewiętnastowiecznej* zamieszczonym w *Prus i inni. Prace ofiarowane prof. Stanisławowi Ficie* (red. J.A. Michalik, E. Paczoska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003) skupia się na traktowaniu miasteczek jako przestrzeni odizolowanych, intelektualnie jałowych, ograniczających bohaterów i bohaterki.

¹⁰ Zob. K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 57–58.

¹¹ Tamże, s. 77. Emancypacja kobiet na przełomie XIX i XX wieku od ponad trzech dekad jest częstym przedmiotem analiz badaczy i badaczek zajmujących się historią, literaturą (kluczowe są

Wyka wzmiankuje paralelę Janka – Julia Chomińska z *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego¹², a dalej przekonująco diagnozuje: „Bunt Janki jest przeto buntem przeciwko wymuszanej i narzucanej przez otoczenie stabilizacji – w imię takiego miejsca pod słońcem, które ona sama sobie wyszuka”¹³. W takiej perspektywie zaakceptowanie przez pannę Orłowską roli pani Grzesikiewiczowej, nawet jeśli jest realizacją społecznego *status quo*, przeciwną dążeniu ku samodzielności, nie może być postrzegane jako klęska samostanowienia. Badacz modernizmu proponował odczytanie *Fermentów* jako fabuły o awansie społecznym rodziny Grzesikiewiczów (Grzesików)¹⁴, stających się właścicielami nie tylko ziemi, ale i majątków, wymagających od nich przejścia na inny niż do tej pory zajmowany szczebel drabiny społecznej. O ile uprawa skupowanej ziemi jest dla nich czymś powszednim, o tyle zmiana trybu życia, przeistoczenie się w mieszkańców dworu nie odbywa się tak bezkolizyjnie (*vide* matka i ojciec Grzesikiewicza). Powstaje pytanie, czy ekonomiczna nobilitacja – a więc sukces – jest nią także w wymiarze obyczajowym i kulturowym?

O ile Wyka niuansuje interpretację *Fermentów*, o tyle Ewa Korzeniewska jest ostrzejsza w ocenach, twierdząc, że ze sposobu prowadzenia narracji można wywnioskować, iż Reymont opowiada się po stronie Głogowskiego (traktowanego jak *porte-parole* autora; co nie zmienia faktu, że Korzeniewska podkreśla także widoczną sympatię pisarza dla Grzesikiewicza – widzianego jako godnego pochwały *self-made mana* o chłopskim pochodzeniu), artysty-literata, a nie Janki, niedoszłej aktorki¹⁵, porzucającej teatr na rzecz małżeństwa i osiadłego trybu życia. Decyzję

monografie poświęcone literaturze kobiet Grażyny Borkowskiej, Ewy Kraskowskiej, Krystyny Kłosińskiej, Mateusza Skuchy), sztuką. Bibliografia jest coraz bogatsza – odsyłam np. do dziewięciotomowej serii pt. *Kobieta i...* (wydawnictwo DiG), której redaktorami są Andrzej Szwarz i Anna Żarnowska, książek publikowanych przez Instytut Badań Literackich PAN w serii *Lupa Obscura*, np. monografii Małgorzaty Büthner-Zawadzkiej pt. *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939* (2014) lub Urszuli Górskiej pt. *Drogi wolności. Ruch emancypacyjny kobiet w monarchii habsburskiej na podstawie publicystyki i twórczości literackiej w latach 1867–1918* (2016). O rozwoju rodzimego ruchu emancypacyjnego i feminizmu zob. także: A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Świat Literacki, Izabelin 2001; M. Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1939)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2015; J. Dobkowska-Kubacka, *Przyszedł czas na ruch kobiet poważnych. Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2024.

¹² Wcześniej Kazimierz Czachowski nazwał Orłowską „nieuświadomionym jeszcze prototypem szalonej Julii z dramatu Kisielewskiego” (tenże, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. 1: *Naturalizm i neoromantyzm*, Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych, Lwów 1934, s. 214).

¹³ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 78.

¹⁴ Tamże, s. 72–77.

¹⁵ O ambiwalencjach postrzegania aktorek w XIX i na początku XX wieku wspominała np. Maria Meducka: „Prestiż zawodu aktorki powstawał więc z trudem. Pamiętnikarki przyznają, że ich

Orłowskiej, a niebawem Grzesikiewiczowej, badaczka tłumaczyła konformizmem oraz maskowaną sympatią do pozornie nielubianego narzeczonego-męża¹⁶. Naukowni doceniła realizm psychologicznych przedstawień bohaterów, akcentując wagę szczegółów – zapobiegawczość Janki (dzięki małżeństwu zapewnia sobie komfort życia; Korzeniewska pomija, że dzięki niemu może wspierać Zaleską), porywczność Andrzeja (w starciach z pijanym ojcem uciekającego się do przemocy), dwuznaczność postawy Głogowskiego (wspierającego przyjaciółkę tylko wtedy, gdy postępuje zgodnie z jego radami), bardziej niż jaskrawy kontrast pomiędzy rodzeństwem Witowskich (on cyniczny dekadent, cynik; ona wcielenie empatii, pobożności i altruizmu).

Jolanta Żadziłko-Sztachelska charakterystykę środowiska Bukowca wiąże z dyskretnym, acz oczywistym autobiografizmem powieści o perypetiach dawnej komediantki. Niemniej bardziej niż na bohaterach koncentruje się na kolei, na styku prowincji i korzyści płynących z rozwoju kolejnictwa na terenach Polski pod zaborami¹⁷ – ich beneficjentką jest rodzina Grzesikiewiczów. Janka według badaczki to marzycielka skazana na porażkę (małżeństwo zamiast realizacji dążeń artystycznych), szukająca ukojenia w kontakcie z naturą; Andrzej natomiast okupuje sukces zdradą własnej klasy społecznej, tym trudniejszą, że właśnie dzięki ojcu-karczmarzowi ma szansę piąć się w górę, jednocześnie coraz bardziej dostrzegając uchybienia, wyraźne dysonanse w zachowaniach rodziców. W kolejnym tekście traktującym o postaciach wykreowanych w powieściach Reymonta Sztachelska lokuje metamorfozy córki zawiadowcy stacji w oscylowaniu między sprzecznościami¹⁸, zakładającym konieczność strategicznego szacowania ponoszonych kosztów i spodziewanych zysków:

W historii Janki Orłowskiej, „dziecka natury”, co tłumaczy także istotę jej bujnego, podatnego na różnorodne impulsy temperamentu, naturalność wiejskiego życia przeciwstawiana sztuczności środowiska prowincjonalnych „histrionów” odgrywa zasadniczą rolę. Umiejętność dostrzegania tych różnic pozwala bohaterce realnie

decyzja o wyborze tego właśnie zajęcia była prawdziwym nieszczęściem dla rodzin. [...] Nie wypadało przyjmować aktorki w towarzystwie, można się było postużyć nią przy okazji »dobroczynności« (taż, *Artystki o sobie. Pamiętniki polskich artystek sprzed 1939 roku*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. IV, DiG, Warszawa 1996, s. 220.

¹⁶ Zob. E. Korzeniewska, *Postowie...*, s. 461–463.

¹⁷ Zob. J. Żadziłko-Sztachelska, „*Tajemnice stacji kolejowej*”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej...*, s. 28–31.

¹⁸ Binyzmy miasto – wieś/dwór, teatr – życie domowe, obowiązek wobec bliskich – samorealizacja nakładają się na przymusowy pobyt Janki w Bukowcu będący dla niej synonimem „środowiska miątkiego duchowo i pozbawionego bodźców stymulujących indywidualny rozwój [...]” (J. Sztachelska, „*Reporteryje*” i *reportaże...*, s. 145).

ocenić swą sytuację i zerwać z teatrem. Tragedia Janki, niczym w klasycznym dramacie, polega na tym jednakże, iż zbyt późno ujrzała fałsz i kłamstwo tam, gdzie oczekiwała nadzwyczajnych wzruszeń [...]¹⁹.

Nie pomija Janki Grażyna Legutko, tworząca analityczno-interpretacyjną galerię portretów bohaterek prozy modernistycznej zestawianych według klucza emancypacyjnego²⁰. Akcentuje jej buntowniczość, będącą nie tylko tendencją do sprzeciwu wobec narzucanych ograniczeń, a po prostu cechą charakteru przekładającą się na gotowość do rewidowania własnych działań. Badaczka stara się udowodnić, że klęska Janki rozpada się na trzy części: teatralną (Legutko nazywa ją zawodową²¹; definitywne zamknięcie drogi ewentualnej próby zmierzenia się ze sceną jeszcze raz), emocjonalną czy też uczuciową (ślub z niekochanym Andrzejem, cierpienie z powodu choroby ojca, za którą czuje się odpowiedzialna pod wpływem słów doktora: „Nic tu pani nie jest winna, prawie nic” [WRF, s. 337; „prawie nic”, te dwa słowa aktywują w niej pamięć o wielu sporach z ojcem]) oraz obyczajową (choć rezygnuje z zawodu postrzeganego jako dwuznaczny moralnie, nadal słyszy nieprzychylny komentarze mieszkańców Bukowca i okolic, wychodzi za mąż, by zyskać legitymizację bycia żoną i matką).

Merytoryczną oraz ciekawie sprofilowaną interpretację *Fermentów* proponuje Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, zakotwicząc powieść w przestrzeni wyznaczonej przez inne utwory Reymonta o tematyce teatralnej (czyli *Lili*, *Franek*, *Adeptka*). Przypominając, że owe teksty to elementy aktywujące dyskusję o sporze między filistrami i artystami, badaczka stara się od owego ujęcia odejść, nie tracąc z pola widzenia innych zadomowionych w recepcji historyczno-literackiej tropów lekturowych:

Zwyczajowo odczytuje się *Fermenty* jako tom dylogii, którego głównym tematem jest los artysty/artystki w małomiasteczkowym społeczeństwie, charakteryzującym się konformizmem, niskimi potrzebami duchowymi, estetycznymi, emocjonalnymi. Ten trop jest z pewnością ważny (choć zawsze w mocy pozostaje pytanie o talent i warsztat Janiny Orłowskiej). [...] *Fermenty* można z pewnością czytać jako studium klęski usposobionej artystycznie jednostki. Można też w tej powieści widzieć opowieść o przedziwnym, bezpodmiotowym awansie, j a k o s dokonującym się w środowisku prowincjonalnym, j a k o s znoszącym społeczne różnice, choć nie dokonała się przecież żadna rewolucja – ani drobnomieszczańska, ani chłopska²².

19 Tamże.

20 Zob. G. Legutko, *Komediantka - nierządnicą...*, s. 289–294.

21 Por. tamże, s. 304.

22 M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było...*, s. 98 (wyróżnienia – M.L.-D.).

Jeśli życiowe aspiracje Janki skazują ją na klęskę, los Andrzeja wydaje się jej przeciwieństwem. Dla kobiety Bukowiec i okolice są przestrzenią degradacji, mężczyźni oferują rozwój i poprawę społecznego ułożenia, ale już nie postrzegania – sąsiedzi nie zapominają chłopskiego pochodzenia świeżo upieczonego przyszedłego dziedzica dworu i ziemi²³. Drożdziel dostrzega zmienną dynamikę małowielkościankowej przestrzeni: „Do małego miasta nigdy się nie wyrusza ani nie powraca z własnej woli – trafia się tam, jest się rzuconym przez los, zmuszonym przez życiową konieczność, można w nim jedynie utknąć, utkwąć, skończyć”²⁴ – równocześnie negatywną, trywialną, miałą intelektualnie, acz zapewniającą swego rodzaju wytchnienie. Bliskość przyrody oferuje wyciszenie (ale i pokrzepienie), chroni przed wścibskimi współmieszkańcami²⁵. Niewielka przestrzeń miasta nie jest klaustrofobiczna, choć bywa nudna²⁶ – nie jest odpychająca. „[...] Bukowiec, chociaż nudny, brzydkim nie jest” – stwierdza Staś Babiński.

Złożoność i ambiwalencje widoczne w powyższej interpretacji można wychwycić także w opublikowanym trzy lata wcześniej niż monografia Drożdziel tekście – hasło pt. *Komediantka* opracowanym przez Annę Nasiłowską²⁷, która odrzuciła antyfeministyczne, a przynajmniej antyemancypacyjne²⁸ odczytanie *Fermentów* przez Korzeniewską i zaproponowała, by spojrzeć na Jankę jak na postać, która

23 Zob. tamże, s. 121 i nast. Drożdziel trafnie rozpoznaje mechanizmy awansowe, jakim podlega Grzesikiewicz. Zdobywając wiedzę, uczy się, jak realizować aspiracje; mając do dyspozycji większe środki pieniężne, usprawnia pracę na roli, zapewniając większą wydajność plonów, a więc wzrost przyszłych zarobków.

24 Tamże, s. 101.

25 Tamże, s. 103.

26 Podczas rozmowy z doktorem Janka oświadcza: „Czuję się zupełnie zdrowa. W gardle tylko i w piersiach doznaję czasami piekącego bólu, i no głosu mi często brakuje, ale czuję, że się to coraz rzadziej zjawia. Tak, jestem zdrowa, ale nudzę się straszliwie” (WRF, s. 22). Zanikanie głosu u adeptki teatralnej jest symptomatyczne, podobnie jak bolesność w gardle i piersiach – to nie tylko szwankujące „narzędzie” jej niedoszłej pracy, ale i sygnał żalu, rozczarowania, przecucia straty niemożliwej do odzyskania. Natomiast nuda, idąc za Kazimierą Szczuką, powtarzającą za Patricią Meyer Spacks, była jedną z dominant historii kobiet w XIX wieku, i patrząc z tej perspektywy na Jankę, można dokładniej opisać jej kondycję w danym momencie. Zob. K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFKA, Kraków 2001, s. 104–106. Zawieszona pomiędzy dynamicznym kiedyś, statycznym dziś i jutrem o bliżej nieokreślonym kształcie, wierząca, że „Rzeczywistość jest z tej samej przędzy, co i marzenia” (WRF, s. 117), fizycznie zdrowa, mentalnie doświadcza stagnacji, specyficznego odrętwienia.

27 Zob. A. Nasiłowska, *Komediantka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 294–306.

28 Zob. tamże, s. 295–296. Nasiłowska nie stwierdza, że Orłowska jest emancypantką *per se*, pokazuje emancypacyjność jej postawy polegającą na samodzielnym podejmowaniu decyzji, nawet jeśli okazują się ograniczające.

przede wszystkim wybiera, a zakładając, że efektem jest kompromis – to solidnie umotywowany (inna kwestia, czy nie krzywdzący – jej bądź jej bliskich). Podkreślona zostaje atawistyczna ufność Janki w terapeutyczną moc natury. Jej bliskość decyduje jeśli nie o dobrostanie²⁹, to o względnym powodzeniu Orłowskiej – z dala od lasów, pól i łąk staje się podatna na zranienia, traci czujność, ale także lepiej dostrzega fasadowość jej teatralnego epizodu (na przykład podczas wizyt u Zaleskiej, która po przeprowadzce do stolicy – z własnej bezradności oraz braku odpowiedzialności męża – nie radzi sobie z zarządzaniem domem), niegwarantującego stabilności. Może więc Orłowska, choć nie bez oporu, wybierając życie domowe, nie tylko nie ponosi kolejnej klęski, ale po prostu działa pragmatycznie i rozsądnie.

Wzmiankowana we wstępie początkowa powieściowa niewidoczność³⁰ wypierana przez stopniowe przedstawianie bohaterki jest wychodzeniem ze schronienia znalezionej w miejscu, które odważnie zostawiła i do którego wróciła po próbie samobójczej, by otworzyć nowy etap życia, choć w dawnych dekoracjach. Zacznie je nie tylko porządkować w odmienny niż do tej pory sposób, ale uzupełni o kilka nowych punktów na mapie (a dwór w Krosnowej wybierze na swój nowy dom) – przestrzennie nierozległej, acz zróżnicowanej, zachęcającej do porzucenia apatii, przekucia jej w aktywności o zmiennym natężeniu, przekładające się na swoistą sinusoidę emocjonalną, w finale powieści stabilizującą się, czego pośrednim dowodem jest krótka sielankowa scena familijnego szczęścia:

Przyniesiono chłopca i wkrótce oboje rodzice, starzy Grzesikiewiczowie, niania, a nawet Janowa, szykująca się do herbaty, zaczęli przyglądać się z niesłyszana ciekawością i uniesieniem dziecku, które rozbawione, wesołe, tarzało się po wielkiej otomanie, ciągnęło ojca za wąsy, włożyło Jance na głowę, spadało i wybuchało śmiechem i piskiem dziecinnym. (WRF, s. 456)

Rodzinną arkadyjskość byłaby całkiem przekonująca, gdyby nie poprzedzająca ją rozmowa z Głogowskim, rozgoryczonym i zawiedzionym konsekwencjami wyborów Janki (inna kwestia, na ile były one dobrowolne, a na ile wymuszane przez okoliczności, oznaczające rezygnację, poświęcenie w imię domniemanego obowiązku), nazywającym ją „obcą”, otoczoną „glorią rodzinnego, zapasionego szczęścia” (WRF, s. 455). Dawna adeptka sztuki teatralnej jako żona i matka staje

²⁹ Por. tamże, s. 305.

³⁰ Janka jako początkująca aktorka liczyła na widoczność, na bycie zauważaną na scenie, podziwianą. Jako niedoszła samobójczyni – znika z pola widzenia, unika spojrzeń. Dopiero gdy zdrowieje i niespiesznie (po raz wtóry) zadomawia się na prowincji, znów staje się widoczna, a następnie widzialna, co oznacza też ponowne wystawianie się na oceny i krytykę, zupełnie jak na deskach teatru.

się zdrajczynią, filisterką³¹ reprezentującą wszystko, czego Głogowski nienawidzi – zwykłość, przeciętność. Janka, obserwując odchodzącego dawnego przyjaciela, smuci się, żałuje, że jego wizyta zakończyła się zerwaniem relacji. Jednocześnie odczuwa niechęć wobec literata, który wydaje się jej przewrażliwiony, a ponadto:

[...] drażnił ją rozmową i przypomniał sobą czasy, o których chciała zapomnieć zupełnie; a potem zwróciła oczy na park tonący o zmierzchu, na ojca spacerującego jeszcze pomiędzy opłotkami, na te głębokie, ciche przestrzenie nieba, z których wykwitwały gwiazdy niby kwiaty, i cofnęła się do jadalnego pokoju, bo wszedł Andrzej. (WRF, s. 456)

Fraza „chciała zapomnieć zupełnie” jest zmąceniem, sugeruje, że pani Grzesi-kiewiczowa włożyła sporo pracy, by odciąć się do przeszłości³², by przenieść się w zwyczajność, by wyciszyć siebie samą i odnaleźć się w świecie kameralnym, niespektakularnym, jednak wymagającym (chory ojciec, teść alkoholik, labilna emocjonalnie teściowa, nieprzyjazna szwagierka). W podobnym tonie wypowiedział się Stanisław Baczyński³³, traktując *Fermenty* jako *Bildungsroman*, w którym najważniejsze nie są etyczne czy psychologiczne metamorfozy. Krytyk skupiał się na postępującym powoli, ale systematycznie godzeniu się Janki z tym, że teatralny epizod na zawsze pozostanie epizodem, a życie, przed którym się wzbrania, potencjalnie może być (w jakiejś mierze) satysfakcjonujące³⁴.

O kontynuacji *Komediantki* warto pomyśleć też jako o powieści obyczajowej, środowiskowej, ukazującej również chłopską mentalność w drugiej połowie

31 Nie będę rozwijać wątku krytycznego podejścia do filisterstwa w *Fermentach*, rzeczowo problem opisała Jadwiga Zacharska (zob. też, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996; fragment pt. *Filister w prozie Gabrieli Zapolskiej i Władysława S. Reymonta*, s. 119–132). Badaczka zauważa, że w kontynuacji *Komediantki* ocena filistrów nie jest negatywna, a niejednoznaczna. Wątek podjęła też Jolanta Sztachelska w tekście pt. *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. też, seria III, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 123–139.

32 Zapominanie zyskuje walor terapeutyczny, ma działać obronnie; bliskie jest w tym przypadku wyparcie wtórnemu znanemu z psychoanalizy freudowskiej. Por. Z. Freud, *Wyparcie*, przeł. M. Poręba, w: Z. Rosińska, *Freud*, wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 259–269.

33 Por. S. Baczyński, *Władysław Stanisław Reymont...*, s. 8–11. W zbliżony sposób interpretuje *Fermenty* Jadwiga Zacharska w szkicu pt. *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, zamieszczonym w zbiorze pt. *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002. Naukowiec decyduje Janki o pozostaniu najpierw z ojcem, potem o ślubie traktuje jako przejaw życiowej dojrzałości. Zob. tamże, s. 153–154.

34 Zob. S. Baczyński, *Władysław Stanisław Reymont...*, s. 8–9.

XIX wieku podlegającą daleko idącym przemianom³⁵. W zaborze rosyjskim (tam toczy się akcja powieści, Bukowiec wzorowany jest na Szydłowcu) po wydaniu przez cara Aleksandra II na początku marca 1864 roku dekretu o uwłaszczeniu chłopów w Królestwie Polskim, mogli oni także – jeśli dysponowali odpowiednimi środkami, kupować ziemię. Ojciec Grzesikiewicza, karczmarz, nabył dwa majątki – Krosnowę, w której rezyduje i gospodarzy syn, oraz dwór w Ługach, oddany w dzierżawę córce, Józefie³⁶ – kłócą się o raty, nie zawsze płacone przez panią Głębińską (a naprawdę Głębik) w terminie. Ona wytyka ojcu chłopskie pochodzenie, on reaguje: „[...] pamiętaj, że nie mówi do ciebie ojciec, a tylko wasz dziedzic, słyszysz?” (WRF, s. 267). Siostra Andrzeja jest osobą zaradną, pracowitą, starającą się jak najszybciej i jak najmocniej zatrzeć ślady chłopskiego pochodzenia. Ze złości, powodowanej przez odczuwaną ze strony sąsiadów niechęć, przekory i chcąc uniknąć kolejnych kpín na kolejnych balach, w sekrecie uczy się francuskiego (por. WRF, s. 92–93), córkę wysłała na pensję do Lwowa, syna do Wiednia. Dzieci są jej chlubą, stara się im zapewnić wszystko, czego nie miała³⁷. Narrator charakteryzuje ją następująco:

Była dumną, mściwą, zazdrosną i chciwą. Wiedziała, że mimo znacznego majątku, okolica, to jest cała dawno osiadła tutaj szlachta, traktuje ją jak córkę byłego szynkarsza i owczarza, i to ją głęboko bolało. Upokarzał ją własny mąż, ekonom, za którego

35 Zob. A. Leder, *Nienapisana epopeja, kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 58–59.

36 „Mieszkali tylko o cztery wiorsty [od Krosnowy – A.P.], w Ługach, wielkim folwarku dzierżawionym od ojca, bo stary dzieciom nic nie dawał darmo. Józci tanio nawet wydzierzawił ługi mające coś z pięćdziesiąt włók, a Andrzejowi za zarząd całym majątkiem płacił pensję.

Dwór w Ługach był wielki i urządzony z przepychem niezmiernie prostym, uderzającym swoją wytwornością. Służby było niewiele, ale tak wytresowana i poważna i z taką godnością spełniająca swoje obowiązki, jak rzadko gdzie w naszych dworach. Józia wszystkich trzymała żelazną ręką. Mąż, zakrzyczany, styranizowany, słuchał ślepo i w milczeniu spełniał wszystkie rozporządzenia; był tylko ekonomem u własnej żony, która na gospodarstwie znała się tak znakomicie, że nieraz sąsiedzi zasięgali jej rad i pomocy” (WRF, s. 91). Istotna jest uwaga, że Józefa jako zarządczyni była przynajmniej równie kompetentna jak jej brat. Awans siostry Grzesikiewicza polegał nie tylko na zdobywaniu wiedzy czy środków finansowych, ale i szacunku do jej fachowości.

37 Przez co stają się obce dziadkom. Matka Grzesikiewicza niecierpliwie czeka, aby i on miał dzieci: „[...] te Józine, to jakieś nie nasze, babki nie rozumieją i takie jakieś kiejby zagraniczne” (WRF, s. 87–880). Pogłębiająca się przepaść klasowa między pokoleniem dziadków i wnuków to nie tylko konsekwencja awansu społecznego, oznacza również alienację emocjonalną. Reymont, opisując postrzeganie drugiego pokolenia awansujących, aktywuje paradygmat odbierania chłopskości jako tak silnie przywiązanej do swojej kultury, że pojawienie się nowości – pogłębiona edukacja, wyjazd do miasta, przyjmowanie nowych obyczajów – wywołuje natychmiastową niechęć, opór, brak zgody nawet nie na ich przyjęcie, ile poznanie. Zob. A. Skrendo, „*Nocny złodziej jabłek*” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 51.

wydali ją rodzice jeszcze wtedy, gdy stary Grzesikiewicz handlował wełną i owcami, kiedy jeszcze nikt nie przewidywał jego wzbogacenia się, bo pomimo kostiumów, w jakie ubierać się go zmuszała, pozostawał zawsze prostym, ordynaryjnym ekonomem, umiejącym zaledwie czytać i pisać. (WRF, s. 82)

Narratorska ocena jej postępowania jest ostra, miesza się w niej uznanie z pogardą. Mimo znaczącej poprawy sytuacji finansowej, jej potwierdzenia w postaci strojów i wyposażenia dworu, awansu w sferze materialnej (a także i, jeśli można tak powiedzieć, aspiracyjnej – lekcje francuskiego), Józefa jest gorzej traktowana albo zaledwie tolerowana. Będąc już poza swoją klasą społeczną, choć jeszcze nie w tej, do której pretenduje, pani Głębińska żyje w zawieszaniu, pomiędzy tym, od czego stara się uwolnić, a tym, co wydaje się jej nagrodą za podjęte starania, pracę i ewidentne potraktowanie jej przedmiotowo przez ojca, a tym przecież było aranżowane małżeństwo – jaskrawo przypominające o pochodzeniu, i o tym, od czego stara się uciec, dokładając wszelkich, nie zawsze etycznych, starań. A że jej kapitał kulturowy ciągle jest niewystarczający, więc zdobywa pozycję takimi środkami, jakimi dysponuje, czyli siłą, obmową³⁸, kłótnością, intrygami (por. WRF, s. 86–87). To ona mówi matce o tym, że Janka w Warszawie była „komediantką” (WRF, s. 83), że ma za sobą próbę samobójczą – rewelacje wyjawia niemalże w tym samym czasie, gdy dawna aktorka przyjęła oświadczyzny Grzesikiewicza. Zazdrosna o brata, według niej bardziej cenionego przez rodziców, jest radykalnie przeciwna jego związkowi z Orłowską (sądzę, że nie tylko z powodów obyczajowych, małżeństwo z kobietą z innej niż ona klasy – będzie jej stale przypominać o własnym pochodzeniu). Józefa, widziana z zewnątrz, jest kobietą niespiesznie, ale metodycznie odnoszącą sukces – od środka okupiony gniewem, złością, stałym poczuciem gorzości, które można zniwelować, próbować wypierać, ale nie wyrugować.

Z ambiwalencjami zмага się również Andrzej, krążący między sukcesem rozumianym jako efekt pracowitości i zapobiegliwości a świadomością, że jeszcze

³⁸ Obmowa jest bliska plotce – o roli której w prozie innego dziewiętnastowiecznego twórcy, Bolesława Prusa, pisali Michał Głowiński w *Grach powieściowych. Szkicach z teorii i historii form narracyjnych* (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973) oraz Krystyna Kłosińska w *Fantazmatach. Grabińskim – Prusie – Zapolskiej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004); to uruchamiająca grę tajemnica – ujawnienie – ocena – konsekwencje. O Jance plotkuje nie tylko Józefa, ale i Staś ze Świerkoskim, środowisko Stabrowskiej także żyje plotkami. Kłosińska zauważa, lokując plotkowanie w kategoriach psychoanalitycznych: „Plotka rzuca cień na kobietę” (taż, *Fantazmaty...*, s. 76–77). I tak dzieje się z Orłowską – stale ściganą przez opowieści o tym, co robiła w Warszawie. W *Fermentach* żywioł plotki (mającej w sobie sporo faktograficznej prawdy, w końcu Janka była aktorką, ma za sobą próbę samobójczą) indukuje wstyd, ale i złość. Janka nie wypiera się przeszłości, lecz zdecydowanie nie chce, by stale jej wytykano coś, co dla niej było próbą realizacji marzeń. Orłowska godzi się z niepowodzeniem, ale nie chce, by stało się ono jedyną wytyczną jej postrzegania.

długo (a może nigdy?) nie uda się mu zasypać przepaści między nim a grupą społeczną, do której aspiruje, a jednocześnie sam potrafi okazywać realną niechęć – co widać w rozmowie z Głogowskim (zob. WRF, s. 168–169)³⁹ czy w trakcie jego kłótni z pijanym ojcem, gdy staje się porywczy, rozwiązuje konflikt siłą⁴⁰. Twardo stąpający po ziemi – choć zakochany w Jance, bywa wobec niej ironiczny, acz nie demonstruje wyraźnie, że jej poglądy na rzeczywistość jemu wydają się zupełnie niepraktyczne i nierealistyczne (por. WRF, s. 116–117). Grzesikiewicz jest opiekuńczy, cierpliwie stara się nie wywierać presji, jego miłość do narzeczonej, a potem żony jest bezdyskusyjna, niemniej, jak tłumaczy narrator: „Niechęć prawie czuł w sobie do jej inteligencji, do jej wyższości rasowej i intelektualnej” (WRF, s. 372). Nie umie pozbyć się zazdrości, podejrzliwości, jaką wywołał anonimowy list⁴¹ (napisany przez Świerkoskiego), ujawniający warszawskich kochanków Janki z epizodu teatralnego. Szukając pocieszenia u Witowskich, orientując się, że ten, którego uważał za powiernika, nie do końca poważnie traktuje jego kolaps emocjonalny, Grzesikiewicz krzyczy:

Któż ja jestem?... Cham, prosty cham... bydlę prawie dla ciebie... o, tak, my nie cierpimy, my nie kochamy, my nie czujemy. Tak, cóż ja jestem? Zwierzę pociągowe; człowiek, który widział tylko cywilizacji ubranie i potrzeby niektóre; ty [zwraca się do Witowskiego – A.P.] przecież mówisz mi codziennie o tym, bo sobie nie zadajesz trudu zajrzeć do mojego wnętrza, bo nie wierzysz, żebym mógł myśleć i zajmować się nie tylko końmi, gospodarstwem, lasem, ziemią... (WRF, s. 303)

³⁹ *Notabene*, Głogowski, traktowany przez Andrzeja jako delegat środowiska, które tak skrzywdziło Jankę, jest zafascynowany Grzesikiewiczem: „Pyszny okaz nieuspołecznionego jeszcze bydłęcia, pierwotniaka! pyszny! – myślał Głogowski z zadowoleniem, bo nie lubił ludzi zlepionych z kompromisów. – Jedna bryła, być może, że tylko glina, ale czysta, bez wiórów we łbie” (WRF, s. 169). Równocześnie pogardza nim jako kimś intelektualnie nieskomplikowanym, dzielącym świat jedynie na biało-czarny, niedostrzegającym barw pośrednich. A przecież Reymont ukazuje Andrzeja właśnie w procesie, w trakcie przemiany, pomiędzy skrajnymi jakościami.

⁴⁰ Kłótnie w rodzinie Grzesików-Grzesikiewiczów wynikają nie tylko z różnic indukowanych przez aspiracje awansowe dzieci, to efekty pokoleniowych przetasowań. Pokolenia starsze, standardowo traktowane jako wytyczające reguły postępowania, stają w obliczu pokolenia młodszego, które wyznacza własne reguły. Bunt dzieci przeciwko pokoleniu rodziców (Janka – Orłowski, Józefa i Janek – Grzesikiewiczowie) jest świadectwem zmian społeczno-obyczajowych na przełomie XIX i XX wieku. Dawni podporządkowani zaczynają dyktować zasady.

⁴¹ O roli listów w strukturze powieści młodopolskiej jako elementów budujących fabułę pisał Michał Głowiński. Por. tenże, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, prace wybrane, t. 1, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 160–161. W *Fermentach* anonim Świerkoskiego i listy wymieniane między Stasiem a jego matką są przytaczane bez komentarzy odautorskich i traktowane jako pełnoprawne punkty widzenia postaci.

Przemieszczanie się w górę drabiny społecznej nie odbywa się ruchem jednostajnie przyspieszonym, toczy się raczej w rytmie krok do przodu – dwa kroki do tyłu. Sukces materialny nie jest tożsamy z intelektualnym, a relacja z kochaną kobietą – długo jest jednostronna; Janka godzi się wyjść za Andrzeja, ale już w opisie dnia zawarcia związku widać, że raczej poddaje się, niż bierze czynny udział w zaślubinach: „Zdawało się jej, że ją porwał prąd szeroki i tak wolno ją niósł, że nawet nie wiedziała, czy płynie dokąd?” (WRF, s. 376)⁴². Grzesikiewicz wykonuje więc niejako podwójną pracę – stara się awansować, ale najlepiej się czuje, zarządzając pracami w polu, żeni się z ukochaną, lecz długo nie może zapomnieć o jej przeszłości. Zamiast zwycięsko patrzeć w przyszłość, nie może się odciąć od tego, co było. Mam na myśli nie tylko historię Janki, ale także skomplikowane relacje z matką nieumiejącą odnaleźć się w dworskich zwyczajach, z siostrą – którą ceni, a jednocześnie zdaje sobie sprawę z jej zazdrości. Ponadto życie pod jednym dachem z ojcem, którego choroba alkoholowa znacząco odbija się nie tylko na rodzinnych układach, rzutuje również na finanse dworu i gospodarstwa, co znów niekorzystnie odbija się na wzajemnym odnoszeniu się do siebie. Pracowitość

42 Zanim przyjmie oświadczyzny Andrzeja, rozgoryczona stwierdza: „[...] ona, co całe życie włożyła w pragnienia i którą urzeczywistnienie ich kosztowało tyle łez i rozczarowań, ona zostanie na tej nędznej prowincji, wyjdzie za mąż za tego chama! [...] będzie żoną tego karczmarczyka, tego Grzesika!” (WRF, s. 201). Osobną kwestią do rozważenia jest pytanie, czy ślub Janki i Andrzeja jest mezaliansem, a jeśli tak – to dla kogo? Czy dla niej, ponieważ wychodzi za przedstawiciela niższej klasy społecznej (w odległym powinowactwie do Justyny Orzelskiej poślubiającej Jana Bohatyrowicza w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej), acz mogącego jej zapewnić życie jeśli nie bogate, to dostatnie. A może mezaliansem dla Andrzeja jest ślub z Janką – była aktorką, kobietą, która zgadza się wyjść za niego za mąż, ale długo nie akceptuje swojej nowej roli? O społeczno-ekonomiczno-obyczajowych kontekstach małżeństw w XIX wieku pisano m.in. w wieloautorskim tomie *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, zbiór studiów, t. VIII, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, DiG, Warszawa 2004; zob. też A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Bellona, Warszawa 2009; A. Urbanik-Kopeć, *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022. Alicja Urbanik-Kopeć przypomina, że małżeństwo dziewiętnastowieczne często było kontraktem finansowym, swoistą ucieczką przed upokorzeniem (częściej dla kobiet) czy samotnością (co widać w geście Janki), a pojęcie mezaliansu nie musiało odnosić się wyłącznie do różnic klasowych, lecz także intelektualnych, ambicjonalnych. Natomiast Agnieszka Bąbel, analizując przykłady wątku mezaliansowego w rodzimej prozie dziewiętnastowiecznej (i wydawanej na początku XX wieku przez debiutujących w ubiegłym stuleciu), przypomina, że małżeństwa osób z różnych środowisk były także starciem odmiennych modeli wychowania, oczekiwań, niekompatybilnych światopoglądów. Naukownicy odwołuje się m.in. do *Ziemi obiecanej* Reymonta, *Bene nati* Orzeszkowej czy *Rajskiego ptaka* Gabrieli Zapolskiej. Zob. A. Bąbel, *Mezaliansy, romanse i rozwody*, w: tejsze, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszania w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo NCK, Warszawa 2014, s. 202–217.

i zapobiegliwość Andrzeja oraz pomnażane dzięki nim dochody nie zyskują u ojca najmniejszego uznania, traktuje on syna nie tyle jak pracownika, ale jak parobka, co rusz powtarzając: „dziedzic tu jestem, bo pan tu jestem, służyć i basta” (WRF, s. 299). Alkoholizm teścia jest także przyczyną konfliktów pomiędzy nim a Janką, nietolerującą jego ekscesów (jak celowe wybrudzenie jasnych mebli błotem; por. WRF, s. 452–452). Krosnowa zamienia się w przestrzeń ścierania się diametralnie różniących się od siebie temperamentów, dążeń, kapitałów kulturowych – w których uwidacznia się, sterująca losami nie tylko Grzesikiewiczów, ale i Zaleskich, Głogowskiego, Stabrowskiej, Stasia i jego przyszłej żony, dynamika sukcesów i klęsk, w różnych zakresach, stale zmuszająca bohaterów do czujności i rewidowania planów.

Przebieg awansu rodziców i rodzeństwa Grzesików-Grzesikiewiczów, choć oczywiście jest fikcją, niemniej jako schemat fabularny wpisuje się w ramy historii ludowej⁴³, za Joanną Krakowską rozumianą jako:

Historia ludowa to historia krytyczna w stosunku do takich narracji, które przyjmują perspektywę czynów, działań, zamierzeń i wyobrażeń wybijających się jednostek i społecznych elit, grup dominujących, panujących i uprzywilejowanych. Może być zatem makrohistoryczną syntezą, opowiedzianą z perspektywy „dolnych 90 procent”, której zbiorowym bohaterem są rządzeni, a nie rządzący, biedni, a nie bogaci, ludzie poddani i podporządkowani władzy. Syntezą, która skupia się na mechanizmach tego podporządkowania, na doświadczeniu podboju, eksterminacji, dominacji, zniewolenia, wyzysku. Ale może też być mikrohistorycznym studium – opowieścią o konkretnej społeczności, opowieścią, której, rzecz jasna, nie można podjąć się bez wiedzy na temat reszty świata, bez zewnętrznego kontekstu, ale która dostarcza przede wszystkim konkretnego, namacalnego doświadczenia, biografii poszczególnych. Stąd bliższa jest „historii ludzi”⁴⁴.

Obserwując trajektorie awansu społecznego, nie należy ignorować zbiorowych uwarunkowań historycznych, jak i jednostkowych doświadczeń, które je budują. Bez wątplenia na przebieg awansowych historii wpływ miała płeć kulturowa, a także wyjściowa pozycja społeczna, warunkująca sprawczość bohaterek i bohaterów. Józefa i Andrzej realnie zmieniają siebie i własne otoczenie, ich rodzice jedynie pośrednio (*notabene*, właśnie oni ponoszą największe koszty emocjonalne

⁴³ Odsyłam do monograficznego numeru „Dialogu” (2021, nr 11–12) poświęconego tej kwestii, szczególnie ważne ustalenia w: *Niedosyt. Rozmowa Dobrochny Kałwy i Małgorzaty Szpakowskiej*, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/niedosyt> [dostęp: 8.10.2024] oraz Joanny Krakowskiej *Historia ludzi*, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/historia-ludzi> [dostęp: 8.10.2024].

⁴⁴ J. Krakowska, *Historia ludzi*...

– stąd napięcia i częste konflikty). Specyfiką narracji awansowych jest pośredniość, przechodzenie – nie zawsze linearne – pomiędzy kolejnymi ułożeniami, w taki sposób przemieszcza się Grzesikiewicz. Natomiast jego (przyszła) żona porusza się po sinusoidzie – od zniechęcenia po entuzjazm, od stagnacji po bunt, od biernego poddania się po aktywną pomoc i zaangażowanie. „Stoję na rozdrożu i nic nie wiem, co pocznę naprawdę [...]” (WRF, s. 207) – wyznaje w rozmowie z dawną znajomą Heleną. To rozdwojenie można uznać za jedną z niewielu stałych w jej życiu, nawet gdy po przyjęciu oświadczyn narrator stwierdza: „Pragnęła spokoju za jaką bądź cenę” (WRF, s. 241).

Janina nie jest pierwszą z młodopolskich bohaterek, której ambicje i marzenia zostały zweryfikowane przez możliwości i ograniczenia środowiskowe. Wracam na chwilę do sygnalizowanego wyżej podobieństwa Orłowskiej do Julii Chomińskiej⁴⁵, nasuwa się ono równie automatycznie jak zestawienie bohaterki Reymonta z Emmą Bovary Gustawa Flauberta (obie bohaterki zostają pochłonięte przez prowincjonalną stagnację⁴⁶). W komentarzach krytycznych widoczne są nawiązania między *Fermentami* a *Fin-de-siècle’istką* Zapolskiej⁴⁷, *Chłopami* Reymonta (Janka i Jagna – o artystycznych inklinacjach – jako postaci tak odstające od środowiska, w którym żyją, że aż skazane przez nie na ostracyzm, o różnym nasileniu)⁴⁸; Kazimierz Wyka jako kontekst przywołał *Lekkomysłną siostrę* Włodzimierza Perzyńskiego⁴⁹ (pokazuje nie tylko klęskę rodzinnej solidarności, ale i chciwość, przedkładanie korzyści ekonomicznych nad relacje).

Wszystkie bohaterki łączy doświadczenie rozczarowania, zderzenia z opinią publiczną, brak wsparcia ze strony rodziny albo przynajmniej niektórych osób do niej należących. Sądzę, że z literackich paralel najciekawsze są dwie. *W sieci* (1899, choć wydana już po publikacji powieści Reymonta) jest pierwsza, ponieważ z usposobienia Julka Chomińska przypomina Jankę – nie tylko tę

⁴⁵ Wraca niemalże jak refren także u I. Matuszewskiego, *Władysław Reymont...*, s. 303; L. Budreckiego, *Sprawa Władysława Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1, s. 47–48; G. Legutko, *Komediantka – nierządnicą...*, s. 214.

⁴⁶ Odsyłam do L. Budreckiego, *Sprawa Władysława Reymonta...*, s. 49; J. Sztachelskiej, „Reporteryje” i reportaże..., s. 147–148 (badaczka wskazuje także na podobieństwa między Janką a postaciami z powieści Zapolskiej czy Stefana Żeromskiego); zgadzam się z Anną Nasitowską, że porównanie Emmy i Janki jest finalnie trudne do utrzymania (por. też, *Komediantka...*, s. 297). Owszem, obie egzystują w otoczeniu ludzi poniżej ich oczekiwań i ambicji, niemniej Janka jest silniejsza psychicznie, nie angażuje się w romans z Witowskim (odpowiednik romansów Emmy) nie tyle z przywiązania do Andrzeja, ile z wyrachowania, chęci zachowania tak cennego dla niej spokoju i przewagi nad mężem.

⁴⁷ Por. I. Matuszewski, *Władysław Reymont...*, s. 303.

⁴⁸ Por. G. Legutko, *Komediantka – nierządnicą...*, s. 208.

⁴⁹ Por. K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 77. *Notabene*, wspomina także o Ewie Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego.

z *Komediantki*, lecz przede wszystkim tę, która w *Fermentach* jest bliska ponownego dołączenia do teatralnej trupy Cabińskich, tę czującą, że prowincja, mało ekscytująca codzienność ją pochłonie. Chomińska, chcąc uniknąć stereotypowego losu panny na wydaniu, marzy o byciu malarką⁵⁰, o wyjściu poza ciasny krąg rodzinny⁵¹. Ostatecznie, choć kocha Jerzego Boreńskiego, nie decyduje się na odejście i ślub z nim, przyznając, że nie ma siły znosić negatywnych komentarzy otoczenia, i nie chce żyć w nędzy. Orłowska już wie, na czym polega życie artystki, i gdy pojawia się szansa powrotu do niego, reaguje entuzjastycznie, budzą się dawne marzenia, ale też jej radość nie jest już tak ekstatyczna. Zostając w Bukowcu najpierw z powodu rozpaczy ojca, potem jego choroby, w rzeczywistości wybiera stabilizację zamiast znanej już kapryśności losu aktorki. Drugim z interesujących kontekstów interpretacyjnych w perspektywie oscylacji pomiędzy pozornymi zwycięstwami jest *Fin-de-siècle'istka* Zapolskiej (ukończona w roku 1895, drukowana w odcinkach od 1894, wydana w formie zwartej w 1897). Jej bohaterka, Helena, choć młodsza od Janki o cztery lata (ma lat 18), jest już żoną – nie odnajduje się w nowej roli, czuje się osamotniona, wpłätuje się w niefortunne relacje, fascynuje się spirytyzmem. Decyduje się na powrót do męża, gdy orientuje się, że jest w ciąży – co w jej mniemaniu kończy czas poszukiwania siebie. Orłowska i Helena, choć wtłoczone w rodzinne tryby, chcą żyć⁵² – mimo wszystko, nawet jeśli oznacza to popełnianie błędów czy ostatecznie – akceptację bycia żoną i matką.

Janina godzi się ze swoim losem z wyrachowania, z widoczną obojętnością, poczuciem końca kolejnego etapu, bez pewności otwarcia następnego, odnajduje kruchość, lecz jednak równowagę. Konkrety rzeczywistości pozwalają jej zaadaptować się⁵³

50 Co nie było aż takie niemożliwe, jak przedstawiał to Kisielewski – *vide* kariera Olgi Boznańskiej czy Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, Meli Mutter czy Marii Dulębianki. Zob. S. Zientek, *Polki na Montparnassie*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.

51 „Czasami ja czuję w sobie siłę lwicy splątanej siecią – chwilami wydaje mi się: szarpnąć raz jeden, a potargam ją i stanę się wolna, a potargam ją i stanę się wolna! [...] Jest tylko jedna rada, ja wiem: uciec z domu. Nie mam, ja nie mam odwagi zburzyć tego wszystkiego” (J.A. Kisielewski, *W sieci*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002, s. 92–93).

52 Katarzyna Badowska wskazuje, że zachłanność Janki na życie w *Fermentach* warunkuje „pojętny pierwiastek witalny”, powodujący, że choć nie bez trudności i z poczuciem jałowości, Orłowska podejmuje kolejne decyzje, szuka choćby złudnego ukojenia. Por. K. Badowska, *Nieznane dusze i fermentujące „ja” – Władysław Reymont o modernistycznych tożsamościach popękanych*, w: „Wskrziesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 97–98.

53 Podobnie dowodzi Badowska – detale codzienności dają Orłowskiej-Grzesikiewiczowej asumpt do oswojenia się z nią. Zob. K. Badowska, *Nieznane dusze i fermentujące „ja”...*, s. 109.

w nowym domu, wśród nowej rodziny. Czy to klęska?⁵⁴ Trudno jednoznacznie stwierdzić – powieść o tak zwanej kobiecie z przeszłością i awansującym chłopie napisana przez autora niestroniącego od transponowania w jej fabułę czy konstrukcje bohaterów wątków autobiograficznych, bez wątpienia jest próbą bilansu marzeń, zamierzeń i możliwości ich zrealizowania. Bilans raz jest dodatni, raz ujemny, niekiedy koszty nie zwracają się, ale też pojawiają się niespodziewane zyski. Niełatwe, i zawsze pociągające za sobą negatywne konsekwencje, decyzje, działania podejmowane pod wpływem emocji, przynoszące zaskakujące profity, zmuszają bohaterów do nieustannej czujności, skazując ich na permanentną pracę tożsamościową.

Dlatego też, w podsumowaniu, warto się zastanowić, czy *Fermenty* – powieść obyczajowa, psychologiczna, środowiskowa, zarówno o awansie społecznym (czyli mająca także charakter emancypacyjny), jak i (nierzadko pozornych) degradacjach – nie są li tylko rejestrem pyrrusowych zwycięstw przeplatanych fortunnymi klęskami, ale także zestawem porażek definiowanych za Jackiem Halberstamem⁵⁵ jako nie stan czy efekt, ale proces – niemogący zaistnieć bez choćby mglistej wizji sukcesu. Halberstam pyta:

Jakie byłyby te korzyści, które niesie ze sobą porażka? Być może najoczywistszą z nich jest to, że porażka pozwala nam ująć każącym normom, które dyscyplinują zachowania i kierują ludzkim rozwojem [...]⁵⁶

Dodatkowo, jeśli wziąć pod uwagę optykę feministyczną, porażka kobiety w świecie organizowanym przez męskocentryczne reguły⁵⁷ otwiera pole do zupełnie innego, nie zawsze oczywistego, waloryzowania. Niewykluczone więc, że

54 Sądę, że odczytanie *Fermentów* jako narracji klęski wynika także z pierwotnego tytułu powieści – *W jarzmie*. Zob. K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 81–85 czy J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże..., s. 146. Jarzmo – coś ograniczającego, zmuszającego do pracy, odnoszącego się do zwierząt roboczych, wywołującego ucisk, odbierającego możliwość swobodnego poruszania się, przewija się przez powieść niczym refren: „Prowincja już mnie chwyta – myślała Janka – zaczynam już czuć jarzmo” (WRF, s. 53); „I tak zmaleć, tak zdusić własną duszę, wszystkie pragnienia szerszego życia, wszystkie marzenia nie mające na celu jedynie koryta, tak znikczemnieć, żeby bez szemrania chodzić w jarzmie życia codziennego, przemarnego życia” (WRF, s. 201); „Czuła się zupełnie zdrową i zupełnie zdecydowaną na zerwanie jarzma powtórnie” (WRF, s. 211). Ów lejtmotyw można też traktować jako swego rodzaju tezę, której podporządkowany zostaje świat przedstawiony w powieści – dzięki czemu *Fermenty* zyskują walor powieści tendencyjnej.

55 Por. J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków 2018.

56 Tamże, s. 15.

57 Por. tamże, s. 17.

wydobywana na plan pierwszy porażka Janki Orłowskiej przyniesie nieoczekiwane korzyści Janinie Grzesikiewiczowej⁵⁸, a awansowy, niełatwy, sukces Andrzeja Grzesika-Grzesikiewicza stanie się odrobinę mniej ambiwalentny, siostra Andrzeja zaś, Józefa, w końcu przestanie udowodniać sobie i innym, że awans społeczny jest dostępny także dla niej. W *Fermentach* mechanika sukcesów i klęsk (rozmaicie rozumianych) rządzi także losami bohaterów drugoplanowych – Janowej, która za szansę córki kształcenia się, zdobywania społecznej i kulturalnej ogłady, płaci odseparowaniem od niej, postępującym luzowaniem matczyno-córczanej więzi; Stabrowskiej – prowincjonalnej literatki, nieposiadającej wystarczających kompetencji ani talentu, by się wybić; muzycznej Zaleskiej – marzącej o wyprowadzce z prowincji i zamieszkaniu w Warszawie, utopijnym miejscu łatwo osiągalnej sławy i docenienia. Powieść Reymonta jest więc swego rodzaju mikropanoramą (nie)spełnionych marzeń, i dążeń, których efekty nierzadko odbiegają od wyjściowych założeń – co nie musi być tożsame z klęską.

Bibliografia

- Baczyński Stanisław, *Władysław St. Reymont. Komediantka-Fermenty-Sprawiedliwe-Chłopi-Rok 1794*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927.
- Badowska Katarzyna, *Nieznane dusze i fermentujące „ja” – Władysław Reymont o modernistycznych tożsamościach popękanych*, w: „Wskrzesać choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 97–98.
- Bąbel Agnieszka, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszania w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo NCK, Warszawa 2014.
- Budrecki Lech, *Sprawa Władysława Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1, s. 47–48.
- Büthner-Zawadzka Małgorzata, *Warszawa w oczach pisarek. Obraz i doświadczenie miasta w polskiej prozie kobiecej 1864–1939*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.7267>
- Czachowski Kazimierz, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. 1: *Naturalizm i neoromantyzm*, Państwowe Wydawnictwa Książek Szkolnych, Lwów 1934.

⁵⁸ „Tak jak żyję, żyć muszę, bo inaczej nie umiałam. Przekona się pan sam, że to nie jest zbrodnia takie życie, lecz tylko obowiązek mój społeczny” (WRF, s. 455).

- Dobkowska-Kubacka Joanna, *Przyszedł czas na ruch kobiet poważnych. Kampania o prawo do wykształcenia i pracy zawodowej, w tym artystycznej, kobiet wywodzących się z ziemiaństwa i inteligencji w latach 1864–1914 w Królestwie Polskim*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2024.
- Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Pańczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993.
- Freud Zygmunt, *Wyparcie*, przeł. M. Poręba, w: Z. Rosińska, *Freud*, wyd. 2, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 259–269.
- Gawin Magdalena, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1939)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2015.
- Głowiński Michał, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, prace wybrane, t. 1, red. R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.
- Górnicka-Boratyńska Aneta, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Świat Literacki, Izabelin 2001.
- Górska Urszula, *Drogi wolności. Ruch emancypacyjny kobiet w monarchii habsburskiej na podstawie publicystyki i twórczości literackiej w latach 1867–1918*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Halberstam Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków 2018.
- Iwanowska (Krzymuska) Maria, *Władysław Reymont: Komediantka, Fermenty, Ziemia obiecana. Szkice i obrazki*, [b.m.w.] 1899, s. 324–345.
- Kisielewski Jan August, *W sieci*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002.
- Kłosińska Krystyna, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Kłosińska Krystyna, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, zbiór studiów, t. VIII, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 2004.
- Krakowska Joanna, *Historia ludzi*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/historia-ludzi>
- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont, twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Leder Andrzej, *Nienapisana epopeja, kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 58–59, <https://doi.org/10.18318/td.2017.6.4>
- Legutko Grażyna, *Komediantka – nierządnicą – rewolucjonistką. Krecje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego*

- kobiet*, seria II, Perspektywa polska, red. nauk. A. Janicka, C. Fournier-Kiss, B. Olech, wstęp i układ tomu A. Janicka, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 289–304.
- Lisak Agnieszka, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Bellona, Warszawa 2009.
- Litwinowicz-Drożdżel Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Matuszewski Ignacy, *Władysław Reymont (ewolucja talentu)*, w: I. Matuszewski, *Twórczość i twórcy. Studya i szkice estetyczno-literackie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1904, s. 177–202.
- Meducka Maria, *Artystki o sobie. Pamiętniki polskich artystek sprzed 1939 roku*, w: *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, t. IV, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, DiG, Warszawa 1996, s. 211–221.
- Nasiłowska Anna, *Komediantka*, w: ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 294–306.
- Niedosyt. Rozmowa Dobrochny Kałwy i Małgorzaty Szpakowskiej*, <https://www.dia-log-pismo.pl/w-numerach/niedosyt>
- Reymont Władysław Stanisław, *Fermenty*, w: W.S. Reymont, *Dzieła wybrane*, t. V, posłowie E. Korzeniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 269.
- Showalter Elaine, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kaniowska-Blackwood, przekład przejrzał R. Nycz, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 115–146.
- Skrendo Andrzej, „Nocny złodziej jabłek” – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 36–53, <https://doi.org/10.18318/td.2017.6.3>
- Sobieraj Tomasz, *Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka w polskiej prozie dziewiętnastowiecznej*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane prof. Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Michalik, E. Paczoska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s. 297–313.
- Szczuka Kazimiera, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, eFka, Kraków 2001, s. 104–106.
- Sztachelska Jolanta, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy z 2 poł. XIX wieku i na początku XX wieku. Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont*, Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 142–148.
- Sztachelska Jolanta, *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, seria III, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 123–139.
- Urbanik-Kopeć Alicja, *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- Wyka Kazimierz, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 119–177.

Zacharska Jadwiga, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 151–154.

Zacharska Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996.

Zientek Sylwia, *Polki na Montparnassie*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.

Żadziłko-Sztachelska Jolanta, „Tajemnice stacji kolejowej”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok, 1993, s. 28–31.

Anna Pekaniec, doktorka habilitowana, profesorka UJ, zatrudniona w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historyczka literatury, autorka trzech monografii: *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013), *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* (2020), *Uskoki i kontynuacje. Literatura kobiet w pierwszych dekadach XX wieku* (2023), jak również wielu tekstów naukowych opublikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych, np. „Ruch Literacki”, „Pamiętnik Literacki”, „Wielogłos”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”. Założycielka i kierowniczką Pracowni Badań Biografii i Autobiografii (WP UJ), współpracuje też z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej (WP UJ). Jej zainteresowania badawcze obejmują: autobiografie i epistolografie kobiet, literaturę niefikcyjną, historię literatury kobiet (od wieku XIX do współczesności), feministyczną krytykę literacką, rodzimą literaturę i krytykę przedziału XIX–XXI wiek.

Wiktoria Kozłowska*

 <https://orcid.org/0009-0007-2541-3062>

Ofiara *fin de siècle'u* – dekadent w *Wampirze* Reymonta

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę jednostki zdeterminowanej przez zjawiska schyłku XIX wieku w Europie. W czasach, gdy ludźmi zawładnęły katastroficzne myśli, a tradycyjne wartości się wyczerpały, pojawia się potrzeba poszukiwania sensu gdzieś indziej niż dotychczas. Tych najbardziej przytłoczonych ponurym światem nazywa się dekadentami, schyłkowcami. To tragiczne postaci literackie, które tracą się w pesymizmie, mają skłonność do autodestrukcji i poszukują skrajnych doświadczeń. Niniejsza praca analizuje kreację bohaterów *Wampira* Władysława Stanisława Reymonta w świetle wyznaczników dekadentyzmu. Zawiera ponadto wgląd w psychikę protagonistów powieści, skupia się na tym, w jaki sposób manifestuje się choroba duszy, oraz wskazuje konsekwencje płynące z obsesyjnego angażowania się w spirytyzm, hinduizm, ale i miłość.

Słowa kluczowe: dekadent, szaleństwo, spirytyzm, hinduizm, katastrofizm

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: wiktoria.kozlowska2@edu.uni.lodz.pl



Received: 2025-05-07. Verified: 2025-06-11. Accepted: 2025-07-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

A victim of the *fin de siècle* – the decadent in *The Vampire* by Reymont

Summary

The article offers an analysis of an individual shaped by the circumstances of the late nineteenth century. In a time when catastrophic thoughts gripped people and European values had been exhausted, a need arose to seek meaning elsewhere than before. Those most overwhelmed by the grim reality are referred to as decadents. These are tragic literary figures who lose themselves in pessimism, display self-destructive tendencies, and pursue extreme experiences. This paper analyzes the characterization of the protagonists in *The Vampire* by Władysław Stanisław Reymont in light of the key features of decadence. Furthermore, it provides insight into their psyche, focuses on the way how soul illness manifests itself and highlights the consequences of obsessive involvement in spiritualism, Hinduism, and love.

Keywords: decadent, madness, spiritualism, Hinduism, catastrophism

„A choćby nawet Szaleństwo i Śmierć! A choćby!”¹ – oto głośne słowa wieńczące powieść Władysława Stanisława Reymonta pt. *Wampir*. Wypowiada je główny bohater, Zenon, po czym odpływa w nieznane na statku „Kaliban”. Jego ostatnia wypowiedź jest eksklamacją frustracji, która doskwiera mu coraz bardziej z każdym dniem spędzonym w ponurym i tajemniczym Londynie. Choroba duszy, melancholia, szaleństwo czy w końcu dekadentyzm charakteryzują nie tylko głównego bohatera *Wampira*, ale również Joego. Oddają jednocześnie atmosferę końca XIX wieku, kiedy katastroficzne myśli zawładnęły ludźmi, a tradycyjne wartości i kostniejący światopogląd przestały wystarczać, pojawiła się potrzeba poszukiwania sensu odległego od codzienności. Zachód zwrócił się w stronę spirytyzmu, mediumizmu oraz wierzeń Wschodu².

Wspomniane praktyki leżały w kręgu zainteresowań Reymonta, a okazję do przyjrzenia im się z bliska miał podczas pobytu w Londynie. W 1894 roku pojechał

1 W.S. Reymont, *Wampir*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 190.

2 M. Kucab, *W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4, s. 69–71.

na zjazd spirytystów, wziął udział w spotkaniu „Towarzystwa Teozoficznego” („The Theosophical Society”), któremu niegdyś przewodniczyła słynna Helena Bławatska, uznawana za medium. Co więcej, sam Reymont miał być medium³ na seansach spirytystycznych w Częstochowie i prawdopodobnie przejawiał zdolności bilokacyjne, o czym rozpisywały się po jego śmierci gazety⁴. Pewnej nocy miał być widziany w Skierniewicach w czterech miejscach jednocześnie, co potwierdziło wiele osób⁵. Wszystko to składa się na powieść o tajemnicy, spirytyzmie i miłości, której bohater z każdym dniem pogrąża się coraz bardziej w *spleenie* i szaleństwie. Także życie miłosne Reymonta znalazło odzwierciedlenie w jego powieści, możliwe bowiem, że postać Daisy została zainspirowana Wandą Szczukową. Zasadne zatem wydaje się przesłedzenie *Wampira* w poszukiwaniu dekadentkich tropów.

Pojęcia dekadentyzm i dekadencja mają źródłostów łaciński (*cadere* oznacza spadać), który oddaje charakter owych zjawisk – konotuje układ wertykalny skierowany w dół, *ergo* należy do sfery *profanum*. Termin *décadence* należy definiować, biorąc pod uwagę ewolucję jego pojmowania, co szeroko opracowało wielu badaczy, między innymi Henryk Markiewicz w *Młodej Polsce i „izmach”*, Kazimierz Wyka w *Modernizmie polskim*, Roman Zimand w *Dekadentyzmie warszawskim* czy Teresa Walas w *Ku otchłani*. Idąc za ostatnią wymienioną publikacją, z dekadentyzmem i dekadencją łączą się pojęcia „[...] upadek, schyłek, zwyrodnienie, wynaturzenie, dziwaczność”⁶. Owo hasło *décadence*, choć jak najbardziej symptomatyczne dla Młodej Polski, stanowi jedynie pojedynczy wyznacznik epoki i plasuje się obok terminów takich jak symbolizm czy neoromantyzm. Modernizm według Kazimierza Wyki jest „najstosowniejszy”, gdyż mieści w sobie pewien rodzaj filozofii, osobowości i arcyzmu. Sam dekadentyzm zaś badacz uważa za termin o pejoratywnym odcieniu⁷, o czym może poświadczać niepochlebna opinia o dekadentach wśród dziewiętnastowiecznego społeczeństwa.

Co zatem kryje się pod hasłem dekadentyzm? Początkowo rozumiany był jako „[...] stan kultury, moralności i życia społecznego [...]”⁸. Później obok dekadentyzmu wystąpił symbolizm – oba pojęcia uznawano za synonimiczne. Z czasem zaś zaczął funkcjonować jako określenie zjawiska psychologicznego i światopoglądowego (filozof Władysław Kozłowski twierdził, że dekadentyzm nie jest systemem

3 E. Ihnatowicz, J. Tomkowski, *Witraz z wampirem*, w: J. Tomkowski, *Szkice młodopolskie*, red. J. Tomkowski, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.10182>

4 *Niezwykły wypadek rozdwojenia*, „ABC: pismo codzienne” 1927, nr 335, s. 5; *Z życia Władysława Reymonta*, „ABC” pismo codzienne” 1927, nr 334, s. 3.

5 Tamże.

6 T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 19.

7 K. Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 30.

8 T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 22.

ani doktryną, lecz stanem psychicznym związanym z określonymi poglądami na świat i nastrojami – estetycznymi oraz moralnymi)⁹. W końcu uznano dekadentyzm za prąd literacki nawiązujący do tego stanu czy też światopoglądu negującego zastaną rzeczywistość, w której nie sposób było dostrzec jakiegokolwiek wartości¹⁰. Wszystkie te głosy zawierają się w stanowisku Henryka Markiewicza, według którego dekadentyzm i dekadencja „[...] dotyczyły zresztą nie tylko literatury, lecz także określonego stanu kultury i psychologii społeczeństwa”¹¹. Również Roman Zimand szczegółowo analizuje dekadentyzm jako zjawisko społeczne i kulturowe¹². Słuszne wydaje się spostrzeżenie, że dekadencja to w końcu zapasć psychiczna i bunt przeciwko zastanemu porządkowi powstałe w momencie, gdy dotychczasowe wartości Zachodu wyczerpały się. Następuje wówczas zwrot ku kulturze Wschodu i poszukiwanie odpowiedzi w nieodkrytych dotąd miejscach. Celem niniejszego artykułu jest analiza i interpretacja problemu, w jaki sposób dekadentyzm, a ściślej wzorzec osobowy dekadenta, realizowany jest w *Wampirze* Reymonta jako konwencja literacka, będąca manifestacją stanu psychicznego i światopoglądu człowieka końca XIX wieku. Analiza historyczno-literacka zostanie wsparta metodą hermeneutyki i dekonstrukcji.

Aby lepiej zrozumieć dekadencją postawę, należy przywołać okoliczności, w których się ona ukształtowała. Władysław Kozłowski w *Dekadentyzmie współczesnym* używa określenia „przejrzała cywilizacja” lub „przejrzała kultura”¹³, pisząc o okresach historycznych, które dobiegają swojego końca. Przyczynę tych zjawisk dziejowych upatruje w „sztuczności, braku podwalin” cywilizacji, bogaceniu się jednych warstw społecznych, a ubożeniu drugich, co skutkuje zróżnicowaniem wartości i rozbratem społeczeństwa. Brak konieczności pracy z kolei stwarza nudę i rodzi pesymizm, tak charakterystyczne dla dekadentów stany, które domagają się coraz nowszych rozrywek. Wtedy indywidualizm wypiera organicyzm¹⁴. W tych wnioskach można zauważyć światopogląd pozytywistyczny, a więc krytyczny w stosunku do modernistycznego dekadentyzmu. Spór modernistów z pozytywistami, młodych ze starymi, tak samo jak ten w romantyzmie, polegał na wzajemnym niezrozumieniu, promowaniu innych wartości. Programy minionej epoki nie sprawdziły się: pozytywistów oskarżano o porzucenie ideałów, brak ducha i uczuć¹⁵. Na kryzys wartości zwracał uwagę Nietzsche, którego

⁹ W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fryderyk Nietzsche)*, wyd. 2 rozszerzone i przerobione, Jan Fiszer, Kraków 1904, s. 86.

¹⁰ T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 27.

¹¹ H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, w: *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 292.

¹² R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

¹³ W.M. Kozłowski, *Dekadentyzm współczesny...*, s. 1.

¹⁴ Tamże, s. 1–10.

¹⁵ K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 75–82.

filozofia miejscami kształtowała świadomość dekadentów: „Nihilizm stoi przed drzwiami, ten najbardziej niepożądany ze wszystkich gości. Nihilizm: brak celu, brak odpowiedzi na »dlaczego?«. Co znaczy nihilizm? – że najwyższe wartości są odwartościowane”¹⁶. Podobnie Schopenhauer wtórował szerzącemu się pesymizmowi. Nie tylko filozofia, ale też rozwijająca się psychologia napędzała zainteresowanie zakamarkami duszy człowieka, zwłaszcza psychoanaliza Freuda. Z powszechnego poczucia pustki i niewystarczalności zrodził się ruch w przeciwną stronę: „W młodym pokoleniu przemiana dokonywać się będzie w formach indywidualistycznych, spirytualistycznych, psychologizujących, lirycznych, bo takie są nowe punkty wyjścia generacji, a tych to form poprzednicy nie uważali za najważniejsze”¹⁷. Rzeczony pesymistyczne nastroje rozwinęły się w Europie po 1890 roku, w okolicznościach postępu techniki i szybko zmieniającego się świata. Industrializacja, kapitalizm i postawa mieszczaństwa nastawionego na zysk, a pozbawionego wyższych wartości zaprowadziły chaos i pozbawiły społeczeństwo poczucia wspólnoty. Toteż dekadenta, uwrażliwioną jednostkę, przeraża i brzydzi nowy, anarchistyczny porządek. To wszystko znalazło wyraz w literaturze, a modernistyczny prym na tym polu wiodły Francja i Niemcy – z tych krajów płynęły inspiracje do Polski. Nastanie nowej epoki zawsze jest czymś przełomowym, swoistym *novum* rozświetlającym przyszłość lub nagłym tąpnięciem wzbudzającym niepokój. Już u Słowackiego w *Kordianie*, w momencie gdy „wiek dziewiętnasty uderzył”¹⁸, gotowani są przywódcy z piekła rodem. Nadchodzące stulecie „ucieszy szatany”¹⁹. Te słowa przypominają prolog tragedii, której bohaterami mają być dekadenci, czyli

Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy nie mogące żyć w atmosferze popolitości, a tym bardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możliwości, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdennym niezadowoleniem wewnętrznym. Typy dostarczające największej ilości nowych idei, ale zarazem największej ilości obłąkanych i samobójców²⁰.

Literacki wzorzec osobowy dekadenta, spotykany również w świecie rzeczywistym, patrząc choćby na Charles’a Baudelaire’a, Zenona Miriama Przesmyckiego czy Stanisława Przybyszewskiego, jest realizowany poprzez nadanie bohaterowi konkretnych cech. To człowiek z jednej strony determinowany przez swoją epokę,

16 F. Nietzsche, *Wola mocy, Vis-à-Vis/Etiuda*, Kraków 2011, s. 13.

17 K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 88.

18 J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii: Spisek koronacyjny*, wyd. 5, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1948, s. 7.

19 Tamże, s. 8.

20 W. Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: tegoż, *Jednostka i Ogół. Szkice i krytyki psycho-społeczne*, Nakładem Ursyna Czatowicza, Kraków 1904, s. 35.

z drugiej zaś zbuntowany i pragnący wolności; pełen ambiwalencji: przepełniają go lęk i melancholia, ale też poczucie wyższości i nienawiść, częstokroć balansuje na granicy szaleństwa. Dekadenci nie cieszyli się powszechną sympatią – opinia Teodora Jeske-Choińskiego obrazuje dekadenta jako skrajnego pesymistę i egoistę, przekonanego, że świat istnieje tylko po to, by zaspokajać jego wyszukane potrzeby. Jest rozpustny, chory i dziwaczny – „karykatura człowieka zdrowego”, uosobienie moralnego i fizycznego upadku. Przeciwstawia się powszechnie uznanym wartościom. Zatraciwszy instynkt samozachowawczy zamienia się w „głupie bydle”, sam siebie niszczy²¹. Jakkolwiek negatywnie jawi się portret i odbiór schyłkowców, warto zajrzeć w głąb ich duszy, która jest przecież zboląła i właśnie z tego niepokieszonego bólu, nieukojonej tęsknoty, niewysłuchanego głosu rodzi się ciągłota do zła:

A przecie na dnie duszy tej młodzieży poetyckiej, zdeprawowanej absyntem, nędzą, nadużyciami, tej duszy błagierskiej, komedyanckiej, oszukującej świat, a jeszcze więcej siebie, jest uczciwość, jest ból prawdziwy, jest tęsknota ku rzeczom wielkim a nieznanym²².

Pojawiają się zatem pytania: kim jest oraz jak funkcjonuje jednostka w końcu wieku w *Wampirze* Reymonta? Czy rzeczywiście można ją nazwać ofiarą swojej epoki?

Główny bohater powieści to Polak przebywający od wielu lat w Londynie. Podczas seansu spirytystycznego poznaje piękną, tajemniczą Daisy – medium. Ten moment okaże się przełomowy dla Mr. Zena. Przy prezentacji bohatera należy zwrócić uwagę na jego imię czy też przydomek. Determinizm nominatywny prowadzi na trop korelacji między bohaterami a ich imionami i nazwiskami – może sugerować charakter postaci oraz wyjaśniać ich postępowanie. „Zen” oznacza spokojny umysł, poznanie prawdy czy w końcu osiągnięcie stanu Buddy poprzez medytację. Ale uwaga, znaczenie imienia w żadnym stopniu nie opisuje natury Zenona, jest bowiem zupełnie przeciwne niż jego charakter. Wskazuje prędzej wewnętrzną sprzeczność, dezintegrację i frustrację spowodowane, o ironio, niemożnością osiągnięcia zen czy też przekroczenia granicy niepoznawalnego. Bliżej buddyzmu jest zdecydowanie inna postać *Wampira* – Joe.

Aby dokładniej zbadać kreację bohaterów *Wampira*, należy iść śladem ustanowionych przez badaczy wyznaczników dekadentyzmu i dekadenta²³ oraz spraw-

21 T. Jeske-Choiński, *Na schyłku wieku*, w drukarni „Wieku”, Warszawa 1894; wyd. 2, Warszawa 1895, s. 113–114.

22 W. Feldman, *Współczesna literatura polska: 1880–1901 z 17 portretami*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 208.

23 W szczególności następujące publikacje: K. Wyka, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968; R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964; T. Walas, *Ku otchłani...*, Kraków 1986.

dzić, w jakim stopniu są one przystawalne do lektury. Zaczniemy więc od natury psychicznej głównego bohatera, gdyż jego bogate życie wewnętrzne wskazuje na koligacje między nim a innymi postaciami dekadentów. Jedną z charakterystycznych cech to pewnego rodzaju choroba duszy objawiająca się poczuciem wszechogarniającej nudy, która jest tak naprawdę jednym z objawów melancholii²⁴: „Nuda karmi się zatem tym samym, co melancholia: dramatem skończoności człowieka wobec nieskończoności świata”²⁵ – pisze Marcin Zdrenka i podkreśla dwojaką interpretację tego stanu. Jedną, negatywną, pojmując nudę jako zwykłą gnuśność. Drugą natomiast jest „afirmująca odwagę nudy wobec beznadziei mieszczańskiego życia”²⁶ – wówczas staje się ona katalizatorem przyjęcia aktywnej postawy, poszukiwania wartości i sprzeciwu wobec zwykłej codzienności. Studia nad melancholią i depresją poszerza Julia Kristeva w *Czarnym Słońcu*. Melancholia może być rozumiana jako forma obronnej reakcji psychicznej, wyrażająca się poprzez zahamowanie aktywności i utratę zdolności do nadawania znaczeń symbolom. Objawy te często pojawiają się na przemian z fazą maniakalnego pobudzenia (w *Wampirze* właśnie taka dynamika zachodzi w psychice głównego bohatera). W świetle klasycznej psychoanalizy depresja, tak jak żaloba, wynika ze straty i skrywa agresję skierowaną wobec utraconego obiektu (u dekadentów zagubione są wartości, poczucie sensu, własne „ja”). Kristeva, odwołując się do Freuda i koncepcji tanatycznego popędu śmierci, interpretuje uczucie depresyjne jako mechanizm chroniący jednostkę przed rozpadem. W depresji pojawia się dezintegracja „ja”, będąca wyrazem *thanatosa*. To prowadzi do samobójstwa nie z lęku, lecz z pragnienia powrotu do pierwotnego, rozproszonego stanu istnienia – wtedy jednostka zyska poczucie spójności²⁷.

Zatem melancholia i depresja to choroby wyróżniające bohatera w dekadentkim tekście. Zwłaszcza stany psychiczne są wartościowane pozytywnie wobec zalet płynących z dolegliwości, to jest poszerzenia świadomości, nowych możliwości poznawczych, potwierdzenia najwyższego stadium ewolucji. Choroba jak gdyby nobilituje dekadenta i daje mu poczucie wyższości nad zdrowymi, a więc zwyczajnymi ludźmi²⁸. Niedyspozycję psychiczną, która dotyka głównego bohatera *Wampira*, już na samym początku można nazwać znudzeniem. Nudzi go jego narzeczona Betsy, choć Zenon z początku sprawia wrażenie szczerze zakochanego. Lecz gdy tylko przypomina sobie o Daisy, którą spotkał na seansie, zapomina o Betsy

24 M.T. Zdrenka, *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 160.

25 Tamże, s. 174.

26 Tamże, s. 175.

27 J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007, s. 11–24.

28 Por. T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 88–89; R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski...*, s. 32–35.

i zaczyna się od niej oddalać. Wizja starej, garbatej żony, jaką w przyszłości miała by się stać Betsy, przeraża go. Zenon uświadamia sobie, że nie chce wieść prozaicznego, banalnego życia i mieć obowiązków małżeńskich z dobrą, naiwną dziewczyną, że spotkania z jej rodziną to „nudne ceremonialności”²⁹.

Znużenie, choć będące nieodłącznym stanem dekadenta, bo dezorganizujące, zubożniające i frustrujące, jest dla niego wyjątkowo nieznośne – toteż nieustannie poszukuje nowych przeżyć. Nuda spowodowana monotonna codziennością – według dekadenta godną pogardy – budzi wstręt, ale też lęk. W końcu jest on przekonany o swojej wyjątkowości, nie może więc postępować według reguł narzuconych przez społeczeństwo. Spokojne życie, praca, pomnażanie majątku, rodzina, małżeństwo, pobożność – to zajęcia dobre dla filistrów, przeciwko którym buntował się ruch dekadentki. Zainteresowanie wzbudza to, co niezwykle, niemoralne i grzeszne. Wyeksploatowana psychika i stępione zmysły są wypadkową najwyższego stadium rozwoju dekadenta, który doświadczył już wszystkiego, co dostępne jest dla człowieka³⁰. Zatem musi się wznieść jeszcze wyżej.

Chorobę nerwów Zenona pogarsza otoczenie – szary Londyn bez słońca, śliski bruk, chmary ludzi, zatęchłe szynki, świszczący wiatr. Miasto – oto typowa przestrzeń akcji powieści dekadentki, która z jednej strony determinuje stan psychiczny bohatera, z drugiej natomiast może być projekcją jego wewnętrznej narracji. W takim wypadku mrok duszy zasnuwałby cały świat, niezależnie od tego, jak wygląda rzeczywistość. Twórcy literatury dekadentki nie bez powodu umieszczali swoich bohaterów w miastach – to w końcu znak industrializacji i pędząca maszyna cywilizacji, w której nietrudno o grzech i upadek. Jednocześnie trzeba mieć na uwadze fakt, że w imię postawy antynaturalnej³¹ dekadent przeciwstawia się naturze, traktując ją jak biologiczne prawo, któremu nie chce podlegać. Schyłkowiec, zamiast zamieszkiwać sielski dworek otoczony przyrodą, jest wrzucony w przestrzeń miejską. Główny bohater *Wampira*, kiedy chce uciec od przytłaczających go sytuacji, błąka się po mieście niczym *flâneur*, niczym żywy trup. Strupieszale wydaje się też całe miasto³². Zenon goni za czymś nieznanym, wciąż jest niezaspokojony. W czasie przechadzek po Londynie może sobie pozwolić na kontemplowanie ciemnych zakamarków swojej duszy i świata; jest zamożny i nie musi poświęcać czasu na obowiązki takie jak praca. Jest to niejako *à rebours* wobec

²⁹ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 155.

³⁰ Por. T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 59.

³¹ Tamże, s. 86.

³² Por. A. Mazurkiewicz, „Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką”. Uwagi na marginesie lektury „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 3, s. 193–194; J. Majewska, *Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. „Là-bas” Jorisa-Karla Huysmansa i „Wampir” Władysława Stanisława Reymonta*, „Artes Humanae” 2018, t. 3, s. 84.

biografii Reymonta. Warto podkreślić, że wysoka pozycja społeczna oraz arystokratyczny rodowód są symptomatyczne dla kreacji dekadentów w literaturze (diuk des Esseintes z *Na wspak* Huysmansa jest ostatnim potomkiem rodu), choć oczywiście nie jest to stała dyspozycja (środowisko cyganerii artystycznej z *Próchna* Berenta). Podczas jednego ze spacerów po parku, już pod koniec powieści, Zenon wsłuchuje się w szum drzew i wrzask kruków, pragnąc poznać tajemnicę istnienia, jednak mu się to nie udaje, istnieje bowiem „nieprzebyta granica”³³. To tragiczna ambiwalencja – z jednej strony przekonanie o swoim intelekcie, poczucie mocy wyróżniającej człowieka od innych w myśl nietzscheańskiej koncepcji, a jednocześnie niewystarczalność rozumu i kryzys prawdy – oto dekadenski sceptycyzm, który uznawany jest za „wyższe, dojrzalsze stadium poznania”³⁴. Wielkie odkrycia naukowe, które miały wyznaczyć człowiekowi nowy kierunek, w rezultacie okazują się tylko bezużytecznym narzędziem. Wiedza nie tłumaczy zawilosci świata, które dostrzega dekadent, nie zaspokaja głodu metafizycznego. Z tego względu schyłkowiec widzi fałsz pozytywistów i porzuca naiwne nadzieje. Relatywizm poznawczy zaadaptowany przez dekadentów neguje istnienie prawdy absolutnej³⁵. Co więcej, dekadenska świadomość jest „pluralistyczna”³⁶ – przez wieki ludzkość poszerzała wiedzę o świecie, a u schyłku wieku XIX można mówić o pewnym tyglu kulturowo-filozoficzno-światopoglądowym. Jednak świadomość istnienia tak wielu perspektyw może się okazać niszcząca³⁷ – powstaje wówczas labirynt, w którym wszystkie ścieżki wydają się podobne, ale żadna nie jest pewna. Nie wiadomo, co jest prawdą, a co fałszem. Człowiek spada „we wszystkich kierunkach”. Wraz ze wzrostem świadomości odczuwa się coraz większe cierpienie, o czym pisał już Erazm z Rotterdamu w *Pochwale głupoty*. Zenona dotyka właśnie taki tragizm. Targany frustracją i goryczą, jak typowy dekadent, dokonuje diagnozy współczesności – ludzie są chciwi, egoistyczni, gonią za pieniędzmi i wszystko jest pozbawione sensu. Powoli budzi się w nim nienawiść i wstręt. Tak Zenon konstatuje społeczeństwo:

I wszędzie widział tylko zorane namiętnościami twarze, niespokojne i zdziczałe spojżenia, usta zacięte cierpieniem – a we wszystkich wyraz drapieżnego nieubłagania, chciwości i egoizmu. A ten ruch olbrzymi! Te tysiące tysięcy kręcących się w kółko jakby w szale i zapamiętaniu! Ta dzika walka wszystkich ze wszystkimi! Te niezliczone hordy, wciąż wężące za łupem! Nędze, zbrodnie i rozpasania! Jakże to wydało mu się naraz potworne w swojej głupocie i bezcelowości! A wszystko było godne siebie:

33 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 182.

34 T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 53.

35 Tamże, s. 51–52.

36 Tamże, s. 52.

37 Por. S. Brzozowski, *Kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 19, s. 302.

i te nędzy niewypowiedziane, i te bogactwa niezmiernie! Nawet te domy brudne, niby przegniłe trumny, rojące się ludzkim robactwem, nawet to niebo obwisłe i jakby przesycone ropą i kałem! Ohydne i przekłete takie życie i taka dola!³⁸

Konflikt ze społeczeństwem, a zwłaszcza z mieszczaństwem, również należy do zestawu postaw dystynktywnych dekadenta. To właśnie w tej grupie schyłkowic widzi największy upadek ideałów. Kapitalistyczna, płytką, zakłamaną mentalność mas jest sprzeczna z wartościami jednostki. Powyższy cytat z *Wampira* zwraca uwagę na chaos i biologizm, w którym pogrążone jest społeczeństwo – niby zdziżczale stado, którego jedyną namiętnością jest „węszenie za łupem”. Cywilizacja mieszczańska zagraża „jednostce, wolności, kulturze, sprawiedliwości”³⁹. Co więcej, w słowach „walka wszystkich ze wszystkimi” pobrzmiewają echa koncepcji walki klas charakterystycznej dla klasowej struktury kapitalizmu. Tu krytyka znów wymierzona jest w burżuazję.

By wznieść się ponad czczą codzienność, wyzwolić się z kajdan upadłej kultury i natury, dekadent zwraca się w stronę najwyższej sztuki, która jest zaprzeczeniem masowości i biologizmu⁴⁰. Jak stwierdza Kazimierz Wyka: „sztuka wydobywa czar piękna z uczuć”, co ciekawe, tych negatywnych⁴¹. W *Wampirze* można odnaleźć ideę sztuki przy okazji śledzenia poglądów Zenona. Manifestuje on pogardę wobec wszelkich widowisk, widzi w nich jedynie kłamstwo, sztuczność i głupotę. Współczesny teatr tylko udaje sztukę, stanowi pokarm dla mas, jest siedliskiem przejrzałych wartości moralnych, a więc skupia w sobie całe zło, które dostrzega dekadent w świecie rzeczywistym. W myśl estetyzmu⁴², tak symptomatycznego dla dekadentyzmu, sztuka to jedna z niewielu wartości, przeczy bowiem temu, co ziemskie, masowe, i sięga gdzieś dalej, wyżej. Winna być wyrazem uczuciowości i talentu artysty, nie być służebna wobec obcych założeń programowych, ale zindywidualizowana. Zenon postuluje innowacje w tej dziedzinie: wszelkie dzieła mają być piękne, prawdziwe, bliskie natury. Chce otaczać się pięknem, które jest najważniejszym walorem sztuki (pragnie „prawdziwego i szczerzego kultu piękna”⁴³), a wszelka działalność artystyczna ma mieć charakter sakralny (pragnie stworzyć „teatr-świątynię, poświęconą pięknu”⁴⁴). Choć wiele też o sztuce dekadentkiej pokrywa się z poglądami wyrażonymi w *Wampirze*, to jednak widoczne są pewne różnice. Jak pisał Oscar Wilde, sztuka powinna wyrażać tylko siebie,

³⁸ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 182–183.

³⁹ Por. R. Zimand, *Dekadentyzm warszawski...*, s. 50.

⁴⁰ T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 63.

⁴¹ K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 81.

⁴² Por. T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 62–69.

⁴³ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 52.

⁴⁴ Tamże, s. 53.

„ani prawda, ani dobro, ani tajemnica”⁴⁵ nie stoją u jej podstaw. Zenon natomiast mówi o prawdzie właśnie, wyrażając zapewne wewnętrzne zagubienie i tęsknotę do jakiegoś uporządkowania świata. Również powrót do natury i pierwotności ludowej stają w opozycji do dekadentckiego antynaturalizmu i sztuczności. Być może do głosu dochodzi tu naturalistyczno-ludowa strona Reymonta zaprezentowana choćby w *Chłopach*. Przy okazji rozpraw o sztuce w *Wampirze* ujawnia się też charakter artysty. Monolog Zenona nie koresponduje z jego rzeczywistymi przedsięwzięciami. Charakteryzują go wielkie zamiary, ale i bierność. Jest bowiem Zenon inteligentnym improduktym. Pisze pod pseudonimem, jednak niewiele wiadomo o jego sukcesach artystycznych. Czuje się niedoceniony zwłaszcza wśród swoich rodaków. Jego wielkie misterium o Chrystusie pozostaje w sferze marzeń, niedokończone, gdyż gdy tylko chciał nadać mu ostateczny kształt:

Tłumne wizje scen, widzianych kiedyś w podziemiach, wdarły się do mózgu i przepływały długim i niesłuchanie żywym korowodem. Widział wyraźnie przesmutną, władczą twarz Bafometa, siedzącego na tronie, a u stóp jego, wśród dymów kadzielnich – głowę Daisy⁴⁶.

Jest to niezwykle symboliczna scena, w której *sacrum* miesza się z *profanum*, zło chce wypłenić dobro. Słychać w niej echa kryzysu wartości manifestujące się w estetyzmie dekadentkim. Ekscentryczne połączenie piękna i zła staje się nową wartością⁴⁷, bowiem im dalsze jest dzieło od ogólnie przyjętych norm, tym lepiej. Stąd zainteresowanie dekadentów satanizmem i perwersją. Opętanie duszy przez siły szatańskie z jednej strony może być obroną Zenona, gdyż spętany, nie jest on w stanie dokończyć swojego dzieła. Należy jednak pamiętać, iż to poniekąd on sam dokonuje wyboru – zło upostaciowione w Daisy pociąga go i bohater z największą rozkoszą daje się mu uwieść. W końcu sztuka u dekadentów pełni funkcję hedonistyczną – pobudza zmysły, jest momentalną podniętą, wyzwalającą emocje w wyjałowionej duszy dekadenta⁴⁸.

Charakterystyczna dla artysty niemoc twórcza, wewnętrzna pustka i awersja do świata powodują frustrację. Dekadent często ucieka od przytłaczającej go rzeczywistości, szuka skrajnych doświadczeń i odpowiedzi na nurtujące go pytania. Mimo rozwoju nauki i coraz szerszej świadomości człowieka – rozum nie wystarczał do poznania. Intelktualista, jakim jest dekadent, nie zawierzał już tradycyjnym metodom tłumaczenia świata, doszukiwał się czegoś więcej i dlatego interesował się metafizyką⁴⁹.

⁴⁵ W. Walas, *Ku otchłani...*, s. 66.

⁴⁶ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 157–158.

⁴⁷ T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 68.

⁴⁸ Tamże, s. 66.

⁴⁹ Tamże, s. 80.

W *Wampirze* bohaterowie fascynują się nadprzyrodzonością właśnie. Już w pierwszej scenie obserwujemy seans spirytystyczny, w którym bierze udział Zenon; tam właśnie, jak wspomniano, poznaje Daisy, pełniącą funkcję medium. Bohater jest świadkiem bardzo dziwnej sytuacji, w której kobieta ujawniła zdolności bilokacyjne. Daisy zaintrygowała go swoimi umiejętnościami i wzbudziła w nim strach czy też lęk – według jednej z interpretacji Daisy jest wampirem⁵⁰. Jej wygląd, bujne rude włosy, zgrabna sylwetka, blada twarz, gracia i aura tajemnicy, którą rozciąga wokół siebie – to wszystko pogłębia fascynację Zenona. Od tego czasu widuje ją na każdym kroku, lecz nie jest pewien, czy to postać realna, czy halucynacja. Poetyka oniryczna podkreśla zagubienie jednostki, wprowadza nastrój zagadki, a jednocześnie grozy. Zenon czuje dziwne, można powiedzieć, metafizyczne połączenie z Daisy. Gdy kobieta wyłania się z lustra w pokoju Zenona, bohater nie wie, czy to jawa, czy sen. Bez reszty oddaje się Daisy, przysięga wierność jej i szatanowi, a więc zwraca się ku złu. Zenon jest w tym momencie szalenie szczęśliwy, a owo szaleństwo ma niebagatelne znaczenie. Wierzy w ich wyjątkową miłość i połączenie dusz, choć medium wcale nie deklaruje swoich uczuć. Jednak Zenon czuje, że dzięki niej żyje. Gdy zostaje sam, popada w zupełną ekstazę i zyskuje energię jak po narkotyku. Można zatem stwierdzić, że relacja z Daisy jest dla Zenona doświadczeniem ekstremalnym – w jego przekonaniu lekarstwem na zło i nudę świata. Owo skłanianie się ku wszelkim ekstremom uchodzi za modelową praktykę dekadenta. Relacje romantyczno-erotyczne wynikają z pragnienia eskapizmu, mają charakter hedonistyczny, grzeszny, szalony i perwersyjny. Miłość ma złagodzić dekadentckie cierpienie – wciąż jednak pozostaje niespełniona, jak gdyby człowiek nie był w stanie kochać, bo już dawno stracił umiejętność kochania. Wyka charakteryzuje miłość jako stały element hedonizmu modernistycznego:

[...] pragnienie miłości, tyle że w postaci nasyconej znużeniem, w którym odczytać można elementy uczuciowości romantycznej, i nowsze pouczenia naturalizmu. Elementy pierwsze to tęsknota za miłością absolutną, za spotkaniem się dusz wybranych, tęsknota unicestwiona naturalistycznym widzeniem w miłości jedynie zgody cielesnej. Są w tej warstwie dalej oszołomienia sztuczne, przyniesione przez urbanistyczną kulturę wieku, odświeżają się wreszcie i służą pokoleniu dawne schematy literackie⁵¹.

Niepokojący quasi-związek Zenona z Daisy wydaje się zawierać wszystkie te cechy. Bohater chce się zatracić, pragnie zrobić ze swojego życia sztukę, jednak w pewnym momencie następuje wyeksploatowanie jego duszy, przez co nigdy nie

⁵⁰ Zob. J. Jankowski, *Wampir*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 26, s. 504; J.R. Krzyżanowski, *Marzyciel i Wampir*, w: *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, red. B. Kocówna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 176.

⁵¹ K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 92.

jest w stanie zaspokoić swoich potrzeb, co rusz potrzebuje nowych bodźców i podniet. Betsy, skonstrastowana z Daisy, blado wypada na jej tle, podobnie jak w trójce miłosnym w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego.

Szczęście Zenona z Daisy nie trwa jednak długo. Można zauważyć, że po każdym spotkaniu z Daisy Zenon najpierw czuje przyływ energii, a potem gwałtowny odpływ i bohater z powrotem popada w apatię, znów czuje trwogę, bezsens. Jeśli założyć, że Daisy jest wampirem, można powiedzieć, że wysysa z Zenona energię życiową, pasożytuje na jego miłości i wzmacnia jego depresyjny nastrój. Zenon zaczyna wątpić w potrzebę relacji z Daisy, która do niedawna jeszcze wydawała mu się sensem życia. Targają nim skrajnie sprzeczne emocje, co z czasem doprowadzi go do obłędu. Szczególnie przejmująca wydaje się scena, w której Zenon widzi przerażający seans, czy też rytuał, w którym nagie postacie, w tym Daisy, wspólnie się biczują. W tym miejscu można zauważyć pewne odstępstwo od wyznaczników modelowego tekstu dekadentckiego, jakimi są perwersja i immoralizm⁵². Bowiern satanistyczno-erotyczny rytuał przeraża głównego bohatera. Z przerażeniem ucieka i błąka się po mieście. Zachodzi do szynku, gdzie upija się do nieprzytomności, a nad Tamizą „siedzi jak martwy wyczerpania i tak zagubiony w sobie”⁵³. Można się zastanawiać, czy chciał popełnić samobójstwo. Miotanie się w sobie, pociąg do *thanatosa* jest oczywiście znamieny dla figury dekadenta.

Wracając jeszcze do wątku kobiet Zenona w *Wampirze*, trójkąt miłosny rozszerzył się o jeszcze jedną osobę. Otóż pojawia się trzecia kobieta, Ada, jego dawna miłość. Ich uczucie odżywa, Zenon znów czuje się podekscytowany, wyznaje, że uratowała jego duszę i nawet pragnie poślubić Adę, ta jednak wyjawia mu przykrą prawdę, że żona jest dla artysty wampirem, a przecież wyjątkowa jednostka nie jest stworzona do zwykłego, przyziemnego życia. Taki scenariusz nigdy by się nie udał. „Cud trwał przez gnienie, wskrzeszony umiera śmiercią wieczną!”⁵⁴

Tęskni więc Zenon nieustannie – nie mogąc pochwycić tego, czego pragnie⁵⁵ – do kobiet oczywiście, w szczególności do Daisy, która staje się metaforą miłości wiecznie wymykającej się z oczu i serca (widoczne są korelacje w tej sferze z biografiami Reymonta). Ale jego tęsknota bywa też bliżej nieokreślona. Zenon poszukuje nowych dróg i wartości, gdyż dotychczasowe się wyczerpały. Człowiek końca wieku, idąc za Dariuszem Trzeźniowskim, jest „pozbawiony luster identyfikacji,

52 Teresa Walas w *Ku Otchłani* wskazuje na złagodzoną formę perwersji i satanizmu w literaturze polskiej (tamże, s. 200, 225–226).

53 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 73.

54 Tamże, s. 146.

55 Por. B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971, s. 74; I. Walaszczyk, *Rozdwojenie, wielokrotność – podróz w nieznanne. Wampir W.S. Reymonta*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 28.

usankcjonowanych przez tradycję aksjologicznych układów odniesienia, rozpada się człowiek, gubi swą tożsamość, odkrywając w sobie złowrogię *mare tenebrarum* [...]”⁵⁶. Dlatego też zachodni dekadenci interesują się nieodkrytymi dotychczas drogami poznania: satanizmem, mediumizmem, ezoteryką. Kierują swoją uwagę ku „mądrości Wschodu”, choć z początku Zenon nie jest zwolennikiem ani seansów spirytystycznych, religii hinduizmu, ani oddawania czci szatanowi. Ostatecznie ugina się pod naciskiem okoliczności, które zewsząd popychają go w stronę tego, co tajemnicze. Przyjazd Mahatmy Guru, Daisy i Bagh oferuje Zenonowi nowe drogi poznania, ekscytujące doświadczenia, których jego znudzona i zagubiona dusza jest tak bardzo spragniona. Kluczową rolę w pozyskiwaniu kolejnego wyznawcy Bafometa odgrywa uwodzicielska Daisy, wydaje się jednak, że Zenon nie jest w tym procesie zupełnie bezwolny. W krótkim czasie sam zaczyna podążać ścieżką zła, począwszy od pierwszego, zdawałoby się, niewinnego seansu spirytystycznego, kończąc na śpiewaniu szatańskich modlitw („Salute, o Satana!”⁵⁷). Należy też pamiętać, że ta fascynacja nie jest totalna, są widoczne pewne wahania Zenona w stosunku do satanizmu, co już wcześniej było zaznaczone. Rządzi więc głównym bohaterem wewnętrzna sprzeczność.

Pewna wariacja motywu zła przejawia się w jeszcze innym momencie. Wzorzec osobowy dekadenta wymyka się moralności: to egocentryk manipulujący ludźmi⁵⁸. Zenon, tak bardzo zaślepiony własnym cierpieniem, nie dostrzega krzywdy, którą wyrządza najbliższym. Jego narzeczona Betsy drży z rozżalenia, gdy w ich życiu pojawia się Daisy, a wraz z nią obca, *ergo* niebezpieczna religia. Zenon w pewnym momencie jest tak bardzo zafascynowany Daisy, może pochłonięty przez siły szatańskie, że zupełnie zapomina o Betsy i za nic ma zobowiązanie, jakim jest narzeczeństwo. Płonne zdają się próby ratowania Zenona przez Betsy. Zenon ma świadomość ogromnej krzywdy, którą wyrządza niewinnej dziewczynie, jednak nic nie może z tym zrobić:

Jej łzy rozrywały mu serce i wiedział, co był powinien zrobić w tej chwili, wiedział, że to bezbronne piskłę przyszło do niego po ratunek, a nie potrafił przełamać jakiegos ciemnego nakazu, który mu zabraniał najlżejszego objawu współczucia! Już wprost fizycznie nie umiał się zdobyć na żaden odruch. Czuł, że popełnia podłość i zdradę, że pastwi się i zabija to najszlachetniejsze i najgłębiej oddane mu serce, a nie przezwyciężył siebie. I na darmo szamotał się w jakichś nieubłaganych pazurach i na darmo starał się zrozumieć stan własnej duszy...⁵⁹

⁵⁶ D. Trześniowski, „Wampir” Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, s. 117.

⁵⁷ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 162.

⁵⁸ Por. T. Walas, *Ku otchłani...*, s. 84.

⁵⁹ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 184.

W tym przypadku to Zenon wydaje się tytułowym wampirem⁶⁰. Manipulacja i kłamstwo to podstawowe narzędzia w rękach dekadenta. Skutki władzy nad innymi często okazują się katastrofalne. W *Wampirze* jest oczywiście pewien tragizm, manipulacja nie osiąga jednak tak tragicznego skutku jak w choćby *Dzieliach szatana*. Zenon finalnie nie doprowadza Betsy do samobójstwa.

Koniec *Wampira* przynosi konsekwencje wyborów dekadenta – choroba znużenia przechodzi w pomieszanie zmysłów. Zenon przeżywa apogeum obłądzenia. Wydaje się, że cierpi na dezintegrację osobowości, obserwuje się w jego postępowaniu zanik umiejętności poznawczych. Bohater nie potrafi oddzielić jawy od snu, prawdy od fałszu. Zenon halucynuje i ma problemy z decyzyjnością – nie wie, czy wyjechać z Daisy, Adą, czy zostać z Betsy. Jest przerażony wizją przyziemnego życia, nie chce już cierpieć, pragnie zmiany i ucieczki, „A choćby nawet Szaleństwa i Śmierci”⁶¹. Jako wrażliwa jednostka, a przede wszystkim Europejczyk, nie mógł zmierzyć się z wielkimi naukami Wschodu i satanizmem bez konsekwencji. Również sama Daisy okazała się prawdziwą *femme fatale* doprowadzającą swoją ofiarę do obłądzenia. Na podstawie tych przesłanek można wysnuć wniosek, że Zenon oszalał z miłości, choć w publikacjach naukowych to nie on, a Joe jest rozumiany jako szaleniec⁶².

Niewątpliwie przyjaciel Mr. Zena uchodzi za co najmniej ekscentrycznego ze względu na swoje gorące zainteresowanie kulturą wschodnią i filozofią hinduską⁶³. W końcu XIX wieku niezwykle popularne stały się seanse spirytystyczne, choć niekiedy była to tylko chwilowa rozrywka. Dla Europejczyków, a więc dla rodziny Joego, Wschód jest czymś orientalnym, odległym, obcym. Dlatego uważają go za Innego.

Joe jest postacią obciążoną bagażem przeszłości i teraźniejszości – powidoki wojny wciąż mającą w jego umyśle, dostrzega upośledzenie współczesnej cywilizacji europejskiej i marność egzystencji:

A cóż wiemy? Nic. Utonęliśmy w głupich, nic nietłumaczących faktach, których się trzymamy jak poręczy nad przepaściami, nie śmiejąc poruszyć się z miejsca, ba, pomyśleć nawet, że można się rzucić w otchłań i nie zginąć... nie przepaść... a właśnie tam znaleźć tę jedyną prawdę, duszę własną!⁶⁴

Właśnie dlatego zrodziła się w nim potrzeba odszukania drogowaskazu. Znalazł go w spirytyzmie, buddyzmie, u Mahatmy Guru, którego jest uczniem i czcicielem.

60 Por. E. Ichnatowicz, J. Tomkowski, *Witraz z wampirem...*

61 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 190.

62 Por. M. Kucab, *Lalka i nieobecność. Kilka uwag o bohaterach „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” nr 5, s. 90–91.

63 E. Ichnatowicz, J. Tomkowski, *Witraz z wampirem...*

64 W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 58.

Fakirskie praktyki, takie jak medytacje i ascetyczny tryb życia, pozwoliły mu poszerzyć świadomość (przestrzega Zenona przed Daisy). Podczas ożywionej dysputy z Zenonem ujawnia niemożność poznania prawdy rozumowo, dlatego odnajduje ją w świętej Mantrze Om. Mimo buchającego zewsząd zła, fałszu i bezsensu zdaje się, że Joe potrafi czerpać szczęście ze swojej duchowości. Jednak jego pragnienie doskonalenia swojego „ja” rośnie w sposób niekontrolowany – wprowadza się w stany katalepsji i rozmawia z bogami, unosi się w powietrzu, rozdzwaja się. Zenon, będąc świadkiem jednego z epizodów, jest uderzony jego szalonym wzrokiem. Gorączkowy monolog Joego jest w zasadzie podobny do tych, które wypowiada Zenon:

Nie mam rodziny! Pozbyłem się już tego wampira! Zerwałem wszystkie pęta. Nic mnie już nie łączy z życiem! W tych dniach opuszczam Europę na zawsze! Jestem wolny, nie potrzeba mi ojczyzny ni rodziny, ni przyjaciół. Obmyję ciało w świętych wodach Gangesu, a duszę utopię w kontemplacji! Już tam plugawy kwik trzody ludzkiej mnie nie dojdzie! Tak strasznie tutaj cierpiałem! Przewyciężyłem podły instynkt życia i przewyciężę samo życie! Cierpiałem za wasze grzechy, modliłem się, biczowałem! Ale teraz już wiem, że nic was już nie zbawi! Jesteście przekłęci! Bogobójcy, czciciele zła! Przekłęci! Przekłęci! Przekłęci!⁶⁵

W wyznaniu o przewyciężeniu instynktu życia słychać echo nirwany, która „[...] miała wyniszczyć wolę życia i na tę modłę wyzwolić człowieka od rzeczywistości”⁶⁶. Pragnienie śmierci, niebytu, jest dekadencją manifestacją wolności i buntu wobec biologizmu. Romansem ze śmiercią można by nazwać pociąg Zenona do Daisy – kobiety-wampira. Upiór jest bowiem postacią z zaświatów, istotą na poły umarłą. Wówczas dekadencje spoglądanie ku śmierci zyskuje odcień hedonistyczno-erotyczny. Powracając do powyższego cytatu z powieści, warto wykazać podobieństwa między Joem a Zenonem. Sprzeciw wobec natury, wyobcowanie w świecie fałszywych zachodnich wartości, obrzydzenie wywołane przez masy ludzi i poczucie wyjątkowości wypełniają obu dekadencje bohaterów. Szukając czegoś wyższego, ulegają obsesji, ale różnicę stanowi płaszczyzna, w której się zatracają – Joe w religii Wschodu, Zenon w miłości. Niepohamowane pragnienie poznania niepoznawalnego przypłaca się szaleństwem – rodzina wysyła Joego do szpitala psychiatrycznego. Mr. Smith dodatkowo twierdzi, że winna temu jest Miss Daisy. Na ostatnich kartach powieści wskazuje na przepaść między Zachodem a Wschodem i przyczynę niepowodzeń poznania: „[...] my, to znaczy Europejczycy, jesteśmy rasą niższą, jesteśmy tylko psychiczną Tschandalą!... Tylko Hindus może przekroczyć granice materii i spojrzeć w nieśmiertelne oblicze Światłości! To wybrani z wybranych!”⁶⁷.

⁶⁵ Tamże, s. 176.

⁶⁶ K. Wyka, *Modernizm polski...*, s. 101.

⁶⁷ W.S. Reymont, *Wampir...*, s. 188.

Można stwierdzić, że obaj bohaterowie są ofiarami *fin de siècle'u* – osamotnieni, niezrozumiani, pragnący czegoś więcej. Lecz warto podkreślić, że sami podjęli tę decyzję (nawet jeśli można mówić o pewnego rodzaju opętaniu Zenona, to wciąż wydaje się, że pragnie tego spętania przez Daisy). Antyczna *hybris* stoi u podstaw zachłanności na epicką miłość i broni dostępu do wiedzy tajemnej. O ile Joe traci tę decyzyjność na samym końcu, o tyle Zenon ucieka na „Kalibanie” z własnej woli, prawdopodobnie z Daisy. Szaleństwo i Śmierć są do końca obecne na ustach i w duszy Zenona.

Paweł Wojciechowski stawia następujące pytania poruszające problematykę omawianego utworu Reymonta:

Jest to autoportret duchowej natury pisarza, [ale również] eksperyment na człowieczeństwie i jego rzeczywistej wartości. Na ile można rozpoznać ludzką kondycję? Gdzie są granice „szkiełka i oka”? Dlaczego cywilizacja umiera? Dlaczego umiera przestrzeń wartości? Czy świat musi być teatrem kultury? Albo jarmarcznym widowiskiem? – oto fundamentalne pytania postawione w powieści przez Reymonta⁶⁸.

Próbują na nie odpowiedzieć bohaterowie *Wampira*, lecz często błędzą w mrokach Londynu i ich odpowiedź, mimo usilnych prób, nie jest jasna. Podobne pytania frapują literackich dekadentów. W powieści Reymonta śledzimy, jak główna postać spada w otchłań swojej duszy oraz w jaki sposób wpisuje się w wyznaczniki dekadentyzmu. Są to: pesymizm, trwoga, melancholia, samotność, nuda, odrzucenie tradycji, pragnienie wolności, egocentryzm, immoralizm, niemoc twórcza, przekonanie o upadku cywilizacji i kultury, a w efekcie otaczanie się wysublimowanym pięknem, zwrot ku nadprzyrodzoności, satanizmowi i hedonistycznym, perwersyjnym doświadczeniom. Dekadent, podążając za Nietzschem, uważa się za jednostkę wyjątkową, budzi się w nim wstręt do mieszczaństwa, a poczucie wyższości powoduje zachwianie wartości, a nawet skłonność do transgresji, a więc przekraczania wszelkich granic. Choć *Wampir* zdecydowanie wpisuje się w modernistyczno-dekadencką konwencję literacką, to są w nim pewne odstępstwa (perwersja, zło i satanizm występują w złagodzonej wersji). Powracając do pytania, czy główny bohater *Wampira* jest ofiarą swojej epoki, należy zauważyć, że nasuwający się wniosek nie jest jednoznaczny. Złożona psychika Zenona, którą ujawnia Reymont, oraz wybory, jakich dokonuje bohater, sugerują, że jego upadek nie jest jedynie wynikiem świata w stanie rozkładu. Dekadent w powieści wydaje się ofiarą mitu, własnych iluzji, pychy i marzeń. Nie wisi nad nim antyczne fatum. Zakończenie historii Zenona, a także drugiego bohatera – Joego wydaje się zatem przestrożą.

⁶⁸ P. Wojciechowski, *Młodopolski jarmark wampiryzmu*, w: *Czytanie modernizmu*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 90.

Bibliografia

- Brzozowski Stanisław, *Kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 19, s. 302.
- Feldman Wilhelm, *Współczesna literatura polska: 1880–1901 z 17 portretami*, Jan Fiszer, Warszawa 1903.
- Ihnatowicz Ewa, Tomkowski Jan, *Witraż z wampirem*, w: J. Tomkowski, *Szkice młodopolskie*, red. J. Tomkowski, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.10182>
- Jankowski Józef, *Wampir*, red. B. Kocówna, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 26, s. 504.
- Jeske-Choiński Teodor, *Na schyłku wieku*, w drukarni „Wieku”, Warszawa 1894; wyd. 2, Warszawa 1895.
- Kocówna Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971.
- Kozłowski Władysław Mieczysław, *Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fryderyk Nietzsche)*, wyd. 2 rozszerzone i przerobione, Jan Fiszer, Kraków 1904.
- Kucab Mateusz, *Lalka i nieobecność. Kilka uwag o bohaterach „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2019, nr 5, s. 88–100, <https://doi.org/10.15584/dyd.pol.14.2019.7>
- Kucab Mateusz, *W poszukiwaniu straconego Eleuzis. Szekspirowskie i indyjskie inspiracje w „Wampirze” Władysława Stanisława Reymonta*, „Dydaktyka Polonistyczna” 2018, nr 4, s. 60–73, <https://doi.org/10.15584/dyd.pol.13.2018.5>
- Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2007.
- Krzyżanowski Jerzy Roman, *Marzyciel i Wampir*, w: *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, red. B. Kocówna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 176.
- Majewska Joanna, *Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. „Là-bas” Jorisa-Karla Huysmansa i „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Artes Humanae” 2018, t. 3, s. 83–93, <https://doi.org/10.17951/arte.2018.3.83-93>
- Markiewicz Henryk, *Młoda Polska i „izmy”*, w: *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 292.
- Mazurkiewicz Adam, *„Wszystko jest tajemnicą i wszystko zagadką”. Uwagi na marginesie lektury „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 3, s. 189–201, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.13.14>
- Nałkowski Waław, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: W. Nałkowski, *Jednostka i Ogół. Szkice i krytyki psycho-społeczne*, Nakładem Ursyna Czatowicza, Warszawa 1951, s. 35.
- Nietzsche Fryderyk, *Wola mocy, Vis-à-Vis/Etiuda*, Kraków 2011.

- Niezwykły wypadek rozdwojenia*, „ABC: pismo codzienne” 1927, nr 335, s. 5.
 Reymont Władysław Stanisław, *Wampir*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Słowacki Juliusz, *Kordian. Część pierwsza trylogii: Spisek koronacyjny*, wyd. 5, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1948.
- Trześniowski Dariusz, „*Wampir*” Reymonta: *upiorne sny zmęczonej Europy*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 117.
- Walas Teresa, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Walaszczyk Iga, *Rozdwojenie, wielokrotność – podróż w nieznanie. „Wampir” W.S. Reymonta*, „Tekstualia” 2024, nr 2, s. 69–84, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6559>
- Wojciechowski Paweł, *Młodopolski jarmark wampiryzmu*, w: *Czytanie modernizmu*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Wyka Kazimierz, *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 90.
- Z życia Władysława Reymonta*, „ABC: pismo codzienne” 1927, nr 334, s. 3.
- Zdrenka Marcin, *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Zimand Roman, *Dekadentyzm warszawski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Wiktoria Kozłowska – studentka kierunku filologia polska II stopnia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. W trakcie badań nad powieścią pt. *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta.

Dobromiła Kasprzyk*

 <https://orcid.org/0009-0002-7465-4018>

Najpierw Polska, później prawa człowieka Infrapolityka a narodotwórczość w *Chłopach* Władysława Reymonta

Streszczenie

Artykuł bada związki między funkcją narodotwórczą *Chłopów* Władysława Reymonta a sposobem przedstawienia w nich działań infrapolitycznych lipieckiej gromady. Ramy teoretycznej dostarczają prace Jamesa C. Scotta i Michała Rauszera. W tej optyce infrapolityka rozumiana jest jako „broń podporządkowanych”: działania, które wykraczają poza politykę w pojęciu grup rządzących, ale które mają polityczne skutki. Analizie poddane zostają fragmenty *Chłopów* reprezentujące użycie ukrytego protokołu, anonimowego oporu i otwartego buntu. Szczególna uwaga poświęcona jest wątkowi bitwy o las. Artykuł wskazuje i omawia dwa sposoby prezentacji działań infrapolitycznych, które można wyróżnić w *Chłopach*: wrogie przejęcie na potrzeby mitu jedności narodowej oraz narodotwórcze unieważnienie emancypacyjnych działań chłopskich. Tekst przedstawia potencjał powieści Reymonta jako chłopskiej eposu emancypacyjnej.

Słowa kluczowe: Władysław Reymont, infrapolityka, paradygmat nacjocentryczny, serwituty, ludowa historia Polski

* Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, e-mail: m.ksieska@doctoral.uj.edu.pl



Received: 2025-02-02. Verified: 2025-03-09. Accepted: 2025-04-06.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Poland before human rights Infrapolitics vs. nation-building in Władysław Reymont's *Chłopi*

Summary

The text explores the relationship between the nation-building function of Władysław Reymont's *Chłopi* and the ways in which the infrapolitical activities are depicted in it. The theoretical framework is provided by the works of James C. Scott and Michał Rauszer. In this perspective, infrapolitics is understood as a "weapon of the weak": actions that transcend politics as conceived by ruling groups, but which have political consequences nonetheless. The text offers a close reading of excerpts from *Chłopi* that represent the use of covert protocol, anonymous resistance and open rebellion. Particular attention is given to the battle of the forest. The article identifies and discusses two ways in which Reymont presents infrapolitical actions: their hostile appropriation for the myth of national unity and the nation-building invalidation of the peasants' emancipatory actions. The text puts in a new light the question of whether *Chłopi* can be considered a peasant emancipatory epic or a national epic.

Keywords: Władysław Reymont, infrapolitics, nation-centred paradigm, easement, the people's history of Poland

A ktoby się ważył bałamucenia moich chłopów jakowemiś „prawami człowieka” i uniwersalami o wolnościach, temu każę wrzepić sto batów, chociażby się pokazał nawet jaśnie wielmożnym, i w postronkach odeśle go do grodu¹.

Trudno wskazać w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku chłopską „epopeję emancypacyjną”². Że nie są nią też *Chłopi* Reymonta, przekonuje Ryszard Koziołek³.

1 W.S. Reymont, *Rok 1794. Nil desperandum*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 51.

2 A. Leder, *Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 54–67. Artykuł znajduje się w tomie monograficznym pt. *Chłopskość*, którego wątkiem przewodnim jest istota problematyki chłopskiej w literaturze XX i początku XXI wieku.

3 R. Koziołek, *Bierność polityczna „Chłopów”*, w: tegoż, *Wiele tytułów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 140–171.

Jego interpretacja wykazała, że pojęciem organizującym życie i śmierć w Lipcach jest akceptowane powszechnie „urządzenie” – porządek świata, do którego należą i patriarchat, i strukturalna bieda, i bierność polityczna chłopów, i przewodnia rola szlachty w życiu narodu polskiego⁴. Jednak w tej narracji o przywracaniu społecznej homeostazy poprzez pozbycie się ognisk buntu wobec uświęconego tradycją religijnego, naturalnego i narodowego porządku świata są szczeliny. Skoro bowiem rządzi nią mechanizm „niemal doskonałej autokorekty”⁵, narracje Reymonta muszą uwzględniać przynajmniej początek fermentu przeciwko homeostazie organizmu-społeczeństwa. Jest nim chłopska infrapolityka⁶, czyli sfera „polityki podporządkowanych”.

Michał Rauszer (za Jamesem C. Scottem) definiuje infrapolitykę jako zbiór norm, wartości, obrazów świata i działań – nierozpoznawanych jako polityczne, ale mających polityczne skutki, dążących do podważania dominacji danej grupy (godnościowych), stanowiących podstawę późniejszego otwartego buntu; pozwalających na wykroczenia przeciwko systemowi podporządkowania⁷. Proces infrapolityczny rozpoczyna się od budowy ukrytego protokołu, przechodzi przez różne formy ukrytego oporu, indywidualnego i zbiorowego, zawsze anonimowego – aż do otwartego buntu. Wszystkie jego elementy zawiera wątek sporu ze wsią o serwitutowy las w *Chłopach* Reymonta. Jego społeczny wymiar zostaje jednak „rozbrojony” poprzez uwikłanie w indywidualne losy bohaterów. Dzięki temu powieść Reymonta została włączona w nurt narracji narodotwórczych, mających na celu przedstawienie polskiej tożsamości narodowej jako atrakcyjnej dla grup marginalizowanych, wzmacnianie identyfikacji z polskością i propagowanie „solidaryzmu narodowego”, polegającego na uznaniu, że interes narodowy jest ważniejszy niż interes osobisty czy – zwłaszcza – klasowy⁸. Narracje te miały udział w procesie „»unarodowienia«

4 Tamże, s. 146: „Fundamentem tak [po Agambenowsku] rozumianego »urządzenia« są: religijne objaśnianie naturalistycznego determinizmu wiejskiego życia, które cechuje jednostkowy i familiarny egoizm, rywalizacja o ziemię i bogactwo lub tylko o przetrwanie, całkowity brak zaufania, otwarta wrogość międzypokoleniowa, głód ziemi i coroczna groźba głodu »na przednówku«”.

5 Tamże.

6 W tekście stosuję termin „infrapolityka” zgodnie ze znaczeniem nadanym mu przez Jamesa C. Scotta (tenże, *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven–London 1990) i odwołuję się przede wszystkim do charakterystyki tego zjawiska zawartej w pracy Michała Rauszera (tenże, *Siła podporządkowanych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021) ze względu na przydatne umiejscowienie go w warunkach polskich.

7 M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 61.

8 „Wedle solidaryzmu narodowego naród jest podstawową jednostką życia społecznego, a formowanie się narodów – zasadniczym procesem historycznym. [...] **Na gruncie solidaryzmu narodowego wyzwolenie narodowe ma bezwzględny priorytet przed społecznym**” (L. Nowak, „Wyzwolenie społeczne” czy wyzwolenie narodowe? Przyczynek do zagadnienia narodu w nie-Marksowskim materializmie historycznym, w: tegoż, *U podstaw teorii socjalizmu. Tom 1: Własność i władza. O konieczności socjalizmu*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1991, s. 259 [wyróżnienie – D.K.].

warstwy chłopskiej”⁹. Warto zwrócić uwagę, że włączanie chłopów do polskiej wspólnoty narodowej stało się priorytetem po uwłaszczeniu (dokonanym przez rządy zaborców), czyli gdy mieszkańcy wsi uzyskali przynajmniej częściową niezależność ekonomiczną i społeczną od ziemian.

Skuteczne wpięcie chłopskiej infrapolityki w polski paradygmat nacjocentryczny jest cechą wyróżniającą twórczość Reymonta w kanonie literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku przedstawiającym jako jeden naród wielokulturowe i rozwarstwione ekonomicznie społeczeństwo, podzielone pamięcią pańszczyzny i poddaństwa. Pomiędzy wciąganiem „uwolnionych chłopów w nostalgiczną polską tożsamość”¹⁰ a tworzeniem wizji Polski jako „idealnej formy współżycia ludzi”¹¹ rzadko kiedy mieściły się „opisy form ludowego oporu wobec władzy i przemocy klas wyższych”¹². W *Chłopach* Reymont zawarł te elementy codziennego doświadczenia mieszkańców popańszczyźnianych wsi. Dlatego jego wizja jedności narodowej mogła być dla czytelników chłopskiego pochodzenia bardziej przekonująca niż manipulujące pamięcią o pańszczyźnie i rodzimym poddaństwie *Nad Niemnem* czy *Potop*, w którym patriotyczni chłopcy występują epizodycznie i nie mogą stanowić przeciwwagi dla sportretowanych negatywnie uczestników ludowego buntu z *Ogniem i mieczem*¹³.

Analiza sposobów przedstawienia chłopskiej infrapolityki w *Chłopach* pozwala zrealizować cel badań nad ludową historią Polski wyznaczony przez Katarzynę Chmielewską, czyli pokazanie „innego poziomu sprawczości i podmiotowości w historii” i wysunięcie na pierwszy plan ludowych praktyk kontrhegemonicznych¹⁴. Dzięki temu interpretacja Ryszarda Koziółka, skupiona na przemocowych mechanizmach Reymontowskiej narodotwórczości, może zostać poszerzona o próby wyrażenia chłopskich „roszczeń do równości i uznania”¹⁵, które sygnalizuje sam tekst o *Bierności*

9 F. Ziejka, *Chłopski bohater historyczny w literaturze Młodej Polski*, „Rocznik Komisji Historyczno-literackiej” 1968, s. 26.

10 A. Leder, *Nienapisana epopeja...*, s. 62.

11 J. Wierzejska, *Cena chłopskiej krwi. Motyw rabacji w literaturze międzywojennej a wspólnotowość narodu polskiego II Rzeczypospolitej*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2019, s. 197.

12 K. Chmielewska, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 295–296.

13 Por. W. Forajter, *Zamiast wstępu*, w: tegoż, *Dyslokacje. Studia o literaturze i innych dyskursach XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, s. 20: „Reprezentacja przedstawicieli warstw podporządkowanych, w przeważającej mierze analfabetów, w literaturze XIX-wiecznej została stworzona przez dysponujących władzą pisma inteligentów, którzy obrazu ludu często podporządkowywali ustanowionym wcześniej założeniom, wybierając malowniczość lub publicystyczną dobitność zamiast antropologicznej prawdy”.

14 K. Chmielewska, *Lud w perspektywie...*, s. 296.

15 Tamże, s. 303.

politycznej „Chłopów”¹⁶. Podążając wyznaczoną w nim ścieżką, w kontrhegemonicznej lekturze powieści Reymonta należy zrezygnować ze schematów stworzonych przez paradygmat nacjocentryczny¹⁷ i zwrócić uwagę na to, że obraz „ideologicznej fikcji doskonałej wspólnoty”, obejmującej „unarodowiony lud”¹⁸, jest zawerniksowany przez mocą. Na tej podstawie na pytanie – czy *Chłopi* mogą być uznani za chłopską epopeję emancypacyjną? – będzie można udzielić zniuansowanej odpowiedzi.

Infrapolityka w *Chłopach*

Komentarze Ryszarda Koziołka i Andrzeja Ledera¹⁹ na temat *Chłopów* podkreślają, że antyemancypacyjne przesłanie powieści Reymonta polega na ustanowieniu świata Lipiec jako znajdującego się w „fazie przedpolitycznej”, charakteryzowanej przez „przemoc, egoizm, brak świadomości dobra wspólnego, słabą retoryczność”²⁰. W takim ujęciu sfera polityczna jest zarezerwowana dla wyobrażeń elit, dla których pełnoprawnymi podmiotami politycznymi mogą być narody lub państwa – pod przewodnictwem grupy tradycyjnie mającej przewagę ekonomiczną i symboliczną²¹. W nacjocentrycznym rozumieniu polityki chłopi w istocie zdają się bierni, wyglądający jak przewodnik i niezaangażowani; ostatecznie od wieków byli wykluczeni z jej oficjalnych mechanizmów. Ich „opór i poczucie sprawstwa” jest traktowane jako przejaw podmiotowości społecznej – a nie politycznej²². Ten obraz można dopełnić, uwzględniając również sferę infrapolityczną.

Jej baza, czyli ukryty protokół, jest w *Chłopach* dziedzictwem czterech stuleci rodzimego poddaństwa i pańszczyzny, zniesionych w Królestwie dziewiętnaście lat przed początkiem akcji powieści, w roku urodzenia Jagny²³. Jest kultywowany nawet po uwłaszczeniu, ponieważ status społeczny, ekonomiczny i symboliczny chłopów jest nadal znacznie niższy niż ziemian – od których zależy na przykład stopień dostępności dóbr serwitutowych dla mieszkańców wsi.

¹⁶ Zob. R. Koziołek, *Bierność polityczna...*, s. 149–151.

¹⁷ Por. J. Wasiewicz, „Chytrze bydłq z pany kmiecie...”. *Prolegomena do badań nad obecnością oporu chłopskiego w polskiej pamięci kulturowej*, w: *Chłopska (nie)pamięć...*, s. 163–177.

¹⁸ J. Szacki, *O wieczności pytań typu „jedna Polska?”*, w: *Jedna Polska? Dawne i nowe zróżnicowania społeczne*, red. A. Kojder, Wydawnictwo WAM, PAN, Kraków 2007, s. 42, 39.

¹⁹ A. Leder, *Nienapisana epopeja...*, s. 59–61.

²⁰ R. Koziołek, *Bierność polityczna...*, s. 151.

²¹ K. Chmielewska, *Lud w perspektywie...*, s. 296–297.

²² Tamże, s. 301.

²³ Franciszek Ziejka (zob. tegoż, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279], s. LXXII) ustala czas akcji *Chłopów* na przełom roku 1883 i 1884, jesienią Jagna ma dziewiętnaście lat, więc urodziła się w roku 1864, w którym chłopi z Królestwa Kongresowego przestali być własnością prywatną tamtejszych ziemian.

Jego istnieniu i sprawnemu funkcjonowaniu nie zaprzecza to, że na przykład w rozmowie z dziedzicem „Antek poczerwiał, łypnął ślepiami, ale odrzekł spokojnie: – A zmańdrzałem, bo wiem, że wszystkiemu winni panowie. [...] Za polskich czasów tyle jeno dbali o naród, żeby go batem popędząć i ciemnić, a sami [...] balowali [...]”²⁴. Siła opresji jest wprost proporcjonalna do „stopnia i intensywności odgrywania przed władzą spektaklu”²⁵. Ta scena ma miejsce latem 1883 roku, więc Antkowi grozi nie szubienica, tylko wiązka obelg: „A wara ci, chamie jeden, od tego, co panowie robili! Pilnuj lepiej gnoju i wideł, rozumiesz?! A język trzymaj za zębami, by ci go nie przycięli!”²⁶. Jednak to, że najbogatszy gospodarz we wsi, zabójca borowego – rosyjskiego urzędnika, jeden z faworytów Rocha – wiejskiego agitatora narodowego, może w wyjątkowej sytuacji przypomnieć szukającemu sojuszników ziemianinowi o dziedzictwie pańszczyzny – nie znosi potrzeby korzystania z protokołu ukrytego przez gromadę.

Mieszkańcy Lipiec przez całą jesień rozmawiają o powziętym przez dziedzica zamiarze sprzedaży lasu²⁷. Utrwalają w zbiorowej pamięci poprzednie konflikty z dworem, konsolidują negatywną opinię o współpracy z ziemianami i działaniach na ich korzyść, upewniają się w swojej sile – i swojej racji. Ten ostatni cel zostaje osiągnięty dzięki plotce, wyrażającej nadzieję na poprawę sytuacji ekonomicznej wsi. Niewymieniona z imienia postać puszcza ją jesienią w karczmie, zasiewając w słuchaczach przekonanie o możliwości otrzymania dworskich gruntów:

- A gruntu mało, że niedługo to i po zagonie na człowieka nie starczy!
- A dziedzic ma więcej niż dwie wsie razem...
- Powiadali wczoraj na sądach, że nadawać będą nowe grunta.
- Jakież?
- Czyżby – a dworskie!²⁸

Latem część gromady uważa przyszłe nadania za podstawę obecnych relacji z dziedzicem: „Niech odda bór i ziemię, to zrobim zgodę. – Nie potrzeza zgody! Nowe nadzieły przyjdą, to i tak wszystko będzie nasze”²⁹. W ten sposób gromada podtrzymuje swoją wizję świata, zbudowaną wokół idei odwrotnej dystrybucji dóbr ziemskich. Jest to anonimowy i przez to wszechobecny wyraz „politycznego stanowiska podporządkowanych”³⁰, mobilizacji do oporu i buntu. Należy pod-

²⁴ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279], s. 586.

²⁵ M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 69.

²⁶ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 586.

²⁷ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 197, 215, 329, 349, 419, 445.

²⁸ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 106.

²⁹ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 408.

³⁰ M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 85, 87.

kreślić tę wartość dzieła Reymonta: infrapolityka występuje tu jako stały element życia wsi, posługującej się ukrytym protokołem jako językiem codziennym i wyrażającej z jego pomocą kontrhegemoniczne przekonania o niesprawiedliwości rozwarstwienia ekonomicznego, o konieczności zmiany. Co więcej, Reymont pozwala gromadzie wcielać ukryty protokół w życie i przejść do otwartego buntu.

Poza tym starsi członkowie gromady socjalizują młodszych do przyjmowania światopoglądu mieszczącego się w ramach protokołu ukrytego. W tej roli występuje stary Płoszka. Po pogrzebie Boryny tłumaczy młodszemu, że dziedzic brał udział w uroczystości nie „z dobrego serca”, tylko w ramach zdobywania przychylności lipczaków: „Potrzebuje nas, to bakę świeci [...]. Lata masz, aleś rozumu nie nabrał. Kiedyż to dziedzic przyszedł do wsi z przyjaciółstwem, kiedy?”³¹. Teza o rozbieżności interesów gromady i dworu pojawia się w dwóch wątkach wnoszących do powieści największy potencjał narodotwórczy. W czasie dyskusji o okazym kupnie ziemi od dziedzica Płoszka przestrzega: „Znam dobrze to pieskie nasienie, znam i mówię waju: nie wierzta dziedzicowi, póki nie będzie czarno na białym. Zawždy się naszą krzywdą pasły, to i tera chcą się na nas pożywić!”³². Jest też najgłośniejszym przeciwnikiem propozycji Rocha o wynegocjowaniu polskiej szkoły w Lipcach, twierdzi, że „Rocho naród zbałamucił i do zguby popycha”³³, usiłując przekonać gospodarzy do zaufania ziemianom i współpracy przeciwko zaborcy. Do jego postawy dołączają się anonimowi słuchacze: „A żeby [panowie] mogli, toby jutro wrócili pańszczyznę! – podnieśli się wołania”³⁴.

Chłopi jednoznacznie kojarzą pańszczyznę z polskim panowaniem, identyfikują dziedzica i jego przodków jako wrogów, nie ustępują w przekonaniach o swoim prawie do korzystania z dóbr serwitutowych. „Pomstowanie na dziedzica”³⁵, obecne w niemal każdym rozdziale *Chłopów*, jest najbezpieczniejszym wyrazem niezgody wobec politycznej i ekonomicznej dominacji osoby, której rodzina jeszcze dwadzieścia lat przed czasem akcji powieści posiadała na własność wszystkich mieszkańców Lipiec i utrzymywała się dzięki ich przymusowej pracy.

Umożliwia im to stosowanie ukrytego oporu, który dla dziedzica jest nieczytelny jako sprzeciw i dążenie do uzyskania lepszych warunków w ugodzie dotyczącej sprzedaży ziemi:

[...] wstyd powiedzieć, ale trąby są nasze chłopy, i tyła! Dziedzic z nimi jak z ludźmi, jak z gospodarzami, a te kiej pastuchy od gęsi! Już się ugodzili z dziedzicem, już wszyscy byli za jednym, a kiej przyszło się podpisywać, to jeden drapie się po łbie

31 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 407.

32 Tamże, s. 434.

33 Tamże, s. 563.

34 Tamże.

35 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 418.

i mruczy: „a ja wiem!”, drugi powieda: „baby się jeszcze poredzę”; zaś trzeci zaczyna skamlać, abych mu jeszcze dołożył tę przyległą łączkę. I zrób co z takimi³⁶.

Opisana przez kowala sytuacja jest wynikiem tego, że z dyktującym warunki dziedzicem ani nie można dojść do satysfakcjonującego porozumienia, ani wejść w otwarty indywidualny konflikt. Mimo przejściowych kłopotów finansowych ma on nadal znacznie wyższą pozycję społeczną i możliwość zaszkodzenia gromadzie. Nawet po wygranej bitwie o las chłopci nie są w korzystnej pozycji negocjacyjnej. Przedłużają więc rozmowy i odkładają ugodę na bliżej nieokreśloną przyszłość. Kowal jednak pomija szerszy kontekst tego zachowania, przez co podejmowanie go wygląda na złośliwość względem ziemian i bezsensowne rozbijanie zgody. Tymczasem: „Chłopi oczywiście nie są ani głupi, ani bezwolni: są jednak całkowicie podporządkowani, a przynajmniej jako tacy prezentują się władzy”³⁷. Dopiero perspektywa uwzględniająca charakter relacji między władzą a podporządkowanymi pozwala zrozumieć całokształt działań chłopów jako strategię polityczną.

Z perspektywy lektury kontrhegemonicznej ważne jest to, że – wbrew diagnozie braku chłopskich narracji emancypacyjnych w polskiej prozie drugiej połowy XIX wieku – nawet w tekstach realizujących paradygmat nacjocentryczny można odnaleźć opisy chłopskich działań infrapolitycznych. Ich obecność jest świadectwem tego, że ideologia hegemoniczna – czyli perspektywa ziemian szlacheckiego pochodzenia – nie była akceptowana przez wszystkich. Wydobywanie ich z tekstów definiujących współczesne rozumienie dziewiętnastowieczności oraz mających wpływ na kształtowanie się tożsamości narodowej umożliwia ocenę stosunków społecznych z pozycji podporządkowanych³⁸.

Wrogie przejęcie

Na tej konkluzji nie można jednak zakończyć analizy obecności infrapolityki w *Chłopach*. Chociaż jest ona szeroko reprezentowana w tej powieści, nie stanowi jeszcze podstaw do uznania *Chłopów* Reymonta za chłopską epopeję emancypacyjną. Jej funkcją jest bowiem wspieranie narodotwórczej ideologii powieści, szczególnie w wątku bitwy o las.

Serwitutowa ugoda jest w prozie polskiej drugiej połowy XIX wieku nierozwalnie związana z tematem ratowania majątków polskich ziemian. Żeby nie

³⁶ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 488.

³⁷ A. Leszczyński, *Jak trzeba napisać „Ludową historię Polski”? Esej o metodzie*, w: tegoż, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020, s. 536.

³⁸ Por. tamże, s. 65–68.

sprzedawać dworu i pól – trzeba sprzedać las na wyręb, a do tego potrzebna jest zgoda chłopów, mających prawo do nieodpłatnego z niego korzystania. Narracje przedstawiające konflikt serwitutowy wymagają więc od bohaterów pochodzenia chłopskiego, by – dla dobra swoich dawnych panów, w imię zachowania narodowej tradycji – zgodzili się na odebranie sobie na pokolenie dostępu do drewna (opału i budulca), drogiego nawet dla tych gospodarzy, którzy nie głodowali na przednówku.

Brak surowców pozyskiwanych dzięki serwitutom odgrywa w powieści ważną rolę. Chrust zdobywany jest zimą z wielkim wysiłkiem, a zorganizowanie belek do odbudowy chałupy jest możliwe wyłącznie dzięki pomocy Rocha i pana Jacka. Jednak w punkcie kulminacyjnym wątku – przemowie Boryny – argumenty ekonomiczne są przetykane odwołaniami do chłopskiej tożsamości narodowej.

„Narodzie chrześcijański, Polaki sprawiedliwe, gospodarze a komorniki!” – takie otwarcie wskazuje, że chłopską gromadę łączą więzi narodowe o silnej bazie stworzonej przez wspólne wyznanie, a nie więzi klasowe, czyli wspólna przeszłość poddaństwa i pańszczyzny, terażniejsze podporządkowanie, nieuprzywilejowanie ekonomiczne, zależność od decyzji dziedzica (niedawnego właściciela wsi i jej mieszkańców) i potrzeba dostępu do lasu. W takiej optyce lipczakom opłaca się zjednoczyć ze względu na polskość – a nie dlatego że wszyscy potrzebują opału.

Również dalsza część mowy splata chłopski opór wobec wymierzonej w nich przemocy ekonomicznej z dyskursem nacjocentrycznym, stworzonym przez ziemian i inteligencję pochodzenia szlacheckiego. Boryna wzywa do buntu wobec działań „dworu”, który „ciągiem na nas nastaje i do zaguby wiedzie”, ale jako ofiarę poczynań dziedzica wskazuje „naród” – a nie gromadę. „Narodzie kochany, ludzie chrześcijańskie, Polaki”, „naród ruszył żwawo za Boryną”, „idźta z Bogiem, rąbać wzbraniamy, a któren by nie usłuchał, z całym narodem miał będzie sprawę...” – te i podobne frazy biorą udział w przesuwaniu konfliktu serwitutowego z pola znaczeniowego związanego z walką klas na poziom patriotyczny.

Ponieważ Reymont konsekwentnie używa słowa „naród” w znaczeniu, które w słownikach z drugiej połowy XX wieku jest notowane jako drugie – „ludzie, ludność, lud, tłum”³⁹, warto prześledzić, do jakiego stopnia dla pierwszych czytelników *Chłopów* słowo „naród” mogło oznaczać „lud”. W słowniku Lindego podstawowa definicja ogranicza naród do „ludzi narodu szlacheckiego”, a jedyne połączenie tych dwóch pojęć występuje w hasle „narodowy, narodny”: „ludowy, ludzki, od ludu, pospolity”⁴⁰. Do czasu wydania Słownika warszawskiego pod redakcją

³⁹ *Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. IV, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 1177; *Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. II, red. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 285.

⁴⁰ *Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. I: M–O, red. S.B. Linde, Drukarnia XX. Piarów, Warszawa 1809, s. 252.

Jana Karłowicza w pierwszej dekadzie XX wieku przymiotnik „szlachecki” przeszedł na ostatnie, czwarte miejsce, na pierwszym uplasowało się znaczenie: „ogół mieszkańców jednego kraju, mówiących jednym językiem i związanych wspólną przeszłością, lud, nacja”⁴¹. Sposób użycia słowa „naród” przez Reymonta jest bliski tej definicji ze względu na wyraźne zaznaczenie udziału klas niższych we wspólnocie narodowej; nigdy nie obejmuje jednak nikogo spoza wiejskiej społeczności, a przy tym zręcznie wyklucza Jankiela. Reymont korzysta ze wspólnego pola znaczeniowego „narodu” i „ludu”, by stworzyć wrażenie ich całkowitej synonimiczności i zasugerować, że chłopci stanowią fundament narodu. Powieść Reymonta realizuje w ten sposób „mit siły narodowej ludu polskiego”⁴², miłością do ojczyzny przewyższającego szlachtę.

Jego podstawą było romantyczne przekonanie o ludzie jako „główniej sile w narodzie”⁴³ i o chłopskiej kulturze jako rezerwarze pradawnych cech polskości, których wyzbyła się kultura elit⁴⁴. W związku z tym „lud potraktowano jako rezerwar narodowych cnót i wzorzec polskiego charakteru [...], chłop stał się uosobieniem obrońcy ojczyzny w przeszłości oraz wzorem bohaterstwa”⁴⁵. Powodem takiego przedstawienia gromad wiejskich była rosnąca świadomość zagrożenia germanizacją i rusyfikacją, „które niosły w efekcie pomniejszenie substancji narodowej i rozmywanie się granic zwartego ongiś terytorium narodowego”⁴⁶. Mit siły narodowej ludu polskiego, opisany w ten sposób przez Teresę Kulak i Tomasza Kizwaltera, całkowicie pasuje do sytuacji w świecie przedstawionym *Chłopów*.

Przywiązanie lipczaków do idei Polski jest reprezentowane przez życie z przyrodą rozumianą w kategorii „miejsca narodowego”⁴⁷. Elementem tego przekazu jest antyemigracyjny wydzźwięk wątku Antka. Również naturalistyczny „głód ziemi” dręczący wszystkich (poza Jagną – czarną owcą, wygnaną w finale powieści) bywa interpretowany jako wyraz chłopskiego patriotyzmu.

Wrażenie, że chłopci są Polakami ze względu na swój emocjonalny związek z terytorium dawnej Rzeczypospolitej, umacniają metafizyczne przeżycia Antka powracającego z więzienia do Lipiec. Kiedy obserwuje plony wzrastające na jego

41 *Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. III, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1904, s. 151.

42 T. Kulak, *Mit narodowej siły polskiego ludu. (Fragment z dziejów polskiej myśli politycznej XIX i XX wieku)*, w: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 155–156.

43 Tamże.

44 T. Kizwalter, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999, s. 265, por. T. Kulak, *Mit narodowej siły...*, s. 156.

45 T. Kulak, *Mit narodowej siły...*, s. 156.

46 Tamże.

47 M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Znak, Kraków 2008, s. 143.

polach, przeżywa „ekstazę płynącą z poczucia wspólnoty z naturą”⁴⁸, przeniesioną przez narratora w wymiar sakralnego doświadczenia potęgi „tej ziemi świętej”: „[Antek] w końcu poczuł się niby w czas Podniesienia, [...] w tych dziwnych minutach gotów był paść na ziem, przywrzeć do niej gorącymi ustami i obejmować cały ten świat kochany. [...] Na ziemi się bowiem znowu poczuł, na ojcowej i praoojcowej grudzi, między swoimi [...]”⁴⁹. Narrator uzasadnia związek Borynów z gospodarstwem za pomocą siły, która każe trwać chłopskiej rodzinie na kilkunastu morgach mimo wszelkich przeciwności. W deterministyczny przekaz („Na świecie musi iść swoim porządkiem!”) włączona jest refleksja o cykliczności życia, nakazującej, by za trzydzieści lat Antka zastąpił Pietruś.

Uniwersalizm tej wizji losu i związku człowieka z naturą zgrywa się z Herderowską ideą wynikania poczucia tożsamości narodowej wprost z miłości do ojczyznanego krajobrazu. Zostaje on jednak przekreślony przez fakt, że Antek należy do pierwszego pokolenia chłopów, które odziedziczyło gospodarstwo bez obciążenia pańszczyzną; akcja powieści rozgrywa się nie w „bezczasie historycznym”⁵⁰, a dwadzieścia lat po uwłaszczeniu. Warto też pamiętać, że efekt „ponadczasowości” jest w *Chłopach* i ich interpretacjach wstrzymywany, gdy mowa o udziale mieszkańców Lipiec – Kuby i Macieja – w powstaniu styczniowym. Chłopi są u Reymonta „prawdziwymi budowniczymi historii naszego narodu”⁵¹, ale wbrew prawdzie historycznej zdają się nie odczuwać zniesienia pańszczyzny jako przełomu, który reorganizował ich życie i historię całej wsi.

Prosty przekaz o miłości chłopów do ziemi jako ojczyzny komplikuje również to, że ich prawo własności i wolność osobista były efektem decyzji władzy zaborczej stanowiącej zamach na wolność i własność prywatną polskich panów⁵². Mimo tak wyraźnego konfliktu ziemian i chłopów narracja Reymonta forsuje wizję chłopów jako najwierniejszych realizatorów polskiego interesu narodowego. Obecne w powieści strzępki historii pańszczyzny i poddaństwa zostają zabezpieczone patriotycznym kontekstem. Najbardziej jaskrawe zawłaszczenie historii ludowej

48 M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. tejże, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1995, s. 99.

49 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 482.

50 K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2 (59), s. 96. Por. A. Leder, *Nienapisana epopeja...*, s. 59–60: „Powieść ta jest zawieszona w bezczasie, jakby przemianie historycznej wyrwano w niej zęby. Jak stara fotografia, na której odnajdujemy twarze uśmiechnięte albo zrozpaczone, choć nie wiemy, co właściwie stało się między sportretowanymi ludźmi, saga Reymonta stanowi cięcie przez nurt czasu, ujawniające strukturę, ale zapominające o genealogii. [...] »Poddańcza« geneza opisanych przez Reymonta stosunków [...] pozostaje w *Chłopach* prawie zupełnie skryta”.

51 F. Ziejka, *Chłopski bohater historyczny...*, s. 27.

52 A. Leszczyński, *Obrońcy pańszczyzny*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2023, s. 183–184.

przez dyskurs nacjocentryczny występuje we wspomnianej wcześniej rozmowie, w której Antek przekracza ramy protokołu oficjalnego i odnosi się do dziedzica jak do równego sobie człowieka.

Wbrew wrażeniu, które mogłam wywołać komentarzem we wcześniejszej części tekstu, głównym tematem tej rozmowy nie są rozliczenia z przeszłością ustroju Rzeczypospolitej szlacheckiej – jest nim odwaga chłopów w przeciwstawianiu się rusyfikacji. Antek występuje tu w roli patriotycznego wyrzutu sumienia szlachty i przypomina jej potomkowi o odpowiedzialności za upadek I Rzeczypospolitej. Należy zauważyć, że jego odpowiedź na pytanie: „a coż ci to [panowie] złego zrobili” łączy tę odpowiedzialność z krytyką pańszczyzny: „A to, że za polskich czasów tyle jeno dbali o naród, żeby go batem popędzać i ciemnić, a sami se tak balowali, jaże i przebalowali cały naród, że tera wszystko trza zaczynać od początku, na nowo”⁵³. Strukturalne pozbawienie chłopów praw człowieka w Rzeczypospolitej szlacheckiej nie jest więc przedstawione jako godne potępienia z powodów etycznych – tylko jako przyczyna upadku państwa. To „wszystko”, czemu zdaniem Antka są winni panowie, w dalszej części rozmowy zostaje sprecyzowane jako konieczność walczenia o polskie szkoły⁵⁴, a nie, że dwadzieścia lat po uwłaszczeniu dawny właściciel odmawia mieszkańcom Lipiec dostępu do drewna pozyskiwanego ze wspólnego lasu. Antek nie wypomina dziedzicowi stłumienia zamieszek, tylko krytykuje jego przodków za utratę zaufania ludu, która doprowadziła do braku poczucia wspólnoty interesów narodowych między chłopami a szlachtą.

Antek nie jest jedynym członkiem gromady, który po bitwie o las przyswaja sobie ideologię paternalistyczną. W podobnym duchu wypowiada się Mateusz, komentując stosowanie przez chłopów protokołu ukrytego podczas letnich negocjacji z dziedzicem: „Wszycko bez to, co naród pobłąkany i zgłupiały kiej barany, a nie ma go komu przywieść do rozumu!”⁵⁵. Ta uwaga jest chybiona z punktu widzenia interesu gromady, która stosuje dostępne opcje negocjacji z kimś, kto może im narzucać warunki. Z troską Mateusza ma sens wyłącznie z perspektywy ziemiańskiej, w której jakakolwiek zgoda jest ważniejsza niż zadbanie o interes lipczaków; czyli z perspektywy nacjocentrycznej, uznającej jedność narodową (zaprojektowaną według potrzeb ziemian), za wartość nadrzędną.

Lektura *Chłopów* przez pryzmat kategorii infrapolityki pozwala dostrzec opór bohaterów wobec „urządzenia”. Należy jednak zauważyć, że ukryty protokół i wynikające z niego działania gromady są przewidziane w Reymontowskiej wizji

⁵³ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 586.

⁵⁴ Z takim użyciem kwantyfikatora „wszystko” warto porównać: „sztandarowym hasłem TDP [Towarzystwa Demokratycznego Polskiego], tzn. »wszystko przez lud«, gdzie »wszystko« dla tych kół politycznych oznaczało wolną Polskę” (T. Kulak, *Mit narodowej siły...*, s. 155).

⁵⁵ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 488.

narodotwórczej. Narracja kreuje liczne paradoksy. Chroniąc przed wycinką jedyne możliwe źródło opał – chłopci realizują polski interes narodowy. Gromada chłopska uporczywie nazywana jest „narodem”, bez względu na to, że idea narodu polskiego została stworzona w ramach odróżniania polskiej szlachty od poddanych⁵⁶, a w drugiej połowie XIX wieku nadal silnie wiązano ją ze szlacheckością⁵⁷. Poza tym chłopci Reymonta sami mówią o sobie jako o „narodzie” i uważają się za „Polaków”. Ich pragnienie posiadania ziemi i przywiązanie emocjonalne do miejsca zamieszkania jest interpretowane jako patriotyzm. Dążenie lipczaków do uzyskania lepszych warunków sprzedaży to zamach na zgodę narodową. Gdy chłop opowiada dziadkowi o problemach ludu – jako najpoważniejszy wymienia niedobór polskości. Ludowa historia Polski jest przedstawiona jako podrzędna wobec narodowej. Pańszczyzna i poddaństwo kompromitują szlachtę – bo są przyczynami utraty niepodległości.

Obecne w powieści przykłady chłopskiej infrapolityki i typowo chłopskiego spojrzenia na polską historię dzięki sprawnemu ukontekstowaniu zostają wkomponowane w narodotwórcze przesłanie. Antyemancypacyjny wydźwięk tego wrogiego zawłaszczania wzmacnia druga narodotwórcza technika zastosowana przez Reymonta.

Narodotwórcze unieważnienie

Potencjał infrapolityki jako podstawy emancypacyjnego przesłania *Chłopów* został zneutralizowany przez użycie „technik kompromitacji literackiej”⁵⁸. Fakty niewygodne z nacjocentrycznego punktu widzenia są głoszone przez oponentów postaci pierwszego planu, przez ludzi o zszarganej reputacji albo wprost przez pijanych awanturników. Niechęć czytelników do tych bohaterów ma uprzedzać do głoszonej przez nich tezy: że „[...] nieistniejąca Polska nie ma dla chłopów w *Chłopach* żadnej politycznej ani socjalnej oferty”⁵⁹.

Ta obserwacja jest zwerbalizowana w *Chłopach* dwukrotnie. Za każdym razem dialogi mają tę samą strukturę: rozmówcy stają przed dylematem – czy warto angażować się w sprawę polską; bohater przypomina, że sprawa polska to sprawa

56 M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 283–285, 297, 323, 329, 330, por. A. Leszczyński, *Dwa narody. Mity o panowaniu i niewoli*, w: tegoż, *Ludowa historia Polski...*, s. 23–47.

57 M. Rauszer, *Siła podporządkowanych...*, s. 154–156, por. M. Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 284; por. T. Kizwalter, *O nowoczesności narodu...*, s. 270–280.

58 J. Bachórz, *Wstęp*, w: E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009 [BN I 292], s. XLIII.

59 R. Koziołek, *Bierność polityczna...*, s. 144.

panów, którzy są odpowiedzialni za istnienie systemu pańszczyzny i poddaństwa; inny bohater poddaje to stanowisko krytyce⁶⁰.

Pierwszy raz ta sytuacja ma miejsce wiosną. Bohaterowie *Chłopów* rozważają opcje domagania się szkoły, w której dzieci mogłyby się uczyć w swoim pierwszym języku. Kiedy pada propozycja, by nauczycielem dla wszystkich został Roch, stary Płoszka ostrzega: „przez niego może spaść na wieś bieda”⁶¹, za co zostaje oskarżony o tchórzostwo i sprzedajność. Jego nazwisko epitetyczne może być zinterpretowane jako delikatna sugestia narratora, że przynajmniej pierwsze oskarżenie jest słuszne. Jednak obawy Płoszki przed goszczeniem Rocha, który „książki polskie a gazety rozdaje ludziom”⁶² oraz jest źle widziany przez władze, są uzasadnione. Płoszka określa jego działania jako „buntowanie narodu przeciw urzędom” i przypomina: „Młodyś, ale ja dobrze baczę, co się działo w tę wojnę panów, jak za bele co chłopów krajali batami. Nie nasza to sprawa”⁶³. Z tą perspektywą widocznie trudno jest polemizować, bo Grzela ucieka się do obelgi: „Wójtem chcecie zostać, a głupiście kiej but dziurawy!”⁶⁴.

Niektórzy bohaterowie Reymonta zdają sobie sprawę z tego, że ich interes jest nie tylko niezgodny z pańskimi dążeniami niepodległościowymi, ale wręcz z nimi spreczny. Umożliwia im to ten sam element protokołu ukrytego, dzięki któremu sprawnie reagują na wycinkę lasu – brak zaufania i zagorzała nienawiść do ziemian. Kiedy kierujący się nimi chłopci bronią polskiej własności ziemskiej przed ogołoceniem i wyprzedaniem, ich negatywny stosunek do ziemian – gorszych patriotów – może zostać rzetelnie opisany. Ale kiedy przypominają o dziedzictwie pańszczyzny i poddaństwa – protokół ukryty musi być nie tylko uciszony, lecz także skompromitowany.

Być może właśnie ze względu na to, że chłopski obraz świata może zostać natychmiast rozmontowany, narrator Reymonta dopuszcza do głosu również te wypowiedzi, które wprost przekreślają możliwość pogodzenia tożsamości chłopskiej z polskością:

A głupie mu [Rochowi] pomagają! [...] Bo nie wiedzą, iż zawdy tak było, że panowie się buntują, naród judzą, do nieszczęścia prowadzą, ale jak przyjdzie za to płacić, to kto płaci? Chłopi! A jak wam kozaków po wsiach zakwaterują, to kto będzie brał baty? Kto będzie cierpiał? Kogo do kreminu powleką? A jeno was, chłopów!

⁶⁰ Analogiczny przebieg ma rozmowa w tynieckim obozie kosynierów, którzy zbierają się na wezwanie Kościuszki w *Roku 1794* Reymonta, zob. W.S. Reymont, *Rok 1794. Insurekcja*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 18.

⁶¹ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 345.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

Panowie się za wami nie upomną, nie, wyprą się wszystkiego kiej judasze i jeszcze starszyzną będą ugaszczali po dworach.

– Bo co im ta naród znaczy... Tyła, żeby za nich gnaty wyciągał.

– A żeby mogli, toby jutro wrócili pańszczyzną! – podniosły się wołania.

– [...] Prześmiewajta się, juchy, a ja wam rzeknę, jak bywało pod te roki, kiej się to panowie buntowały. Dobrze baczę, jak nas tumanily a przysięgały, że jak Polska będzie, to i wolę nam dadzą, i gronta z lasami, i wszystko! Obiecowały, mówiły, a kto drugi dał, co tera mamy, i jeszczek musiał ich pokarać, co nie chciały w niczym ulżyć narodowi! Słuchajta panów, kiedyśta głupie, ale mnie na plewy nie weźmie. Wiem ja, co znaczy ta ich Polska: że to jeno bat na nasze plecy, pańszczyzna i uciemienie!⁶⁵

W czasie dyskusji na temat szkoły starsi chłopci, Pryczek i Płoszka, dwa razy stawiają znak równości między głoszoną przez Rocha ideą Polski a pańszczyzną. Warto skonfrontować ich pogląd z teorią narodu podporządkowanego jako „wspólnoty klas władców i obywateli”⁶⁶ przedstawionej przez Leszka Nowaka. Definiuje on naród jako „zbiorowość ludzi mających wspólny interes w utrzymaniu, zdobyciu lub odzyskaniu własnej władzy”⁶⁷. Ponieważ chłopom to „zaborca przyniósł wolność”⁶⁸, proponowany przez polską szlachtę program niepodległościowy nie mógł być dla nich atrakcyjny nawet w ramach modelu Nowaka, zakładającego, że „program wyzwolenia narodowego przynosi mniej, niż obiecuje program wyzwolenia społecznego, ale przynosi”⁶⁹. Tymczasem Polska w projekcie dawnych właścicieli chłopów oznaczała „bat [...], pańszczyzną i uciemienie”⁷⁰ – nie było więc powodu wiązać z nią nadziei na poprawę warunków życia.

Zacytowany w ten sposób fragment *Chłopów* mógłby zostać przedstawiony jako dowód na to, że powieść Reymonta jest chłopską epopeją emancypacyjną, w której gromada zdobywa samodzielność polityczną, ponieważ jej działania infrapolityczne, a zwłaszcza otwarty bunt przeciwko ziemiańskiej przemocy ekonomicznej, nie mogą być już dłużej ignorowane. Jednak Koziółek i Leder mają rację: chłopci nie stają się pod koniec powieści równorzędnymi partnerami szlachty, nie wywalczają sobie czynnego udziału w życiu społecznym Królestwa Kongresowego.

⁶⁵ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 563–564.

⁶⁶ L. Nowak, „Wyzwolenie społeczne”..., s. 261.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ A. Leszczyński, *Koniec niewoli, 1768–1864*, w: tegoż, *Ludowa historia Polski...: „Czy zaborca przyniósł wolność?”* (s. 282), „Polscy reformatorzy zawsze pozostawali w mniejszości, zbyt słabi, aby przeforsować istotne zmiany nawet w czasie zagrożenia” (s. 288).

⁶⁹ L. Nowak, „Wyzwolenie społeczne”..., s. 269.

⁷⁰ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 564.

Zostają zawieszeni w „historycznym beczasie” pozbawionym ważnego dla nich punktu orientacyjnego – daty zniesienia pańszczyzny i poddaństwa, czekają na „czas właściwy”⁷¹, czyli na powstanie państwa kontynuującego tradycję Rzeczypospolitej szlacheckiej, zbudowanej na przymusowej pracy ich rodziców czy – w przypadku wiekowych Pryczka i Płoszki – również ich samych.

Jest to efekt zaplanowany, a nie przypadkowe wrażenie wysunięte na plan pierwszy przez tradycję interpretacyjną. Świadczy o tym na przykład odzew na słowa Pryczka o Polsce jako pańszczyźnie: „A dajże mu ta który w pysk, niech przestanie”⁷².

W świecie przedstawionym Reymonta dwadzieścia lat po uwłaszczeniu – wydarzeniu, które chłopci upamiętniali pomnikami dziękczynnymi dla cara i cesarza⁷³ – mieszkańcy popańszczyźnianej wsi Reymontowskiej lekceważą wersję historii opowiadaną przez osobę pamiętającą „polskie czasy” i grożą jej upokorzeniem. Oburzają się na zwrócenie im uwagi na to, że prawa posiadane obecnie przez nich wszystkich są efektem decyzji niepolskich rządów:

– A tera – ciągnął dalej – ja taki sam pan jak inni. Prawo swoje mam i nikt me palcem tknąć nie śmie! Tam mi Polska, kaj mi dobrze, kaj mam...

Przerwały mu szydlive głosy, bijące ze wszystkich stron niby gradem:

– Świnia też pokwikuje z kuntentności, a chwali se chliw i pełne koryto!

– I za to przykarmianie dostanie pałą w łeb i nożem po gardzieli! [...]

– Plecie, a tyle miarkuje, co ten koński ogon!

– Sielny pan, ma wolę, juści! Wszy go same niesą po wolności!

– Rychtyk i wiechcie z butów tak samo by nauczały!

– Kury zmacać nie poredzi, a będzie tu występował! Gnojek! Jucha! Baran! [...]⁷⁴

Seria obelg i następujący po niej śmiech lipczaków natychmiast dewaluują wsparte doświadczeniem słowa Pryczka jako niewiarygodne, niezgodne z przekonaniem reszty mieszkańców wsi i wręcz skandaliczne.

Ze względu na przewagę liczebną zarówno fragmentów, które wzmacniają nacjocentryczne przesłanie powieści, jak i bohaterów uważających Rocha za przewodnika – drobne elementy chłopskiej perspektywy niepodporządkowującej się oczekiwaniom grupy hegemonicznej zostają przytłoczone albo zwichnięte. Trudno oprzeć się wrażeniu, że czytelnik Reymonta jest zachęcany do ciągłego niedosłuchiwania głosów postaci, które mają być przecież głównymi bohaterami powieści.

⁷¹ R. Koziołek, *Bierność polityczna...*, s. 143.

⁷² W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 564.

⁷³ A. Leder, *Nienapisana epopeja...*, s. 61.

⁷⁴ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II..., s. 564–565.

Nacjocentryczne przesłanie powieści Reymonta zdaje się akceptować to, że chłopci widzą sprzeczność między ideą Polski a własnym interesem ekonomicznym oraz dostrzegają nierówności w życiu politycznym. Ostatecznie uwzględnianie ich perspektywy bywa dla Reymonta przydatne – dzięki temu przesłanie narodotwórcze jest bardziej wiarygodne; a kiedy staje się przeszkodą w zjednoczeniu narodowym, można je zignorować lub podważyć.

Wynika to z wpisanej w powieść Reymonta hierarchii rzeczy ważnych, ustalonej przez zwycięzców historii: najpierw Polska, później prawa nieuprzywilejowanych: do wolności, równości i własności, do uczestnictwa w polityce, czy w ogóle – prawa człowieka. Mówienie, że na zmiany systemowe jest za wcześnie i trzeba odłożyć je na „czas właściwy” (kiedy Polska odzyska niepodległość, kiedy konserwatyści będą gotowi, kiedy konstytucja zostanie obroniona itd.) – również w tym przypadku jest formą wskazywania na to, czyje dążenia emancypacyjne są niewygodne dla wizji polskiej wspólnoty⁷⁵.

Bibliografia

- Bachórz Józef, *Wstęp*, w: E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, oprac. J. Bachórz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009 [BN I 292], s. III–CXLVI.
- Billig Michael, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej, Znak, Kraków 2008.
- Chmielewska Katarzyna, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 295–296, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.17>
- Forajter Wojciech, *Zamiast wstępu*, w: W. Forajter, *Dyslokacje. Studia o literaturze i innych dyskursach XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2022, s. 9–22, <https://doi.org/10.31261/PN.4122>
- Kizwalter Tomasz, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999.
- Koziółek Ryszard, *Bierność polityczna „Chłopów”*, w: R. Koziółek, *Wiele tytułów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 140–171.
- Kulak Teresa, *Mit narodowej siły polskiego ludu. (Fragment z dziejów polskiej myśli politycznej XIX i XX wieku)*, w: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrześniński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s. 153–166.
- Leder Andrzej, *Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 54–67.
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.

⁷⁵ Zob. A. Leszczyński, *Obrońcy pańszczyzny...*, s. 175–188.

- Leszczyński Adam, *Obrońcy pańszczyzny*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2023.
- Łuczewski Michał, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmiącej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. II, cz. I: M-O, red. S.B. Linde, Drukarnia XX. Piiarów, Warszawa 1809, s. 252.
- Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. II, red. M. Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, s. 285.
- Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. III, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1904, s. 151.
- Naród*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego*, t. IV, red. W. Doroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 1177.
- Nowak Leszek, „Wyzwolenie społeczne” czy wyzwolenie narodowe? Przyczynek do zagadnienia narodu w nie-Marksowskim materializmie historycznym, w: tegoż, *U podstaw teorii socjalizmu. Tom 1: Własność i władza. O konieczności socjalizmu*, Wydawnictwo Nakom, Poznań 1991, s. 259–270.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1995, s. 99.
- Rauszer Michał, *Siła podporządkowanych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323547914>
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. I–II, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279].
- Reymont Władysław Stanisław, *Rok 1794. Insurekcja*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Reymont Władysław Stanisław, *Rok 1794. Nil desperandum*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Scott James C., *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven–London 1990.
- Szacki Jerzy, *O wieczności pytań typu „jedna Polska?”*, w: *Jedna Polska? Dawne i nowe zróżnicowania społeczne*, red. A. Kojder, WAM, PAN, Kraków 2007, s. 42, 39.
- Wasiewicz Jan, „Chytrze bydlą z pany kmiecie...”. *Prolegomena do badań nad obecnością oporu chłopskiego w polskiej pamięci kulturowej*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopkości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2019, s. 163–178.
- Wierzejska Jagoda, *Cena chłopskiej krwi. Motyw rabacji w literaturze międzywojennej a wspólnotowość narodu polskiego II Rzeczypospolitej*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopkości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2019, s. 179–199.

Wyka Kazimierz, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2 (59), s. 57–105.

Ziejka Franciszek, *Chłopski bohater historyczny w literaturze Młodej Polski*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1968, s. 25–63.

Ziejka Franciszek, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279], s. VII–CXXIX.

Dobromiła Kasprzyk, absolwentka Wydziału Polonistyki UJ i Wydziału Filologicznego UJ. Kierunek polonistyka-komparatystyka ukończyła obroną pracy magisterskiej pt. *Dekonstrukcja mitów narodowych w Ale z naszymi umarłymi Jacka Dehnela i Domu zapomnienia Edny O’Brien*, a specjalizację literaturoznawczą na filologii angielskiej – obroną pracy magisterskiej pt. *Unprivileged voices in Edna O’Brien’s fiction*. Jest doktorantką w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ (program Literaturoznawstwo). Jej projekt badawczy dotyczy antagonizmu między narodotwórczością a społeczną odpowiedzialnością prozy polskiej i irlandzkiej drugiej połowy XIX wieku. Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Irlandystycznych.

Joanna Szewczyk*

 <https://orcid.org/0000-0002-3486-9455>

Chłopskie herstorie w Lipcach

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę *Chłopów* w perspektywie wzajemnych inspiracji zwrotów badawczych – herstorycznego i ludowego, wyraźnie obecnych w ostatnich latach na gruncie polskiej humanistyki. Jego celem jest odczytanie powieści Władysława Stanisława Reymonta przez pryzmat kategorii płci kulturowej, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między kobietami: wykraczających poza ugruntowaną i opartą na silnym kontraście oraz genderowych stereotypach opozycję postaci Jagny i Hanki. Przedmiotem refleksji są kobiece sojusze, rywalizacje i konflikty w Lipcach, których oś stanowią krzyżujące się ze sobą mechanizmy genderowe, ekonomiczne i reprodukcyjne, a także napięcie między rewoltującym potencjałem mieszkank Lipiec a ich zanurzeniem w mitycznym bezczasie. Zawarte w artykule rozważania wpisują się w refleksję o kanoniczności *Chłopów* w literaturze polskiej i możliwościach jej genderowego przeformułowania, a także o „oddolnych” projektach kobiecej emancypacji, wykraczających poza formy kultury szlacheckiej.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, *Chłopi*, zwrot herstoryczny, zwrot ludowy, kobiety

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: joanna1.szewczyk@uj.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-05-30. Accepted: 2025-05-31.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The Peasant herstories in Lipce

Summary

The article is an analysis of *The Peasants* in the perspective of mutually inspiring research turns – herstorical and folk, clearly present in recent years in the Polish humanities. Its aim is to read Władysław Stanisław Reymont’s novel through the prism of the category of gender, with particular emphasis on the relationship between women, which goes beyond the well-worn opposition of the characters of Jagna and Hanka, based on strong contrast and gender stereotypes. The subject of reflection are the alliances, rivalries and conflicts of women in Lipce, the axis of which are intersecting sexual, economic and reproductive mechanisms, as well as the tension between the rebellious potential of the inhabitants of Lipce and their immersion in the mythical timelessness. The considerations contained in the article are part of the reflections on the canonicity of *The Peasants* in Polish literature and the possibility of its gender reformulation, as well as on the “grassroots” projects of femininity.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, *The Peasants*, herstorical turn, folk turn, women

Rozważania pozwolę sobie rozpocząć od autoetnograficznej refleksji. Podejmując się odczytania *Chłopów*, powieści dobrze ugruntowanej w polskiej pamięci kulturowej, zdaję sobie oczywiście sprawę ze związanego z tym niebezpieczeństwa nieuniknionego kroczenia po śladach jej dotychczasowych interpretatorów i komentatorów. Podejmuję to ryzyko, chcąc zadośćuczynić swojej osobistej, wieloletniej lekturowej fascynacji i zarazem dostrzegając otwartość dzieła Władysława Stanisława Reymonta na coraz to nowe re-lektury, inspirowane szczególnie mnie interesującymi zwrotami badawczymi obecnymi na gruncie współczesnej humanistyki, poszerzającymi dotychczasowe lub wyznaczającymi nowe pola badawcze związane z uprawianiem antropologiczno-literackiej refleksji¹. W kontekście tytułu mojego szkicu te „agrarne” metafory nie są, rzecz jasna, przypadkowe.

Zamierzam zatem odczytać powieść Reymonta w perspektywie wzajemnych inspiracji i zależności zwrotów herstorycznego i ludowego, unaoczniających potrzebę przemyślenia przeszłości i podwójnej – kobiecej i chłopskiej – interwencji

¹ Kwestie te zostały już obszernie i przekonująco opisane. Zob. A. Łebkowska, *Antropologia i literatura – „dziwny romans”. Zwroty i przemiany*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 30–44.

w oficjalną historię. Należy zwrócić uwagę, że zarówno historia kobiet, jak i historia ludowa wywołują metodologiczne spory i terminologiczne wątpliwości. W przypadku historii kobiet wciąż widoczne jest napięcie między jej konwencjonalną a insurrekcyjną odmianą, o czym wielokrotnie pisała Dobrochna Kałwa², zwracając uwagę na zarzuty o ideologizację i instrumentalizację badań historycznych, wysuwane względem drugiej z nich, inspirowanej studiami genderowymi³. Joanna Krakowska zauważyła natomiast, że „historia ludowa to może nie jest najbardziej fortunna formuła – skażona ryzykiem protekcyjnalizmu, obarczona grzechami peerelowskiej historiografii propagandowej, domieszką cepelii i frazeologicznym garbem [...]”⁴. Zarzuty względem nurtów badawczych krytycznych wobec oficjalnych narracji i skupionych na „historiach oddolnych” wskazują na swoiste „siostrzeństwo” historii kobiet i historii ludowej, które nie ogranicza się jednak do wysuwanych wobec nich krytyk. Nie ulega wątpliwości, że współczesny namysł nad historią kobiet wymaga uwzględnienia ich przynależności społecznej, a skupienie się wyłącznie na przedstawicielkach klas wyższych i inteligencji jest obecnie niewystarczające. Jak bowiem zauważył we wstępie do *Ludowej historii kobiet* Przemysław Wielgosz:

Dziś twierdzenie, że historia kobiet i historia genderowa zrewolucjonizowały nauki historyczne i naszą wiedzę o przeszłości, jest już truizmem. Ten rewolucyjny wpływ odnosi się w szczególności do badań nad losem kobiet z klas ludowych. Historia kobiet rozbiła męskocentryczny obraz społeczeństw, wypuklając znaczenie podziałów płciowych i tego, w jaki sposób się one formują. Ludowa historia kobiet z kolei wskazuje, że nie ma czegoś takiego jak historia wszystkich kobiet, a podziały klasowe uzupełniają podział płci o aspekt ekonomiczny i strukturalny⁵.

Rozwijająca się między innymi pod wpływem antropologizacji historiografii historia kobiet od początku mierzyła się z brakiem źródeł i świadectw marginalizowanych, milczących grup społecznych oraz z koniecznością poszukiwania dokumentów historycznych, dlatego też jej przedstawicielki traktują często literaturę jako dotychczas niewystarczająco wykorzystaną badawczą niszę. Dostrzec to można chociażby na gruncie zyskującego w ostatnich latach popularność gatunku

2 Zob. np. D. Kałwa, *W stronę historii gender*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, nr 2, s. 7–10; też, *Historia kobiet – kilka uwag metodologicznych*, w: *Dzieje kobiet w Polsce. Dyskusja wokół przytoczonej syntezy*, red. K. Makowski, Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 13–28.

3 Zob. J. Szewczyk, *Zwrot herstoryczny w badaniach antropologiczno-literackich: próba podsumowania*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 94–114.

4 J. Krakowska, *Historia ludzi*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/historia-ludzi> [dostęp: 26.04.2025].

5 P. Wielgosz, *Większość „większej połowy”*. *Ludowa historia kobiet*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. tenże, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 11–12.

reportażu herstorycznego. Narracje reportażowe Joanny Kuciel-Frydryszak *Służące do wszystkiego* i *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, niejako dopełnione przez reportażową książkę Marty Strzeleckiej *Ziemianki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami*, tworzą wielogłos wskazujący na zależności, sojusze i formy oddolnej emancypacji kobiet, skłaniają do rewizji ugruntowanych modeli kobiecej emancypacji, odnoszących się przede wszystkim do wyższych warstw społecznych⁶. Gdzie zatem jest tu miejsce dla kanonicznych powieści Reymonta?

Marta Madejska, autorka *Alei Włókniarek*, reportażu poświęconego łódzkim pracownikom przemysłu włókienniczego, już na wstępie eksplikuje niemożność opowiedzenia ich historii wyłącznie ich własnym głosem, podkreśla też, że obok archiwalnej kwerendy, śladów włókniarek poszukuje także w literackim kanonie:

Dopiero po dekadzie mieszkania w Łodzi i przewertowaniu najróżniejszych grubych tomów książek o tym mieście sięgam po tę najślawniejszą – *Ziemię obiecaną*. Kanon, klasyka, dzieło polskiego noblisty, patrona łódzkiego portu lotniczego. [...] Pochłaniam książkę, nie myśląc o znanej ekranizacji Andrzeja Wajdy, wolna od wszelkich szkolnych nacisków i ciekawa, ile można znaleźć robotnic pomiędzy historią „tych trzech, co nie mieli nic”, a więc w sam raz tyle, żeby wziąć kredyt i bogato się ożenić. Otóż – niewiele⁷.

Madejska zwraca uwagę, że na kartach *Ziemi obiecanej* jedyną przedstawicielką kobiet zatrudnionych w łódzkich fabrykach jest Zośka Malinowska. Jednostkowość tej postaci uwidacznia kontrast między fikcyjnym literackim światem a silnym sfeminizowaniem łódzkiego przemysłu włókienniczego, o którym pisała między innymi Marta Sikorska-Kowalska⁸. Zośka nie staje się głosem robotnic; jak pisze autorka reportażu, „kilkaset stron później, po dziesiątkach szemranych interesów, rozważaniach o różnicach etnicznych i romansowych przygodach Borowieckiego [...], następuje wreszcie scena z robotnicami. Jedna z zaledwie dwóch lub trzech, w której odgrywają główną rolę. Bezgłośnie”⁹, czyli będąc potencjalnymi obiektami seksualnymi dla łódzkich fabrykantów. Podążając literackim tropem Reymonta, Madejska przywołuje także jego nowelę *Pewnego dnia*, wydaną w roku 1907, a zatem tuż po rewolucji 1905, w której napięcia między środowiskiem robotniczym a fabrykantami również zostają „wyciszone”. Autorka zauważa, że dopiero w noweli *Z konstytucyjnych dni*, relacjonującej rewolucyjne wydarzenia

6 Zob. także: J. Szewczyk, *Płec reportażu herstorycznego. Wprowadzenie w problematykę gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, nr 2, s. 65–80.

7 M. Madejska, *Aleja Włókniarek*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 31.

8 Zob. M. Sikorska-Kowalska, *Czy Łódź w XIX wieku była miastem kobiet?*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 2013, t. XI, s. 19.

9 M. Madejska, *Aleja Włókniarek...*, s. 32.

w Warszawie, robotnicze roje zmieniają się w świadomą grupę, co prowokuje pytanie: „czy dopiero rewolucja poruszyła tłumy na tyle, żeby zauważył to przyszły noblista?”¹⁰.

Wydana w 2023 roku bestsellerowa książka Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopki* wydaje się natomiast już poprzez swój tytuł bezpośrednio dialogować z interesującą mnie powieścią Reymonta, o której Franciszek Ziejka pisał, że „jest to bowiem powieść [...] w której już nie jednostka, ale cała społeczność chłopska zyskała swoją podmiotowość: stała się dostatecznie interesującym środowiskiem, aby móc wejść do literatury na zwykłych, a nie wyjątkowych prawach interesu artystycznego”¹¹. Podtytuł reportażu – *Opowieść o naszych babkach* – jednoznacznie nawiązuje do poszukiwanego przez autorkę chłopskiego, matrylinearnego dziedzictwa, przekraczającego formy kultury szlacheckiej, wciąż budujące polską tożsamość narodową.

Brak odniesień do *Chłopów* w książce Kuciel-Frydryszak może zastanawiać z dwóch powodów. Po pierwsze, podporządkowana następstwu pór roku powieść Reymonta zapisuje także cykl życia kobiety wiejskiej, zamknięty między postaciami Józki Borynianki i Jagustynki czy starej Agaty, między „pasionką” a „wycugiem”, limitującymi kobiecą „przydatność” w wiejskiej społeczności. Po drugie, Kuciel-Frydryszak wielokrotnie sięgała do literackich świadectw, rekonstruując losy najliczniejszej przed II wojną światową grupy zawodowej kobiet w jej *Służących do wszystkiego*¹². Na kartach *Chłopek*, odsłaniających wzajemne zależności i inspiracje zwrotów ludowego i herstorycznego, zogniskowanych wokół szerokiego spektrum kobiecego doświadczenia, nie można odnaleźć śladów krytycznej lektury kanonicznej „księgi chłopów polskich” – ich motto stanowi natomiast wiersz *Chłopka* Anny Świrszczyńskiej, otwierający również *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego¹³.

Nie chodzi mi tu bynajmniej o prezentystyczne podejście do literatury, lecz raczej o ulokowanie *Chłopów* w polu badawczym wytworzonym przez oba zwroty. Jednocześnie chcę postawić pytanie o rewolucyjny potencjał lipieckich bohaterek,

¹⁰ Tamże, s. 35.

¹¹ F. Ziejka, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1–2, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279], s. CIV. Dalej cytuję to samo wydanie, oznaczając bezpośrednio w tekście przez Ch i lokalizując numer części i strony.

¹² W *Służących do wszystkiego*, przedstawianych jako „historia białych niewolnic”, Kuciel-Frydryszak sięga do literatury dokumentu osobistego, by przywołać portrety służących obecne w twórczości Józefa Hena, Marii Kuncewiczowej, we wspomnieniach Hanny Mortkowiczówny, Zygmunta Niewidowskiego i Janusza Majewskiego. Tym samym Kuciel-Frydryszak podkreśla, że gwarantami opowieści o milczącej grupie zawodowej kobiet byli najczęściej ich postępowi chlebobdawcy. Zob. J. Kuciel-Frydryszak, *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.

¹³ Zob. K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 7.

implikowane za sprawą niezwykle interesującego szkicu Ryszarda Koziółka *Bierność polityczna „Chłopów”*. Jak zauważa autor *Ciał Sienkiewicza*:

[...] Reymont napisał powieść genealogiczną, której zasadniczą treścią jest polityczne opóźnienie klasy chłopskiej. Opóźnienie to jest szczególnie zagadkowe w kontekście dziejącej się na oczach autora historii, przede wszystkim rewolucji 1905 roku. Tworząc efekt bierności politycznej chłopów, autor wykorzystał swoją nieprawdopodobną energię narracyjną, dzięki której pozoruje dynamikę akcji, w istocie zaś utrzymuje społeczny i polityczny świat *Chłopów* w nieprzewidywalnej potencjalności: w wysoco dynamicznym, ale całkowitym bezruchu. Dzieje się wiele, ale nic się nie wydarza¹⁴.

Badacz dowodzi, że powieść-mit przesłania faktyczną opowieść o nienarodzonej chłopskiej klasie społecznej: „Wyjmując chłopskich bohaterów z własnej historii, autor unieruchomił ich w mitycznym bezczasie; zostawił im jedynie los, który – mimo bogactwa i odmienności przeżyć każdego z bohaterów – jest wspólny wszystkim mieszkańcom wsi”¹⁵. I dalej: „Wszystkie punkty zapalne potencjalnej rewolty są opanowane i unieruchomione przez niekończący się przymus chłopskiej pracy wymuszonej cyklem pór roku”¹⁶.

Zainspirowana rozpoznaniem Ryszarda Koziółka, zamierzam przyjrzeć się doświadczeniowo-przekroczeniowemu wymiarowi postaci reymontowskich chłopów, rozpatrywanemu w podwójnej optyce – historii oddolnej i mitu. Mieszkanki Lipiec bez wątplenia tworzą zróżnicowaną społeczność, w której wewnętrzne podziały przebiegają według krzyżujących się ze sobą mechanizmów genderowych, ekonomicznych i reprodukcyjnych, wyznaczających obszary rywalizacji, sojusze i strategie przetrwania, a także ukazują stałe napięcie między skłonnością do przekraczania patriarchalnych reguł a ich odtwarzaniem i związaną z tym zachowawczością. Nie sposób przy tym pominąć zanurzenia bohaterki w „mitycznym bezczasie”, podporządkowania ich doświadczenia wiecznotrwałemu cyklowi natury, które umożliwia jego odczytywanie w kontekście mitycznych figur i mityzacji lipieckiej rzeczywistości.

14 R. Koziółek, *Bierność polityczna „Chłopów”*, w: tegoż, *Wiele tytułów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 141.

Podobnie o *Chłopach* Reymonta pisze Andrzej Leder, który zauważa, że „dzięki jego chłopskiej powieści możemy sobie wyobrazić bezwzględność życia warunkowanego głodem ziemi. Ale jednocześnie powieść ta jest zawieszona w bezczasie, jakby przemianie historycznej wyrwano w niej zęby” (A. Leder, *Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowiec, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2019, s. 40).

15 R. Koziółek, *Bierność polityczna...*, s. 143.

16 Tamże, s. 167.

Dotychczasowe trajektorie lektury *Chłopów* z wykorzystaniem instrumentarium genderowego wyznaczają dwie kontrastujące ze sobą interpretacje Jadwigi Zacharskiej oraz Barbary Smoleń. Pierwsza z badaczek w szkicu pod symptomatycznym tytułem *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej* skupia się na wielokrotnie powielanym w tradycyjnych odczytaniach przeciwstawieniu obu bohaterek i rozpatrywaniu ich pod kątem przystosowania do reguł życia w patriarchalnej, chłopskiej społeczności. Wykładnia Zacharskiej, mimo przywołania uproszczonych i nieadekwatnych wobec chłopek wzorów emancypacyjnych, opiera się na ustabilizowanych genderowych stereotypach. Zasugerowane w tytule szkicu wykadrowanie problemu badawczego musi prowadzić do skądinąd oczywistego wniosku, że „kobieta ceniona na wsi to jednak zgrzebna Hanka, której musi ustąpić piękna i bajecznie kolorowa Jagna”¹⁷, utożsamiona przez autorkę z kobietą fatalną, skupioną na własnej seksualności, stanowiącą zagrożenie dla mężczyzn i narażającą ich społeczną pozycję poprzez ośmieszenie, skompromitowanie i uwiedzenie¹⁸.

Druga z badaczek – otwarcie polemizująca z ustaleniami Zacharskiej – umieszcza natomiast postać Jagny w kontekście przeorientowanego genderowo kanonu literatury polskiej, którego chłopska bohaterka obdarzona subwersywnym potencjałem staje się istotną częścią. W interpretacji Barbary Smoleń Jagna to przede wszystkim „niedoceniona chłopka – artystka”, ujawniająca swą transgresyjność w wymiarze obyczajowym, etycznym, estetycznym i genderowym¹⁹. Refleksji dotyczącej bohaterki *Chłopów* nie sposób jednak zawęzić do silnie kontrastowanych ze sobą postaci Hanki i Jagny. Równie istotne są nakreślone w powieści relacje między pozostałymi lipieckimi kobietami, ujmujące je w ciąg wzajemnych odbić i asymetrycznych przesunięć, związanych z ich pozycją w gromadzie, statusem materialnym i społecznym.

Na płaszczyźnie powieściowej mityzacji Hanka jawi się jako kobiecy odpowiednik Anteusza, odzyskującego siły witalne w kontakcie z ziemią. Tym, co krzepi słabą fizycznie kobietę, jest osadzenie w stabilnym i niezmiennym układzie społecznym lipieckiej wsi – jako żony, matki, gospodyni, strażniczki ojcowizny męża²⁰. W swojej

17 J. Zacharska, *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej*, w: tejże, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2000, s. 95.

18 Tamże, s. 87.

19 B. Smoleń, *Jagna*, w: ...czterdzieści i cztery... *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 263.

20 Uderzające jest, że utożsamiana na płaszczyźnie symbolicznej z tellurycznym żywiołem Jagna nie dba o mężowski zapis, nie odczuwa „głodu ziemi”, który w znacznym stopniu determinuje działania Hanki. Przemiana żony Antka wiąże się ze stabilnym osadzeniem w lipieckim mikrokosmosie, z ponownym umiejscowieniem na mężowskiej ojcowiznie. W odróżnieniu od Hanki Jagna nie identyfikuje się z domem Borynów, pragnąc powrotu do domu matki, przestrzeni matriarchalnej, gdzie czuje się u siebie. W powieści dostrzec można rywalizację i konflikt

interpretacji Jadwiga Zacharska wysuwa dyskusyjną tezę, że w przypadku żony Antka sprawdza się umiarkowany model emancypacji zaproponowany przez Elżbę Orzeszkową i adresowany do kobiet z warstw szlacheckich. Zdaniem badaczki: „Hanka, tak jak wiele bohaterek Orzeszkowej, przyjmuje męskie obowiązki bez osztymentacji i nie dla samej rywalizacji z mężczyznami, ale z konieczności”²¹. W moim przekonaniu postawa żony Antka wydaje się raczej bliska temu, co Andrzej Leder w *Prześnionej rewolucji* określił mianem „psychologicznego matriarchatu”. Zdaniem filozofa kobieta w wiejskiej społeczności, poddana różnym formom przemocy, może – identyfikując się ze znakami wiary i religijnego porządku – uzyskać pozycję moralnej wyższości nad swoim mężem, a nawet unicestwić go w jego oczach. Przywołując tę ideę w *Chłopkach*, Joanna Kuciel-Frydryszak zwróciła uwagę, że tak rozumiany „psychologiczny matriarchat” jest swego rodzaju zabezpieczającą fikcją, nie osłabia on bowiem patriarchalnej struktury chłopskiej rodziny, nie uderza w jej podstawy ani – w gruncie rzeczy – w męzowski autorytet, choć może stać się kobiecą strategią przetrwania²². Podobnie w *Chłopach*: przewaga moralna Hanki sygnowana jest poprzez jej związki z porządkiem religijnym. Przemiana słabej i całkowicie podporządkowanej Borynom bohaterki następuje po trzech dniach od pożaru brogu i ujawnienia „Antkowego przeniewierstwa”, dlatego skojarzona zostaje symbolicznie ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa:

Dopiero trzeciego dnia jakoś przebudziła się; przecknęła jakby ze snu straszego, ale tak zmieniona, że kieby zgoła inna podniosła się z tej martwicy [...]. Powstała znowu do życia, ale i na wewnątrz przemieniona, bo choć dawną duszę miała jakby zetloną na proch, to w sercu poczuła jakąś dziwną, nie odczuwaną dawniej moc, nieustępliwą siłę życia i walki, hardą pewność, że przemoże i weźmie górę nad wszystkim. (Ch II, s. 553–554)

Ten rytuał przejścia zapoczątkowuje swoistą emancypację Hanki, który jednak mieści się w granicach patriarchalnego porządku. „Psychologiczny matriarchat” bohaterki nie posiada charakteru subwersywnego, który zostaje przypisany

matriarchalnej więzi i patriarchalnej ekonomii, która niejako napędza akcję *Chłopów*. Jak trafnie zauważa Sabina Brzozowska: „Jagna wśród błyszczących i połyskliwych rzeczy, wśród chust i paciorków sama ulega reifikacji, staje się przedmiotem pożądania, towarem, ale i obiektem edukacji ekonomicznej. Reymont relację Jagna – Boryna oplótt wstążkami i koralami, w ten malarski i symboliczny sposób nie tylko wskazując siatkę ekonomicznych powiązań między kobietami a mężczyznami, lecz przede wszystkim sugestywnie ilustrując skrupowanie, swoiste uwiązanie, sznurowanie jednostki” (S. Brzozowska, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „Chłopi” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 4, s. 140).

²¹ J. Zacharska, *Hanka czy Jagna?...*, s. 91.

²² J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023, s. 146.

matriarchalnej, matczy-no-córczanej relacji Jagny i Dominikowej, służy natomiast konsolidacji struktury rodzinnej i zachowaniu gospodarstwa, umacnia Antka, odwodząc go od próby ucieczki przed sądowym wyrokiem i pomaga mu ulokować się w mocno zhierarchizowanej przestrzeni Lipiec jako następcy Boryny. Taką też funkcję spełnia udział bohaterki w pielgrzymce do Częstochowy, na którą udaje się ona w intencji męża. Zarządzając gospodarstwem Borynów, Hanka czasowo przejmuje prerogatywy mężczyzn, zyskuje możliwość potwierdzenia swojej wartości w strukturze rodzinnej poprzez pracowitość, a nie wnie-sienie posagu, którego brak wyrzuca jej podczas kłótni o zapis dla Jagny Boryna. Bohaterka nie narusza jednak przy tym patriarchalnej relacji władzy (wszak praca kobiet ceniona jest niżej niż praca mężczyzn na roli, o czym niejednokrotnie przypomina narrator – wiejski opowiadacz). Wymownym tego znakiem staje się jej stwierdzenie: „Ja tu jeno stróżuję mężowego dobra i stanowić o niczym prawa nie mam” (Ch III, s. 447). Rozumiejąc, że nie dorównuje swej rywalce, Hanka utwierdza swoją tożsamość poprzez realizowaną rolę społeczną: „– Juści, że mi się z nią nie równać w urodzie, trudno! Alem mu ślubna i matka jego dzieci! – duma ją rozparła i pewność siebie. – A polecą za nią, to i powróci! Przeciech się z nią nie ożeni!” (Ch IV, s. 455).

Inaczej dzieje się w przypadku Jagny, która podczas kłótni z Hanką otwarcie prowokuje swoją niezależnością i zdolnością do przejścia władzy nad mężczyznami. To owa rzekoma sprawczość staje się przyczyną podwojonego wygnania bohaterki – najpierw przez Hankę z mężowskiego domu, a następnie, za sprawą organiściny broniącej syna – i własnej projektowanej społecznej tożsamości jako przyszłej matki księdza, tożsamości zapewniającej dostatek i poważanie wiejskiej społeczności – z rodzinnej wsi. Przekroczeniowy potencjał Jagny związany z przechwytywaniem męskich prerogatyw sygnalizowany jest już wcześniej – symptomatyczne jest, że Jagna „wzrostem równa była i chłopom najroślejszym” (Ch I, s. 91), zwraca też uwagę siła, z jaką wykonuje polowe prace, zawstydzając przy tym niedorównującego jej brata i sytuując go na pozycji kobiety: „Parobek z ciebie tyli, a miętki jesteś w grzbiecie, kiej kobieta po rodach” (Ch I, s. 146).

Roszczenia Jagny są także rezultatem matriarchalnych relacji panujących w jej rodzinnym domu. Marcjanna Pacześ bezwzględnie podporządkowuje sobie synów, zaburzając przy tym tradycyjny podział pracy poprzez wymaganie od nich wypełniania czynności uznawanych tradycyjnie za kobiece²³. Według Barbary Smoleń to „odwrócenie tradycyjnych, odwiecznych ról w tych kobietach, które

²³ Jak trafnie zauważa Sabina Brzozowska: „Los młodych Paczesiów przywodzi na myśl niewolę Herkulesa u królowej Omfale; jest egzemplifikacją rządów kobiet, włącznie z prawem dziedziczenia, oraz przykładem upokorzenia mężczyzn. Dwa światy: męski i kobiecy, powinny mieć ściśle wytyczone granice. W domostwie Dominikowej te granice zacierają się” (S. Brzozowska, *Korale „z kropel krwi nanizane”...*, s. 133).

utożsamiają się z patriarchalnym porządkiem, budzi zawiść i chęć zemsty²⁴. Matka Jagny samodzielnie zarządza gospodarstwem, posiada autorytet i umiejętności zielarsko-akuszerskie. Podejrzewana o gusła i czary, a w przeszłości o złe prowadzenie się, zabezpiecza swoją pozycję przez silne związki z Kościołem i plebanią. Złego spojrzenia Dominikowej lękają się jej synowie, ale też i cała społeczność lipiecka, uznająca ją za czarownicę. Dlatego wymowną zapowiedzią końca struktury matriarchalnej jest utrata wzroku (a zatem i zagrażającego, dyscyplinującego spojrzenia) po bójce z emancypującym się synem. Postać Dominikowej objawia wpisana w nią ambiwalencję: ta demetriańska, potężna i ochraniająca „matka córki”, jest zarazem postacią dominującą i despotyczną, pozbawiającą zarówno Jagnę, jak i swoich synów decyzyjności. Wyłamanie się Szymka spod „prawa Matki” i wygnanie Jagny jest zatem znakiem triumfu patriarchalnego porządku, a na płaszczyźnie symbolicznej wiąże się z korektą mitu, dokonującą się poprzez „wymazywanie” relacji matki i córki.

Znaczący brak wpływu Marcjanny na Jagnę w kwestii swobody obyczajowej może być jednak skutkiem podobieństwa między nimi – przywoływany przez Jagustynkę rzekomy „skandal seksualny” z udziałem Dominikowej w przeszłości jest tuszowany za sprawą jej obecnej pozycji. Paczesiowa pragnie tego samego dla córki, która jednak nie przywiązuje wagi ani do mającej ją zabezpieczyć pozycji żony bogatego gospodarza, ani też do poczynionego na jej rzecz zapisu, pożądanego przez wszystkie lipieckie kobiety. Pojawiające się w inicjalnym rozdziale *Chłopów* napomknienie Jagustynki: „A drzewiej, kiej jeszcze krowy pasałam tatusiowe, to baczę, że takie ze wsi wyganiali” (Ch I, s. 16) odnosi się do Dominikowej, ale staje się zapowiedzią samosądu dokonanego na Jagnie. Silna emocjonalna więź między matką i córką powoduje pragnienie ochrony, które jest tu obustronne – dlatego kpiny Jagustynki z Dominikowej wzbudzają w łagodnej zwykle Jagnie swoiste afektywne poruszenie, gniew i pragnienie zemsty: „– Prawda, że to Dominikowa jakby drugą chałupę ma na plebanii i zawsze wiedzą, czy księdza brzuch boli – lekująca przeciech... Jagna zmilkła, ale poczuła dziwną ochotę choćby tym nożem ją żgnąć, bo cała izba parsknęła śmiechem [...]” (Ch I, s. 165).

Postać Jagustynki zasługuje zresztą na szczególną uwagę. Ta zubożała, „zdegradowana gospodyni” i ofiara wycugu kontrastuje z postacią matki Jagny, ale też wykazuje względem niej podobieństwa. Skonfliktowana z dziećmi, którym dobrowolnie zapisała majątek, i przez nie odrzucona, Jagustynka zmuszona jest do walki nie tylko o zabezpieczenie materialnego bytu, ale i o swoją pozycję w lipieckiej gromadzie, którą buduje za pomocą „złego języka”, którego obawia się cała społeczność:

Przekorna baba była, nieustępliwa i o wszystkim mająca swoje powiedzenie, nieraz takie, że aż ludziom skóra cierpła i włosy wstawały na głowie, bo nic nie uszanowała,

²⁴ B. Smoleń, *Jagna...*, s. 256.

nawet księdza i kościoła, że już nieraz ją dobrodziej napominał i do opamiętania przynaglał, nie pomogło, a potem ino po wsi mówiła:

– I bez księdza kaźden do Pana Boga trafi, niech jeno będzie pocziwy; gospodyni lepiej mu pilnować, bo z trzecim chodzi i znowu gdzie zgubi... (Ch I, s. 178–179)

Jagustynka jest postacią, która nie tylko jawnie odrzuca księżowski autorytet i wyśmiewa dydaktyzm opowieści Rocha, ale też otwarcie demaskuje patriarchalny kontrakt płci, podwójne standardy moralności, odmienne dla kobiet i mężczyzn, obojętność wobec losu komorników, starej Agaty czy ciężarnej Magdy wygnanej przez organistinę, kiedy ta okazuje się niezdolna do pracy. W tym kontekście szczególnie wymowny jest jej spór z Boryną, podczas którego Jagustynka otwarcie kwestionuje regulującą życie w wiejskiej społeczności zasadę obojętności wobec losu najuboższych i bezdomnych:

– Baczę, że dawniej przed wojną, jeszcze za pańskich czasów, był we wsi szpital dla biednych, w tym domu, gdzie teraz organista siedzi, dobrze baczę, iż z morga płacili.

Boryna się zniecierpliwił i nie chciał o tym mówić więcej.

– Gadanie nasze tyle robi, co umarłemu kadzenie! – zakończył chmurnie.

– Pewnie, że nie pomoże, pewnie! Kto nie ma serca miłosiernego la ludzkiego skrzybotu, temu i płakania są zbędne! Komu jest dobrze, temu się widzi, że wszystko się dzieje na świecie, jak przynależy, jak Pań Bóg przykazał!

Ale już na to Boryna się nie odezwał [...] (Ch II, s. 411)

Lipieckim komornicom nie odpowiada również ksiądz, kiedy przewodząca im Kozłowa zarzuca mu, że zorganizowana za sprawą Rocha sąsiedzka pomoc dla lipieckich kobiet jest jedynie oznaką solidarności zamożnych gospodarzy, których beneficjentem jest on sam: „Chodźta, kobiety, nie skamlajta po próżnicy!... żebyśta nie potrzebowały, toby wama dobrodziej pomogli... La gospodarzy jest wszystko, a ty, biedoto, kamienie gryż i łzami popijaj! Owczarz jeno stoi o barany, bo je strzyże, a z czegóż to nas oskubie, cheba z tych wszy! – wywierała pysk Kozłowa, jaże ksiądz zatkał uszy i poszedł” (Ch III, s. 205–206).

Jagustynka jest bodaj jedyną kobietą w *Chłopach*, która tak otwarcie mówi o seksualności. Ta trzykrotnie zamężna kobieta na pierwszy rzut oka realizuje figurę lubieżnej starej rajfurki i intrygantki, pozostającej już poza matrymonialnym obiegiem. Wobec swej krewnej Tereski, uwikłanej w romans z Mateuszem, wchodzi w rolę doświadczonej życiowej doradczyni, która pod maską szyderstwa, ironii i sprośności skrywa współczucie dla poddanych bezwzględny prawom społeczności kobiet:

Psu na budę taka sprawiedliwość! Hale, pójdzie se taki ciołek na całe roki we świat, kobietę ostawi samą, a potem, jak się niebodze co przygodzi, to gotów ją choćby

zakatrupić! A wszystkie też bij zabij na nią! Kajże ta sprawiedliwość! Chłop to se może używać jak na psim weselu i nikt mu za to nie rzeknie ani marnego słowa! Do cna głupie urządzenie na świecie! Jakże, to kobieta nie żywy człowiek, to z drewna wystrugana czy co? Ale kiej już musi odpowiadać, to niechże i gach zarówno płaci, przeciek pospólnie grzeszyli. Czemuż to jemu tylko uciecha, a la niej samo płkanie, co?

– Moiściewy, tak już postanowione od wiek wieka, to i ostanie! – szepnęła Kłębowa.

– Ostanie, żeby się naród marnował, a zły cieszył, ale ja to bym postanowiła inaczej: wzion kłóren cudzą kobietę, to niechże se ją zostawi na zawdy, a nie zechce, bo mu już nowa lepiej zasmakowała, kijem ścierwę i do kryminału!

Antek roześmiał się z jej zapalczywości, skoczyła ku niemu z wrzaskiem.

– La was to ino warte śmiechu, co? Zbóje zapowietrzone, każda wam najmilsza, póki jej nie dostanieta! A potem jeszcze się przekpiwają. (Ch IV, s. 627)

Zdaniem Ryszarda Koziołka Jagustynka stanowi wewnętrzny wentyl systemu i mówi prawdę dlatego, że przemawia ze słabej pozycji. Jej opór wyładowuje się tylko w gniewie czy złośliwości²⁵ – z nadejściem ciężkiego przednówka ta lipiecka profanorka porzuca waśnie z dziećmi, a nawet korzy się przed Rochem, prosząc dla nich o duchowe wsparcie. Żyjąc życiem lipieckiej wspólnoty, bierze w żarliwą obronę Tereskę Żołnierkę, demaskuje kłamstwa organisciny rozgłaszającej, że wójt zdefraudował gromadzkie pieniądze z powodu Jagny, jednak – co znaczące – znika z pola widzenia w chwili dokonanego na Jagusi samosądu. Autor *Ciał Sienkiewicza*, wskazując na pokrewieństwo obu imion, dostrzega w zlincowanej Jagnie potencjalną następczynię Jagustynki. Choć taki trop interpretacyjny z pewnością zasługuje na uwagę, można zadać pytanie, czy ocalonej bohaterce mogłoby być bliżej – jak chce Koziołek – do wioskowej parezjanistki, czy raczej do obłąkanej z miłości bohaterki ofelicznej²⁶ lub outsiderki, zamieszkującej symboliczną chatę za wsią?

Uwikłanie bohaterek Reymonta w dyskurs biologicznej i kulturowej reprodukcji stanowi klucz do odczytania ich genderowej reprezentacji. Hanka, oddana dzieciom strażniczka ziemi i tradycji, zostaje usytuowana w jego centrum, natomiast Jagna i Tereska – kobiety bezdzietne i wchodzące w pozamałżeńskie relacje z mężczyznami, lokują się na jego obrzeżach. Tereska, choć jawnie żyjąca z Mateuszem pod nieobecność męża, nie zostaje uznana za zagrożenie dla stabilności chłopskiej wspólnoty, gdyż w gruncie rzeczy akceptuje patriarchalne reguły pomimo ich przekroczenia, nie zostaje także uznana za niebezpieczną kusicielkę. Spodziewa się zasłużonej kary, a kiedy ta nie nadchodzi, dokonuje publicznej pokuty za popełniony grzech. Tereska objęta zostaje także mężowską opieką – swoistą gwarancją bezpieczeństwa, wzbudzającą zresztą zdziwienie lipieckich kobiet, które wchodzą

²⁵ R. Koziołek, *Bierność polityczna...*, s. 150.

²⁶ Zob. przyp. 32.

w rolę strażniczek patriarchalnego prawa, donoszą Jaśkowi o jej romansie. W przeciwieństwie do Jagny, odmawiającej uznania swojej winy i przystąpienia do spowiedzi, Tereska ma szansę zmazać ciężące na niej piętno, jakim było wypomnienie jej z ambony. Córka Dominikowej odrzuca także możliwość zabezpieczającego ją powtórnego małżeństwa (*notabene* z Mateuszem) – niezgoda Jagny na przynależność do jednego mężczyzny i pragnienie decydowania o sobie sprawia, że w momencie wygnania dysponentem jej ciała staje się cała gromada.

Znaczący jest tu jeszcze jeden wątek – w oczach wiejskiej społeczności Jagna jawi się jako dziedziczka, wielokrotnie przyrównywana jest do dworskiej pani²⁷, jednak właśnie moment wypomnienia jej z ambony ujawnia nieprzekraczalną barierę klasową. Hanka oburzona tym, że słowa księdza godzą w pozycję żony Boryny (a zatem i pośrednio w nią samą), dostrzega, że publiczne napiętnowanie nie dotyczy dziedziczki z Głuchowa, o której ekscesach seksualnych z parobkami było powszechnie wiadomo: „Juści, że Jagna grzeszyła, juści, że trzeba było ją skarcić, ale żeby ją zaraz wypominać z ambony prawie po imieniu... tego już za wiele... Borynową była żoną, nie jakąś latawicą... – myślała rozżalona” (Ch IV, s. 342).

W dotychczasowych interpretacjach postaci Jagny zgodnie podnoszona była jej zasadnicza odmienność i kwestia niezdolności do podporządkowania się życiu gromady. Zacharska proponuje radykalnie negatywną interpretację tej bohaterki, zarzucając jej między innymi niezdolność docenienia wartości ziemi i gospodarki, co w chłopskiej wspólnotce posiada wyraźny wymiar obrazoburczy. Zdaniem badaczki „skoncentrowana na swych biologicznych potrzebach i szukająca w życiu przyjemności Jagna uosabia żywioł czystego erotyzmu, a nawet seksualizmu”²⁸, „uznaje tylko jedną rolę i jeżeli nie spełnia się jako kobieta, to nie ma innej możliwości uzyskania satysfakcji. Feminizm redukuje jej egzystencję bardziej, niż wzbogaca”²⁹. Trudno nie polemizować z tym redukcjonistycznym i upraszczającym podejściem zarówno do postaci Jagny, jak i przypisywanego jej, wątpliwego projektu emancypacyjnego, opartego wyłącznie na swobodzie seksualnej. Bohaterka Reymonta jest Inną, która doświadcza nieustannego

27 Znaczące jest, że w tych porównaniach pominięta zostaje cielesna różnica między Jagną a paniami ze dworu, którą podkreśla w rozmowie z Jagustynką i Józką parobek Borynów:

– Powiadała mi jedna dwórka, co za pokojową była w modlnickim dworze, jak to niektóre dziedziczki się głodzą i pasami na noc ściągają, by ino nie pogrubieć. Taka moda dworska, aby każda pani cieniutką się wydawała, niby tyczka, na zadzie jeno wydęta.

– We wsi inaczej boć z chudych przekpiwają się parobki.

– Zaśby nie! dzieucha musi być kiej lepa, rozrosła wszędzie, taka, co to jak się człek do niej przyprze, to jakby do pieca gorącego... – powiedział Pietrek, wpatrzony w Jagusię, wystawiającą garnki z komina”. (Ch III, s. 159)

28 J. Zacharska, *Hanka czy Jagna?...*, s. 87.

29 Tamże, s. 94.

braku, poszukuje też sposobów autoekspresji – nie posiadając właściwego języka, wyraża się poprzez ciało i zmysły, szuka spełnienia w estetyzacji siebie i swego otoczenia, w bliskości z naturą, w muzyce i opowieściach Rocha. Jagnę określa też szeroko rozumiana haptyczność, która nie redukuje się tylko do doznania erotycznego i zmysłowego, ale wyraża się także poprzez budzącą podziw sztukę rękodzielniczą.

Na płaszczyźnie symbolicznej Jagna jest postacią liminalną – zauważalnym tego znakiem jest kategoryczna odmowa obciążenia warkoczy podczas uroczystości weselnych. Bohaterka nie przechodzi w pełni na pozycję kobiety zamężnej, zachowuje atrybut kojarzony z erotyzmem, którego wyłącznym dysponentem nie staje się jej mąż. W oczywisty sposób Jagna wyłamuje się też z dyskursu reprodukcyjnego, co jest szczególnie uderzające, jeśli wziąć pod uwagę jej zespolenie z toposem tellurycznym, bliskim kulturze agrarnej. Szczególnie sugestywna charakterystyka Jagny zawarta w pierwszym tomie powieści zdaniem Ryszarda Koziółka sprawia, że bohaterka przełamuje konwencję realistyczną:

[...] zapadła w takie prześwięte beczucie, jak ta ziemia rodzona w jesienne martwe noce – bo jako ta ziemia święta była Jagusina dusza – jako ta ziemia. Leżała w jakichś głębokościach nie rozeznanych przez nikogo, w bezładzie marzeń sennych – ogromna a nieświadoma siebie – potężna a bez woli, bez chcenia, bez pragnień – martwa a nieśmiertelna, i jako tę ziemię brał wicher każdy, obtulał sobą i kołysał, i niósł tam, gdzie chciał... i jako tę ziemię o wiosnie budziło ciepłe słońce, zapładniało życiem, wstrząsało dreszczem ognia, pożądania, miłości – a ona rodzi, bo musi; żyje, śpiewa, panuje, tworzy i unicestwia, bo musi; jest, bo musi... bo jako ta ziemia święta, taką była Jagusina dusza – jako ta ziemia!... (Ch I, s. 156)

Telluryczność Jagny ujawnia jej bierność, ale zarazem potencjał kreacyjny i niszczycielski, wyrażający się w kwestionowaniu patriarchalnych reguł. Metonimiczna relacja zachodząca między ziemią a bohaterką odsyła także do symboliki chtonicznej. Nieprzypadkowo samosąd na Jagnie dokonany zostaje w przededniu zniw, a zatem w czasie, kiedy ziemia wydaje plon i w czasie, kiedy Jagna, zgodnie z oczekiwaniami swojej matki i Boryny, miała urodzić pierwsze dziecko. Jagna, odrzucając biologiczną reprodukcję, wydaje na świat śmierć, czego zapowiedzią mogą być słowa wypowiedziane w zimową noc do Antka: „taka cichość we mnie rośnie, kieby śmierć przy mnie stała” (Ch II, s. 539). W swojej wykładni powieści Reymonta Ryszard Koziółek zauważa, że to swoiste przebóstwienie Jagny stwarza zagrożenie dla całej wspólnoty. Nazywając ją nieświadomą profanatką, badacz podkreśla, że „nie ma dla niej żadnej »świętości«, przepełniają ją amoralne, transgresywne afekty”³⁰.

³⁰ R. Koziółek, *Bierność polityczna...*, s. 158.

Nasuwa się także inny koncept interpretacyjny, inspirowany Girardowską koncepcją mechanizmu mimetycznego pożądania³¹ – wszak w wiejskiej gromadzie ziemia jest wszystkim, czego mieszkańcy Lipiec, zarówno mężczyźni, jak i kobiety, pożądają i zazdroszczą. Trafnie ujmuje to Dominikowa w przededniu ślubu Jagny: „A obejrzyj się ino po wsi, po ludziach, to obaczysz, o co się kłóć, o co prawują, o co zabiegają! O grunt jeno, o dobro! Dobrze by ci to było bez tego zagona, bez tej świętej ziemi, co?” (Ch I, s. 240). To ziemia jest przedmiotem międzypokoleniowej rywalizacji, najpełniej wyrażonej w konflikcie Antka i Macieja Boryny. Można się zastanawiać, na ile Jagna jest kozłem ofiarnym, niezbędnym kobietom do rozwiązania konfliktu mimetycznego i odbudowania zachwianego społecznego ładu, na ile zaś jest samym przedmiotem pożądania, który musi zostać usunięty w męskiej rywalizacji, prowadzącej ostatecznie do przejęcia przez Antka roli starego Boryny, a więc upodobnienia się do rywala. Barbara Smoleń podkreśla, że „bohaterka Reymonta nie dokonuje krwawej zemsty na swoich oprawcach”³² – nie wpisuje się w imaginariusz rewolucyjnej kobiecej furii, którą w czasie bitwy o las uosabia Kozłowa, późniejsza podpalaczka dworu, demaskująca księżowski autorytet. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć, że strategia przetrwania Kozłowej opiera się na przygarnianiu sierot i nieślubnych dzieci, porzuconych – jak można się domyślać – przez wywodzące się najczęściej ze wsi „służące do wszystkiego”, o których pisała Joanna Kuciel-Frydryszak. Autorka podkreślała, że choć opuszczenie wsi przez młode kobiety w poszukiwaniu zatrudnienia obarczone było dużym ryzykiem, to jednak mimo wszystko dawało szansę na uzyskanie niezależności, przekroczenie patriarchalnych ram wiejskiej wspólnoty. W *Chłopach* odnaleźć można tylko ślad fiaska tych oddolnych projektów emancypacyjnych. W dniu ślubu doświadczone kobiety pouczają natomiast Jagnę o skutkach kontestowania społecznych zasad rządzących życiem gromady lub opuszczenia stanowiącej swoisty mikrokosmos wsi:

tyś gospodarska córka z dziada pradziada, nie żadne miejskie pomietło, toś robić winna jak Pan Bóg przykazał, jak zawždy w naszym gospodarskim stanie się robiło... Znam ja te miejskie wymysły, znam... jeszcze nikomu one na zdrowie nie wyszły! Poszła w służbę do miasta Pakulanka i co?... Mówił wójt, jako papier przyszedł do kancelarii, że dzieciaka udusiła i w kryminale siedzi... (Ch I, s. 244)

31 Zob. R. Girard, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Znak, Kraków 2006.

32 B. Smoleń, *Jagna...*, s. 263. Badaczka nawiązuje tutaj do ustaleń Katarzyny Czeczot interpretującej postaci uwiedzionych chłopek przez pryzmat ofelizmu, ujawniającego subwersywną siłę kobiety z ludu. Uderzające jest, że owa subwersywność zostaje w *Chłopach* „wygaszona” za pomocą wody, a zatem żywiołu *par excellence* związanego z bohaterkami ofelicznymi. Wyświecenie Jagny z Lipiec pociąga za sobą jej „poświęcenie” wodą otrzymaną od wędrownego żebraka, która ma przywrócić jej zdrowie. Na płaszczyźnie symbolicznej jest to woda chrzcielna, która zmywa grzechy reymontowskiej bohaterki.

W powieści Reymonta możliwość wyjazdu z Lipiec zdecydowanie odrzuca Hanka, zaś stara Agata opuszcza rodzinną wieś jesienią, by powrócić do niej z nastaniem wiosny i umrzeć wśród „swoich”. Być może najsilniejszego, choć nie w pełni uświadomionego pragnienia opuszczenia Lipiec doznaje Jagna, która nie jest go jednak w stanie urzeczywistnić. Podążając tropem rozważań autora *Ciał Sienkiewicza*, można uznać, że również kobiece doświadczenie w *Chłopach* ulega mitycznej korekcie, sugestywnie oddziałującej na badaczy twórczości Reymonta, lecz także na twórców filmowych adaptacji tej powieści. Nie usuwa to jednak przekroczeniowego potencjału chłopskich bohaterów, którego można i należy szukać także poza postacią Jagny. Jeśli za Ryszardem Koziołkiem przyjąć, że wypowiadany ze słabej pozycji gniew i bunt, demaskowanie relacji władzy i norm regulujących życie wiejskiej społeczności nie prowadzi do protestu o charakterze politycznym, to jednak znaczące jest zaniechanie działania przez mieszkanki Lipiec. Odmawiają one pomocy dziedzicowi, sprzeciwiając się tym samym „trzymającym z dworem” przedstawicielom władzy:

I nie pomogły klątwy ni groźby, ani nawet proboszczowe płaksiwie błagania: naród stojał nieporuszony i w ogień ponuro patrzył.

– Psiekwie paroby dworskie! – zakrzyzczała Kobusowa, pięścią grożąc.

Że tylko wójt wraz z sołtysem i kowalem pojechali do ognia i to z gołymi rękoma, gdyż ani bosaków, ni wiader nie pozwolili zabierać z chałup.

– Kijami tego, któren ruszy! Na stracenie ścierwę! – zawrzeszczały jak jedna.

(Ch III, s. 170)

Wydaje się, że asymetrycznym odbiciem tej sceny jest późniejsze wygnanie Jagny, w którym istotną rolę odegra czynne zaangażowanie mieszkanki Lipiec jako strażniczki patriarchalnego prawa. Jednak podczas pożaru Podlesia brak działania „narodu”, utożsamionego tu z lipieckimi kobietami, jest obdarzony rewoltującym potencjałem, staje się formą sprawczości, która ujawnia się w chwili zaburzenia relacji genderowych. W lipieckim świecie „bez mężczyzn” pojawia się miejsce dla zaistnienia kobiecej solidarności (jej znakiem jest pomoc pozbawionej domu Weronce), kwestionowania władzy wójta, wypowiedzianego posłuszeństwa strażnikom. Powrót chłopów z więzienia, a zatem przywrócenie *status quo*, usuwa przekroczeniowy rys kobiet, „które jak jedna ani służyć nie chciały o wyprawie na Miemców” (Ch III, s. 327). Przypieczętowaniem ich zachowawczości w planie społeczno-obyczajowym będzie wygnanie Jagny, a w planie ekonomiczno-politycznym wyprawa na Podlesie, kiedy „**kobiety zostały za młynem, a chłopci szli wolno pod wzgórze**” [Ch III, s. 346; wyróżnienie – J.S.]. Ten powolny ruch mężczyzn i bezruch kobiet zdaje się być figurą diagnozowanej trafnie przez Ryszarda Koziołka bierności politycznej *Chłopów*, opatrzonej w tym przypadku wyraźną genderową sygnaturą.

Bibliografia

- Brzozowska Sabina, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „Chłopi” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 4, s. 131–146, <https://doi.org/10.18318/pl.2021.4.7>
- Girard René, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Znak, Kraków 2006.
- Kałwa Dobrochna, *Historia kobiet – kilka uwag metodologicznych*, w: *Dzieje kobiet w Polsce. Dyskusja wokół przyszłej syntezy*, red. K. Makowski, Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 13–28.
- Kałwa Dobrochna, *W stronę historii gender*, „Rocznik Antropologii Historii” 2014, nr 2, s. 7–10.
- Koziółek Ryszard, *Bierność polityczna „Chłopów”*, w: R. Koziółek, *Wiele tytułów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 140–171.
- Krakowska Joanna, *Historia ludzi*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/historia-ludzi>
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Służące do wszystkiego*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.
- Leder Andrzej, *Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, w: *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, red. G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowiec, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2019, s. 35–46.
- Łebkowska Anna, *Antropologia i literatura – „dziwny romans”*. Zwroty i przemiany, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 30–44, <https://doi.org/10.18318/td.2023.3.3>
- Madejska Marta, *Aleja Włókniarek*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. 1–2, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279].
- Sikorska-Kowalska Marta, *Czy Łódź w XIX wieku była miastem kobiet?*, „Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej” 2013, t. XI, s. 19–28.
- Smoleń Barbara, *Jagna*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 253–263.
- Strzelecka Marta, *Ziemianki. Co panie z dworów łączyło z chłopkami*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.
- Szewczyk Joanna, *Płeć reportażu herstorycznego. Wprowadzenie w problematykę gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2024, nr 2, s. 65–80, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2024/67.2/15>
- Szewczyk Joanna, *Zwrot herstoryczny w badaniach antropologiczno-literackich: próba podsumowania*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 94–114, <https://doi.org/10.18318/td.2023.3.7>

- Wielgosz Przemysław, *Większość „większej połowy”*. *Ludowa historia kobiet*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 11–12.
- Zacharska Jadwiga, *Hanka czy Jagna? Ideal kobiety wiejskiej*, w: J. Zacharska, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2000, s. 83–95.
- Ziejka Franciszek, *Wstęp*, w: Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. 1–2, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I 279], s. VII–CCXXVI.

Joanna Szewczyk, doktor, literaturoznawczyni, adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Ośrodka Badań nad Kulturowymi Dyskursami Choroby. Naukowo zajmuje się antropologią literatury, krytyką feministyczną i genderową, literaturą i historią kobiet oraz dyskursem maladycznym i żalobnym. Laureatka konkursu Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, autorka książki *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego* (Warszawa–Toruń 2017). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Ruchu Literackim” i „Tekstualiach”.

Maria Jolanta Olszewska*

 <https://orcid.org/0000-0001-6230-0621>

Niebo Władysława Stanisława Reymonta. Refleksje po lekturze *Chłopów*

Streszczenie

Władysław Stanisław Reymont wyróżniał się szczególnym darem obserwacji. Był uwrażliwiony na barwy, światło, dźwięki i ruch. Nadało to szczególny wymiar jego pisarstwu – dalekiemu od oddziaływania modnych prądów artystycznych epoki. Widoczne jest to szczególnie w *Chłopach*, mających formę epopei. W rytmie przemienności pór roku toczy się akcja powieści. Chociaż obraz Lipiec ma charakter realistyczny, to jednak pisarz wykroczył poza wąskie ramy naturalizmu i związanego z nim spojrzenia na świat z perspektywy determinizmu biologicznego i społecznego. Życie mieszkańców Lipiec toczy się na przecięciu ziemi i nieba. Są oni mocno przywiązani do ziemi, która nadaje sens ich istnieniu. Źródłem tego istnienia jest niebo i słońce. W zależności od pór roku zmienia się położenie słońca na niebie i zmienia się natężenie światła. To ono decyduje o życiu na ziemi. Jesień jest czasem umierania przyrody, zima – jej zamrożenia, wiosna – budzenia się do życia, a lato – pełni życia, ale też powolnego szykowania się do snu. Bez śmierci nie ma odrodzenia życia. Reymont wydobywa aspekt symboliczny światła i zależnych od niego barw, także dźwięków. Słońce w powieści transfiguruje w wielką Hostię. U jej stóp leży ziemia. Niebo nie jest puste, ale jest miejscem obecności Boga. W ten

* Uniwersytet Warszawski, e-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl



Received: 2025-02-22. Verified: 2025-05-04. Accepted: 2025-05-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Warsaw. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

sposób świat Lipiec zostaje uświęcony, a ludzka egzystencja nabiera wymiarów etycznych i religijnych. Okazuje się, że w struktury chłopskiej epopei wpisana jest idea katedry. Nadaje to powieści wymiar uniwersalny.

Słowa kluczowe: obserwacja, pory roku, słońce, ziemia, niebo, barwa, dźwięk, ruch, światło, epopeja, katedra, Stwórca

The Sky of Stanisław Władysław Reymont. Reflections after reading *Chłopi*

Summary

Władysław Stanisław Reymont was an artist who distinguished himself with a special gift of observation. He was sensitive to colours, light, sounds and movement. This gave a special dimension to his writing, far from the influence of fashionable artistic trends of the era. This is particularly visible in *Chłopi*, which has the form of an epic. The action of the novel takes place in the rhythm of the changing seasons. Although the image of Lipiec is realistic in nature, the writer went beyond the narrow framework of naturalism and the related view of the world from the perspective of biological and social determinism. The life of the inhabitants of Lipiec takes place at the intersection of the earth and the sky. They are strongly attached to the earth, which gives meaning to their entire life. However, it turns out that its source is the sky together with the sun. Depending on the seasons, its position in the sky changes and, consequently, the intensity of light. It is this that determines existence on earth. Autumn is the time of nature dying, winter of its freezing, spring of awakening to life, and summer of slowly getting ready for sleep. But without death there is no rebirth of life. Reymont brings out the symbolic aspect of light and the colors and sounds that depend on it. The sun in the novel transfigures into a great Host. At its feet lies the earth. The sky is not empty, but it is the place of God's presence. In this way, the world of Lipiec is sanctified, and human existence takes on ethical and religious dimensions. It turns out that the idea of a cathedral is inscribed in the structures of the peasant epic. This gives the novel a universal dimension.

Keywords: observation, seasons, sun, earth, sky, color, sound, movement, light epic, cathedral, Creator

„Ostrowidz niebawały”, czyli o sztuce obserwacji Reymonta

Fenomen Władysława Stanisława Reymonta polega na tym, że źródłem jego twórczości jest to, co sam przeżył¹. Był pisarzem bezpośredniej obserwacji, czyli „osobistego dotyku”². Z tego powodu jego twórczość jest z gruntu samorodna, żywiołowa, niedająca się łatwo wpisać w żadne narzucone z góry schematy i konwencje oraz poetycko spontaniczna³. W kreacji świata przedstawionego podstawową rolę odgrywają afekty, emocje, intuicja, tonacja uczuciowa, wzruszenie i nastrojowość, co prowadzi ku szczególnej poetyzacji świata. A zatem tworzył on głównie na zasadzie „widzę i opisuję”⁴. Dzięki temu „życie odzwierciedla się w twórczości Reymonta w całej swej realnej prawdzie, chwytane na gorącym uczynku wielokształtnych objawów, obserwowane z bystrą spostrzegawczością i wchłaniane całą siłą artystycznej duszy”⁵. W tym znaczeniu autor *Chłopów* jest naturalistą, tyle że „spontanicznym”⁶. Należy do tych pisarzy, których „ukszałtowała nie tyle kultura, co natura”⁷. Oznacza to, że jego twórczość w dużym stopniu jest niezależna od ówczesnych prądów artystycznych, takich jak naturalizm, impresjonizm, ekspresjonizm czy symbolizm. Doszukiwanie się w niej konkretnych wpływów okazuje się zabiegiem sztucznym, ponieważ budowany przez pisarza dyskurs urzeczywistnienia przede wszystkim autentyczne przeżywanie otaczającego go świata⁸. A zatem jest Reymont „typem pisarza, dla którego widomy kształt, barwa, bujność kolorytu, ruch z jednej strony, a z drugiej strony prymitywne sprawy moralne oraz wyrażenie zarysowane, żywiołowe charaktery posiadają stokroć większą wagę niż zawikłane kwestie intelektualne i subtelnie cieniowane hamletyzmy”⁹. Dla Stanisława Brzozowskiego Reymont „najsilniejszym jest wtedy, gdy usiłuje z samego

1 W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie*, t. 2, wyd. 3, Nakładem Księgarni H. Altenberga, Lwów 1905, s. 189–198.

2 A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 252.

3 K. Bukowski, *Władysław St. Reymont. Próba charakterystyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1927, s. 5.

4 H. Markiewicz, *Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1995, s. 407.

5 K. Bukowski, *Władysław St. Reymont...*, s. 5.

6 Tamże.

7 F. Ziejka, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I nr 279], s. XXV; J. Bachórz, *Posłowie*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. II, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 621, 622–623.

8 A. Lange, *Pochodnie w mroku*, Biblioteka Domu Polskiego, Warszawa 1926, s. 63.

9 Z. Falkowski, *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Fiszer i Majewski. Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1929, s. 22.

przedmiotu wysnuć odpowiadający punkt widzenia, gdy przystosowuje się do całego szerokiego bezkształtu życia w przeistoczeniu¹⁰.

Pisarstwo autora *Chłopów* charakteryzuje niezwykle „pamięć obserwacyjna”¹¹ czy „wejrzenie gołym okiem”¹². Los obdarzył go niezwykle pamięcią wzrokową, słuchową i psychologiczną¹³, które świadomie rozwijał przez „gimnastykę obserwacji”¹⁴. Antoni Lange trafnie nazwał go „ostrowidzem niebawałym”¹⁵, co kwitował: „Ty masz oko i cały jesteś okiem”¹⁶. Zygmunt Falkowski stwierdził krótko: „dusza artystyczna siedziała u Reymonta w oczach”¹⁷. Ta „pamięć wzroku” ma znaczenie szczególne. Pojąć to znaczy być tam, zobaczyć, zapamiętać i uwiecznić w mowie wiązanej lub na płótnie. Dobitnie zostało podkreślone znaczenie zmysłu wzroku, a nie wyobraźni. Tylko dzięki bezpośredniej obserwacji dostrzec można wszystkie „prawdziwe” obrazy przyrody, które zmieniają się z każdą chwilą. Improvizuje bowiem natura, a nie malarz¹⁸. Ta niezwykle wrażliwość na kształty, barwy, światło i dźwięki pozwalała pisarzowi na rejestrację tego wszystkiego, czego doświadczył. Starał się odtworzyć otaczający go świat w całej jego zmiennej żywiołowości, wielokształtności, barwności i detaliczności. Znalazło to odzwierciedlenie w strukturze jego utworów. Można je nazwać tworam hybrydalnymi, „amalgamatem”, czy też „sylwami”, które w ramach swej synkretycznej struktury w harmonijny sposób łączą różnego typu elementy. W całość ów dyskurs scala szczególnie rozumiany przez Reymonta witalizm, czyli „rozkochanie się w energii życia i postawienie tej energii jako swojego pionu ideologicznego”¹⁹. Kazimierz Wyka, pisząc o Reymoncie i uznając, że „właściwe korzenie jego pisarstwa są wierne zapisane wedle życia”, użył trafnego określenia „ucieczka do życia”²⁰.

10 S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*. – Artykuły literackie. – *Studia o Wyspiańskim*, oprac. J. i B. Suchodolscy, Wydawnictwo Instytutu Literackiego, Warszawa 1936, s. 62.

11 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. 1: *Naturalizm i neoromantyzm*, Nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych, Warszawa–Lwów 1934, s. 210. Zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie...*, s. 247.

12 [Cyt. za:] S. Lichański, „Chłopi” *Władysława Stanisława Reymonta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 12.

13 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 221; A. Lange, *Pochodnie w mroku...*, s. 90.

14 A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie i dzieła*, wybór A. Okońska, wstęp J. Krzyżanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 258.

15 A. Lange, *Pochodnie w mroku...*, s. 87.

16 Tamże, s. 56.

17 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 28.

18 J. Bajda, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer – znawca i krytyk sztuki*, „Prace Literackie” 1995, nr 34, s. 113.

19 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 220.

20 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 27.

Cechą wyróżniającą ten mistrzowski styl autora *Chłopów* jest **niezwykła wyobraźnia kolorystyczno-światlna**²¹. Miał widzieć „wszędzie znacznie więcej linii i barw niż przeciętny, obojętny obserwator”²². Zwrócił na to uwagę młody Stefan Żeromski, pisząc w swoich *Dziennikach*: „Świetnie, świetnie... odrzyna się to od współczesnych banalności powieściowych. [...] Obrazy nie uramione, ale aż kipią farbami”²³. Oznacza to, że styl Reymonta jest nadzwyczaj plastyczny, a światło, ruch i barwa stają się zasadniczymi składnikami dyskursu, zespalając go w „drżącą rytmem życia”²⁴, jednolitą całość myślową i estetyczną²⁵. Wydaje się, że „w oczach miał Reymont wszystkich Rembrandtów, Rubensów, Tycjanów, Correggiów, pospołu z ich paletami”²⁶. A „kolorystyka Reymonta [...] Jej bogactwo, różnorodność i wierność rywalizują o lepsze z bystrością malarskiego oka mistrzów krajobrazu”²⁷. „Pióra (i słowa) używa jak pędzla (i farby). [...] **pisze tak, jakby malował i wszystkie te cuda przekładał na mowę ludzką**”²⁸. A zatem autor *Komediantki* był „czarodziejem światła i barwy. **Jego wizja świata jest wizją na skroś malarską**”²⁹. W pełni tę zasadę Reymont zrealizował w *Chłopach*, w których szczególną rolę odgrywają efekty kolorystyczne i światłne, co buduje w tej powieści wyjątkową aurę i prowadzi ku metafizycznej głębi.

21 Zob. D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski: studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122; H. Markiewicz, *Młoda polska i „izmy”*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia: rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 229; S. Kończakowski, *Portrety i zarysy literackie*, t. 1, oprac. S. Pigoń, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 481–482; R. Nycz, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 65–81; A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Polscy nobliści literaccy. Materiały konferencji naukowej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 31 maja 2000*, red. D.T. Lebiada, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2003, s. 79–112; K. Gendera, *Nazwy barw w „Chłopach” Władysława Reymonta*, „Język Polski” 2005, z. 5, s. 328–336.

22 Tamże, s. 248.

23 [Cyt. za:] A. Liszka, *Tryptyk preekspresjonistyczny. Ucięty. (Ave Patria, morituri te salutant... Władysława Stanisława Reymonta)*, „Ruch Literacki” 2022, z. 4, s. 631. Badaczka podaje, że Julian Krzyżanowski (*W.S. Reymont twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937, s. 206) przytoczył fragment recenzji listowej (data nieznana) Jana Lemańskiego, który cytuje Reymontowi opinie środowiska artystycznego o *Ziemi obiecanej*. Stefan Żeromski wypowiedział się o twórczości Reymonta w sposób ogólny, akcentując rozwój literacki w stosunku do noweli *Franek*. Rękopis listu w przypisie oznaczony został sygnaturą Biblioteki Narodowej (rkp. Bibl. Narod. nr 1020/II [4]), oryginał najprawdopodobniej spłonął w 1944 roku.

24 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 222.

25 Tamże, s. 107–111.

26 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 32.

27 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 221.

28 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 44 (wyróżnienie w cytacie – M.J.O.).

29 Tamże, s. 107–108 (wyróżnienie w cytacie – M.J.O.).

Epopeiczność *Chłopów*, czyli „wiekuisty kołowrót rzeczy kosmicznych”

W *Chłopach* otrzymujemy realistyczny obraz życia wsi Lipce. Ów realizm polega na całościowym, panoramicznym i jednocześnie szczegółowym ujęciu chłopskiej egzystencji w połączeniu z życiem Natury³⁰. Powieść charakteryzuje się planowością i celowością konstrukcji, tak w rozkładzie akcji, obrazów życia i przyrody, jak i w doborze postaci³¹. W *Chłopach* tytuły poszczególnych tomów zapowiadają kolejną porę roku. Całość powieściowego świata zamknięta jest w ramach rocznego cyklu wyznaczanego wędrówką słońca na niebie. Konstrukcję swej tetralogii Reymont oparł na mechanizmach rytmicznej przemiany pór roku i pór dnia i nocy, tworząc w ten sposób zaplanowaną kompozycję „wiekuistego kołowrotu rzeczy kosmicznych”³². Obecny w strukturach powieściowych „zegar astronomiczny”³³ sprawia, że jednym z głównych bohaterów *Chłopów* staje się szczególnie odmierzany czas³⁴. Obecny w powieści rytm kosmiczny, zwrócony ku prawom świata pierwotnego, narzuca bieg chłopskiej egzystencji od urodzenia do śmierci, zarówno w wymiarze codzienności, a więc prac na roli i w obejściu, jak i świętowania. Cykliczności zmian w przyrodzie towarzyszy bowiem wpisany weń kalendarz liturgiczny. W ten sposób następuje uświęcenie świata natury, prac na roli i ludzkiej egzystencji. Święta kościelne przypominają o powiązaniu *sacrum* i *profanum*.

Z *Chłopów* wyłania się „mityczny obraz przemijania pór roku, kiedy przed śmiertelną ciszą zimy odzywa się jeszcze jesienią łabędzi śpiew życia, a potem znowu wiosną się do niego wszystko budzi, by zamierać w upale lata”³⁵. Ten rytm kosmiczny i liturgiczny odpowiada idei epopei, której źródła należy się doszukiwać w „ludowej narracji oralnej o charakterze pieśniowym”³⁶. To „z pieśni epickich o tematyce mitologiczno-historycznej śpiewanych przez aoidów i rapsodów wyrosły najwybitniejsze dzieła epiki starożytnej – *Iliada* i *Odyseja* przypisywane Homerowi”³⁷. W *Chłopach* „jak na epos przystało, przyrody mamy tu wiele i żywiołów natury także. Zda się być regułą, że kolejne rozdziały tej chłopskiej epopei głosem wiatru czy burzy Reymont zapowiada. Wtedy jest najbardziej sobą

30 I. Matuszewski, „*Chłopi*” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 49, s. 934 i nr 50, s. 954–955. Zob. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 220.

31 K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury...*, s. 220.

32 A. Lange, *Pochodnie w mroku...*, s. 85.

33 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia...*, s. 149.

34 T. Zieliński, *Włościaństwo w literaturze polskiej*, „Wiedza i Życie” 1927, nr 7, s. 478–479.

35 T. Linkner, *Zainteresowanie Młodej Polski epopeją a „Chłopi” Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 94.

36 *Epopeja*, [hasło] w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 108.

37 T. Linkner, *Zainteresowanie Młodej Polski...*, s. 96.

i dopiero wtedy można go zwać »tytanem obserwacji, piewcą żywiołu i miłośnikiem przyrody«³⁸. Z obrazów natury, zawartych w tetralogii, nazwanych przez Antoniego Mazanowskiego „nastrojowymi pejzażami”, z powodzeniem można „ułożyć wspañały rok polski z każdą niemal chwilą dnia i nocy”³⁹. Powieść, złożona z czterech części, zaczyna się od obrazu jesiennego zachodzącego słońca:

Słońce już się przetaczało na zachód i jakby rozżarzone biegiem szalonym czerwieniło się kołem ogromnym i zsuwało na czarne, wysokie lasy. Mrok gęstniał i pełzał już po polach; sunął bruzdami, czaił się po rowach, wzbierał w gąszczach i z wolna rozlewał się po ziemi, przygaszał, ogarniał i tłumił barwy, że tylko czuby drzew, wieże i dachy kościoła gorzały płomieniami⁴⁰.

Skąpane w ciepłym świetle jesiennego słońca Lipce mogą się kojarzyć z sielankowym obrazem „wsi spokojnej, wsi wesołej”, o której śpiewa Panna XII w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Jana Kochanowskiego.

Cicho było, ciepło i nieco sennie. Słońce, chociaż to był już koniec września, przygrzewało jeszcze niezgorzej – wisiało w połowie drogi między południem a zachodem, nad lasami, że już krze i kamionki, i grusze po polach, a nawet zeschłe twarde skiby kładły za się cienie mocne i chłodne. Cisza była na polach opustoszałych i upajająca słodkość w powietrzu, przymglonym kurzawą słoneczną; na wysokim, bladym błękitcie leżały gdzieś bezładnie porozrzucane ogromne białe chmury niby zwały śniegów, nawiane przez wichry i postrzępione. (I, 9)

Słońce się już przetoczyło z południa i prószyło bladym, jesiennym światłem, że ziemia błyszcziała jakby oroszona, okna buchały płomieniami, staw lśnił się i migotał, przydrożne rowy pobłyskiwały wodą jakby szybami – wszystkim świat był przesycony światłem dogasającej jesieni i ciepłem ostatnim. (I, 196)

Powoli na świat spada cichy jesienny mrok. Wieś ukazana jest wtedy w zamglonej, księżycowej poświacie, która odrealnia krajobraz:

Zmierzch sypał się na wieś, jako ten popiół niewystudzony i od ukrytego zarzewia rudawy jeszcze – zorze dogasały, blade od tych chmur burych, które wiatr gnał i zwałał na zachód, i stożył w góry przeogromne. Zimno się robiło, ziemia tężała,

³⁸ Tamże.

³⁹ A. Mazanowski, „Chłopi” Reymonta, „Przegląd Powszechny” 1909, t. CIII, s. 328.

⁴⁰ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 18. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie podaję numer tomu i numer strony; wszystkie wyróżnienia w cytatach – M.J.O.

powietrze czyniło się ostre, rzeźwe jak przed przymrozkiem i takie słuchliwe, że tupot i ryki pędzonego do wodopoju inwentarza szły głośniejsze, a skrzypy wrót ni i studziennych żurawi, rozmowy, krzyki dzieci, szczekania leciały wyraźniej przez staw; gdzieniegdzie błyskały już okna i padały na wodę długie, porwane, drgające odbicia świateł... a spoza lasów wychylał się z wolna ogromny, czerwony księżyc w pełni, aż łuny były nad nim, jakby pożar buchał gdzieś w głębi lasów. (I, 182)

Wczesną jesienią Lipce rozbrzmiewają jeszcze gwarem i piosnkami, po czym powoli następuje nieuchronny, pełen bólu czas „smętku konania” (I, 84). Powoli ucicha życie wsi. Pisarz doskonale oddał ów smutek, wywołany podszytym łąką procesem zamierania przyrody. Ten wszechobecny nastrój śmierci dobrze oddaje nagromadzenie w partiach opisowych słownictwa nacechowanego melancholią:

Jesień szła coraz głębsza. Blade dni wlekły się przez puste, ogłuchłe pola i przymierały w lasach coraz cichsze, coraz bladsze – niby te święte Hostie w dogasających braskach gromnic. A co świtanie – dzień wstawał leniwiej, stężały od chłodu i cały w szronach, i w bolesnej cichości ziemi zamierającej; słońce blade i ciężkie wykwiło z głębin w wieńcach wron i kawek, co się zrywały gdzieś znad zórz, leciały nisko nad polami i krakały głucho, długo, żałośnie... a za nimi biegł ostry, zimny wiatr, mącił wody stężałe, warzył resztki zieleni i rwał ostatnie liście topolom pochylonym nad drogami, że spływały cicho niby łzy – krwawe łzy umarłego lata, i padały ciężko na ziemię. A co świtanie – wsie budziły się później: leniwiej bydło szło na paszę, ciszej skrzypiały wierzeje i ciszej brzmiały głosy przytłumione martwością i pustką pól, i ciszej, trwoźniej tętniło życie samo – a niekiedy przed chałupami albo i w polach widni byli ludzie, jak przystawali nagle i patrzyli długo w dal omroczoną, siną... albo i te rogacie, potężne łby podnosiły się od traw pożółkłych i przezuwając z wolna, zatapiały ślepie w przestrzeń daleką... daleką... i kiedy niekiedy głuchy, żaloszny ryk tłukł się po pustych polach. A co świtanie – mroczniej było i zimniej, i niżej dymy rozsnuwały się po nagich sadach, i więcej ptaków zlatywało do wsi i szukało schronienia po stodołach i brogach, wrony siadały na kalenicach, to wieszły się na nagich drzewach lub krążyły nad ziemią, kracząc głucho – jakoby pieśń zimy śpiewając żaloszną. Południa były słoneczne, ale tak martwe i nieme, że poszumy lasów dochodziły głuchym szmerem i bełkot rzeki rozlegał się jak łkanie bolesne, a szczątki babiego lata rwały się nie wiadomo skąd i przepadały w ostrych, zimnych cieniach chałup. A smutek konania był w tych południach cichych, na pustych drogach leżało milczenie, a w odartych z liści sadach czaiła się głęboka melancholia żaloszności i trwogi zarazem. I często, coraz częściej niebo powlekało się burymi chmurami, że już o letnim podwieczorku musiano schodzić z pól, bo mrok ogarniał świat... (I, 83)

Rozmyte w jesiennych deszczach w Lipce sprawiają wrażenie martwych:

A na przedwieczerzę często spadały deszcze, krótkie były jeszcze, ale zimne i coraz częściej przeciągały się do zmroku – do długiego jesiennego zmroku [...] – a mokra, zimna noc tłukła się o ściany i pojękiwała w sadach. (I, 84).

Lipce martwiały równo, jako te pola okólne, co wyczerpane, szare, odarte w od-pocznieniu leżały i cichości tężenia; jako te drzewiny nagie, poskręcane, żałobne, **drętwiejące z wolna na długą, długą zimę... Jesień to była, rodzona matka zimy.** (I, 85)

Nieubłaganie nadchodził trudny czas konania przyrody. Zapadającym ciem-nościami towarzyszy przerażająca, „ogłuchła, niema cisza” (I, 196), która może się kojarzyć z ciszą cmentarną. Narrator opisuje przejmujący ból zadawany przez bez-litosną naturę, kiedy to świat pogrąża się w pomroce i strachu przed nieubłaganą śmiercią, która rozpoczęła swe królowanie:

Deszcze się rozpadały na dobre. Już od samego jarmarku świat z wolna zatapiał się w szarych, mętnych szklivach deszczów, że tylko obrysy borów i wsi majaczyły blade, niby z przemięklej przędzy utkane. Szły nieskończone, zimne, przenikające szarugi jesiennie. **Siwe, lodowate bicze deszczów siekły bezustannie ziemię i prze-miękały do głębi, aż drzewo każde, źdźbło każde dygotało w bezmiernym bólu.** A spod ciężkich chmur, skłębionych nad ziemią, spod zielonawych szarug wychylały się chwilami szmaty pól poczerniałych, przemiękłych, rozplaszczonych – to wyblęskiwały strugi spienionej wody, płynącej bruzdami, albo czerniały drzewa samotne na miedzach – **jak przygięte, nabrzmiałe wilgocią, trzęsły ostatnimi łachmanami liści i szamotały się rozpacznie, niby psy na uwięzi.** Drogi opusto-szałe rozlały się w błotniste, gnijące kałuże. Krótkie, smutne, bezsłoneczne dni wlekły się ciężko przegniłymi smugami światła, a noce zapadały czarne, głuche, rozpaczliwe bezustannym, monotonnym chlupotem... **Przerażająca cichość ogar-nęła ziemię. Umilkły pola, przycichły wsie, ogłuchły bory. Wsie poczerniały** i jakby silniej przywarły do ziemi, do płotów, do tych sadów nagich, poskręcanych jęczących z cicha. Szara kurzawa deszczów przysłoniła świat, wypila barwy, zga-siła światła i zatopiła w mrokach ziemię, że wszystko wydało się jakby sennym majaczeniem, a smutek wstawał z pól przegniłych, z borów zdrętwiałych, z pus-tek obumarłych i włókł się ciężkim tumanem; przystawał na głuchych rozstajach, pod krzyżami, co wyciągały rozpacznie ramiona, na pustych drogach, gdzie **nagie drzewa trzęsły się z zimna i łkały w męce** – do opuszczonych gniazd zaglądał pustymi oczami, do rozwalonych chałup – na umarłych cmentarzach tłukł się wśród mogił zapomnianych i krzyży pogniłych i płynął światem całym; **przez nagie, odarte, splugawione pola, przez wsie zapadłe** i zaglądał 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, 108–109)

Wtedy to świat wydaje się dusić w ciemnościach i wszechogarniającym bólu konania, co oddaje ten pełen ekspresji opis:

Świat z nagła poczerniał, **cisza się uczyniła głucha, przygasły** światłości, sine oczy wód pomdlały, wszystko jakby zdrętwiało i stanęło w zdumieniu z przytąjonym tchem, lęk wionął po ziemi, mróz przenikał kości, strach chycił za gardziele, dusze padły w proch, lute przerażenie załopotало nad wszelkim stworzeniem – widać było, jak zając gnał przez wieś z rozwianą sierścią, to wrony z krzykiem przejmującym wpadały do stodół albo i zgoła do sieni, psy wyły po przyzbach jak oszalałe, ludzie chyłkiem uciekali do chałup, a nad stawem biegła ślepa kobyła z resztką wozu, tłukła się o płoty, o drzewa i z dzikim kwikiem szukała stajni.

Ciemnica się rozlewała mętna, dusząca: chmury opadały coraz niżej, zwały się z lasów rozkotłowaną gęstwą tumanów i toczyły się po zagonach jak te wody wzburzone, rozhukane, straszne – uderzyły na wieś i zalały wszystko lodowatą, brudną mgłą; naraz niebo się przedarło na środku i zajaśniało modrawo niby lustro studzienne, świst ostry przeszył ciemności, mgły się skłębiły z nagła, a z pękniętej czeluści lunął pierwszy wicher, a za nim już leciał drugi, dziesiąty, setny! Wyły już stadami, lały się z tej gardzieli niby rzeki niczym nie powstrzymane, rwały się jakby z łańcuchów i rozskowyczoną, wściekłą zgrają biły w chmury, rzucały się na ciemnice i rozwalały je do dna, przeżerały na wskroś i rozmiatały niby tę słomę strupieszalą. Wrzask poszedł po świecie, zamęt, szumy, świsty, kurzawa. (II, 247–248)

„Bolesna, głucha cisza przygnietła świat” (I, 156) i słyhać było tylko czasami szmery lub szumy, wizgi, jęki i pohukiwania wiatrów, co dodatkowo jeszcze wzmacniało efekt grozy. Reymont sugestywnie oddał ów straszliwy, nieludzki i zatrważający proces męczarni przyrody. W nieustająco padającym lub mżącym deszczu szarzeją i tracą blask wszystkie kolory. Dominujące barwy późnej jesieni to sina, siwa, bura i czarna/poczerniała⁴¹. Kiedy w Dzień Zaduszny w końcu przestanie padać, świat i tak będzie prezentował się „szary, bezsłoneczny i martwy” (I, 156). Przestrzeń Lipiec nabiera walorów mortalnych. Zima ten efekt jeszcze pogłębi. Pierwsze przymrozki wyiskrzyły noce oraz rozjaśniły bielą szronu poranki, ale cały świat śpi pod białym, śmiertelnym całunem. Nawet niebo wydaje się martwe, podobnie jak skuta lodem ziemia. W tej ciszy tylko wicher się wzmaga, a dźwięki przezeń wydawane ulegają jeszcze większej intensyfikacji. Świat zamienia się w *inferno*.

41 A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chtopach”...*, s. 17.

Chmury, stratowane ostrymi kopytami wichrów, uciekały jakby chyłkiem na bory i lasy, niebo się przecierało, dzień znowu zaświecił łożnianymi oczami, stwór wszelki odetchnął z ulgą.

Ale wichry wiały wciąż, bez mała całą niedzielę, a bez folgi żadnej ni przestanku. Dnie to tam jeszcze jako tako człowiek strzymać wstrzymał, że to ino ci się wiedli na świat, kogo potrzeba gnała, drugie zaś po chałupach siedzieli i końca wyglądali, ale noce były nie do wytrzymania, **a przyszły akuratnie jasne, rozgwiażdżone i w górze ciche, ino na ziemi wichura odprawiała diabelskie gody, jakby się naraz ze sto chłopa obwiesiło, że i zasnąć nie było można, jakże, kiej szły takie ryki, trzaski, łomoty i hurkotania, jakby tysiące pustych wozów, a w pędzie największym przejeżdżało po grudzie, a te tętenty, od których ziemia drżała, a te hukania Bóg wie czyje, te wrzaski, te wycia!**

Chałupy trzeszczały, bo raz wraz wichura parła barami ściany, tłukła się o węgły, podważała okapy, za przyciesie się brała, w drzwi tłukła jakby łbem, że niejedne puściły, szyby gnietła, aż trza było wśród nocy wstawać i przytykać poduszkami, bo darła się do wnętrza z kwikiem kiej ta świnia uprzykrzona, a tak prażyła ziąbem, iż ludzie pod pierzynami, a kostnieli! (II, 248)

Zimą zdarzają się też piękne, rozświetlone dni, kiedy świat jaśniej pod wpływem słonecznego światła i nabiera szczególnej urody. Dzieje się to dzięki przejrzystemu, błękitnemu niebu i coraz mocniej i jaśniej świejącemu słońcu zapowiadającemu nadchodzącą powoli wiosnę i rodzące się nieśmiało życie:

Dzień się zrobił dziwnie jasny i pogodny, słońce świeciło od samego wschodu, nocny, tęgi przymrozek jeszcze się był nie roztopił w odwildze, ze strzech kapalo sznurami lśniących paciorków, a zlodowaciałe wody po drogach i rowach świeciły się kiej lustra, oszroniałe zaś drzewa roziskrzały się w słońcu, płonęły i kieby tą srebrną przędzą leciały na ziemię; **czyste, niebieskie niebo, pełne mlecznych, małych chmur, grało w słońcu jako rozkwitły lnowy łan**, gdy weń stado owiec wpadnie i tak się weprze, że ledwie im białe grzbiety widać, powietrze przeciągało czyste, mroźne, a tak rzeźwe, iż człek z lubością nim dychał. **Poweselał cały świat, lśniły się kałuże i mieniły się złotymi brzaskami wyszklone śniegi**, [...] a cudna, przesłoneczniona roztocz zalewała cały świat pogodną jasnością i prawie wiosnianym ciepłem. (II, 460)

Świat cały zajmował się płomieniami od słońca, gorzały światłością wody wszelkie, rowy były, kieby je kto roztopionym słońcem napelnił po brzegi, drogi zaś widziały się jakby z topionego złota uczynione, lody na stawie przemyte deszczami pobłyskiwały jako ta misa cynowa czarniawo, drzewa nawet skrzyły się od rosy nieobeschłej, a pola, pobrużdżone strugami, leżały jeszcze oniemiałe, czarne, martwe, a już jakby dychające ciepłem i wezbrane wiosną, i pełne skrzeń i bełkotliwych głosów wód, a tu

i ówdzie nie stopione śniegi jarzyły się ostrą białością, kiej te płótna rozciągnięte do blichu; niebo zmodrzało, odsłoniły się dale przymglone, zdziebko jakby osnute pajęczynami, że oko szło na wskroś i leciało hen, na pola nieobjęte, na czarne linie wsi, na otoki borów, we świat ten cały dyszący radością, **a powietrzem szły takie lube, wiosniane tchnienia, że w sercach człowieczych wstawał radosny krzyk.** (II, 474)

Wraz z wiosną świat budzi się do życia. Coraz mocniej grzejące słońce swym ciepłem ogarnia ziemię, rozjaśnia ją blaskiem i wyłącza, dzięki czemu „stawała niekiedy w takiej cichości a zadumaniu jakoby w tej świętej chwili rodów i poczyznań” (III, 12–13).

W końcu zima ustępuje, a po zimnie, deszczach, plusze, śniegach i mrozach nie ma śladu. Świat wydaje się śpiewać pieśń radości, głoszącą triumf życia nad śmiercią. Warto zacytować w całości dłuższy fragment, będący wstępem do tomu pt. *Wiosna*, który przyjmuje kształt lirycznego poematu. Pisarzowi udało się w nim oddać rytm odradzającej się do życia przyrody. Słońce ozłaca ziemię blaskiem życiodajnej jasności.

Czas był wiosenny o świtanu. [...]

Poczynało dzień.

Ale cichość była jeszcze całkiem drętwa, tyle jeno, co rosy kapały rzęście z drzew pośpionych w mącie nieprzejrzanym.

Niebo, kiej ta płachta modrawa, przejęta wilgotnością i orosiła, przecierało się już ździebko nad ziemią czarną, głuchą i zgoła w mrokach zagubioną. [...]

Niebo się rozlewało z wolna światłościami, zniżając się coraz barzej nad światem, że już kajs niekaj wydzierają się na jaśnię czuby drzew, oprzędzone mgłami, a gdzie znów, na wyżach, jakieś pola szare, przesiąkłe rosą, wyleniały się z nocy; to stawy zamigotały pośleplymi lustrami albo strumienie, kiej długachne, orosiące przędze, wlekły się wskroś mgieł rzednących i świtów.

Dzień się już czynił coraz większy, zorze rozsącały się w martwe siności, że na niebie poczynały gorzeć jakoby krwawe łuny pożarów jeszcze niedojrzanych. I tak się galantowidniało, iż ano bory wyrastały dokoła czarną obręczą, a wielka droga, obsiadła rzędami topoli pochyłonych, utrudzonych jakoby w ciężkim chodzie pod wzgórze, dźwigała się coraz widniej na światłość. Zaś wsie, potopione w mrokach przyziemnych, wyzierały gdzieniedzie pod zorze, kieby te czarne kamienie spod wody spienionej, i po niektóre już drzewa co bliższe srebrzyły się – całe w rosach i brzaskach.

Słońca jeszcze nie było. Czulo się jeno, że leda pacierz wylupie się z tych zórz rozgorzałych i padnie na świat, któren dolegiwał ostatków, ozwierał ciężko mgławicami zasnute oczy, poruchiwał się ździebko, przycykał z wolna, ale jesczech się lenił w słodkim, odpoczywającym dośpiku, bo cichość padła barzej w uszach dzwoniąca, jakoby ziemia dech przytała – jeno wiat, jako to dychanie dzieciątka cichuśki, powiał od lasów, aż rosy potrząsły się z drzew.

Aż z tej omdlałej szarości świtów, z tych sennych jeszcze, omroczałych pól – jakoby w kościele rozmodlonym i oniemiałym, **kiedy dobrodziej ma wzniesić na podniesienie Hostię Przenajświętszą – wystrzelił z nagła głos skowronkowy...**

Wyrwał się gdzieś z roli, zatrzepotał skrzydłami i jał świergotać jako ta z czystego srebra sygnaturka; jako ten wonny pęd wiośniany tlił się w bladym niebie, bił w górę, głośniał, iż w onej świętej cichości wschodów rozdzwaniał się na świat cały.

Wraz i drugie jęły się zrywać, skrzydełkami bić, w niebo się drzeć i śpiewać zawzięcie, a poranek głosić wszemu stworzeniu czującemu.

A po nich wnet i czajki zakwiliły jękliwie na moczarach.

Bocki też wzięły klekotać rozgłośnie gdzieś po wsiach, jeszcze nierozpoznanych w szarościach.

Słońce zaś było już ino, ino...

Aż i ono pokazało się zza lasów dalekich. Wychylało się z przepaści i kieby tę ogromną, złocistą i rozgorzałą ogniami patynę wynosiły boże, niewidzialne ręce nad sennymi ziemicami; i żegnając światłością świat, żywe i umarłe, rodzące się i struchlałe, rozpoczynając świętą ofiarę dnia, że wszystko jakby z nagła padło w proch przed majestatem i zamilkło, przywierając oczy niegodne.

I oto dzień się stał – jako to nieobjęte morze weselnej światłości.

Mgły kiej wonne dymy z trybularzów były z łąk ku rozzłoconemu niebu, a ptactwo i stworzenie wszelkie uderzyło w wielki krzyk śpiewań jakoby w ten pacierz serdecznych dziękczynień.

Słońce zaś urastało wciąż, wynosiło się nad bory czarne, nad wsie nieprzeliczone, coraz wyżej, i wielkie, gorejące, ciepłe kiej to święte oko miłosierdzia Pańskiego brało we władną i słodką moc panowanie nad światem. (III, 7–9)

Hej! Zwiesna ci to szła przeciech nieobjętymi polami, skowronkowe pieśni głosiły ją światu i to słońce święte, i ten wiatер pieszczący, słodki a ciepły kiej matczyne całunki, i to przytajone jeszcze dychanie ziem, tęsknie czekających na pługi i ziarno, i to wrzenie wesela unoszące się wszędy, i to powietrze ciepłe, orzeźwiający i jakoby narzmięły tym wszystkim, co wnetki się stanie zielenią, kwiatem i kłosem pełnym.

Hej! Zwiesna ci to szła, jakoby ta jasna pani w słonecznym obleczeniu, z jutrzzenkową i młodą gębusią, z warkoczami modrych wód, od słońca płynęła, nad ziemiami się niesła w one kwietniowe poranki, a z rozpostartych rąk świętych puszczała skowronki, by głosiły wesele. A za nią ciągnęły żurawiane klucze z klangorem radosnym, a sznury dzikich gęsi przepływały przez blade niebo, że bocki ważyły się nad łągami, a jaskółki świergotały przy chatach i wszystek ród skrzydlaty nadciągał ze śpiewaniem. **A kędy tknęła ziemię słoneczna szata, tam podnosiły się drżące trawy, nabrzmięwały lepkie pęki, chlustały zielone pędy i szeleściły listeczki nieśmiałe. I wstawało nowe, bujne, potężne życie, a zwiesna już szła całym światem, od wschodu do zachodu, jako ta wielmożna boża wysłanniczka, łaski i miłosierdzie czyniąca...** (III, 10–11)

W promieniach wiosennego słońca przyroda budzi się do życia, co oznajmia głos ptaków. Wraz z nią ożywa społeczność wiejska. Ludzie, otrząsając się z zimowego odrętwienia, powoli przystępują do prac polowych, nad którymi wisi teraz „rozgorzałe, złotawe słońce”(III, 12). Reymont w tym tomie powieści dał szereg obrazów będących czymś na kształt muzycznych wariacji na temat ziemi – rozgrzanej słońcem, wilgotnej, rozpulchnionej, gotowej na wiosenny siew. Oto kilka wybranych przykładów mających charakter perseweracji. Warto zwrócić uwagę na uporczywe powracanie do poruszanego problemu. Dla pisarza ziemia tożsama jest z samą istotą życia, co nieustannie dokumentuje:

Ziemia się rozdzwaniała życiem kieby ten dzwon umarły, gdy mu nowe serce uwieszą, serce ze słońca uczynione, że bije górnio, dzwoni, huczy radośnie, budzi struchlałe i śpiewa takie rzeczy i sprawy, takie cuda i moce, aże serca biją do wtóru weselnego, aże same łyzy leją się z oczu, aże dusza człowiekowa zmartwychwstaje w nieśmiertelnych mocach i klęczący ze szczęścia ogarnia sobą oną ziemię, ów świat cały, każdą grudkę napęczniałą, każde drzewo, każdego kamień i chmurę każdą – wszystko ano, co uwidzi i co poczuje... (III 11)

A ziemia czekała. Wygrzewało ją młode słońce, suszyły wiatry, przejmowały na wskroś te ciepłe i płodne deszcze, stężały owe mgliste i nagrzone noce zwiesnowe – że trawy już puszczały zieloną szczotką, oziminy podnosiły się w chyżym roście, skowronki przedzwaniały nad zagonami, boćki brodziły po łągach, kwiaty też kajś niekaj buchały z moczarów ku niebu połyskliwemu. Ku niebu, co się co dnia, niby ta płachta jasna i obtulna, podnosiła coraz wyżej, że już coraz dalej sięgały tęskliwe oczy, aż po owe wręby wsi i borów, niedojrzanych w zimowych mrokach. **Cały świat przecykał z martwego śpiku i prężył się, a przystrajał do zwiesnowych godów, wesela i radości...** (III, 84)

Dzień wstawał cudny, ciepły, a jędrny [...]. Ziemia się budziła, ptaki zaśpiewały w gniazdach, drzewa też jęły szemrać niby tym pacierzem pierwszym; kwiaty się otwierały, podnosząc do słońca ciężkie, zwilgocone i senne rzęsy, a lśniące rosy sypały się gradem perlistym. **Długi a luby dygot zatrząsł wszystkim, co znowu się budziło do życia**, zaś gdziesik z ziemi, ze dna wszelkiego stworzenia buchnął niemy krzyk i jak głucha błyskawica przeleciał nad światem, jak kiedy człowieczą duszę w twardej śpiku z mora dusi, że targa się, stracha, zamiera, aże raptem oczy ozewrze na słoneczną światłość i krzykiem szczęsnego oniemiaenia dzień wita i to, że między żywymi jest jeszcze, niepomna, jako to nowy dzień trudów a boleści, jak wczoraj było, jak z jutrem przyjdzie, jak zawdy będzie... (III, 217)

Jasno było na świecie. Słońce się nie pokazywało, ale mimo to dzień posiewał dziwnie przesłonecznioną widność. Niebo wisiało wysoko, niby ta modrawa płachta,

z rzadka jeno pozarzucana białymi chustami strzępiastych chmur; dołem zaś role rozlewały się w roztocz nieobjętą, widną kiej na dłoni, pozieleniałą miejscami, a gdzie płową od rżysk i ugorów, strugami wód łyskającą jakby tymi szybami.

Skowronki wyśpiewywały rozgłośnie, a z pól, od borów, z niebieskawych dali, całym światem płynęło rzeźwe, wiośniane powietrze, przejęte ciepłą wilgocią i miodnym zapachem topolowych pąków. A po drogach wsi roilo się od ludzi – ściągali w opłotki gałęzie i drzewa przez wichurę wyłamane. W powietrzu zaś było tak cicho, że drzewiny, jakby obwiane jeno puchem pierwszej zieleni pąków, ledwie się poruchiwały. (III, 101–102)

Słońce szło w górę, jasnością zalewając świat. Ciepło się podnosiło, że już muchy brzęczały po szybach, jaskółki zapamiętałe chlustały wskroś przejrzystego powietrza, staw mienił się w ogniach, drzewa zaś, kiejby spławione w zieleni, polśniewały świeżyzną, rozlewając miodne zapachy. Z pól ogromnych, opłyniętych niebieskością, bił niekiedy chłodnawy, ziemią przejęty ciąg i skowronkowe śpiewania. Wszytek świat tchnął zwiesnową, cichą lubością, a od wsi, ledwie widnych w dalekościach, słoneczną pożogą przemglonych, niesły się czasami jędrne krzykania i huki pistoletowych strzelań! (III, 123)

Dopełnieniem tych obrazów, układających się w cykl skoncentrowany wokół budzącej się do życia ziemi, jest scena śmierci Macieja Boryny, który o świtanie, przyzwany „miłosnym” głosem ziemi, wyszedł na pola na ostatni swój siew. Po raz ostatni powtórzył gest mitycznego siewcy, po czym skonał, leżąc twarzą w bruździe jakby w miłosnym zespoleniu z ziemią, roztopioną w blaskach porannej zorzy.

Tak kończy się tom pt. *Wiosna* i tegoż ranka zaczyna się tom czwarty i kolejna pora roku – lato. W powieści nie ma żadnego rozstępu czasowego między wiosną a latem. O zmianie pory roku świadczy jedynie coraz mocniej grzejące słońce. Powietrze staje się duszące od gorąca, a letnie niebo wydaje się ciężać nad wsią. W tym strasznym skwarze mieszkańcy Lipiec pracują bez odpoczynku na polu przy żniwach. Zaczyna się czas ciężkiej, ale i błogosławionej pracy.

Wielka, uroczysta cichość przejęła żniwne pola – zrobiło się jakby święte nabożeństwo znojnej, nieustannej i owocnej pracy.

Słońce podnosiło się coraz wyżej, skwar wzmagał się z godziny na godzinę, ogniste blaski zalewały pola i żniwny dzień potoczył się kiej to pszeniczne złoto, i dzwonił kiej złotem ciężkim, żrałym ziarnem.

Wieś ostała pusta i jakby wymarta. [...] Że już na wszystkich polach – jak jeno było można sięgnąć okiem – w straszliwym skwarze, wśród zbóż złotawych, w rozmigotanym i ślepiącym powietrzu, od świtu do późnego wieczora połyskiwały sierpy i kosy, bieleły koszule, czerwieniały wełniaki, gmerali się niestrudzenie ludzie i szła cicha, wytężona robota. (IV, 588–589)

Chłopów kończy opis gwałtownej burzy, w czasie której deszcz i błyskawice wydają się oczyszczać atmosferę we wsi. Po deszczu następuje powrót do codziennego życia, toczącego się zgodnie z rytmem wschodów i zachodów słońca. W ten sposób czas zatoczył pełne koło i rok się zamknął.

Profanum i sacrum

Można mówić o obecności w powieści Reymonta mistycznego kultu przyrody. „Bohaterami powieści są nie tylko ludzie, lecz i słońce, powietrze, rośliny, zwierzęta, a zwłaszcza i przede wszystkim ziemia, z którą chłop zrósł się i którą ukochał jako swoją karmicielkę”⁴². Życie w Lipcach jest silnie zespolone z ziemią, w którą bohaterowie są wręcz wgrzyzieni, ponieważ to ona decyduje o ich egzystencji. Jest dla nich wszystkim – życiem i śmiercią, bogactwem i przekleństwem. Ziemia narzuca chłopom swą pierwotną, nacechowaną okrucieństwem etykę, zgodnie z archetypicznymi wyobrażeniami, stanowiącymi podłoże przedstawianych w powieści wydarzeń. Urasta do przepięknej siły kosmicznej, w której żywiole została zatopiona cała chłopka egzystencja.

Reymont podobnie jak Szekspir, stawia swych bohaterów w obliczu sił pierwotnych lub oddaje ich na pastwę nieposkromionych namiętności. Spiętrza wypadki, które odsłaniają w całej nagości ich dusze. Przy czym, jak dramaturg, odosabnia i wyolbrzymia poszczególną namiętnością, pozwalając jej urósć do rozmiarów symbolu⁴³.

To miłosne zespolenie chłopów z ziemią sprawia, że praca na roli nabiera charakteru rytualnego obrzędu i wykracza poza granice materialnego świata. W struktury omawianej powieści wpisany jest mit ziemi – wiecznej macierzy. W ten sposób pisarz wyraził panteistyczną tęsknotę chłopów za ziemią, rodzicielką i karmicielką.

Wzrok bohaterów Reymonta nakierowany jest jednak nie tylko w stronę ziemi, ale również w górę, ku niebu. Ziemski świat istnieje dzięki słońcu, które jest źródłem światła, mającego moc życiodajną i kreacyjną. W *Chłopach* człowiek egzystuje zawieszony między niebem a ziemią⁴⁴. To na ich przecięciu rozgrywa się dramat ludzkiego losu i przeznaczenia, zdeterminowany przez rytm Kosmosu. Warto zatem zwrócić uwagę na sceny, w których główne role odgrywają niebo i słońce. Okazuje się, że nie mamy do czynienia tylko z dekoracyjnym opisem

42 I. Matuszewski, „Chłopi” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 49, s. 934. Myśli te rozwinął autor w kolejnej części drukowanej w nr 50, s. 954–955.

43 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 226.

44 W *Chłopach* leksem ziemia występuje około 800 razy, a niebo około 330.

zjawisk astrologicznych. W *Chłopach* niebo, „kiej ta płachta modrawa” (III, 7), które „zajaśniało jak płótno na bielnikach” (IV, 341) i „pokryło się rosą świetlistą” (II, 314), ma głębszą wymowę. Na błękitnym, przejrzystym niebie „Słońce wschodziło pogodnie; czerwone i ogromne, z wolna wtaczało się na wysokie niebo, jakoby na to pole nieobojętne, kaj w sinych oprzędach mgieł leżały nieprzeliczone stada białych chmur” (III, 217), aby wkrótce z czerwonej kuli przeistoczyć się w **wielką Hostię świętą**, u której stóp spoczywa ziemia. Barwy i światło nabierają wartości symbolicznych, co w powieści buduje plan metafizyczny. Potwierdzają to kolejne obrazy. Ten opis wschodzącego słońca wydaje się nawiązywać do biblijnej Księgi Genesis, kreacyjnego i jednocześnie afirmacyjnego gestu Stwórcy.

Słońce zaś było już ino, ino... Aż i ono pokazało się zza lasów dalekich, wychylało się z przepaści i kieby **tę ogromną, złocistą i rozgorzałą ogniami patynę wynosiły Boże, niewidzialne ręce nad sennymi ziemcami i żegnając światłością świat, żywe i umarłe, rodzące się i struchlałe, rozpoczynało świętą ofiarę dnia**, że wszystko jakby z nagła padło w proch przed majestatem i zamilkło, przywierając oczy niegodne. I oto dzień się stał, jako to nieobjęte morze weselnej światłości. Mgły kiej wonne dymy z trybularzów były z łąk ku rozłożonemu niebu, a ptactwo i stworzenie wszelkie uderzyło w wielki krzyk śpiewań, jakoby w ten pacierz serdecznych dziękczyniń. Słońce zaś urastało wciąż, wynosiło się nad bory czarne, nad wsie nieprzeliczone, coraz wyżej, i wielkie, gorejące, ciepłe kiej to **święte oko miłosierdzia Pańskiego** brało we władną i słodką moc panowanie nad światem. (III, 8–9)

Obecny w powieści motyw słońca jako Hostii pełni ważną funkcję. Słońce jest tu źródłem zarazem życiodajnego światła, jak i piękna:

słońce się nawet całkiem wylupało i świeciło na modrym, jakby oprzędzonym w cieniuśkie, przejrzyste mgły niebie, jeno że blade było, ostygłe kiej ta **Hostia w mon-strancji utajona**, nic nie grzejące, a naprzeciw, bo mróz brał na dzień, podnosił się jeszcze i przejmował taką skrzytwą, że dech zapierało i stworzenie wszelkie chodziło w parach oddechów, niby w kłębach mgieł, ale świat się cały rozświetlił i stanął w takich migotliwych, jarzących blaskach, w takich ostrych skrzeniach, jak żeby kto diamentową rosą przyokrył śniegi, aż oczy bolały patrzeć. (II, 304)

Że już dnie były dla niej jako te ciągle święta, [...] bo kiedy wyrzała w pole, to dzwoniły jej tym samym dojrzałe kłosa, dzwoniła spieczona ziemia, dzwoniły sady przygięte pod ciężarem owoców, dzwoniły bory dalekie i te wędrujące chmury, i **ta przenajświętsza hostia słońca, wyniesiona nad światem, a wszystko śpiewało wraz z jej duszą jeden niebosiężny hymn dziękczynienia i radości: – Święty! Święty! Święty! Święty!** Hej, jaki to świat śliczny, kiej się nań patrzą rozmiłowane oczy! (IV, 528)

Cała przyroda śpiewa hymn pochwalny na cześć swego Stwórcy, co może się kojarzyć z pieśnią Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*. To światło rozjaśniające świat zwraca myśl człowieka ku Bogu. Niebo, które czasami wydaje się bohaterom powieści groźne, surowe i budzące lęk, pozostaje dla nich znakiem nadziei i miłości. Z wysokości wydaje się przemawiać do ludzi odwieczny Stwórca. Popularne zwroty: „Idźcie z Bogiem”, „Zostańcie z Bogiem”, „Ostajcie z Bogiem”, „Bóg zapłać” czy „Niech Bóg broni”, które są obecne w całym powieściowym dyskursie, pomimo skostnienia, przez swą powtarzalność potwierdzają stałą obecność Boga w świecie i nieustannie przypominają o Jego obecności. Świat *Chłopów* nie sprwadza się bowiem do wymiarów materialnych. W tetralogii Reymonta niebo jako źródło życia zyskuje głos ostateczny, co sprawia, że człowiek, odczuwa nieustannie Bożą obecność. Musi więc poddać się prawom surowej etyki, budowanej na fundamencie Dekalogu, ponieważ w innym przypadku zostanie zachwiany moralny porządek świata, nastanie chaos i ostatecznie zagłada.

Świat *Chłopów* ma zatem mocne oparcie w metafizyce, co buduje silną przestrzeń aksjologiczną. Dzięki temu koegzystują ze sobą dwa światy: zmysłowy i niezmysłowy, materialny i duchowy, które wzajemnie na siebie zachodzą i się warunkują⁴⁵. Tę niematerialną, uduchowioną wizję świata potwierdza początek powieści, zaczynającej się słowami powitania starej żebraczki, Agaty, skierowanymi do Księdza, a właściwie do całego Bożego świata.

- Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!
- Na wieki wieków, moja Agato, a dokąd to wędrujecie, co?
- We świat, do ludzi, dobrodzieju kochany – w tyli świat!... – zakreśliła kijaszkiem łuk od wschodu do zachodu. (I, 7)

Po tym powitaniu następuje opis pełnego harmonii wiejskiego krajobrazu zatopionego w świetle zachodzącego słońca, które poza cechami fizycznymi wydaje się mieć właściwości metafizyczne:

A pod nimi, jak okiem ogarnąć, leżały szare pola niby olbrzymia misa o modrych wrębach lasów – misa, przez którą, jak srebrne przedziwo rozbłysłe w słońcu, migotała się w skrętach rzeka spod olch i łozin nadbrzeżnych. Wzbierała w pośrodku wsi w ogromny podłużny staw i uciekała na północ wyrwą wśród pagórków; na dnie kotliny, dokoła stawu, leżała wieś i grała w słońcu jesiennymi barwami sadów – niby czerwono-żółta liszka, zwinięta na szarym liściu łopianu, od której do lasów wyciągało się długie, splecione nieco przedziwo zagonów, płachty pól szarych, sznury miedz pełnych kamionek i tarnin – tylko gdzieś tam w tej srebrnawej szarości rozlewały się strugi złota – łubiny żółciły się kwiatem pachnącym, to białeły omdlałe, wyszłe

45 A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach”...*, s. 89.

łożyska strumieni albo leżały piaszczyste sennie drogi i nad nimi rzędy potężnych topoli z wolna wspinały się na wzgórze i pochylały ku lasom. (I, 9–10)

Wkrótce „zachód już był i na wodzie czyniły się złotopurpurowe tęcze i płomienne koliska, przez które niby białe chmurki przepływały z gęgotem gęsi, rozlewając dziobami sznury krwawych pereł” (I, 23). W końcu „Słońce zgasło, wieczór się robił. Świeciły jeszcze zorze łunami zakrzepłej krwi i ostygniętego złota i posypywały na staw jakby pyłem miedzianym, że wody ciche drgały rdzawą łuską i szmerem sennym” (I, 24). Zachodzące słońce tak jak w lustrze odbija się w tafli jeziora zasypywanego jakby z nieba złotym pyłem. Można powiedzieć, że opis ten jest ekwiwalentem nie tylko stanu wzruszenia osoby patrzącej, ale zapisem szczególnego momentu uświęcenia świata. Wydaje się nastrojony na najwyższy, nacechowany wzniosłością ton odwiecznej harmonii, spokoju i wyciszenia, znany chociażby z *Pieśni wieczornej* Franciszka Karpińskiego, wyrażających pochwałę Boskiego stworzenia. W ten sposób objawia się świętość świata postrzeganego jako doskonałe Boże dzieło.

Całość *Chłopów* kończą skierowane do gromady słowa pożegnania Dziada, którym towarzyszy głos dzwonów, wypełniający bezkres nieba i ziemi, skierowany ku nieskończoności.

Od Lipiec roznosiło się dzwonięcie na Anioł Pański, a niekiedy dochodziły turkoty wozów, szczęki naostrzonych kos i dalekie, dalekie śpiewania, złocista kurzawa zachodu przysłaniać ją całą wieś i pola wszystkie, i lasy. Dziad podniósł się, spędził psy, poprawił torebek i wsparłszy się na kulach rzekł: – Ostańcie z Bogiem, ludzie kochane. (IV, 592)

Zdarzenie inicjujące powieść odpowiada ją zamykającemu. Tetralogia zaczyna się i kończy Bożym błogosławieństwem. W świecie Lipiec został przywrócony zaburzony przez ludzi stan pierwotnej harmonii. Ostatecznie w omawianej powieści nad realizmem góruje metafizyka i to ona staje się właściwym kontekstem dla odczytania naczelnej idei tetralogii. Chłop przestaje być postrzegany jako wytwór środowiska i determinanta biologii. Z tego powodu wąsko rozumiany determinizm nie może zostać uznany za prymarną zasadę organizującą powieściowe fakty. Powszedniość wiejska ujawnia głębię bytu i zamienia się w pejzaż życia, poddany władaniu Boga. Ten sposób sakralizacji materialnej rzeczywistości w *Chłopach* pozwala na zwrot ku metafizyce i Transcendencji. Nie oznacza to jednak, że bohaterowie nie odczuwają tragiczności istnienia. Dostrzegalny jest pierwiastek fatalistyczny w ich losach. Człowiek, tak jak dzieje się to w przypadku Kuby Sochy, Jagusi, Macieja Boryny, Jagaty czy Jagustynki (tych przykładów można wskazać więcej), nie panuje nad swą dolą. To rodzi w powieści poczucie wyobcowania, osamotnienia i jakiegoś smutku, które czyni świat *Chłopów* bardziej niejednoznaczny, złożony i wielowymiarowy, dalekim od ujęć sielankowych.

Symbolika światła i barw, czyli w stronę Wieczności

Reymont nadał symboliczny wymiar obrazowi „słonecznej światłości”, jak również wszelkiemu jaśnieniu, iskrzeniu, blaskom i połyskom (na przykład metaforyczno-symboliczny obraz złotych dni żniwnych). Światło, które tak mocno zaznacza swą obecność we wszystkich utworach Reymonta, a zwłaszcza w *Chłopach*, będąc „dużą krajobrazów”⁴⁶, ma ogromną moc kreacyjną. Wydobywa z niebytu świat i go modeluje oraz dynamizuje. Uaktywnia i ożywia barwy. Światło i różnokształtne cienie tworzą iluzję ruchu⁴⁷. „Reymont wyśpiewuje hymny na cześć światła, pierwiastka życiodajnego, a zarazem najwyższej piękności świata”⁴⁸. Światło słoneczne nie jest przez pisarza traktowane tylko jako zjawisko fizyczne, ale, co nie pozostaje bez znaczenia dla wymowy ideowej epopei, jako „światło duchowe, które staje się metafizycznym prapoczątkiem i generuje panteistyczny powrót do źródeł, panteistyczne zespolenie z naturą”⁴⁹. Tak się dzieje na przykład podczas wieczerzy wigilijnej, kiedy *profanum* transformuje w *sacrum*:

z głębokich granatowych głębin rodziła się gwiazda i zda się rosła w oczach, leciała, pryskała światłem, jarzyła się coraz bystrzej, a coraz bliżej była, aż Rocho uklękła na śniegu, a za nim drugie. – Oto gwiazda Trzech Króli, betleemska, przy której blasku Pan nasz się narodził, niech będzie święte imię Jego pochwalone! Powtórzyli za nim pobożnie i wpili się oczami w tę światłość daleką, w ten świadek cudu, w ten widomy znak zmiłowania Pańskiego nad światem. [...] A gwiazda olbrzymia ta niesła się niby kula ognista, błękitne smugi szły od niej, niby szprychy świętego koła, i skrzyły się po śniegach, i świetlistymi drzazgami rozdzierały ciemności, a za nią, jak te służki wierne, wychylały się z nieba inne a liczne, nieprzeliczoną a nieprzejrzaną gęstwą, że niebo pokryło się rosą świetlistą i rozwijało się nad światem modrą płachtą, poprzebijaną srebrnymi gwoździami. – Czas wieczerzać, kiedy słowo ciałem się stało! – rzekł Roch. (II, 314)

To „światłem i barwą malował Reymont kolejne pory roku i wiejskie pejzaże Lipiec”⁵⁰. W tym „malowaniu” pisarzowi chodziło jednak o coś więcej niż tylko o plastyczność obrazu. Dzięki mistyce światła, wpisanej w struktury tetralogii, obrazowanie w *Chłopach* odbiega od typowo realistycznego, obiektywnego kształtowania opisów. „Jego wizja świata jest na wskroś malarska”⁵¹. Nie mamy jednak do

46 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 109.

47 Tamże, s. 107–11.

48 Tamże, s. 109.

49 J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 420.

50 T. Linkner, *Zainteresowanie Młodej Polski...*, s. 98.

51 Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 108.

czynienia z malarstwem akademickim, a autor *Chłopów* w jakiś sposób zbliża się do idei malarstwa bezprzedmiotowego, opartego nie na przedstawianiu konkretnych obiektów, postaci czy scen, ale tworzono go za pomocą form geometrycznych, linii, barw i tekstur, mających wyrażać różne emocje, nastroje lub idee⁵². Oznacza to, że pragnie komunikować się z odbiorcą za pomocą czystych środków plastycznych. Maria Rzeuska zwróciła uwagę, że „Reymont dążył nie tylko do odtworzenia »realnego« wyglądu wsi w każdej z czterech pór roku, ale także do uchwycenia i przedstawienia czegoś, co stanowi ich istotę, sam rdzeń »wiejskości«, jej atmosferę zmienną w zależności od zmiennego wyglądu przyrody i całego bytowania wsi”⁵³. Z tego powodu tak ważna w powieści okazuje się tonacja uczuciowa, odtwarzanie nastrojowości, dążenie do poetyzacji świata, czego efektem są „wizje oglądane jakby przez zmrużone powieki”⁵⁴. „Owo »zmrużenie« oczu autora przesuwają całą kreację jego świata ku nastrojowości [...] odrealnia, pozbawia obiektywizmu wszystkie jego opisy”⁵⁵. Wyróżnia je symboliczne znaczenie zespolonych ze sobą barw, światła i dźwięków, budujących nastroj będący *medium* nadrzędnego sensu utworu.

Wnioski wypływające z tych analiz okazują się istotne. Reymont, tworząc panoramę wsi, chciał co prawda zrekonstruować życie w Lipcach, ale nie zamknął swej opowieści w wąskich ramach *milieu*. W każdej z części powieściowego cyklu występuje wewnętrzny kontrast – część pierwsza, mimo że rozgrywa się w blaskach symbolicznie nacechowanego zachodu słońca, następnie utraty światła, skierowaniu ku nicości, wyraża przywiązanie do życia i jego apoteozę; natomiast w części ostatniej dzieje się odwrotnie. Dla wyrażenia koncepcji witalistycznej w połączeniu z tematyką mortualną w *Chłopach* (szerzej rzecz traktując: w całej swej twórczości) Reymont posłużył się semantyką kontrastów, które w tetralogii ujawniają się na poziomie zarówno barwnym i świetlnym – w połączeniach światło-ciemność, jak i dźwiękowym – krzyk-milczenie. Odgrywają one ważną rolę, stając się nośnikami sensu powieści. Łączą się ściśle z antagonistycznym postrzeganiem przez pisarza świata jako przestrzeni starcia życia i śmierci, śmierci i życia, a ostatecznie Ducha i Materii⁵⁶.

52 Warto przypomnieć, że w tym czasie widoczne jest w refleksji estetycznej zwiększone zainteresowanie kolorem i światłem, o czym świadczy twórczość Stanisława Witkiewicza. Według niego doświadczenia wizualne, mocno eksponowane, przybierają formę postawy wobec rzeczywistości zewnętrznej, którą można nazwać „stylem” lub „percepcją impresjonistyczną”, będącą „próbą najprawdziwszego wrażenia życia”, uwrażliwioną na integralność czasu i przestrzeni świata, przekształcającą logiczne trwanie w czas „błyskawic”, nadającą w ten sposób prymat subiektywnemu spojrzeniu podmiotu lirycznego (S. Witkiewicz, *Impresjonizm*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, oprac. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Warszawa 1971, t. 1, s. 135).

53 M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1950, s. 107.

54 Tamże, s. 114.

55 Tamże, s. 115.

56 Por. A. Liszka, *Tryptyk preekspresjonistyczny...*, s. 624.

Rola, jaką odgrywa kontrast w *Chłopach*, jest doskonale widoczna w sposobie operowania kolorami, które pełnią w tetralogii szczególną funkcję, stając się ważnym *medium* sensu tej „wiejskiej” opowieści, której tło, jak zostało to udokumentowane w powyższej analizie motywu solarnego, stanowi metafizyka. Warto zatem prześledzić, jak barwą posłużył się pisarz. Alicja Dąbrowska pokazała, że Reymont uzyskuje wrażenie barwności nie tylko za pomocą bezpośrednio nazwanych kolorów i ich odcieni – oprócz nazywania barw wprost zastosował on obrazy kolorystyczne, czyli formy rzeczownikowe, takie jak „sina modrość świata”, „słoneczna światłość”, „czerwień i złoto zórz wieczornych na niebie”, omówienia kolorystyczne oraz potrącenia kolorystyczne. Dąbrowska udokumentowała, że Reymont doskonale potrafił wykorzystać całą złożoność tego typu połączeń, zestawień czy skojarzeń – od barw usystematyzowanych w pejzażu wiejskim po dramatyczne akcenty w scenach z życia wsi. Zwróciła uwagę na to, że w trakcie lektury *Chłopów* wyobraźnię odbiorcy często pobudzają dodatkowe określenia, na przykład „z pawich oczek”, których potencjalnie wyimaginowana kolorystyka jest bogata. Innym chwytym artystycznym, „oddającym substancjalność kolorów z barwnego widma jest zastępowanie ich nazwą kamienia szlachetnego”⁵⁷. Reymont zastosował także zabieg zatapiania kolorów w ciemności. Wtedy wszystkie barwy szarzeją (na przykład wyobrażenia związane z obrazami Lipiec jesienią).

Obrazy o różnym natężeniu kolorystycznym obecne w *Chłopach* często wnoszą ekspresję nastrojową, co zwykle odbywa się za pomocą przedmiotu, który jest synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy. Można pokazać to na przykładzie czerwieni, czerni, bieli, zieleni, szarości i błękitu, które w powieści są najczęściej używanymi kolorami jako środek wyrazu emocjonalnego oraz żywiołowej symboliki natury. Czerwony kolor, jak i jego odmiany typu krwawy, purpurowy, ognisty, pąsowy, rdzawy (ordzewiały), rudy, koralowy, płomienny, wiśniowy itp. symbolizują żywioł życia, odzwierciedlają namiętności mieszkańców Lipiec i intensyfikują dynamikę przedstawianych scen⁵⁸. Ze względu na swe konotacje z niebezpieczeństwem czy agresją czerwień ewokuje w odbiorcy różne, najczęściej skrajne emocje, co potwierdza obecność w powieści elementów ekspresjonistycznych⁵⁹ w postaci „słów nabrzmiałych emocjonalnym natężeniem, częstego stosowania aliteracji i onomatopei, podkreślających zgrzytliwy i dysonansowy charakter świata przedstawionego”⁶⁰. Kiedy kolor czerwieni traci swą intensywność,

⁵⁷ Tamże, s. 83.

⁵⁸ Bardzo szczegółowo tę kwestię wspartą licznymi przykładami omówiła Alicja Dąbrowska w cytowanym artykule (*Kolorystyka w „Chłopach”...*, s. 94–98).

⁵⁹ E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s.84–85.

⁶⁰ M. Popiel, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. LXXXIV.

przybiera formę rdzawą lub matowej ochry, wtedy takie zestawienie barw ukazuje zamieranie życia oraz emocje towarzyszące temu procesowi, takie jak smutek, odrętwienie, tęsknica czy melancholia. W *Chłopach* można znaleźć wiele przykładów redukcji intensywności czerwieni determinowanej głównie przez natężenie światła słonecznego. Czerwień przestaje wyrażać intensywnie pulsujące życie, a nabiera charakteru wanitatywnego. Podobnie dzieje się w przypadku kolorystyki obrazów, w których występują szarość, czerń czy ciemność, tworzące jednolitą minorową tonację kolorystyczną, sugerującą nastroje przygnębiające, odpowiadające tonacji uczuciowej smutku, żalu, udręki, cierpienia, ewokujące w ludziach poczucie znikomości istnienia i bezsensowności wszelkich działań, skłaniające odbiorcę do refleksji na temat przemijania egzystencji ludzkiej i nikłości świata. Dobrym tego przykładem jest często powtarzająca się w powieści fraza „sina dal”, dookreślona epitetem „omroczona”, przywołująca obraz nieokreślonej bliżej dali łączącej się z poczuciem braku. To w nią tęsknie lub z lękiem spoglądają bohaterowie w czas jesiennej pustki, martwoty pól i panowania owej głuchej „ciszy” w Naturze skłaniającej się ku śmierci. Analogiczny sens ma użycie takich fraz jak „popielata siność”: „Słońce już zachodziło, wisiało nad lasami czerwone, ogromne i zalewało całą drogę, staw i domy krwawym brzaskiem” (I, 234), „[...] wieczór już stał u proga, słońce padało za bory, a czerwone zorze rozlewały się po niebie krwawymi zatokami, że śniegi gorzeć się zdawały, jakby zarzewiem posypane – ale wieś [...] z tą popielną sinością, jak się sypała na świat [...] zginęła w szarych, śnieżnych mrokach (I, 364).

Porównywalnie rzecz się przedstawia z kolorem zielonym, który w *Chłopach*

występuje w mniej lub bardziej zróżnicowanych skalach odcieni. Barwa roślinności ziemskiej nie została tu użyta w swoim pozytywnym aspekcie koloru przyrody, roślinności, życia, symbolu wzrostu i odnowy. I choć w symbolice chrześcijańskiej funkcjonuje jako znak nadziei, bo uspokaja, czyni duszę wolną i zwraca umysł ku dobrom nieprzemijającym, kojarzy się z ogrodem Raju i nadzieją na szczęście wiekuiste, to tu, zestawiona z kolorem sinym, czarnym, rudym, staje się (jak w Apokalipsie św. Jana) symbolicznym kolorem śmierci i przemijalności⁶¹.

Z kolei w opisach letniej aury i przyrody dominują kolory złoty i biały. Złoto symbolicznie określa słońce, a jego przeciwieństwem jest srebro, które zgodnie z symboliką astralną, staje się barwą księżyca. Biel z kolei odnosi się do morderczej spiekoty: „wrzące, białawe płomienie” (IV, 568) czy rozżarzonej do białości ogniastej kuli piekącego słońca, ale również jest kojarzona z czystością, świętecznością czy sakralnością, z nastrojami radosnymi i podniosłymi. Barwy ujawniają swój ambiwalentny charakter. Kolorystyka w *Chłopach* okazuje się silnie uzależniona od natężenia światła. Jego rola nie sprowadza się tylko do tła czy uplastycznienia

61 A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach”...*, s. 105.

realistycznych elementów opisów, ale ujawnia również swe aspekty symboliczne, które mają sens prymarny, ponieważ dzięki temu obraz urasta do metafory. Często występujące w powieści leksemy typu „głębie”, „głąb”, „dal”, „nieskończoność”, „dusza”, „roztopienie”, „rozplynięcie się” w połączeniu z różnymi epitetami kolorystycznymi, jak „sina dal”, nie tylko zwieńczają sensualny, konkretny obraz świata w *Chłopach*, ale sprawiają, że „Natura w całej swej zmysłowej krasie budziła w narratorze nagle przeżycia metafizyczne, nie zawsze nazwane do końca, dyskretnie sygnalizowane jako jeszcze jedno wrażenie”⁶². Tak więc w *Chłopach* wizja świata „rozsadza jakby własne granice, przechodzi, przechyla się stale ku sferze metaforyki i symbolu”⁶³. Na kolory „ziemskie” nakładają się barwy „transcendentne”, symboliczne, odnoszące się do metafizycznego świata⁶⁴.

Podsumowując te rozważania, należy stwierdzić, że w *Chłopach* Reymont używa barw „często dla uzmysłowienia jakiegoś wewnętrznego odczucia czy głębszej refleksji”, a zatem „dotyk różnych barw i ich odcieni w połączeniu ze światłem i powietrzem” to nie tylko technika malarska, użyta dla uzyskania efektu czy w celach ornamentacyjnych. W przypadku Reymonta „symboliczny aspekt kolorów, uzupełniający ich aspekt zmysłowy, wydaje się zatem nieodzowny do wywołania wrażenia takiej wizji”⁶⁵. Pisarz tak operuje barwami, że stają się one autonomicznymi bytami oddzielonymi od rzeczy. Sposób funkcjonowania barw w *Chłopach* unaocznia, że Reymont nie tyle starał się odtwarzać realny obraz bytowania wsi z jej obyczajowością, konfliktami i zmieniającą się atmosferą, ile chciał dotrzeć do samej istoty zjawiska czy rzeczy, czyli wyrazić słowami to, co niewyraźalne⁶⁶. Pisarz, daleki od pojęciowych spekulacji, opierając się na bezpośrednim doświadczeniu, przyglądał się światu tak, jak on jawi się w całej swej złożoności, wielokształtności i barwności zjawisk. Można powiedzieć, że w tym przypadku mamy do czynienia ze szczególną fenomenologią obecną w tym pisarstwie. Dzięki wyobraźni ejdetycznej pisarz potrafił doskonale oddać wielokształtność, barwność rzeczywistości, zniuansować ją, czyli wyrazić istotę „samego życia”⁶⁷. Jest to „obraz życia, które zmieniając się w szczegółach, pozostaje jednak i w zewnętrznych formach, i w wewnętrznej swej istocie jednakim i stałym”⁶⁸. Istota Reymontowskiego świata jest duchowa i świetlista, a zatem Boska. Pisarz, tak wrażliwy na otoczenie, dzięki rozwiniętemu zmysłowi obserwacji i niezwykłemu oku i uchu potrafił w otaczającej go rzeczywistości dostrzec widoczne ślady obecności bytu wiecznego.

62 D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne...*, s. 121.

63 M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta..., s. 118.

64 A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach”...*, s. 91.

65 Tamże.

66 Tamże, s. 88.

67 A. Lange, *Pochodnie w mroku...*, s. 63.

68 I. Matuszewski, „*Chłopi*” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 49, s. 934.

Idea katedry, czyli w stronę syntezy i uniwersalizmu

Owo podejście Reymonta do ontologii świata znalazło swą materializację nie tylko w treści, ale również w konstrukcji tetralogii. Z tego powodu „trzeba było dla jego prezentacji zarówno kompozycji opowieści »dziadowskiej«, dziejącej się między pożegnaniami Agaty a proszalnego dziada, jak hieratycznie wzniosłej, bo średniowieczną katedrę przypominającej”⁶⁹. W przypadku *Chłopów* mamy zatem do czynienia z dziełem kompletnym, wyrażającym „epicki spokój”⁷⁰. Ignacy Matuszewski mówi o jednolitości jego stylu. „Teraźniejszość, którą Reymont wystawia – jak pisał Antoni Lange – jest wieczna. Cechą wieczności jest – spokój. Epik, który maluje rzeczy wieczne, jest pełny spokoju”⁷¹. W jego ramach „wszystkie sprzeczności zjawisk dostrzegał, [...] wszystkie mu układały się w zgodną całość, jeżeli nie natychmiast, to z biegiem czasu”⁷². W struktury powieściowe *Chłopów*, wpisana jest **idea katedry** nie tyle jako konstrukcji architektonicznej, ile jako idei duchowej i aksjologicznej, czyli tworu odzwierciedlającego w swej budowie i treści doskonale dzieło Boskiego aktu stworzenia⁷³. W konstrukcji katedry gotyckiej każda najmniejsza część jest silnie związana z całością. Poszczególne detale architektoniczne mają tu za zadanie podkreślić wrażenie, jakie wywiera całokształt budowli. Przemysłane procesy konstrukcyjne narzuciły w budowie katedr tendencję do wertykalizmu: „wzlotu ku górze”. Katedra w swej symbolicznej formie oraz treści, łącząc w swej strukturze na zasadzie *coincidentia oppositorum* różne przeciwieństwa, a więc to, co wysokie, z tym, co niskie, dostojne z tym, co groteskowe, odzwierciedla Boską harmonię Wszechświata⁷⁴. Przypomnijmy, że ozdobą katedry gotyckiej obok rzeźbionych kapiteli są witraże, dzięki którym całość konstrukcji promieniuje światłem. To niebawale niebiańskie światło, zalewające wnętrze katedry, rozświetlające je jakimś niematerialnym blaskiem, zmienia swe natężenie w zależności od pory dnia i roku. Nabiera ostatecznie walorów mistycznych. Fundujący konstrukcję świątyni porządek teologiczny jest wspierany przez porządek kosmologiczny. Natura katedry jest zatem świetlista i mistyczna. Objawia to, co Piękne, Wieczne i Nieskończone. Tak też na wzór katedry jako tworu doskonałego prezentuje się struktura *Chłopów*.

⁶⁹ T. Linkner, *Zainteresowanie Młodej Polski...*, s. 108.

⁷⁰ A. Lange, *Pochodnie w mroku...*, s. 65.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 59.

⁷³ Zob. T. Linkner, *Zainteresowanie Młodej Polski...*, s. 108–109.

⁷⁴ J. Hani, *Świątynia i kosmos*, w: *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Lavique, Znak, Kraków 1994, s. 27 i nast.

Zakończenie

Ten sakralny, a właściwie metafizyczny, aspekt *Chłopów*, w których strukturę wpisana jest idea katedry, okazuje się niezwykle istotny dla zrozumienia pełnego sensu tej powieści, w której relacja człowiek-świat i człowiek-Bóg w rozumieniu pisarza, „piewcy prawa Bożego” i „poety pracy i pokoju”⁷⁵, ma religijny charakter o zabarwieniu poetyckim, co nadaje ludzkim dramatom wymiar uniwersalny. Reymont potrafił przedrzeć się przez materialną powłokę rzeczywistości, aby dotrzeć aż do podstaw bytu ujawniającego swój duchowy charakter. Szczegółowe opisy zmiennego, zależnego od intensywności światła wyglądu nieba – fundamentalnego elementu pejzażu w *Chłopach* – pokazują, że sposób jego przedstawienia pozwala zawrzeć w powieści treści metafizyczne i poświadczyć taki właśnie wymiar tego dzieła. W praktyce realizacja zamiaru badawczego polegała na analizie powiązanych ze sobą światła i koloru. Reymont skutecznie wyzyskał efekty malarsko-plastyczne w budowaniu świata przedstawionego w *Chłopach*. Badaniami w artykule objęto: struktury rytmiczne (o rytmie kosmicznym i liturgicznym, odpowiadającym idei eposu), zespolenie przyrody, człowieka i *sacrum* (mistyczny kult przyrody i metafizyczna struktura świata, warunkujące porządek aksjologiczny), etykę naznaczoną okrucieństwem, stanowiącą konsekwencję zrośnięcia człowieka z ziemią. Analizy, zorientowane estetycznie i aksjologicznie, pozwalają wnioskować o duchowej i świetlistej, a zatem Boskiej istocie świata przedstawionego. Z tego powodu należy podkreślić znaczenie w *Chłopach* nieornamentacyjnych barw i światła i docenić ich związek z tonacją uczuciową i transcendencją. Przyznając nadrzędną rolę wizualności obrazu poetyckiego – jego malarskości i plastyce, ze wszelkimi konsekwencjami natury: tematycznej, kompozycyjnej i stylistycznej – pisarz demonstrował swą autentyczną wrażliwość estetyczną, etyczną i metafizyczną. Taka postawa tłumaczy prymarną rolę, jaką odgrywa w tetralogii motyw słońca jako Hostii. Ostatecznie należy za Tadeuszem Linknerem przyjąć, że kompozycja tetralogii Reymonta odzwierciedla ideę katedry, co potwierdza górowanie metafizyki nad realizmem i determinizmem i nadaje inny wymiar aspektom panteistycznym w powieści.

Odwieczny rytm natury polegający na przemienności pór roku, ułożony wedle ich związku z kalendarzem prac rolniczych od jesieni do lata, wpłatający człowieka w zamknięte koło sakralno-obyczajowe powoduje, iż zegar epicki *Chłopów* został naregulowany na bezczas historyczny. Nadaje to powieściowym realiom i postaciom swoistą ponadczasowość, sytuuje je „zawsze i wszędzie”. Symboliczny aspekt kolorów, uzupełniający ich aspekt zmysłowy, wydaje się zatem nieodzowny do wywołania wrażenia takiej wizji⁷⁶.

⁷⁵ Słowa Jana Nepomucena Millera (*Zaraza w Grenadzie*, [cyt. za:] Z. Falkowski, *Władysław Reymont...*, s. 14).

⁷⁶ A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach”...*, s. 91.

Tak więc, zgodnie z ideą *artificial*, ostatecznie opisy przyrody z udziałem nieba i słońca stają się sztuką, symbolicznie nacechowaną, która nie „prezentuje”, nie „imituje” i nie „porządkuje”, ale daje „możliwość budowania [...] równoważników, podejmujących z naturą – mimo ostro werbalizowanych wobec niej protestów – dziwną grę metaforycznych, duchowych współbrzmień, określonych zasadą korespondencji. Co więcej, symbol stwarzał tę szczególną możliwość pojednania z naturą przy zachowaniu poczucia autonomii dzieła, które wyłamywało się z realnego porządku rzeczy”⁷⁷. W tym rozumieniu nie tyle obecność elementów przyrody w danym pejzażu, ile sposób ich interpretacji, w tym przypadku w konwencji odbioru symbolistycznego, decyduje o jego charakterze. Na „tu i teraz” nakłada się „poczasowe teraz”, uwzględniające perspektywę Wieczności, po to aby dotrzeć do duchowej *esencji* polskiej wsi.

Bibliografia


- Bajda Justyna, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer – znawca i krytyk sztuki*, „Prace Literackie” 1995, nr 34, s. 103–116.
- Bukowski Kazimierz, *Władysław St. Reymont. Próba charakterystyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1927.
- Czachowski Kazimierz, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. 1: *Naturalizm i neoromantyzm*, Nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych, Warszawa–Lwów 1934.
- Dąbrowska Alicja, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Polscy nobliści literaccy. Materiały konferencji naukowej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 31 maja 2000*, red. D.T. Lebioda, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2003, s. 79–112.
- Falkowski Zygmunt, *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Fiszer i Majewski. Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1929.
- Feldman Wilhelm, *Piśmiennictwo polskie*, t. 2, wyd. 3, Nakładem Księgarni H. Altenberga, Lwów 1905.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ludzie i dzieła*, wybór A. Okońska, wstęp J. Krzyżanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski: studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122.

⁷⁷ A. Nowakowski, *Apoteoza sztuczności*, w: *Stulecie Młodej Polski...*, s. 480–481.

- Kołaczkowski Stefan, *Portrety i zarysy literackie*, oprac. S. Pigoń, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Krzyżanowski Julian, *W.S. Reymont twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Lange Antoni, *Pochodnie w mroku*, Biblioteka Domu Polskiego, Warszawa 1926.
- Lichański Stefan, „Chłopi” Władysława Stanisława Reymonta, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Linkner Tadeusz, *Zainteresowanie Młodej Polski epopeją a „Chłopi” Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 87–109.
- Liszka Aleksandra, *Tryptyk preekspresjonistyczny. Ucięty. (Ave Patria, morituri te salutant... Władysława Stanisława Reymonta*, „Ruch Literacki” 2022, z. 4, s. 612–635, <https://doi.org/10.24425/rl.2022.142986>
- Markiewicz Henryk, *Przekroje i zbliżenia: rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Matuszewski Ignacy, „Chłopi” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 49, s. 934.
- Matuszewski Ignacy, „Chłopi” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 50, s. 954–955.
- Mazanowski Antoni, „Chłopi” Reymonta, „Przegląd Powszechny” 1909, t. CIII, s. 317–333.
- Miller Jan Nepomucen, *Reymont jako poeta pracy*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 7, s. 1.
- Nycz Ryszard, *Dwa pejzaże Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 65–81.
- Pomirowski Leon, *Na marginesie twórczości Reymonta*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 59, s. 4.
- Popiel Magdalena, *Impresjonizm i ekspresjonizm w „Ziemi obiecanej” W.S. Reymonta*, „Zeszyty Naukowe UJ – Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 39, s. 105–120.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi. Dzieła wybrane*, t. VIII–IX, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999 [BN I, 279].
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, Świat Książki, Warszawa 1999.
- Reymont Władysław Stanisław, *Oko w oko*, w: W.S. Reymont, *Nowele*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 67–94.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Wallis Mieczysław, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Wyka Kazimierz, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2, s. 57–105.
- Zieliński Tadeusz, *Włociaństwo w literaturze polskiej*, „Wiedza i Życie” 1927, nr 7, s. 478–479.

Maria Jolanta Olszewska, historyk i literaturoznawca ILP UW. Profesor. Członek Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy ILP, członek TN KUL, Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego, Stowarzyszenia Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicz, TL im. Mickiewicza (oddział warszawski). Główne zainteresowania naukowo-badawcze: historia literatury XIX i XX wieku, genologia, szczególnie pograniczne literatury i gatunków użytkowych, historia świadomości polityczno-społecznej społeczeństwa polskiego i jej odzwierciedlenie w literaturze drugiej połowy XIX wieku, dzieje dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku. Interesuje ją analiza wybranych, często zapomnianych dziś utworów literatury polskiej XIX i XX wieku. Autorka prac: *„Tragedia chłopska”. Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee* (2001), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia* (2004), *Drogi nadziei* (2009), *Stefan Żeromski. Spotkania* (2015), *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczytanie „Literatura a życie polskie”* (2019), *Wojna polsko-bolszewicka w literaturze polskiej* (2020); licznych artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych, takich jak „Przegląd Humanistyczny”, „Wiek XIX”, „Litteraria Copernicana”, „Bibliotekarz Podlaski” czy „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”; współredaktorka kilku wydań zbiorowych i edycji dramatów zebranych Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Piotr Kołodziej*

 <https://orcid.org/0000-0002-3401-254X>

„Nie na ludzką to moc”... Bohaterowie *Chłopów* Władysława Stanisława Reymonta wobec problemów egzystencjalnych. Lekturowy projekt *pars pro toto*

Streszczenie

Wychodząc od analizy rzeczywistej sytuacji powieści *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta jako tekstu tradycyjnie proponowanego do opracowania w szkole średniej, autor przedstawia całościowy projekt lekturowy fragmentu utworu, zbudowany wokół konfliktu miłosnego w trójkącie Antek – Jagna – Maciej, a tym samym wokół fundamentalnych dylematów człowieczeństwa. W artykule objaśniono celowość proponowanej strategii lekturowej, sformułowano założenia filozoficzne i reguły budowania tego rodzaju projektów, a także zasady doboru do lektury fragmentów obszernych dzieł klasyki literackiej oraz konstruowania ich kontekstualnego otoczenia. Na przykładzie analizy i interpretacji wybranego fragmentu powieści zaprezentowano ponadto poszczególne etapy projektowania szkolnej refleksji dotyczącej problemów „długiego trwania” i należących do „kanonu problemów uniwersalnych”, a w konsekwencji także zasady szkolnej lektury. Przedstawione w artykule rozwiązania to egzemplifikacja

* Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; e-mail: piotr.kolodziej@uken.krakow.pl



Received: 2025-05-08. Verified: 2025-07-16. Accepted: 2025-07-28.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of KEN in Krakow. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

reprezentowanej przez autora i zweryfikowanej w praktyce koncepcji edukacji humanistycznej i antropologicznej, nastawionej na podmiotowość uczących się i uczących.

Słowa kluczowe: *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta, kanon problemów uniwersalnych, filozofia kształcenia, edukacja humanistyczna i antropologiczna, projektowanie szkolnej refleksji, projektowanie szkolnej lektury

“It is beyond human power”...
The characters of *The Peasants*
by Władysław Stanisław Reymont
in the face of existential issues
A pars pro toto reading project

Summary

Starting from an analysis of the actual status of *The Peasants* by W.S. Reymont as a novel traditionally included in high school curricula, the author presents a comprehensive reading project focused on a selected fragment of the work. This project is structured around the love triangle between Antek, Jagna, and Maciej, and thus around fundamental dilemmas of humanity. The article explains the rationale behind the proposed reading strategy, outlines its philosophical assumptions and principles for designing such educational projects, and discusses the criteria for selecting fragments from extensive literary classics and constructing their contextual framework. Through an analysis and interpretation of a chosen excerpt, the article demonstrates the stages of designing school-based reflection on issues of “longue durée” and those belonging to the “canon of universal problems”, and, consequently, the principles of school reading. The solutions presented exemplify a concept of humanistic and anthropological education advocated by the author and validated through practice – an approach focused on the subjectivity/agency of both learners and teachers.

Keywords: *The Peasants* by W.S. Reymont, the canon of universal issues, the philosophy of education, humanistic and anthropological education, designing school-based reflection, designing school reading

Błędne koło

Choć tak byłoby zapewne wygodniej, raczej nie warto zaklinać rzeczywistości: jeżeli spojrzeć na *Chłopów* z perspektywy edukacji, należy przyznać, że powieść Władysława Stanisława Reymonta to wielka ofiara swojego sukcesu. Jako tekst proponowany do czytania w szkole dzieło noblisty zagrożone jest wielką pedagogiczną klęską, podobnie jak wiele innych tzw. dużych lektur szkolnych zresztą – książek, skądinąd, wybitnych lub co najmniej z jakichś względów ważnych, ale z góry skazanych na „nieczytanie”¹. Osoby mające realny kontakt z realną szkołą wiedzą, że z tekstem Reymonta wiąże się w zasadzie same kłopoty, bariery niemal nie do pokonania².

Z pewnością wielkim „kłopotem” jest epicki rozmach powieści, bez którego trudno byłoby przecież mówić o utworze w kategoriach chłopskiej epepei, ale który skutecznie utrudnia, a w szkole w ogóle uniemożliwia czytanie dzieła w całości. I nic nie zmieni w tym względzie na przykład wpisanie tetralogii do tzw. podstawy programowej na listę lektur obowiązkowych w całości lub we fragmentach, czemu przy kolejnych „reformach” edukacji oczywiście towarzyszą gorące spory³. Nie ma znaczenia, czy uczniowie nie czytają jednego rozdziału, jednego tomu czy wszystkich czterech części.

Druga trudność wiąże się ze specyfiką społeczności, do której przynależą bohaterowie książki, a więc grupy w sumie hermetycznej, przez całe wieki wykluczonej i wykorzystywanej⁴. „Pocziwych kmiotków” niemal do czasów Reymonta traktowano nierzadko jako część inwentarza lub element sielskiego krajobrazu⁵. Tę nigdy

1 Zjawisko to prześmiewczo diagnozuje Wisława Szymborska w wierszu *Nieczytanie*, w: tejsze, *Tutaj / Here*, przeł. C. Cavanagh, Znak, Kraków 2012, s. 50–52.

2 Pojęcie „bariery odbioru” wprowadził do dyskursu dydaktycznego (w odniesieniu do liryki) Zenon Uryga, w rozprawie *Odbiór liryki w klasach maturalnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1982. Badacz opisał trzy typy barier recepcyjnych: barierę kulturową, barierę językową oraz barierę postaw i sprawności recepcyjnych. Por. B. Chrzastowska, *Lektura i poetyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 101–111.

3 Przy tej okazji używa się niefrasobliwie pojęcia „kanon”, co zupełnie nie ma sensu, jeżeli się rozumie, czym w rzeczywistości jest „kanon”. Zob. M.P. Markowski, *Kanon*, w: *Interpretacja, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2023, s. 445–448. Zob. też: Z.A. Kłakówna, *Głos w sprawie edukacji. Polska szkoła w pułapce paradoksów i stereotypów (uwagi z lat 2012–2024)*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2025.

4 Dziś na ten temat pisze się bardzo wiele (tzw. zwrot ludowy), zob. np. A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020; M. Rauszer, *Bękart pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020; K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021; K. Janicki, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021; J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.

5 Zob. J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937, s. 74–75.

nieistniejącą wiejską arkadię zamieszkiwali – jak przekonywał na przykład renesansowy poeta Andrzej Zbylitowski – ludzie ponoć nieznanący „trosk i kłopotów, głodu i cierpienia”⁶. Jedną z najbardziej brutalnych demitologizacji wsi „bajecznie kolorowej” przeprowadził Stefan Żeromski, niespełna dziesięć lat przed publikacją pierwszego odcinka *Chłopów* w „Tygodniku Ilustrowanym”, gdy w opowiadaniu *Rozdziobią nas kruki, wrony...* opisał finałowy wstrząsający akt powstania styczniowego⁷. Oto Moskale bestialsko zamordowali ostatniego polskiego żołnierza, a następnie jego zwłoki, nim zdążyły zrobić to „trupojady”, zostały zbezczeszczone przez „dużą szarą bestię”, czyli „chłopa z wioski najbliższej”, który zabrał, co mógł, a potem utopił ciało Winrycha wraz z obdartym ze skóry koniem w dawnych dołach kartoflanych pełnych błota. Odprawivszy ów drastyczny pogrzebowy „ceremoniał”, szczęśliwy włościanin wracał do domu w euforii, „z odkrytą głową i modlitwą na ustach”, wdzięczny Bogu „za tyle rzemienia i żelastwa” zesłanego z nieba, zupełnie nieświadom tego, że oto właśnie dokonał zemsty na panach „za tyłowieczne niewolnictwo, za szerzenie ciemnoty, za wyzysk, za hańbę i za cierpienie ludu...”⁸. Niestety, bez względu na wagę tych rozpoznai rzeczywistość wsi przełomu XIX i XX wieku jest dzisiejszej młodzieży, zwłaszcza uczęszczającej jeszcze do szkoły, zupełnie obca.

Trzecia trudność dotyczy języka – jedynej w swoim rodzaju synkretycznej dialektyzacji, którą Reymont z różną intensywnością nasyci narrację i w ten sposób powiększa i tak już dużą językową barierę odbioru dzieła⁹. Do tego dodajmy jeszcze, jakkolwiek paradoksalnie to zabrzmia, czwarty „kłopot”, czyli Nagrodę Nobla, o którą *notabene* Reymont, chcąc nie chcąc, konkurował z Żeromskim. Czy można w polskiej szkole nie czytać dzieła nagrodzonego najbardziej prestiżowym literackim wyróżnieniem? W ten oto sposób błędne koło się domyka.

Na różne sposoby – przez sto lat od decyzji Akademii Szwedzkiej – próbowano w edukacji ogólnej, powszechnej i obowiązkowej z tego koła się wyrwać, z reguły proponując dość arbitralnie wybierane fragmenty. Najczęściej nakazywano młodym ludziom lekturę dwóch pierwszych części: *Jesieni* i *Zimy*. Było to poniekąd zgodne z dawno obaloną już tezą Juliana Krzyżanowskiego, który dwanaście lat po Noblu – bądź co bądź przyznany za tetralogię jednak – dowodził

6 F. Ziejka, „Wesele” w kręgu mitów polskich, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 94.

7 S. Żeromski, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, wyd. 2 zmienione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 292–302. Franciszek Ziejka w książce *Złota legenda chłopów polskich* wyjaśnia: „w miejsce apoteozy ofiar osamotnionych powstańców, przed którymi nie otwały się drzwi chłopskiej chaty, stawia Żeromski prawdę o »wstecznicwie klas panujących«, które »doprowadziły do ślepoty narodowej chłopów«” (tamże, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 326).

8 S. Żeromski, *Wybór opowiadań...*, s. 301. Zob. K. Janicki, *Pańszczyzna...*

9 Zob. np. F. Ziejka, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, wyd. 2 poszerzone, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999, s. LXXXVIII–XCIV.

(może nie całkiem bez racji), że „*Jesień* i *Zima* stanowią zwartą całość dramatyczną, po mistrzowsku wręcz skomponowaną i zamkniętą w sobie, niewymagającą kontynuacji”¹⁰. W ramach reformy z roku 1999 natomiast, przywracającej w Polsce gimnazja, uczniom proponowano czytanie wyłącznie *Jesieni*. O ile w pierwszym przypadku mieliśmy do czynienia z dyskusyjnym wprowadzeniem, ale jednak merytorycznym uzasadnieniem decyzji twórców szkolnej listy lektur przez uczniów nieczytanych – bo trudno przecież inaczej tę listę nazwać – o tyle w drugim nawet nie próbowano stwarzać pozorów, że chodzi o coś więcej niż tylko o „zaliczenie” tekstu noblisty i – jak to się niezbyt fortunnie określa – „przerobienie” go w ramach szkolnego, a więc kieszonkowego kursu historii literatury. Nawiasem mówiąc, *casus Chłopów* to jeszcze jeden dowód na to, że historia literatury w szkole (przypomnijmy: ogólnokształcącej) nigdy się nie udaje, wbrew szlachetnym intencjom jej zwolenników i wyznawców. Wiele na ten temat napisano, by przywołać chociażby tekst Janusza Sławińskiego z roku 1977: *Literatura w szkole: dziś i jutro*¹¹. Niestety, nic się nie zmieniło – ani „dzisiaj”, ani „jutro”. I dawniej, i może zwłaszcza teraz, w dobie mediów społecznościowych i AI,

przystosowane do wymagań szkoły narzędzia literaturoznawcze tracą w znacznej mierze swoją uprzednią funkcjonalność. Subtelne klucze interpretacyjne stają się tu prymitywnymi wytrychami, swobodne hipotezy – bezspornymi dogmatami, dyskusyjne opinie – powtarzane bez końca frazesami. (...) W gruncie rzeczy jest owo nauczanie – musi być! – parodystycznym zwierciadłem przedsięwzięć uniwersyteckiej polonistyki literackiej: wyzwala i doprowadza do postaci skrajnej tkwiącej w niej możliwości schematyzmu, niweczy jakąkolwiek finezję dociekań, karykaturalnie wyolbrzymia banalność tez i rutynę działań, pozbawia dynamiki znaczeniowej użytkowaną terminologię. Doprowadza – ośmielam się twierdzić – literaturoznawstwo naukowe do stanu dziwacznej bezpożyteczności¹².

Dlaczego *pars pro toto*?

Nie sposób w tym miejscu szczegółowo objaśniać, dlaczego dla *Chłopów* w szkole ogólnokształcącej, powszechnej i obowiązkowej – podobnie jak i niemal dla całej polskiej klasyki literackiej – jedynym ocaleniem wydaje się wspólna i powolna lektura sensownie dobranego fragmentu. *Pars pro toto* w tytule niniejszego artykułu

¹⁰ J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont...*, s. 80. Zob. M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1950.

¹¹ J. Sławiński, *Literatura w szkole: dziś i jutro*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000, s. 82–101.

¹² Tamże, s. 89–90.

w żadnym razie nie oznacza jednak części zamiast całości w ogóle, ale sensownie dobraną część zamiast całości w szkolnej sytuacji odbioru, część, której uważna lektura może się stać inspiracją do sięgnięcia po całość¹³. W takim rozumieniu czytanie fragmentu w najmniejszym stopniu nie oznacza kapitulacji i zgody na ogólne nieczytanie, lecz wprost przeciwnie – jest działaniem prolekturowym i wręcz formacyjnym, do czego będzie jeszcze okazja powrócić. Owo działanie nie wynika również i z tego oczywistego faktu, którego raczej sobie jako filologowie uniwersyteccy nie uświadamiamy, że z ogólnej liczby około 270 tysięcy maturzystów w Polsce studia na filologii polskiej podejmie zaledwie jedna dwieście siedemdziesiąta z nich. Pozostali będą robić co innego i to do nich należy przede wszystkim dotrzeć. Tej wąskiej w skali całego kraju grupce przyszłych polonistów (tysiąc – tysiąc pięćset osób?) raczej nie zaszkodzi nic, a już na pewno nie zaszkodzi jej uważne czytanie sensownie dobranego fragmentu.

Sensownie dobrany fragment utworu zaś to taki, który stanowi – na ile to możliwe – fabularną i kompozycyjną całość, który „tłumaczy się” sam, to znaczy nie wymaga wielu objaśnień dotyczących „przedakcji” i bohaterów, który nie zdradza fabularnych tajemnic i przez to nie pozbawia czytelnika sensu czytania reszty (a więc nie jest tzw. spojlerem), który nie sprzyja powstawaniu w oczach odbiorców fałszywego obrazu całości utworu i który przede wszystkim dotyczy spraw dla powieści fundamentalnych, a jednocześnie fundamentalnych dla człowieka w ogóle, w tym także dla tego konkretnego młodego człowieka siedzącego w konkretnej klasie i skazanego zapisem Konstytucji RP na paradoksalne prawo do obowiązku edukacji ogólnej¹⁴. Harold Bloom przekonuje, że aby czytanie w ogóle miało sens, jak zresztą każda inna czynność wykonywana przez człowieka, czytane teksty muszą odnosić się do tego, „co jest nam bliskie, co możemy wykorzystać”¹⁵. A człowieka najbardziej interesuje człowiek¹⁶. W przypadku dzieł nagrodzonych Noblem

13 Zakazu czytania całości oczywiście nie ma i zawsze warto to robić, jeżeli tylko uda się nam ucznióm do lektury zachęcić. Szczegółowe uzasadnienie prezentowanej w niniejszym artykule strategii lekturowej („pars pro toto”), oparte na konkretnych przykładach (*Potop*, *Ludzie bezdomni*, *Dziady*, *Lalka* i in.), proponuję w książkach: *Literatura grozi myśleniem*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2021 oraz *Dwadzieścia pięć twarzy dziewczyny z perłą. Praktyka czytania dzieł malarskich w procesie kształcenia kulturowo-literackiego*, Impuls, Kraków 2018.

14 Na temat fundamentalnej dla szkoły relacji przymus – wolność, to znaczy na temat podmiotowości ucznia i nauczyciela, zob. Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003; por. P. Kołodziej, *Szkoła. Między przymusem a wolnością*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia” 2024, t. 15, s. 79–97.

15 H. Bloom, *Jak czytać i po co*, przeł. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019, s. 19–20.

16 M. Janion, *Humanistyka. Poznanie i terapia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

ów uniwersalizm problematyki egzystencjalnej jest w zasadzie oczywisty i z całą pewnością nie dotyczy on historii literatury. Już tylko z tego powodu – jak pokazuje doświadczenie – czytanie w szkole ogólnokształcącej *Chłopów* ze względu na epoki i procesy literackie to nie tyle nawet strata czasu, ile działanie na szkodę literatury, a zwłaszcza na szkodę młodych ludzi, za których bierzemy odpowiedzialność.

Projektowanie szkolnej refleksji: pytania podstawowe

Proponując jakikolwiek tekst do wspólnej szkolnej lektury – ponieważ należy wyraźnie odróżnić czytanie dla siebie, prywatne, od czytania w ramach edukacji – musimy sobie najpierw odpowiedzieć na cztery podstawowe pytania. I od razu warto zastrzec, że na pytania te – jeśli w ogóle się już je stawia – różnie się odpowiada i przeważnie w sposób, który piszącemu te słowa jest zupełnie obcy¹⁷.

Pytanie pierwsze: **dlaczego** mamy **czytać** z młodymi ludźmi *Chłopów*? Argument o Nagrodzie Nobla albo że autor „wielkim poetą był”, niestety nie wystarcza, nawet jeśli tego nie przyjmujemy do wiadomości. W myśl prezentowanej w niniejszym artykule koncepcji edukacji – w pełnym tego słowa znaczeniu humanistycznej – odpowiedź jest taka, jak w przypadku literatury w ogóle i *Chłopi* nie stanowią tu żadnego wyjątku¹⁸. Warto czytać, ponieważ literatura, jak dowodzi Maria Janion, to „forma rozumienia ludzi”, bardzo przydatna w prawdziwym życiu; ponieważ literatura, jak wyjaśnia Pierre Guiraud, to źródło wiedzy w inny sposób nieuchwytniej; ponieważ literatura, jak z kolei rzecz ujmuje Paul Ricoeur, jest „laboratorium eksperymentów myślowych, które za pośrednictwem lektury możemy zastosować wobec samych siebie” i dzięki którym każdy może próbować w cudzym doświadczeniu rozpoznawać i konstruować własne „ja”; wreszcie literatura, jak i sztuka w ogóle – przekonuje Jurij Łotman – jest „jedną z form poznania życia, walki człowieka o potrzebną mu prawdę” i pozwala ona, niejako dopowiada Maria Gołaszewska,

zajrzeć głębiej w życie drugiego człowieka, niż jest to możliwe w potocznych kontaktach; pozwala też uczestniczyć w doświadczeniach, których nie posiadało się samemu. To właśnie skłania do wysuwania pytań filozoficznych i prób udzielenia na nie odpowiedzi: o sens życia, o miejsce człowieka w świecie, o istotę własnej osobowości (autoidentyfikacja), o granice własnej wolności, o zakres możliwych przemian

¹⁷ Zob. Z.A. Kłakówna, *Głos w sprawie edukacji...*, s. 127–147 (rozdział: *Pytania w sprawie szkolnych lektur*); P. Kołodziej, *Literatura grozi myśleniem...*, s. 329–365 (rozdział: *Epilog: słownik pojęć podstawowych*).

¹⁸ Zob. objaśnienia „pojęć podstawowych” (takich jak „edukacja humanistyczna” lub „podmiotowość”) tamże.

samego siebie w społeczności, o możliwość, zakres, głębię wzajemnych kontaktów międzyludzkich, o naczelną wartość życia ludzkiego¹⁹.

Mówiąc obrazowo: nie trzeba być na przykład czterdziestopięcioletnim lub sześćdziesięcioletnim wdowcem, ażeby próbować dociec, dlaczego człowiek nawet w takim wieku i z takim doświadczeniem (lub mimo takiego wieku i mimo takiego doświadczenia) jest gotów z miłości położyć się na torach (Wokulski) albo zamordować własnego syna (Boryna).

Pytanie drugie: **po co czytać** literaturę? Między innymi po to właśnie, żeby nie robić sobie i drugiemu krzywdy, żeby korzystać z doświadczeń, których nigdy nie mogliśmy osiągnąć samemu, i poznawać ludzi bardziej, niż jest to możliwe w potocznych kontaktach, żeby dokonywać myślowych eksperymentów, tzn. zapośredniczać swój los w losach bohaterów literackich i w ten sposób konstruować samego siebie. Jeśli Ernst Cassirer, autor *Eseju o człowieku*, się nie myli, warto czytać, aby także za pomocą literatury, „budować swój własny, symboliczny świat, który pozwala nam rozumieć i interpretować, formułować i organizować, syntetyzować i uniwersalizować nasze ludzkie doświadczenie”²⁰. Innymi słowy, sztuka czytania może w jakimś stopniu decydować o sztuce życia. Młodzi ludzie nie od razu muszą mieć tego świadomość, nauczycieli natomiast – w myśl prezentowanej w niniejszym artykule koncepcji – nic z tej świadomości nie zwalnia.

Pytanie trzecie: **co czytać**? Przede wszystkim utwory podejmujące sprawy dla człowieka fundamentalne, a to oznacza fundamentalne także dla tego konkretnego człowieka w klasie i to ze względu na tego człowieka właśnie teksty do wspólnej lektury należy dobierać, a nie ze względu na przykład na chronologię czy reprezentatywność dla jakiegoś prądu estetycznego. Inaczej trudno by było mówić o podmiotowości²¹. Co zatem czytać? Dzieła stawiające pytania – jak je określa Hannah Arendt – „nierozstrzygalne”, pytania – jak pisze Wisława Szymborska – „naiwne”, a więc „najpilniejsze na świecie”²²: Jak żyć? Po co żyć? Kim jestem? Czy życie warte

¹⁹ „*Żyjąc tracimy życie*” – z prof. Marią Janion rozmawia Katarzyna Bielas, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 13; P. Guiraud, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 82; P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, s. 41; J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 9; M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 27.

²⁰ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1998, s. 349.

²¹ Zob. przypis 14.

²² H. Arendt, *Życie umysłu*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 67; W. Szymborska, *Schyłek wieku* (z tomu *Ludzie na moście*), w: tejsze, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014, s. 260–261.

jest trudu, żeby go przeżyć?²³ Czy człowiek może być wolny? Czy istnieje jakiś uniwersalny system wartości? Czy warto się poświęcać w imię jakiejś idei? Czy należy być patriotą albo czy wolno patriotą nie być? Czy miłość ma sens, co to w ogóle jest miłość i czy miłość w ogóle istnieje? Pytań tego typu wcale nie ma tak wiele, ale im mniej ich jest, tym bardziej żądają one od człowieka pilnych odpowiedzi – prędej czy później od każdego. Za Fernandem Braudem moglibyśmy powiedzieć, że dylematy te wpisują się w tzw. struktury długiego trwania²⁴. Rozmowa o nich rozwija się natomiast „ponad głowami wieków i pokoleń” (Bronisław Poletur), ale nie ponad głowami poszczególnych osób czytających odpowiednio dobraną literaturę, a więc mających szansę w ludzkich sprawach się zanurzyć²⁵. I tylko takimi strukturami i tylko takimi sprawami warto w szkole się zajmować. Sztuka wprawdzie, jak sama nazwa wskazuje, jest sztuczna, a sztuka słowa posługuje się głównie fikcją, ale to nie oznacza, że nie odkrywa ona prawdy o człowieku, w inny sposób niedostępnej, czymkolwiek ta prawda jest. Niektórzy pisarze w niektórych dziełach udzielają przekonujących chociaż przez chwilę i chociaż w danym momencie życia odpowiedzi na pytania „nierozstrzygalne”, a to już coś. Niekiedy rzeczywiście wystarczy dobrze dobrany fragment, na przykład *Chłopów*.

Pora wreszcie ujawnić, że „część zamiast całości” utworu Reymonta proponowana do wspólnej lektury szkolnej jako przykład reprezentatywny dla przedstawianej w tym artykule edukacyjnej koncepcji to rozdział X z pierwszego tomu *Jesień*. Fragment ten, nie tylko w kontekście edukacji, ma same zalety – zbudowany został jak klasyczna nowela, jest zwarty, mistrzowski pod względem kompozycyjnym, niczym antyczna tragedia, z punktem kulminacyjnym niemal na samym końcu, tuż przed rozwiązaniem akcji i epilogiem. Na podstawie tego fragmentu łatwo daje się opisać głównych bohaterów oraz ustalić podstawowe fakty, bez dodatkowych objaśnień. Poznajemy zatem całą rodzinę Borynów, a zwłaszcza Antka, a także najpiękniejszą we wsi i najbardziej pożądaną przez wszystkich kobietę, Jagnę, z którą „spał, kto chciał”, jak zauważa Hanka. Dość szybko rozumiemy, na czym polega główny, tragiczny konflikt miłosny i rodzinny, w trójkącie: Antek – Jagna – Maciej.

Dopiero teraz, mając dobrany fragment, można szukać odpowiedzi na czwarte pytanie: **jak czytać**, wiedząc, że sprawa „długiego trwania” dotyczy odwiecznego problemu miłości, ale w tym przypadku uwikłanej w najbardziej dramatyczne

²³ Pytanie: Czy życie warte jest trudu, żeby go przeżyć? to – zdaniem Alberta Camusa – „fundamentalne pytanie filozofii” i „jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny” (A. Camus, *Abstrud i samobójstwo*, w: tegoż, *Eseje*, wybór i przekł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 91).

²⁴ F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, przedmowa B. Geremek, W. Kula, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1999.

²⁵ B. Poletur, *Nauka o literaturze w oświetleniu metody porównawczej*, „Muzeum” 1926, z. 4, s. 289–297.

emocje i egzystencjalne konflikty; miłości przy tym specyficznej, wręcz biologicznej, by nie powiedzieć fizjologicznej, zaślepiającej rozum, prowadzącej do zdrady, nienawiści i przemocy, miłości silniejszej niż wszystko, miłości „nie na ludzką moc”, jak konkluduje w pewnym momencie Antek. Proces projektowania takiej refleksji i takiej lektury musi się składać z kilku kroków.

Krok pierwszy: wyznaczanie spektrum refleksji

Dlaczego akurat o miłości mielibyśmy z młodymi ludźmi rozmawiać i dlaczego akurat o takim jej aspekcie? Jak unikać arbitralności w wyborze problemów, a w konsekwencji tekstów? Rozwiązanie jest stosunkowo proste, ale wymaga „tylko” odwrócenia biegu rzek, to znaczy projektowania szkolnej refleksji nie według tzw. szkolnego kanonu lektur, który jest nauką aberracją wywołującą jałowe spory, ale według „kanonu problemów uniwersalnych”²⁶. Miłość do takiego kanonu należy. W proponowanej w niniejszym artykule koncepcji humanistycznej i antropologicznej miłość lub przynajmniej pragnienie miłości to próba odpowiedzi na świat poddany bezwzględnej władzy pieniądza. Na „wielkim targu świata” uczucie to – przynajmniej dla pewnych ludzi – jawi się jako jedyna wartość, której kupić się nie da, a przynajmniej do czasu i przynajmniej nie zawsze. Kłopot w tym jednak, że o niczym nie pisano na świecie częściej niż o miłości. Najlepsze – przy projektowaniu refleksji, a w konsekwencji przy doborze tekstów do lektury – co można w tej sytuacji zrobić uczciwie, to wyznaczyć spektrum problemu, sytuując wybrany fragment dzieła Reymonta w odpowiednim kontekście. Sens wszystkiego zawsze zależy od kontekstu i każde pozycjonowanie jakiegokolwiek tekstu w jakimkolwiek kontekście jest brzemienne w skutki i w znaczenia²⁷. Tym odpowiednim kontekstem byłaby w proponowanym ujęciu część IV *Dziadów* Adama Mickiewicza, czytana wcześniej, zresztą także we fragmentach²⁸. Dzięki takiemu zestawieniu po jednej stronie spektrum mielibyśmy zatem miłość idealną, duchową, naznaczoną przez Boga, mistyczną, silniejszą niż śmierć, wieczną, słowem:

²⁶ Kategorie „kanonu problemów uniwersalnych” wprowadziła do naukowego dyskursu oraz objaśniła Zofia Agnieszka Kłakówna, w książce *Przymus i wolność...*, s. 109 i nast.

²⁷ O roli kontekstu w edukacji i w życiu w ogóle zob. tamże, s. 220 i nast. Por. J. Waligóra, *Ani rytuał, ani karnawał... O interpretacji tekstu literackiego w szkole (ponadgimnazjalnej). Warunki – strategie – perspektywy*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2014, s. 51–68 (rozdział: *Kontekst albo niewyczerpywalność*).

²⁸ Rozbudowany projekt tego typu lektury znajdziemy w przywoływanej już książce: P. Kołodziej, *Literatura grozi myśleniem...*, s. 235–265 (rozdział: *Zmyślenie i rzeczywistość*). Por. Z.A. Kłakówna, P. Kołodziej, E. Łubieniewska, J. Waligóra, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Kształcenie kulturowo-literackie. Klasa II. Liceum ogólnokształcące, liceum profilowane, technikum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003, s. 5–134 (rozdziały I i II).

miłość romantyczną, która w przypadku Gustawa – jak pisze Ryszard Przybylski – jest konstruktem mentalnym, rozgrywa się wyłącznie w głowie kochanka i która fizycznej obecności kochanki wcale nie potrzebuje²⁹. Ta ostatnia zaś może nie tylko nie rozumieć, ale w ogóle nie mieć świadomości, że stanowi obiekt jakichś dramatycznych światopoglądowych konceptualizacji i że ktoś przez nią na przykład popełnił samobójstwo. Po drugiej stronie spektrum byłby natomiast Antek Boryna i jego miłość oparta na czystej biologii, żądzy i nieokiełznanej namiętności cielesnej, która fizycznej obecności obojga kochanków – owszem – potrzebuje jak najbardziej i która w przypadku *Chłopów* przenika się jeszcze z równie nieokiełznaną i atawistyczną żądzą ziemi. A do tego wszystko dzieje się przecież w konkretnej ludzkiej gromadzie, rządzącej się swoimi prawami, a jednocześnie poddanej odwiecznym prawom natury.

Krok drugi: głośna lektura i ustalenia wstępne

Pracę należałoby rozpocząć od głośnej lektury tekstu w wykonaniu nauczyciela, co oczywiście wymaga sporo czasu. Nigdy nie jest to jednak czas zmarnowany. Gdy dobrze podany utwór wybrzmi w klasie, późniejsze jego wspólne „rozczytywanie” przebiega o wiele bardziej efektywnie³⁰.

Na podstawie analizowanego fragmentu sporo możemy się dowiedzieć o całej rodzinie Borynów i relacjach pomiędzy poszczególnymi jej członkami, a także o lipieckiej społeczności w ogóle, w której ważne role odgrywają nie tylko najbogatsi chłopci, ale również pozostali członkowie wiejskiej „arystokracji”: ksiądz, organista, wójt, młynarz i kowal. Wiemy, jak wyglądają Lipce (domy, staw, kościół, kuźnia, młyn...), czym, poza rolą, zajmują się jej mieszkańcy (tkanie, pranie itd.), jakie znaczenie w tej postpańszczyźnianej wsi ma ziemia, której wszyscy pragną i której wszystkim brakuje, jaką funkcję pełni karczma, czym trudni się człowiek „zewnątrzny”, Roch (m.in. prowadzeniem tzw. szkoły zimowej), jakie miejsce w gromadzkiej hierarchii przypada parobkom i służącym lub osobom pokroju starego Bylicy i Jagustynki, czym jest wycug. Dowiadujemy się ponadto, że młodzi chłopci brani są do rosyjskiego wojska i dlatego piją, a cała wieś toczy z dworem spór o las (serwituty), który dziedzic właśnie sprzedał Żydom. Poznajemy wreszcie, choć pośrednio, Jagnę – obiekt pożądania każdego mężczyzny. W zasadzie na podstawie rozdziału X pierwszego tomu otrzymujemy syntetyczny obraz całego lipieckiego uniwersum, które da się podsumować słowami Franciszka Ziejki:

²⁹ R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, Warszawa 1993, s. 98.

³⁰ Nie wspominając już o tym, że dla niektórych uczniów jest to jedyny bezpośredni kontakt z literaturą. Również dlatego warto czytać na głos.

Wewnętrznie podzielona konfliktami, ale i zjednoczona silnymi więzami wieś Lipce nie jest, twierdzi Reymont, ani jeszcze jedną wersją polskiej arkadii, ani też polskiego piekła. To społeczność żyjąca własnymi sprawami, kłopotami, ale i radościami. Nie jest to idea, którą mogliby zonglować mniej czy bardziej zdolni ideolodzy. To środowisko realne, autentyczne, które na naszych oczach staje się jednym z istotnych podmiotów życia narodowego³¹.

Krok trzeci: sytuacja Antka oraz sposób budowania akcji

Antek Boryna to główny bohater wybranego fragmentu. Przeważnie patrzymy na świat z jego perspektywy. Zanim dotrze on do domu, by wraz z całą rodziną odbyć ostateczną rozmowę z ojcem, szuka rady i „użalenia” u wszelkich możliwych wsio-wych autorytetów. Kolejne etapy jego wędrówki tylko wzmagają jednak frustrację kochanka, zamiast ją osłabiać.

Najpierw próbuje rozmowy z księdzem, który niestety o wiele bardziej troszczy się o swoją kobyłę niż o udęczonego Antka. O żadnym „użaleniu się” nie może być mowy. Duchowny ma dla młodego Boryny tyle zrozumienia, ile ksiądz dla Gustawa z części IV *Dziadów*. Podobnie jak on wygłasza gładkie frazeologizmy („pokorne ciele dwie matki ssie”), ale jest o wiele bardziej pewny siebie i kategori-czny, wymaga bezwzględności posłuszeństwa i zdecydowanie staje w obronie tradycji i kultury postfiguratywnej³²: „Grzech śmiertelny i obraza boska. A nic ten dobrze nie zwojuje sobie, któren w zapamiętałości rękę podnosi na ojców i przeciwi się przykazaniom Bożym”³³.

W drodze do kowala targany skrajnymi emocjami kochanek („chciało mu się chycić kogo za gardziel, dusić, rozdzierać i bić aż do śmierci!”) zachowuje się nieledwie jak obłąkany. Młody Boryna „rychło zapomniał, gdzie idzie i z czym”³⁴. Zdał sobie sprawę, że w jego sercu tkwi „zadra, że jej nie wyciągnąć ni uciec od niej”³⁵. Antek w zasadzie znalazł się w sytuacji analogicznej do tej, którą znamy z historii Wertera, Gustawa czy Wokulskiego, choć miłość romantyczna miała skrajnie odmienny wymiar. Jak i oni nie mógł żyć ze swą ukochaną, nie mógł również żyć bez niej...

Zgodnie z regułami antycznej tragedii podczas spotkania z kowalem rozpacz Antka tylko się pogłębia, zwłaszcza że szwagier wspomniał o prawdziwej

31 F. Ziejka, *Wstęp...*, s. LXVII.

32 Termin wprowadzony przez Margaret Mead w książce *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

33 W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I..., s. 214.

34 Tamże, s. 216.

35 Tamże, s. 215.

przyczynie desperacji kochanka wprost: „Latałeś za Jagną, to ci teraz markotno”³⁶. Gdy dochodzi do rozmowy z siostrą o zapisie na rzecz przyszłej macochy, główny problem ostatecznie się zapętlą: Antek trawiony jest przez dwie żądze nie do przewyciężenia. W relacji do Jagny aktywują się dwa atawistyczne uczucia – biologiczna, fizjologiczna wręcz miłość mężczyzny do kobiety i równie namiętna miłość chłopca do ziemi. Czarę goryczy dopełnia kłótnia z wójtem.

Kolejny dzień nie przynosi ukojenia, ale zaczyna się od jeszcze gorszej awantury z kowalem, który przyszedł do Antka, aby przedstawić mu swój „rozsądny” plan. Ważną rolę w tym planie miała odegrać Jagusia, jako osoba bliska obu konkurentom, która mogłaby dzięki temu „przechylić starego” na stronę dzieci w kwestii gruntu. Coraz bardziej rozdrażniony kochanek jest już na skraju wytrzymałości, ale jeszcze nie dochodzi do rękoczynów. Napięcie sukcesywnie narasta, a gęstniejąca atmosfera podkreślana jest pomiędzy poszczególnymi akordami akcji krótkimi opisami przyrody, utrzymanymi w stylu impresjonistycznym i dobrze odpowiadającymi chwilowym nastrojom bohaterów.

Zanim emocje osiągną swój zenit, Reymont wprowadza kolejny zabieg znany ze starożytności, a mianowicie retardację. Do izby wchodzi Jagustynka i niczym antyczny posłaniec przynosi zapowiedź katastrofy: stary Boryna i Jagna spraszają całą wiejską „arystokrację” na wesele, jakiego w Lipcach jeszcze nie było. Reakcja Hanki i Kowalowej jest pełna goryczy, Antek natomiast popada w „romantyczne szaleństwo” – obserwowany z zewnątrz zachowuje się niczym Karusia z ballady *Romantyczność* lub Gustaw z części IV *Dziadów*. Warto w tym miejscu przytoczyć obszerny cytat obrazujący wewnętrzne rozdygotanie bohatera, psychiczną i fizyczną szamotaninę oraz targające nim sprzeczne i skrajne uczucia. Żądze i wspomnienia są tak silne, że młody Boryna niemal fizycznie dotyka piersi, ramion i nóg ukochanej, by zaraz potem przekląć ją za kradzież „najwyższego dobra”, czyli wcale nie serca, ale ziemi:

Wziął się do ogacania ściany od podwórza, Witek nosił mu ściółkę z kupy, a on ubijał i zakładał żerdkami, ale mu ręce drżały i raz wraz zaprzestawał roboty. Wspierał się o ścianę i przez nagie, bezlistne drzewa patrzył za staw, hań, na Jagusinę chałupę... Nie, nie miłowanie w nim wzrastało, ino złość i tysiące uczuć nienawistnych, aż się zdziwił temu! – Suka, ścierwa, rzucili jej gnat, to i poszła! – myślał.

Ale przyszły nań wspomnienia, wypełzły skądś, z tych pól nagich, z dróg, z sadów szernalnych i pokurczonych, i obsiadły mu serce, czepiały się myśli, majaczyły przed oczami... aż pot pokrył mu czoło, oczy rozbłysły i dreszcz go przechodził mocny, ognisty!... Hej, a tam w sadzie... a wtedy w lesie... a kiedy razem powracali z miasta...

36 Tamże, s. 219.

Jezus! aż się zatoczył, bo z nagła ujrzał tuż przed sobą jej twarz rozplamioną, dyszącą namiętnie, jej modre oczy i te usta pełne i tak czerwone a tak bliskie, że ich tchnienie czuł, buchnęły na niego żarem... i ten głos cichy, urywany, nabrzmiały miłością i ogniem... – Jantós!... Jantós! – Przechylała się do niego blisko, że czuł ją całą przy sobie, jej piersi, jej ramiona, jej nogi – aż oczy przecierał i odpędzał precz od się te mary mamiące, i cała jego złość zawzięta skapywała mu z serca niby te lody ze strzech, gdy je wiośniane słońce przygrzeje, a budziło się znowu kochanie i wznosiła swój łeb kolczasty tęskność bolesna, taka straszna tęskność, że choćby głową tłuc o ścianę i ryczeć wniebogłosy!

– A żeby to siarczyste zatrasnęły! – wykrzyknął, przytomniejąc, i bystro spojrział na Witka, czy ten nie domyśla się czego... Od trzech tygodni był w gorączce, w oczekiwaniu jakiegoś cudu, a nic nie mógł poredzić, niczemu się przeciwic! A bo to raz przychodziły mu szalone myśli i postanowienia, że biegł, aby się z nią zobaczyć, bo to jedną noc na deszczu i chłodzie warował jak ten pies przed jej chałupą! Nie wyszła, unikała go, na drodze już z dala omijała!...

Nie, to nie! I coraz bardziej zawzinał się przeciwko niej i przeciw wszystkiemu! Ojcowa ona, to i obca, to i ta przybłąda, ten pies bezpieczeństwa, ten złodziej, co gront, dobro najwyższe im kradnie – a to kijem go choćby i na śmierć zakatrupię!

A bo to raz chciało mu się ojcu do oczów stanąć i rzec: nie możecie się z Jagną żenić, bo ona moja! Ale strach podnosił mu włosy na głowie, co powie stary, co ludzie, co wieść...

A przecież Jaguś będzie jego macochą, matką jakby – jakże to może być, jakże?... toć grzech musi być, grzech! Aż bał się myśleć o tem, bo mu serce zamierało ze zgromy niewytłumaczonej, z obawy przed jakąś straszną karą boską... I nie rzec o tem nikomu, ino to nosić w sobie, jako zarzewie, jako ten ogień żywy, któren aż do kości przepala... nie na ludzką to moc, nie.

A tu już za tydzień ślub...³⁷

Antek jako zraniony kochanek bardzo podobny jest zwłaszcza do Gustawa – skazany na wyniszczającą samotność przeżywa i odtwarza po raz kolejny sceny miłości i „sceny boleści” z wybranką, a nawet formułuje analogiczną inwektywę, oczywiście w swoim języku i na miarę swojego horyzontu: zamiast „puchu marnego”, postaci „której zazdrosczą anieli”, złota i „honorów świecącej bańki wewnątrz pustej” – mamy najpierw kobietę z krwi i kości, „rozplamioną, dyszącą namiętnie”, a potem „sukę”, „ścierwę”, której „rzucili gnata, to i poszła”... A więc *nihil novi sub sole*: mężczyzna tłumaczy sobie, że oślepią bogactwem i skuszona prestiżem kobieta zostawia go dla innego, bogatszego, lepiej sytuowanego. Taką „sukę”, „przybłądę”, „psa bezpieczeństwa” należy pogonić kijem lub „na śmierć zakatrupić”. Może by i Antek tak zrobił, może by nawet i Gustaw tak zrobił, gdyby nie

³⁷ Tamże, s. 227–229.

irracjonalna miłość – dla jednego cielesna, a dla drugiego mistyczna – która obu nieszczęśnikom każe za chwilę odczuwać coś skrajnie przeciwnego: „kochanie” i „tęskność” tak bolesną i straszną, „że choćby głową tłuc o ścianę i ryczeć wniebogłosy”. Doprawdy, „nie na ludzką to moc”...

Krok czwarty: punkt kulminacyjny, rozwiązanie akcji, *katharsis*

Scena finałowa poprzedzona jest jeszcze jednym krótkim, impresjonistycznym opisem przyrody, pełnym silnie nacechowanych środków wyrazu, podkreślających grozę zawołania Witka: „Gospodarz idą!”. W opisie tym zmierzch „zasypywany” jest „popiołem niewystudzonym”, „zorce dogasają”, „bure chmury” wiatr „gna i zwała”, a nad księżycem unoszą się łuny, „jakby pożar buchał gdzieś w głębi lasów”³⁸.

I faktycznie pożar wybuchł, ale w domu Borynów. Tragiczny konflikt w trójce Antek – Maciej – Jagna musiał doprowadzić do katastrofy, zwłaszcza że ojciec, o czym szybko się przekonujemy, jest równie zawzięty i bezwzględny jak syn. Podobnie jak Antka spała go namiętność do pożądaney (przez wszystkich) kobiety oraz do pięciu morgów sąsiadującej z Borynowym polem ziemi w jej wianie. Przywiedziona do rozpacz Hanką, rozżalona, że Maciej przepisał nie tylko grunt, ale także paciorki i „szmaty” po matce „la takiej świni”, wykrzyczała teściowi w twarz przekleństwo adresowane do nieobecnej w izbie przyszłej macochy: „A żebyś pode płótem zdechła za krzywdę naszą, a żeby cię robaki roztoczyły, ty wywłoko, ty lakudro jedna”³⁹. Tego stary już nie zdierżył i chciał synowej „rozbić pysk o ścianę”. W obronie żony stanął jednak Antek, przyznając jej rację, że Jagna naprawdę jest „lakudrą” i że „spał z nią, kto chciał”, nawet on sam. Mówiąc to, nieszczęśliwy kochanek przekroczył granice absurdu. Rzeczywistość stała się niemożliwa, tyle że nie była to gombrowiczowska gra z formą, jak w sypialni Zuty, gdzie nagle spotkali się Pimko i Kopyrda, ale jak najbardziej realistyczny moment, w którym „dwa psy wściekle” zdradzone przez „sukę” muszą sobie skoczyć do gardeł...

W rozwiązaniu akcji Reymont znów sięga po, sprawdzony już, impresjonistyczny opis przyrody (głuche, ciemne i mroźne wyciszenie natury). Po wszystkim ojciec stwierdza, że syn w końcu „popróbuj, jak to wolność smakuje”⁴⁰. Niestety, syn chyba nigdy jednak wolności nie zazna: „zadry” z serca raczej się nie pozbędzie. Opuszczając rodzinny dom, Antek idzie „jak martwy”; w tym czasie Maciej „miętko” obiecuje Józsi kupno wszystkiego, czego jej „potrzeba”. Tragizmu bohaterów, poza nimi samymi, tak naprawdę nie zrozumie nikt, ponieważ nikt nie jest

38 Tamże, s. 229.

39 Tamże, s. 233.

40 Tamże, s. 236.

w stanie odczuć tego, co czuje drugi człowiek, ani nikt nie jest w stanie przeżyć za drugiego życia. Na szczęście my, czytelnicy fragmentu *Chłopów*, z obserwowanych w „laboratorium eksperymentów myślowych” zdarzeń rozumiemy chyba nieco więcej niż Kuba, który całe zajście ocenił tak, jak mógł to zrobić ze swojej perspektywy: „Juchy, chleb ich rozpieira, to się biją...”⁴¹. Innego *katharsis* nie będzie.

Totum pro parte

Antek, choć targany namiętnościami, nie chciał żyć – nieledwie jak starożytny Edyp – w kazirodczym związku i występować przeciw ojcu, ale i w jego przypadku Fatum, w postaci naturalistycznych determinizmów biologicznych i środowiskowych, okazało się silniejsze. Doszło do kazirodztwa, syn niemal zabił ojca, a co więcej, ojciec o mało nie zabił syna i „matki”. Antek, choć nie znał żadnych „ksiąg zbójceckich” i brakowało mu subtelności, przeczuwał jednak grozę swojej sytuacji: „strach podnosił mu włosy na głowie, co powie stary, co ludzie, co wieś?”⁴². Jakoś rozumiał, mniej lub bardziej, że zniszczył oparty na trzech filarach kosmiczny porządek rządzący nie tylko Lipcami, ale ludzkim życiem w ogóle. Zbezczescił rodzinę, złamał odwieczne reguły życia gromady i podeptał najświętsze zasady moralne: „przecież Jaguś będzie macochą, matką jakby – jakże to może być, jakże?”⁴³. Doprawdy, nie na ludzką to moc...

Nie wiemy, poprzestając na tak dobranym fragmencie, co stało się z bohaterami, jak zakończyła się historia namiętnych kochanków, kto z kim wziął ślub, czy ktoś kogoś zabił i czy ktoś żył długo i szczęśliwie. Nie ma rady, trzeba sięgnąć po całość powieści.

Bibliografia

- Arendt Hannah, *Życie umysłu*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.
- Bloom Harold, *Jak czytać i po co*, przeł. A. Kunicka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2019.
- Braudel Fernand, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, przedmowa B. Geremek, W. Kula, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1999.
- Camus Albert, *Eseje*, wybór i przekł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

⁴¹ Tamże, s. 234.

⁴² Tamże, s. 229.

⁴³ Tamże.

- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1998.
- Chrzęstowska Bożena, *Lektura i poetyka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Gołaszewska Maria, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Guiraud Pierre, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Janicki Kamil, *Pańszczyzna. Prawdziwa historia polskiego niewolnictwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.
- Janion Maria, *Humanistyka. Poznanie i terapia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Kłakówna Zofia Agnieszka, *Głos w sprawie edukacji. Polska szkoła w pułapce paradoksów i stereotypów (uwagi z lat 2012–2024)*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2025.
- Kłakówna Zofia Agnieszka, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji. Język polski w klasach IV–VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003.
- Kłakówna Zofia Agnieszka, Kołodziej Piotr, Łubieniewska Ewa, Waligóra Janusz, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Kształcenie kulturowo-literackie. Klasa II. Liceum ogólnokształcące, liceum profilowane, technikum*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003.
- Kołodziej Piotr, *Dwadzieścia pięć twarzy dziewczyny z perłą. Praktyka czytania dzieł malarskich w procesie kształcenia kulturowo-literackiego*, Impuls, Kraków 2018.
- Kołodziej Piotr, *Literatura grozi myśleniem*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2021.
- Kołodziej Piotr, *Szkoła. Między przymusem a wolnością*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia” 2024, t. 15, s. 79–97, <https://doi.org/10.24917/20820909.15.5>
- Krzyżanowski Julian, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Kuciel-Frydryszak Joanna, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2023.
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- Łotman Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Markowski Michał Paweł, *Interpretacja, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2023.
- Mead Margaret, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

- Poletur Bronisław, *Nauka o literaturze w oświetleniu metody porównawczej*, „Muzeum” 1926, z. 4, s. 289–297.
- Przybylski Ryszard, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, Warszawa 1993.
- Rauszer Michał, *Bękart pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, wyd. 2 poszerzone, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Ricoeur Paul, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992.
- Rzeuska Maria, *„Chłopi” Reymonta*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1950.
- Sławiński Janusz, *Teksty i teksty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000.
- Szyborska Wisława, *Tutaj / Here*, przeł. C. Cavanagh, Znak, Kraków 2012.
- Szyborska Wisława, *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, Wydawnictwo a5, Kraków 2014.
- Uryga Zenon, *Odbiór liryki w klasach maturalnych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1982.
- Waligóra Janusz, *Ani rytuał, ani karnawał... O interpretacji tekstu literackiego w szkole (ponadgimnazjalnej). Warunki – strategie – perspektywy*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2014.
- Ziejka Franciszek, *„Wesele” w kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Ziejka Franciszek, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Chłopi*, t. I, oprac. F. Ziejka, wyd. 2 poszerzone, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Ziejka Franciszek, *Złota legenda chłopów polskich*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Żeromski Stefan, *Wybór opowiadań*, oprac. A. Hutnikiewicz, wyd. 2 zmienione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003.
- „Żyjąc tracimy życie” – z prof. Marią Janion rozmawia Katarzyna Bielas, „Wysokie Obsasy” 2002, nr 13.

Piotr Kołodziej, profesor UKEN w Krakowie, doktor habilitowany, literaturoznawca, dydaktyk, specjalista w zakresie zarządzania i przywództwa w oświacie; kierownik Katedry Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UKEN, tutor akademicki, nauczyciel języka polskiego, dyrektor VIII PALO w Krakowie. Interesuje się głównie interferencjami literatury i malarstwa oraz teorią i praktyką kształcenia w ujęciu antropologicznym. Współautor koncepcji edukacji humanistycznej (program i seria podręczników dla uczniów

i nauczycieli *To lubię!*; książki: *Pakt dla szkoły. Zarys koncepcji kształcenia ogólnego*, 2011; *Edukacja w czasach cyfrowej zarazy*, 2016); współtwórca Teatru Interakcji (*Szkolny Teatr Interakcji. Od pomysłu do przedstawienia*, 2016); autor pomocy dydaktycznych; organizator i koordynator kilku krajowych i międzynarodowych przedsięwzięć o charakterze naukowym, popularnonaukowym i edukacyjnym (Szwajcaria, Francja, USA, Węgry, Litwa, Niemcy); autor wielu publikacji, w tym monografii *Czas na obraz* (2013), *Dwadzieścia pięć twarzy dziewczyny z perłą* (2018) oraz *Literatura grozi myśleniem* (2021).

Dezydery Barłowski*

 <https://orcid.org/0000-0003-0872-5439>

„Pokrewieństwo duchowe, pomimo licznych przeciwieństw”. Rzec o juveniliach Władysława Stanisława Reymonta i Romana Dmowskiego

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę odtworzenia profilu artystycznego i ideologicznego Władysława Stanisława Reymonta i Romana Dmowskiego z okresu ich literackich debiutów. Obaj, choć nie znali się jeszcze wówczas osobiście, to angażowali się w podobne inicjatywy polityczne, społeczne czy twórcze, inspirowali się podobnymi treściami, mieli też wielu wspólnych znajomych. Po latach natomiast zarówno jeden, jak i drugi odcinali się od swoich wczesnych postaw. Na podstawie moich badań wysnuwam tezę, że głównym zapleczem światopoglądowym obu: przyszłego noblisty i endeckiego ideologa był w tamtym czasie socjalizm polski (socjalizm niepodległościowy), a społeczną dominantę ich twórczości stanowiła troska o los prostego ludu. Moje konkluzje opieram przede wszystkim na analizie tekstów, których albo nie wydali za życia, albo starali się zataić fakt ich publikacji (m.in. *Nie zapomną...* i *Odezwa zwana marcową* Romana Dmowskiego oraz *Pracy!* i *Wigilia Bożego Narodzenia* Władysława Reymonta), a także – na charakterystyce

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: dezydery.barlowski@uj.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-06-20. Accepted: 2025-07-07.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Uniwersytet Jagielloński. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

ideologicznej środowisk (głównie warszawskiego „Głosu”), do których obaj przynależeli w interesującym mnie okresie.

Słowa kluczowe: Reymont, Dmowski, debiut, socjalizm, nacjonalizm, ideologia, literatura

“Spiritual affinity despite numerous opposites”. On the early works of Władysław Stanisław Reymont and Roman Dmowski

Summary

This article attempts to reconstruct the artistic and ideological profile of Roman Dmowski and Władysław Stanisław Reymont at the time of their literary debuts. Although the men did not know each other personally at the time, they were involved in similar political, social or creative initiatives, were inspired by similar content, and had many friends in common at the time. Years later, however, both men distanced themselves from their early attitudes. Based on my research, I hypothesise that their main ideological background at the time was Polish socialism (independence socialism), and the social dominance of their work was concern for the fate of the simple folk. I base my conclusions primarily on an analysis of texts that these writers either did not publish in their lifetime or tried to conceal the fact of their publication (e.g. Dmowski’s *Nie zapomną...* and *Odezwa zwana marcową; Pracy!* and *Wigilia Bożego Narodzenia* by Reymont), as well as on the basis of ideological characteristics of the circles (mainly the Warsaw “Głos”) to which they belonged during the period in question.

Keywords: Reymont, Dmowski, debut, socialism, nationalism, ideology, literature

Przyjaźń Reymonta i Dmowskiego nie była przypadkowa. Wywodziła się z[e] wspólnoty najgłębszych instynktów poruszających i bliskiego pokrewieństwa duchowego, pomimo licznych przeciwieństw. Ci ludzie się szukali i uzupełniali.

[...]

Obaj wskazywali na obraz powszechności dnia zwykłego, jako na źródło mocy: politycznej i duchowej. Wskazywali w różny sposób na jego konstruktywną wartość i piękno. Obaj powstawali przeciwko strzępieniu sił narodu w sposób mniej więcej efektowny i nieprzemysłany. Obaj przeciwstawiali się jednostronnie pielęgnowanym pojęciom odwagi, ofiary, związanej z czynem militarnym. Wskazywali na wartości tkwiące w nagromadzonych siłach moralnych i stałym pogotowiu duchowym, obaj wreszcie byli prawdziwymi i szczerymi katolikami¹.

Takimi słowy – w pierwszym artykule dotyczącym pomienionej znajomości, oblikowanym po II wojnie światowej – Witold Kotowski określa charakter znajomości Władysława Stanisława Reymonta (1867–1925) i Romana Dmowskiego (1864–1939), współtworząc tym samym endecki model recepcji dzieł polskiego noblisty. Wedle owej wykładni autor *Chłopów* jawi się jako twórca zespolony z Narodową Demokracją nie tylko więzami towarzyskimi, lecz także – a nawet: przede wszystkim – ideologicznymi tudzież światopoglądowymi. Jednakowoż w literaturze fachowej ostatnich dekad bez problemu można wskazać odmienne, „autonomizujące” – zachowujące większy dystans wobec klarownej identyfikacji politycznej polskiego noblisty – perspektywy badawcze. Wśród apologetów pierwszego z wymienionych wyżej stanowisk najbardziej reprezentatywną grupę stanowią sympatycy i działacze endecji (w tym sam Kotowski, orędownik zalegalizowania Stronnictwa Narodowego w PRL²), zaś wśród zwolenników drugiego – powojenni

- 1 W. Kotowski, *Reymont i Dmowski*, „Tygodnik Warszawski. Pismo katolickie poświęcone zagadnieniom życia narodowego” 1946, nr 3 (10), s. 4, 5.
- 2 Witold Kotowski (ur. 26 sierpnia 1899 roku w Łodzi, zm. 16 listopada 1988 roku) – adwokat, prawnik, działacz społeczny i samorządowy, za swoją aktywność społecznikowską uhonorowany wieloma prestiżowymi odznaczeniami PRL (m.in. Złotym Krzyżem Zasługi w 1974 i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski w roku 1978), zwolennik endecji, biograf, wielbiciel i kustosz spuścizny Władysława Reymonta. Podczas okupacji hitlerowskiej sporządził kopie korespondencji oraz innych materiałów rękopiśmiennych autora *Chłopów* (przechowywanych wówczas m.in. w zbiorach Biblioteki Krasieńskich). Zachowane przez niego odpisy – po spaleniu oryginałów w czasie Powstania Warszawskiego – do dziś pozostają jedyną dokumentacją niniejszych materiałów. Po II wojnie światowej wraz z kilkoma innymi łódzkimi działaczami narodowymi podjął kroki zmierzające do legalizacji partii endeckiej w PRL. Dnia 28 grudnia 1946 roku Kotowski został aresztowany, a następnie – skazany przez Wojskowy Sąd Rejonowy na karę dziesięciu lat więzienia, przepadek mienia, a także ograniczenie praw obywatelskich i publicznych za przynależność do nielegalnej organizacji Stronnictwo Narodowe, rzekomo dążącej do siłowej zmiany ustroju państwa polskiego. Na mocy amnestii oraz warunkowego zwolnienia pod koniec 1951 wyszedł na wolność. Ostatecznie powrócił do wykonywania zawodu prawnika oraz działalności społecznej i samorządowej. Zob. J. Mysiakowska-Muszyńska, *Kierownictwo Stronnictwa Narodowego na emigracji wobec planów stworzenia jawnej opozycji antykomunistycznej przez struktury Stronnictwa w kraju (1945 rok)*, „Polska 1944/45–1989. Studia

literaturoznawcy³. Niezaprzeczalnym faktem pozostają natomiast przyjacielskie stosunki łączące Reymonta z Dmowskim – od pierwszych doniosłych publikacji młodopolanina aż do jego „ostatniej drogi”, podczas której to właśnie autor *Myśli nowoczesnego Polaka* prowadził zrozpaczoną wdowę na samym przedzie pogrzebowego orszaku, tuż za trumną z ciałem jej męża⁴.

Koniec końców to ideologiczny *entourage* dojrzałej twórczości Reymonta łątwiej skojarzyć z wyraźnie zhierarchizowaną, tradycjonalistyczną, antyrewolucyjną wizją świata z międzywojennych broszur programowych endecji niż – chociażby – z romantyczno-insurekcyjnym *imaginarium* polskiego socjalizmu niepodległościowego (nurtu sytuującego się zazwyczaj w wyraźnej opozycji wobec marksistowskiego socjalizmu internacjonalistycznego). Nie podobna też zaprzeczyć, że na taki stan rzeczy pewien wpływ musiało mieć wieloletnie obcowanie noblisty z samym Dmowskim, środowiskiem Narodowej Demokracji oraz szerokim wachlarzem jej partyjnych materiałów agitacyjnych (niezwykle zróżnicowanych, na wskroś nowoczesnych, wykorzystujących innowacyjne metody propagandy, wyprofilowanych dla każdej grupy społecznej z osobna). Wysupływanie śladów endeckiej ideologii z kolejnych tomów Reymontowskich narracji stanowiłoby więc wartościowe *sine dubio* przedsięwzięcie badawcze, lecz wobec węzłowych zagadnień niniejszego artykułu owe polityczne afiliacje pozostają na dalszym planie – zarówno w układzie chronologicznym, jak i teleologicznym. Zasadniczym celem artykułu jest bowiem próba odpowiedzenia na pytanie – jak twórczość Dmowskiego i Reymonta łączyła się i współbrzmiała w okresie ich wczesnej działalności, gdy obaj, choć należeli do bardzo zbliżonych środowisk, praktycznie się nie znali. Innymi słowy – czy (i jak?) rzeczzone „pokrewieństwo duchowe” ujawniało się już na samym początku ich literackich i politycznych karier.

Biografowie datują początki znajomości Dmowskiego i Reymonta na drugą połowę schyłkowej dekady dziewiętnastego stulecia. Choć trudno wyznaczyć termin ich pierwszego spotkania (najprawdopodobniej poznali się w 1896, 1897 lub 1898 roku⁵), to z całą pewnością można wskazać formację – swoistą „kontrkulturę” – stanowiącą platformę towarzyską owego spoufalenia.

Krąg antysystemowych radykałów skupionych przy redakcji warszawskiego „Głosu” – o którym tu mowa – na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat XIX wieku

i materiały” 2011, nr 10, s. 23–24; L. Sługocki, *Szpalty pamięci: adwokat Witold Kotowski (1899–1988)*, „Palestra” 1991, nr 35/8–9, s. 103–105.

3 Zob. M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.

4 J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 475.

5 J. Engelgard, *Władysław Reymont i Roman Dmowski – wzajemne relacje*, w: tegoż, *U źródeł polityki polskiej. Od Wielopolskiego do Dmowskiego*, Myśl Polska, Warszawa 2018, s. 110; R. Wapiński, *Roman Dmowski*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, s. 85.

przyciągał do siebie całe zastępy młodych, zdolnych twórców zaangażowanych w sprawy ludu, a przy tym zbuntowanych przeciw pozytywistom, ugodowcom oraz gremiom kultuwującym tradycje szlacheckie⁶. Dzięki temu wśród publicystów i zwolenników linii programowej czasopisma odnaleźć wówczas można było marksistów, socjalistów, ludowców czy „postępowych narodowców”. Choć wielu spośród tych początkujących twórców nie posiadało jeszcze w pełni wyklarowanego światopoglądu, to z pewnością sytuowali się oni po „lewej stronie” dziewiętnastowiecznej sceny politycznej⁷. Jak słusznie zauważa Grzegorz Krzywiec, w kulturze językowej tamtych czasów sformułowanie „prawicowy radykał” uchodziłoby za oksymoron⁸.

Co do wczesnej autoidentyfikacji ideowej Reymonta – nie mamy tu żadnych wątpliwości. Podobnie jak wielu innych przyszłych sympatyków prawicowego nacjonalizmu spod znaku „mieczyka Chrobrego” (a w tym także – późniejszych czołowych działaczy Ligi Narodowej⁹) był za młodu zdeklarowanym socjalistą¹⁰. Jego pierwsze utwory liryczne zdradzają inspiracje poezją proletariacką (spopularyzowaną w latach osiemdziesiątych XIX wieku m.in. przez Socjalno-Rewolucyjną Partię „Proletariat”) – Reymont w swoich juveniliach wykazuje poglądy antykapitalistyczne i antyklerykalne, w podręcznej biblioteczce przechowuje broszury wywrotowe, sam znajduje się w gronie podejrzanych o organizowanie strajku w Łodzi, angażuje się w pomoc więźniom politycznym, pomieszkując w robotniczym lokum w Warszawie, usiłuje (bezsukcesyjnie) „nawracać” przypadkowych towarzyszy na

-
- 6 W. Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Łódź-Kraków 2016, s. 312–313; N. Bończa-Tomaszewski, *Demokratyczna geneza nacjonalizmu. Intelktualne korzenie ruchu narodowo-demokratycznego*, S.K. Fronda, Warszawa 2001, s. 27–43; T. Kizwalter, *Polska nowoczesność. Genealogia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 192–195.
- 7 Postronni odbiorcy pierwszych numerów „Głosu” uznali to nowe czasopismo za organ „lewego skrzydła obozu postępowego” [wyróżnienie – D.B.]. Opinia ta została skontrowana w numerze ze stycznia 1887, w którym redakcja – nie zgłosivszy zastrzeżeń wobec określenia „lewe skrzydło” – stanowczo zaprotestowała wobec zaliczania „Głosu” do „stronictwa postępowego” (zwolenników „demokracji mieszczańskiej”) i ogłosiła się „wysuniętym posterunkiem, który stoi na straży i broni jak umie i może wszystkich pragnień i potrzeb ludu, świadomie wyrażonych lub odczuwanych nieświadomie” (*Nieporozumienie*, „Głos: tygodnik literacko-społeczno-polityczny” 15 stycznia 1887, nr 3, s. 33–34).
- 8 G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886–1905)*, Neriton, Warszawa 2009, s. 9.
- 9 Zob. J. Engelgard, *Socjalistyczne rodowody działaczy Ligi Narodowej*, w: *Ludowa i socjalistyczna wizja niepodległej Polski*, red. J. Gmitruk, T. Skoczek, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2020, s. 225–238.
- 10 B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971, s. 27; W. Kotowski, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979, s. 75.

socjalizm, zaś dla swojego debiutanckiego zbioru wierszy projektuje kartę tytułową opatrzoną – obok tytułu i autografu – słowami: „Homer” i „Robotnicy”¹¹.

Młodzieńcza postawa Reymonta idealnie wpisuje się więc w ramy socjalizmu polskiego¹². Kierunek ten – wedle periodyzacji Lidii i Adama Ciołkoszów – rozwija się od roku 1831 do 1863 w formie „socjalizmu romantycznego” (promowanego m.in. przez Adama Mickiewicza¹³), by następnie przejść w fazę „socjalizmu robotniczego”¹⁴. Owa synteza socjalizmu i niepodległości – kwestionująca zarówno rzeczywistość ekonomiczną, jak i polityczną – tworzyła nurt z jednej strony niezwykle atrakcyjny dla romantycznych idealistów, a z drugiej – doskonale wpasowujący się w realia życia polskich radykałów z XIX wieku. Socjaliści polscy, uznając kategorię konfliktu społecznego oraz ideały walki o egalitarny, harmonijny porządek społeczny, przeciwstawiali demokratyczny „lud-naród” (oparty na warstwach ludowych, a następnie – proletariacie) ciemiężącym go elitom, co w warunkach braku suwerenności ułatwiało solidaryzowanie się rozmaitych narodów żyjących w państwach zaborczych przy równoczesnym atakowaniu ich ośrodków władzy. Dążąc do wyzwolenia społecznego i narodowego, socjaliści zamiast dawnej „Polski szlacheckiej i jezuickiej” wysławiali ideał nowej „Polski ludowej” – wolnej od ucisku zaborczego i pańszczyźnianego (później – wolnej od wyzysku i w pełni demokratycznej)¹⁵. Nurt ten – od końca XIX wieku reprezentowany przez

11 B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna...*, s. 27, 51; J. Rurawski, *Władysław Reymont...*, s. 31, 38–39; S. Reymont, *Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1, s. 5–6.

12 Zob. A. Ciołkosz, *Niepodległość*, w: tegoż, *Walka o prawdę. Wybór artykułów 1940–1978*, Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, Londyn 1989, s. 26–29; A. Friszke, *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892–1920*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020, s. 32–33; W. Suleja, *Niepodległość czy socjalizm? Polscy socjaliści do roku 1918*, w: *O niepodległość i socjalizm. Studia i szkice z dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej*, red. K. Piskała, M. Żuczowski, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020, s. 65–73; S. Michałowski, *Idea niepodległego państwa w myśli politycznej Polskiej Partii Socjalistycznej (1892–1923)*, „Rocznik Lubelski” 1991–1992, nr 33–34, s. 41–54.

13 „Socjalizm nowoczesny jest tylko wyrazem poczucia tak starego, jak poczucie życia, wyrazem odczucia tego, co w naszym życiu jest niezupełne, obcięte, nienormalne, a wskutek tego nie-szczęśliwe. Poczucie socjalistyczne jest popędem ducha ku lepszemu. To poczucie objawiło się z siłą zupełnie nową, przynajmniej; jest to nowy zmysł, który człowiek duchowy zdołał sobie wytworzyć, jest to nowa namiętność” (A. Mickiewicz, *Socjalizm*, w: tegoż, *Trybuna Ludów*, przeł. i oprac. E. Haecker, Biblioteka Narodowa, Kraków 1925, s. 120).

14 Zob. L. i A. Ciołkoszowie, *Zarys dziejów socjalizmu polskiego*, t. I, Gryf Publications LTD., Londyn 1966; ciż, *Zarys dziejów socjalizmu polskiego*, t. II, Gryf Publications LTD., Londyn 1972.

15 P. Kuligowski, *Mimowolny nacjonalizm i mimowolny socjalizm. Dlaczego polscy socjaliści walczyli o niepodległość?*, w: *O niepodległość i socjalizm. Studia i szkice z dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej*, red. K. Piskała, M. Żuczowski, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020, s. 74–97.

Polską Partię Socjalistyczną – stał się głównym depozytariuszem tradycji insurekcyjnej oraz promotorem postaw patriotycznych¹⁶.

Inaczej niż w przypadku Reymonta młodzieńcze predylekcje ideologiczne, jak również artystyczne Romana Dmowskiego pozostają sferą licznych sporów i niejasności. Autor *Mysli nowoczesnego Polaka* zwykł zatajać fakty ze swojego życia, które wykraczały poza obszar działalności publicznej, nie zachował się po nim żaden prywatny dziennik, pamiętnik czy choćby zarys autobiografii. A jeśli już prezentował własną sylwetkę w formie pisemnej, to czynił to niemal zawsze na tle swojej aktywności politycznej. Jednym z najobszerniejszych tego typu dokumentów, które zachowały się po endeckim ideologu, pozostaje „oficjalna wykładnia” historii Ligi Narodowej¹⁷. Jej kształt „ojciec polskiego nacjonalizmu” narzucił odgórnie, sam też określił zasługi własnej osoby dla rozwoju organizacji i całego narodu. Niemniej rzeczoną relację Dmowskiego – stanowiącą podstawę oraz swoistą instrukcję do „właściwej” historii Ligi Narodowej (spisanej później m.in. przez Stanisława Kozickiego w tomie *Historia Ligi Narodowej*) – prócz mnogości ewidentnych błędów rzeczowych – cechuje rażąca wręcz tendencyjność¹⁸.

We wspomnianym dokumencie Dmowski (mówiący o sobie – głównym bohaterze – w trzeciej osobie liczby pojedynczej) kreuje się na czołowego wroga socjalizmu oraz największego zwolennika (proto)integralnego nacjonalizmu, który od zawsze usiłował „narzucić organizacji mocny, konsekwentny kierunek narodowy”, „często w walce z całym prawie swoim otoczeniem”¹⁹. Co więcej, już na początku

16 Patriotyzm w dziewiętnastowiecznej Europie łączący się przede wszystkim z orientacją jakobińską – eksponującą wartości takie jak ojczyzna, naród i niepodległość. Ówczesni patrioci budowali swój światopogląd na wierze w oświeceniowe ideały ludu-narodu, a także na inteligentkiej, antyszlacheckiej wrogości wobec feudalizmu. Zob. J.J. Wiatr, *Naród i państwo. Socjologiczne problemy kwestii narodowej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 389–391.

17 A. Garlicki, *Relacja Romana Dmowskiego o Lidze Narodowej*, „Przegląd Historyczny” 1966, nr 57/3, s. 415.

18 Na nadużycia w *Historii Ligi Narodowej* wskazuje również Nikodem Bończa-Tomaszewski, odnosząc się m.in. do wersji wydarzeń utworzenia Ligi Narodowej w narracji Stanisława Kozickiego: „To rozumowanie budzi wiele zastrzeżeń choćby z tego powodu, że Roman Dmowski zaczyna się jawić jako mityczny heros, który sam tytanicznym wysiłkiem, tworzy ideę i organizację narodową” (N. Bończa-Tomaszewski, *Demokratyczna geneza...*, s. 193). W ten sam sposób wywoływał Dmowskiego ocenia Roman Wapiński, odnosząc się do opisu „[...] manifestacji, jaką w 1891 r. zorganizował »Zet« dla uczczenia setnej rocznicy 3 maja, po latach podniesionej przez niego [Dmowskiego – D.B.] do rang »czynu narodowego«. Wiele w tym przesady, podobnie jak w eksponowaniu antysocjalistycznego zamysłu tej manifestacji oraz w stwierdzeniu, że wywołała ona »ogromny popłoch wśród Rosjan w Warszawie«” (R. Wapiński, *Roman Dmowski...*, s. 45).

19 A. Garlicki, *Relacja Romana Dmowskiego...*, s. 419–420.

swojej relacji autor podkreśla – obecne w niektórych strukturach *ab initio* – zachowawcze, antyrewolucyjne nastawienie działaczy²⁰.

Prezentowana wersja wydarzeń wraz z charakterystyką „głównego bohatera” nie pasuje jednak ani do treści debiutanckich utworów prozatorskich endeckiego ideologa opublikowanych w tamtym czasie, ani do jego pierwszych artykułów opatrzonych pseudonimem „R. Skrzycki”, z których można między innymi wywnioskować, że młody publicysta jest (co najmniej) częściowym zwolennikiem – dostosowanej do lokalnych (specyficznie polskich) warunków – teorii marksistowskiej, głosi egalitarne idee społeczne i wykazuje przychylność dla uniwersalizmu/internacjonalizmu w nauce²¹. W omawianym okresie (na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku) Dmowski kończy studia przyrodnicze, udziela się w „Zecie” (konspiracyjnym Związku Młodzieży Polskiej²²), pisze dla radykal-

20 Tamże, s. 416–419.

21 R. Skrzycki [R. Dmowski], *Idea w poniewierce*, „Głos” 1891, nr 8, s. 86–88; R. Skrzycki [R. Dmowski], *Nowy język międzynarodowy (Le now latin)*, „Głos” 1891, nr 1, s. 4; A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm (Kultura i myśl polska. Prace wybrane, tom 1)*, red. A. Mencwel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 293–294.

22 „Zet” powołano do życia 28 listopada 1886 pod opieką Zygmunta Balickiego (1858–1916), czołowego ideologa endecji, krzewiciela idei egoizmu narodowego, bliskiego współpracownika Dmowskiego, a za młodu socjalisty i masona. Balicki od 1879 roku należał do petersburskiej Gminy Socjalistów Polskich, dwa lata później utworzył – wraz z Bolesławem Limanowskim („nestorem polskiego socjalizmu”) – socjalistyczną organizację Lud Polski, po założeniu Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich (1892) aktywnie działał w jego szeregach (jednocześnie piastując ważne stanowiska w Lidze Polskiej, następnie – w Lidze Narodowej), a w kolejnym roku reprezentował Polską Partię Socjalistyczną na Kongresie Międzynarodówki Socjalistycznej w Zurychu. Postawa młodego Balickiego, jak i predylekcje ideowe pierwszych „Zetowców”, dość jasno wskazują na socjalistyczne proveniencje całego związku. Profil światopoglądowy zrzeszonej w konspiracji młodzieży odważnie kreśli Józef Dąbrowski: „Toć, w mniejszym lub większym stopniu, socjalistami – na dziesięć lat przed okresem, który opisuję – byli wszyscy działacze i wszystkie organizacje. »Koło« warszawskie, »Ognisko« krakowskie, zagraniczny »Związek Młodzieży« – ośrodki idei niepodległościowej – mocno trąciły socjalizmem. Na zjeździe młodzieży w Warszawie jeszcze w 1890 »sam Dmowski« nie uchylał się od śpiewania »Czerwonego Sztandaru«. Socjaliści zbierali na skarb narodowy i bili szyby tańczącej w czasie roku żałoby narodowej 1892 burżuazji. W setną rocznicę Ustawy Majowej – publikacje patriotyczne targowiczanom nadawały tytuł »kapitałiści ówczesi«, a twórców Ustawy słały za to, że »wskazali radykalną zmianę stosunków społecznych, jako jedyną drogę ocalenia«” (J. Grabiec [J. Dąbrowski], *Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem. Moje Wspomnienia z licznymi ilustracjami*, Wielkopolska Księgarnia Nakładowa Karola Rzepeckiego, Poznań 1925, s. 38). Do analogicznych wniosków w swoich wspomnieniach dochodzą inni towarzysze Dmowskiego z młodzieżowej konspiracji, m.in. Zdzisław Dębicki, Tomasz Ruśkiewicz, Napoleon Czarnocki czy Klaudiusz Hrabek. Zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm...*, s. 279–281; A. Dawidowicz, *Zygmunt Balicki wobec idei socjalizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K” 2006, t. XIII, s. 109–111; A. Dawidowicz, *Zygmunt Balicki (1858–1916). Działacz i teoretyk polskiego*

negu „Głosu”, a po nieudanej manifestacji z okazji setnej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 Maja wyrusza do Paryża, by tam – wśród (w znacznej części) młodych polskich socjalistów – redagować „Przegląd Socjalistyczny”²³. Ideowe środowisko zaangażowanej młodzieży tamtych lat – w artykule z 1903 roku – klarownie definiuje sam Dmowski: „W tej dziedzinie jednym z najciekawszych dla psychologa studiów jest niewątpliwie socjalizm polski, kierunek, który w swoim czasie opanowywał wszystko, co było najenergiczniejszego wśród naszej młodzieży [...]”²⁴. Leon Wasilewski – zasłużony działacz Polskiej Partii Socjalistycznej – podsumowuje zaś początek swojej znajomości z Dmowskim (w pierwszej połowie schyłkowej dekady dziewiętnastego stulecia) następującym zdaniem: „To było moje pierwsze spotkanie z przyszłym dyktatorem Narodowej Demokracji, który podówczas był bardzo radykalny społecznie i uważał się jeszcze za socjalistę”²⁵. Uzupełniwszy powyższe cytaty o aspekt powszechności wśród ówczesnych współtowarzyszy Dmowskiego predylekcji do wywrotowego radykalizmu, ateizmu czy antyklerykalizmu, stwierdzić można, że tezy o istotnej roli „prawicujących” prądów (skupionych na tradycyjnalistycznej polityce tożsamościowej, eksploatowaniu rozmaitych figur wroga i obcego, przy jednoczesnym zredukowaniu radykalizmu społecznego) u zarania całego ruchu wydają się mało wiarygodne. Co ciekawe, dokonywanie retroaktywnej korekty własnej historii – w tym przypadku najpewniej nieumyślnie – przytrafiło się również autorowi *Chłopów*, który między innymi w liście z 19 lutego 1925 roku do (sympatyzującego z endecją) Kornela Makuszyńskiego pisał: „I **nie byłem »socjałem«** ni Żydem, ni partyjniakiem”²⁶ [wyróżnienie – D.B.].

W kontekście domniemanego „pokrewieństwa duchowego” w początkowej fazie aktywności pisarskiej Reymonta i Dmowskiego, warto więc skupić się na ich

nacjonalizmu, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2006, s. 56; B. Grott, *Zygmunt Balicki ideolog Narodowej Demokracji*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1995, s. 10–16; M. Żychowski, *Polska myśl socjalistyczna XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 197; J. Grabiec [J. Dąbrowski], *Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem...*, s. 38; N. Czarnocki, *Przyczynki do historii PPS*, w: *Księga pamiątkowa PPS*, Spółka Nakładowo-Wydawnicza „Robotnik”, Warszawa 1923, s. 55; T. Ruśkiewicz, *Tajny Związek Młodzieży Polskiej w latach 1887–1893. Na podstawie urzędowych dokumentów rosyjskich i własnych wspomnień*, Drukarnia Przemysłowa, Warszawa 1926, s. 20–21; K. Hrabek, *Ideologia Przeglądu Wszepolskiego (1895–1905)*, Awangarda Państwa Narodowego, Poznań 1937, s. 177; R. Wapiński, *Roman Dmowski...*, s. 52.

23 Zob. [R. Dmowski, K. Dłuski], *Polskie partie polityczne i sprawa narodowa*, „Przegląd Socjalistyczny” 1892, nr 1, s. 1–7.

24 Skrz. [R. Dmowski], *Historia szlachetnego socjalisty – przyczynek do psychologii politycznej społeczeństwa polskiego*, „Przegląd Wszepolski” 1903, nr 10, s. 758.

25 L. Wasilewski, *Wspomnienia 1870–1904 (1914). Fragmenty dziennika 1916–1926. Diariusz podróży po kresach 1927*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2014, s. 82.

26 W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 339.

(zachowanych do dziś) opublikowanych wówczas tekstach, zaś w przypadku drugiego z nich – głównie na utworach, z którymi sam zwykł się „nie obnosić”.

Przyjrzyjmy się więc wpięrow juveniliom *self-made mana* z Wolbórki. Analizując owe teksty, nie sposób przeoczyć całej gamy motywów (także tych wspomnianych w poprzednich akapitach) charakterystycznych dla tradycji polskiego socjalizmu niepodległościowego. Jego debiutanckie opowiadanie pt. *Wigilia Bożego Narodzenia*, opublikowane na łamach „Myśli” pod koniec 1892 roku, zaczyna się następująco:

Dwóch ich było. Nazywali się... zresztą po co nazwiska? Starczą numery, jakie mieli wypisane nad łózkami. Na czarnej tablicy migoczą kredą wypisane cyfry: 43 i 44. Oni sami może zapomnieli nazwisk, jakie nosili tam, gdzieś w ojczyźnie dalekiej. Przeszli takie straszne koło nieszczęść, zawodów, widzieli rozsypany się w gruzy cały gmach nadziei²⁷.

Narrator nie zdradza lokalizacji, celu pobytu ani dokładniejszych personaliów obu bohaterów. Możemy być pewni tylko tego, że znajdują się w szpitalu z dala od ojczyzny, zbliża się pora wieczery wigilijnej, a jeden z mężczyzn jest niemalże w stanie agonialnym. Drugi zaś, widząc fatalną kondycję towarzysza, postanawia sprzedać złoty pierścionek (ostatnią cenną rzecz, jaka mu pozostała), a za uzyskane w ten sposób pieniądze zakupić prowiant na uroczystą kolację. Gdy schorowany pacjent widzi przygotowane dla niego odświętne dania, nie może ukryć wzruszenia. Następnie, po połamaniu się chlebem, obaj zaczynają intonować *W żłobie leży*, a przed ich oczyma nagle ukazuje się tłum przedstawicieli prostego ludu śpiewający dalszą część kołedy na tle ścian wiejskiego kościoła. W tej podniosłej atmosferze schorowany mężczyzna umiera, zaś jego towarzysz sam, szlochając, kończy zaintonowany utwór. Całość wieńczy następujące zdanie: „A z poza mdłego światła oliwnej lampki patrzyły oczy, zimne, nieruchome, nieublagane, jak konieczność, prześlizgiwały się poprzez tę całą nędzę ludzką i patrzyły dalej – w nieskończoność – hen!”²⁸.

Ten zanurzony w romantycznym *imaginarium* utwór opowiada o tragedii (i macjącej nadziei) zesłańców dotkniętych represjami ze strony zaborcy. W opowiadaniu dominują jednak wspomnienia z ojczyzny i domu rodzinnego bohaterów, ze szlacheckiego dworku. Narrator nawet nie wspomina o wydarzeniach, które doprowadziły do ich obecnej sytuacji – i nie czyni tego z powodu cenzury²⁹. Reymont ewidentnie chciał, by czytelnicy grudniowego numeru „Myśli” skupili się wyłącznie na tym, co tu i teraz.

²⁷ W.S. Reymont, *Wigilia Bożego Narodzenia. Szkic*, „Myśl” 1892, nr 24, s. 208.

²⁸ Tamże, s. 209.

²⁹ J. Rurawski, *Władysław Reymont...*, s. 70–71.

Czas akcji utworu przypada na Wigilię Bożego Narodzenia – czyli na dzień urodzin Adama Mickiewicza. Numer 44 symbolizuje, rzecz jasna, zbawiciela i przywódcę polskiej wspólnoty zapowiedzianego w trzeciej części *Dziadów*. Zapominanie własnego nazwiska i „stawanie się numerem” – wedle wykładni romantycznego wieszczka – stanowi niejako rytuał pojednania szlachty z ludem, swoistego odkupienia win klasowych, czy nawet – demokratycznego *katharsis*³⁰. Co istotne, w kulminacyjnej scenie pojawia się właśnie polski lud, spośród którego (z piedestałów) zaczynają zstępować święci i rozradowani kierują się ku jednemu z bohaterów. Warto więc w tym momencie przypomnieć finalne wersy *Widzenia ks. Piotra*:

A życie jego – trud trudów,
A tytuł jego – lud ludów;
Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy,
A imię jego – czterdzieści i cztery³¹.

Podążając za socjalistyczno-romantycznym tropem interpretacyjnym, to „lud polski” uznać należy za predestynowane do wielkiej misji „dzieci” – o imieniu „czterdzieści i cztery” – które właśnie przybywa na świat³². W wizji tej lud okazuje się więc zbawicielem polskiej (ludowej) wspólnoty – „ludu” „Polski ludowej” („ludu” „ludu-narodu”). Wszak to jego żywot przez wieki obarczony był folwarczną katorgą, pańszczyźnianą niewolą i krwiożerczym wyzyskiem – trudami trudów. To wreszcie lud – wedle ideologii sarmackiej – miał uchodzić za (zrodzonych

30 „Życie pustelnicze, życie z naturą i z sobą samym, słowem, życie takie, jak wygnańców na Syberyi, odbija się dopiero w literaturze polskiej. Wszystkie te nieszczęścia, spadłe na Polaków, zdają się mieć to przeznaczenie, żeby ich oderwać od świata, zniszczyć wszelkie węzły, które dawniej przywiązywały ich do siły materialnej i intelektualnej, do wszystkiego, co stanowi potęgę ziemską, a zagnąć, aby weszli w siebie samych, z siebie samych wydobywali siłę.

Ten wpływ moralny daje się czuć i w życiu politycznym. Można powiedzieć, że Syberia zbliżyła różne klasy narodu, poczęła zacierać przedziały stanów. Pan możny, szlachcic i włościanin muszą tam pracować zarówno, polują razem, żyją pod jednym dachem. Pycha, ten występek szlachty polskiej, to uczucie wyższości swojej nad każdego innego człowieka, odbiera szczególnie karę w wygnańcach. Szlachcic, ów podług Reja, najdoskonalszy twór na ziemi, traci tam nie tylko wszystkie swoje przywileje, ale nawet imię, staje się *numerem*” (A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturze słowiańskiej wygłoszone w Kolegium francuskim w Paryżu w latach 1840–1841*, t. IV, przeł. F. Wrotnowski, Słowo Polskie, Lwów 1900, s. 82).

31 A. Mickiewicz, *Dziady. Część I, II, IV i III*, oprac. P. Chmielowski, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1915, s. 153.

32 W. Weintraub, *Gematria w funkcji chwytu literackiego. Mickiewiczowskie „czterdzieści i cztery”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/4, s. 292.

z niewłaściwej matki) potomków Chama tudzież stworzenia ułomne, wiekuiście naznaczone upokarzającym piętnem³³.

Reasumując – po kolejnym przegrany powstaniu emancypujący się lud (jako nowy, aktywny podmiot polityczny) przybywa z długo wyczekiwany zbawieniem polskiej wspólnoty. Czas szlachty natomiast – „nieubłagalnie” i „z konieczności” – dobiega końca... lecz historia trwa nadal. Reymont w swoim literackim debiucie jasno więc określił własną radykalną afiliację ideologiczną.

Tymczasem w 1890 roku na łamach „Kuriera Lwowskiego” anonimowo ukazał się trzyczęściowy „obrazek” zatytułowany *Nie zapomną...*³⁴ Nowela ta opiera się na pierwszoosobowej narracji, której dyspozytorem jest student Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego, opisujący swoje wspomnienia z wizyt na cmentarzu powązkowskim (począwszy od uroczystości pogrzebowych swojego, zmarłego śmiercią samobójczą, kolegi z uczelni). Narrator, *porte-parole* Romana Dmowskiego, w swojej opowieści skupia się przede wszystkim na dwóch istotnych symbolach: mogile „pięciu poległych” i postaci „dobrego urwisa”. W grobie, o którym mowa, pochowano ofiary pacyfikacji polskiej manifestacji studenckiej (jednego z rozruchów poprzedzających wybuch powstania styczniowego) przez wojsko carskie na Krakowskim Przedmieściu 27 lutego 1861 roku. Wśród zabitych znalazło się

33 Według Księgi Rodzaju Cham (syn Noego) za swoje zachowanie w stosunku do ojca został wraz z całym swym potomstwem przeklęty przez Noego (choć przede wszystkim piętnem naznaczony zostaje syn Chama – Kanaan). W egzegezie biblijnej od dawna dyskutowana jest kwestia – na czym właściwie polegał grzech Chama. Wedle jednej z bardziej prawdopodobnych hipotez Kanaan był synem Chama z żoną jego ojca, a więc to kazirodztwo ściągnęło na niego przekleństwo. Perspektywa ta wpisuje się w proponowaną tu interpretację, jeśli tylko zdefiniujemy słowo „obcy” jako „niewłaściwy komuś lub czemuś”. Warto tu również zaznaczyć, że w żyłach Chama płynie krew Adama i Ewy oraz dzielących ich w prostej linii dziewięciu pokoleń bohaterów biblijnych – Patriarchów Izraelskich – których losy spisano na kartach Księgi Rodzaju. Zob. J.S. Bergsma, S.W. Hahn, *Noah's Nakedness and the Curse on Canaan (Genesis 9:20–27)*, „Journal of Biblical Literature” 2005, t. 124, nr 1, s. 25–40; M. Coogan, *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, przeł. A. Onysymow, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 124–126; F.W. Bassett, *Noah's Nakedness and the Curse of Canaan, a Case of Incest?*, „Vetus Testamentum” 1971, t. 21, s. 232–237; A. Chwalba, W. Harpula, *Cham i pan. A nam, prostym, zewsząd nędzą?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024, s. 99–111.

34 Rzeczony debiut Dmowskiego od dekad funkcjonował w literaturze najczęściej jako „nowela o uliczniku warszawskim”, żaden z badaczy nie wskazywał jednak właściwego tytułu utworu ani dokładniejszego opisu bibliograficznego. Najprawdopodobniej nikt z ekspertów odnoszących się do tego debiutu nigdy nie miał go w rękach. Realnie istniejący tekst „noweli” udało mi się odnaleźć kilka lat temu w zbiorach Austriackiej Biblioteki Narodowej w Wiedniu (Österreichische Nationalbibliothek): [R. Dmowski], *Nie zapomną... Obrazek*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 50, s. I–II; [R. Dmowski], *Nie zapomną... Obrazek (Ciąg dalszy)*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 51, s. I–II; [R. Dmowski], *Nie zapomną... Obrazek (Dokończenie)*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 52, s. I–II.

dwóch ziemian, czeladnik, robotnik oraz uczeń Gimnazjum Realnego. Tragedia poruszyła niemal całą „polską Warszawą”, jednocząc – częstokroć nieprzychylnie sobie do tej pory – środowiska. Finalnie pogrzeb „pięciu poległych” (2 marca 1861) okazał się wielką społeczno-polityczną manifestacją przeciwko rosyjskiemu zabójcy. Uczestniczyli w nim przedstawiciele wszystkich lokalnych cechów, stanów społecznych oraz zinstytucjonalizowanych wspólnot religijnych³⁵.

Drugi symbol to pochodzący z ubogiej rodziny robotniczej chłopiec-sierota (jego ojciec został zabity przez zaborców, matka zmarła z przepracowania), który w *Nie zapomną...* jest tym, który nie zapomniał i w dzień zaduszny kładzie wieniec na mogile „pięciu poległych”, choć snujący się po cmentarzu mieszczanie bezwiednie ją omijają, a rosyjski żandarm strzeże do niej dostępu. W debiutanckiej noweli Dmowski wyraża więc swoje przywiązanie do tradycji insurekcyjnej (dzierżonej wówczas – wśród młodych Polaków – głównie przez przedstawicieli demokracji, przede wszystkim – socjalizmu polskiego), a także eksponuje ideał Dickensowskiego „dobrego urwisa”, charakterystyczny dla narracji zachodniej „lewicy” XIX i początków XX wieku³⁶.

Podobną metaforykę odnajdziemy w opublikowanym kilka miesięcy po *Nie zapomną...* tekście *Odezwy zwanej marcową*, którego autorstwo (lub współautorstwo) przypisywane jest Dmowskiemu³⁷. Oba teksty (*Nie zapomną...* oraz *odezwa Ligi*

35 W „Nowościach Illustrowanych” z 3 listopada 1906 możemy odnaleźć zdjęcie owej mogiły oraz następujący opis: „A wśród owych mogił drogich była jedna od lat 45 dla Warszawy droższą nad wszystkie inne, zawsze pamiętną i ukochaną nad inne, mimo że przez czas tak długi nie wolno było jawnie o niej pamiętać... To »grób pięciu poległych«, pięciu pierwszych ofiar manifestacji patryotycznych na ulicach Warszawy w roku 1861. Długo nie było napisu na tym grobie, ale kto w nim leży, wiedziało każde dziecko Warszawy. I dziś, lubo w ciągu paru lat ostatnich przybyło w Polsce tyle mogił świeżych, o których naród nigdy nie zapomni. Warszawa, jak po inne lata, będzie w Zaduszki tegoroczne pamiętała o tym »grobie pięciu poległych«, ukochanym nad inne, w owych czasach zwłaszcza, kiedy zbliżając się do niego, nie mówiło się głośno, a odnajdowało się jego miejsce na widok – armaty” (*Na Powązkach*, „Nowości Illustrowane” 1906, nr 44, s. 4).

36 M. Ostrowska, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość*, Kasa im. J. Mianowskiego, Kraków 1936, s. 193–194; W.J. Harvey, *Character and the Novel*, Chatto and Windus, London 1965, s. 52–73; D. Suchoff, *Critical Theory and the Novel. Mass Society and Cultural Criticism in Dickens, Melville, and Kafka*, University of Wisconsin Press, Madison 1994, s. 53.

37 W opracowaniach możemy odnaleźć dwie wersje odezwy. Pierwsza – pt. *Odezwa 3-cio majowa* – miała się ukazać w formie broszury anonsującej uroczystości rocznicowe. Cały jej nakład miał trafić z krakowskiej drukarni do Warszawy pod nadzorem Jana Ludwika Popławskiego. W czerwcu natomiast (tuż po obchodach) inny tekst dotyczący patriotycznej manifestacji 3 Maja znalazł się na stronach paryskiego „Wolnego Polskiego Słowa”. Jednak w periodyku zaangażowanej emigracji polskiej tekst ten opatrzony został nagłówkiem *Odezwa zwana marcową*. W innych opracowaniach można odnaleźć nieco odmienne dane. Co więcej, w oficjalnej bibliografii Dmowskiego *Odezwa 3-cio majowa* figuruje jako broszura powielona w krakowskiej

Polskiej) odznaczają się socjalistyczną frazeologią, radykalizmem społecznym, demokratycznym patriotyzmem i nastawieniem na ludowego odbiorcę³⁸. W żarliwym obwieszczeniu aktywiści wzywali warszawiaków do partycypacji w obchodach setnej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 Maja. Jednym z uczestników tej „pierwszej w Warszawie od czasów powstania patriotycznej manifestacji ulicznej” był Roman Dmowski. Przyświecające mu wówczas idee wyłożone zostały w *passusie* odezwy objaśniającym powagę wydarzeń sprzed stu lat:

Zapytujemy owej sławnej karty dziejowej, a ona nam odpowie, że w tym dniu po raz pierwszy lud miejski dał gorące oznaki udziału w sprawach narodowych, że w tym dniu naród się dowiedział, iż wśród zepsutego stanu uprzywilejowanego, stojącego u steru rządów, znalazła się garść ludzi miłujących Ojczyznę, zdolnych dla jej miłości poświęcić część swoich przywilejów, że w tym wreszcie dniu serca ludzi uczciwych napełniły się nadzieją lepszej przyszłości, że w chwili zbliżającego się upadku uwierzyli oni, iż odradza się Polska wielka i niepodległa, Polska krocząca naprzód pod hasłami: „wolności, równości, braterstwa”³⁹.

W powyższych zdaniach łatwo się doszukać zarysu wizji społeczeństwa z *Nie zapomną...* – bazującej na opozycji między zdemoralizowanymi klasami posiadającymi oraz cnym ludem. W obydwu tekstach to ci ostatni – tak jak w debiucie Reymonta – mają stanowić podstawę narodowej wspólnoty. Pod koniec odezwy pojawia się nawet charakterystyka, którą można odnieść bezpośrednio do „dobrego urwisa” z *Nie zapomną...*, urodzonego i wychowującego się w „nędzy” potomka „weterana” antycarskiego zrywu:

Nie zwracamy się do tych panów, którzy carskie przedpokoje wycierają, do tych bogaczy, którzy żyją z krwi i potu ludu naszego, do tych wszystkich, którym jest dziś dobrze, choć cały naród w nędzy marnieje – ale do was, co zraszacie swym krwawym potem tę kochaną ziemię, którą ojcowie wasi krwią własną napoiili. Wy jesteście rdzeniem narodu i do was przyszłość należy!⁴⁰

drukarni, natomiast w dokumentach udostępnionych w *Historii Ligi Polskiej* widnieje tekst z „Wolnego Polskiego Słowa”, który jest zdecydowanie bliższy retoryce Dmowskiego z tamtych czasów, dlatego też odwołuję się do *Odezwy zwanej marcową*. Zob. S. Kozicki, *Historia Ligi Narodowej (okres 1887–1907)*, Myśl Polska, Londyn 1964, s. 506–509; [R. Dmowski], *Odezwa zwana marcową*, „Wolne Polskie Słowo” 1891, nr 91, s. 8; T. Ruśkiewicz, *Tajny Związek Młodzieży Polskiej...*, s. 25–29; A. Garlicki, *Relacja Romana Dmowskiego...*, s. 423–424.

³⁸ F. Perl, *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim: (do powstania PPS)*, Robotnik, Warszawa 1932, s. 343–344.

³⁹ [R. Dmowski], *Odezwa zwana marcową...*, s. 8.

⁴⁰ Tamże.

Paralele między *Nie zapomną...* i *Odezwą zwaną marcową* a prozatorskimi juveniliami Reymonta wydają się oczywiste: oniryczna atmosfera, temat bojów o wyzwolenie społeczne i narodowe, a także zakończenie życia wskutek pomienionego zniewolenia (śmierć „z nędzy” i „z rąk zaborcy”), elementy powstańczego, romantycznego *imaginarium*. Jednak cechą, która w największym stopniu zbliża postawy tych debiutujących twórców, jest ich stosunek do ludu. Warstwy niższe zostają przedstawione zarówno jako grupy najmocniej uciemnione, jak i – najbardziej wartościowe dla całej polskiej wspólnoty. Ich sytuacja bytowa zostaje jeszcze mocniej wyeksponowana w innych wczesnych utworach Reymonta.

W napisanym jeszcze przed *Wigilią Bożego Narodzenia* – choć opublikowanym dopiero po śmierci pisarza – opowiadaniu pt. *Pracy!* (tekst oznaczony datą: „16/II 91 r.”⁴¹) wybitny młodopolarin ujawnia bezwzględność ówczesnego systemu gospodarczego. Główny bohater utworu – Jan Baliński – to doświadczony życiem, pozbawiony środków na utrzymanie robotnik, rozpaczliwie poszukujący pracy w sezonie zimowego bezrobocia. W młodości był „dobrym, łagodnym, poświęcającym się dla drugich, szlachetnym idealistą”, jednak „ciągła walka o byt musiała wycisnąć głębokie piętno na charakterze” mężczyzny⁴². W rozmowie ze swoim dawnym szkolnym przyjacielem Józefem – którego Jan w dość przypadkowych okolicznościach odwiedza po latach – wyznaje:

Nie piąłem się zajmować pierwsze miejsce przy stole życia, chciałem zostać tylko skromnym i jako tako użytecznym pracownikiem w społeczeństwie, chciałem żyć, boć to prawo moje... Wyrzucono mnie z banku za to, że czytałem Marksa. Z redakcji, gdzie się przyczepiłem, za to, że chciałem w czyn wprowadzić moje mniemanie o prasie... Byłem subiektem w sklepie, nie okradałem mojego pryncypała, więc współtowarzysze postarali się, aby mnie wypędzono. Nigdzie być nie mogłem, byłem za uczciwy! Po takich przejściach nie mogłem wewnątrznie pozostać tem, czem mnie znałeś. Wiele rzeczy z tych, co stanowiły moją istotę moralną, odrzuciłem na śmieci. W te zaś, co pozostały, nie wierzę, a wszystkimi gardzę i nienawidzę, bo są i były sprawcami wszystkich moich cierpień. Zresztą już doszedłem do granicy, gdzie zaczyna być wszystko jedno! Upadłem!⁴³

Józef – zatrudniony na kolei, do której ma wrócić po wyleczeniu się z gruźlicy – nie bacząc na gorzką introspekcję przyjaciela, oferuje mu miejsce w swoim mieszkaniu oraz pomoc aż do czasu znalezienia przez niego pracy. Protagonista ostatecznie zgadza się na ofertę suchotnika i towarzyszy mu w dochodzeniu do

41 W.S. Reymont, *Pracy!*, w: tegoż, *Krosnowa i świat*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1928, s. 109.

42 Tamże, s. 42.

43 Tamże, s. 43–44.

zdrowia. W trakcie pobytu poznaje narzeczoną Józefa, w której niefortunnie się zakochuje. Finalnie – napędzany resentymentem i pozbawiony jakichkolwiek hamulców moralnych – decyduje się udusić przyjaciela, by „przejąć” po nim kobietę oraz miejsce pracy na kolei. Choć po zabiciu towarzysza wina protagonisty nie wychodzi na jaw (lekarz orzeka zgon z powodu choroby), to ostatecznie jego plan ponosi fiasko, gdyż po dotychczasowe stanowisko pracy Józefa zgłasza się o kilka dni za późno. W ostatniej scenie utworu zrozpaczony Jan rzuca się do jeziora, a narrator wieńczy całą historię słowami: „Wieczór nadchodził... / Czas spoczynku, snu i zapomnienia... na chwilę!”⁴⁴.

Opowiadanie stanowi zjadliwy akt oskarżenia piętnujący iluzje systemu kapitalistycznego. Prócz tragicznej historii Jana – od pracowitego, dobrodusznego idealisty socjalisty do lichej moralnie „kreatury”⁴⁵ – utwór zawiera wiele innych, wprost zwerbalizowanych, wyrzutów wobec społeczeństwa burżuazyjnego: „Wiedza to potęga, lecz niezaprzeczone, prawdziwa potęga, to plecy wpływowych ludzi”⁴⁶, „kochają się tylko ci, którzy mają wiele pieniędzy, wiele czasu, wiele naiwności”⁴⁷, „kilku, kilkunastu, kilkudziesięciu mają wszystko, a tysiące, miliony – nic! Głupcy czekają na przyjscie tego, czego pragną”⁴⁸. Na uderzające niesprawiedliwości ówczesnego systemu zwraca też uwagę również ironiczny narrator *Nie zapomną...*:

Powązki – to druga Warszawa. [...] Jak tum tak i tam są ulice pryncypialne z kosztownymi gmachami i przedmieścia – siedlisko nędzy. Te aleje główne, te katakumby, te nadęte i niesmaczne grobowce rodzin bankierskich i urzędniczych – to tak jakby środek miasta ze swoimi pałacami i wystawami sklepów, te zaś szeregi bezimiennych niskich mogił na końcu – to jakby szeregi domków na Powiślu i przedmieściach, o których tylko tyle wiesz, że mieści się w nich nędza⁴⁹.

Narrator z przekąsem odnosi się także do losów składanego właśnie do grobu studenta samobójcy, który z niewiadomych przyczyn miał „[...] zemknąć z szeregów walczących o dobro, prawdę i piękno – o pełną miskę, często o wygodniejsze miejsce w kałuży i inne urojone lub rzeczywiste ideały”⁵⁰.

W powyższych wywodach Dmowskiego i Reymonta doszukać się można gorzkiej ironii wymierzonej w ideologię pozytywizmu, której koryfeusze (jak

44 Tamże, s. 109.

45 Por. J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937, s. 35.

46 W.S. Reymont, *Pracy!...*, s. 16.

47 Tamże, s. 33–34.

48 Tamże, s. 21.

49 [R. Dmowski], *Nie zapomną... Obrazek...*, s. 1.

50 Tamże.

Aleksander Świętochowski) doszukiwali się przejawów myśli etycznej w rozmaitych postawach – nawet *par excellence* egoistycznych – ukształtowanych przez ówczesny drapieżny kapitalizm⁵¹. Młodzi radykałowie bez skrupułów uderzają w liberalne wyobrażenia o realiach życia zwykłego człowieka na wolnym rynku.

W pozostałych utworach z omawianego juvenilnego okresu odnajdziemy też inne motywy zdradzające wyczulenie Reymonta na tragedię warstw ludowych w leseferystycznej gospodarce. Szkic *W aptece* przeciwstawia obraz ubogiej kobiety – której umierający mąż oczekuje na leki – postaci oziębłego aptekarza bezwiednie wydającego medykamenty. Ludzkie odruchy, emocje czy gesty okazują się domeną wyłącznie biedoty⁵². W *Komedii miłosnej* z marca 1891 roku (trzy lata później – w nieco zmienionej, złagodzonej wersji – opublikowanej na łamach „Niwy”⁵³) autor, naświetlając filisterską hipokryzję, podejmuje się zjadliwej krytyki mieszczańskiej moralności.

W *Lekcji życia* (1892) Reymont przedstawia z kolei scenę rozgrywaną się u stóp klasztoru jasnogórskiego: żebrak, który po obrazoburczej, szaleńczej tyradzie przeciw świętemu miejscu i religijnym praktykom pielgrzymów, przybiera oblicze weterana walk narodowowyzwoleńczych (grzmi: „Ja, wołyżer armji włoskiej, [...] sierżant z pod Mantui, chorąży z pod Wagram”⁵⁴), finalnie – po wzbudzeniu litości u widzów i (początkowo podejrzliwego, wyczuwającego podstęp) narratora – okazuje się oszustem odgrywanym spektakl przed swoimi potencjalnymi dobroczyńcami⁵⁵. Kapitalistyczna nowoczesność ukazuje więc tutaj swój ironiczny i dialektyczny charakter⁵⁶.

W *Adeptce* (z grudnia 1892 roku) historia początkującej aktorki jest pretekstem do ukazania tragicznego losu przedstawicielek warstw ludowych w zdestabilizowanym systemie gospodarczym – świecie pełnym „zagubionych” mężczyzn (*ery fin de siècle'u*)⁵⁷. Podobne motywy pojawiają się również w *Synu szlacheckim*, gdzie Reymont efektownie prezentuje sceny z życia miejskiego lumpenproletariatu. Tu jednak główny bohater (pochodzący z „zagonowej szlachty podlaskiej”) – przez

51 G. Borkowska, *Arystokratyczny liberalizm Aleksandra Świętochowskiego*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67), s. 111.

52 W.S. Reymont, *W aptece*, w: tegoż, *Pierwsze utwory*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1952, s. 15–21.

53 W.S. Reymont, *Cień*, „Niwa. Dwutygodnik naukowy, literacki i artystyczny” 1894, nr 8, s. 176–179.

54 W.S. Reymont, *Lekcja życia*, w: tegoż, *Krosnowa i świat*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1928, s. 150.

55 Narrator, który na początku chciał zdyskredytować żebraka i odciągnąć od niego pielgrzymów, finalnie sam nabiera się na ów „obłąkańczo-patriotyczny” spektakl nędzarza, a ten, gdy już uzyskuje od wzruszonych widzów jałmużnę, zwraca się ukradkiem do narratora: „Panie! I co to panu przeszkadzało? Poco ma jeden drugiemu przeszkadzać? Każdy żyć potrzebuje...” (tamże, s. 153).

56 M. Berman, „Wszystko, co trwałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006, s. 23.

57 W.S. Reymont, *Adeptka*, w: tegoż, *Krosnowa i świat...*, s. 167–206.

swą porywczą naturę – z roli sumiennego handlowca degradowuje się do pozycji oszusta finansowego, kochanka prostytutki, więźnia i wreszcie zabójcy, który kończy swe życie omyłkowo zastrzelony przez własnego ojca⁵⁸.

W przywołanych wyżej krótkich prozach Reymonta, podobnie jak w *Nie zapomną...*, można doszukać się dwóch – z pozoru przeciwstawnych – postaw wobec rzeczywistości. Z jednej strony autorzy eksponują pesymistyczny (typowy dla dekadentyzmu warszawskiego z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku⁵⁹) obraz świata, w którym losy jednostki zdeterminowane są przez niesprawiedliwy i destruktywny system społeczeństwa burżuazyjnego, lecz z drugiej – opisywani przez nich bohaterowie nie są „genetycznie” naznaczeni złem, nie rodzą się predystynowani do zbrodni czy życiowej porażki. Wczesne utwory tych dwóch młodych radykałów kryją więc w sobie swoisty „optymizm antropologiczny”: swoisty – gdyż niemal zawsze ogranicza się on do przedstawicieli ludu. I nawet jeśli owe postacie dopuszczają się niecných, haniebných, karygodnych czynów, to odpowiedzialność za ich przewiny ponosi system społeczny – kapitalistyczny, burżuazyjny, zaborczy – będący wytworem zdemoralizowanych i zubożnionych warstw wyższych. Jak celnie pointuje biograf polskiego noblisty – degrengolada społeczna nieuchronnie „pociąga za sobą degrengoladę moralną. W ostatecznym rozrachunku jednak winna jest przede wszystkim ta pierwsza”⁶⁰. Przyjęcie takowej perspektywy prowadzić nas może do konkluzji, że zmiana stosunków społecznych, radykalna zmiana systemu – jak demokracja, uspołecznienie, samorządność i niepodległość – odmieniłaby tragiczne losy bohaterów. Czy na zaistnienie takiej właśnie „rewolucji” ci dwaj debiutanci żywili wtedy – choćby i ciche – nadzieje?

Zbuntowanym pisarzom, którzy od wczesnych lat angażują się w konspiracyjną działalność o charakterze patriotycznym i socjalistycznym, kontestującym zastaną rzeczywistość i ugodowe postawy swoich ojców, trudno odmówić autentyczności młodzieńczego idealizmu. Wiara w ustanowienie lepszego porządku rzeczywistości – swoistego świata utopijnego ludzi wolnych i równych – niewątpliwie mogła się pojawić u obydwu twórców na pewnym etapie rozwoju intelektualnego. Jednak w ich „dorosłych”, ostatecznie ukonstytuowanych światopoglądach na tego typu wizje miejsca już raczej nie było.

Wilhelm Feldman wskazuje, że w latach 1892–1902 w niemal całej Europie dało się odczuć rażąco odwrót od ostatnich przejawów idealizmu na gruncie aktualnej polityki, „zwycięstwo polityki gwałtu nad prawem”⁶¹. Nagłym metamorfozom cywilizacyjnym – takim jak dynamiczna industrializacja, skokowy przyrost ludności w metropoliach,

⁵⁸ W.S. Reymont, *Syn szlachecki*, w: tegoż, *Pierwsze utwory...*, s. 139–248.

⁵⁹ Zob. R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

⁶⁰ J. Rurawski, *Władysław Reymont...*, s. 81.

⁶¹ W. Feldman, *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porozbiorowym*, t. 3: *Od końca XIX w. do roku 1914*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1920, s. 108.

rozbicie dawnej struktury społecznej, osłabienie tradycyjnych relacji międzyludzkich, ogromny wzrost nierówności społecznych, poziomu nędzy, głodu czy bezdomności – zaczynają towarzyszyć gwałtowne przemiany polityczne i kulturowe.

W – niezwykle inspirującej dla samoświadomości polskiej inteligencji – sferze publicznej Francji doszło do serii afer (afera Boulangera, sprawa Dreyfusa czy wielkie afery korupcyjne), które podważyły zaufanie do parlamentaryzmu, systemu prawnego, suwerenności władz, a także wyzwoliły pokłady uprzedzeń, które ukonstytuowały nowe stronnictwo antydemokratycznego nacjonalizmu integralnego (sformowanego m.in. z niegdysiejszych „lewicujących” patriotów)⁶². W Niemczech Hakata zaostrzała swoją antypolską działalność, Rosja zaś kontynuowała sprawdzoną antysemicką, antagonizującą politykę wewnętrzną⁶³. Z kolei na polskich ziemiach Dmowski – po niemal półrocznej odsiadce (za murami X Pawilonu Cytadeli warszawskiej) – w roku 1893 dokonuje „przewrotu” wewnątrz Ligi Polskiej, przekształcając ją w Ligę Narodową, której nadaje coraz bardziej „integralny” i antysocjalistyczny charakter. Rok później dochodzi do rozbicia redakcji „Głosu” przez służby carskie, co kończy się unicestwieniem „lewego” skrzydła LN i absolutną dominacją integralnego kursu narzucanego przez autora *Myśli nowoczesnego Polaka*⁶⁴.

Wydaje się, że ów wiatr zmian dosięga w tamtym okresie i Władysława Reymonta. Jego pierwsza głośna publikacja, *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, nie skupia się już zupełnie na krytyce systemu kapitalistycznego, zaś *Ziemia obiecana*, przełomowa w karierze młodopolanina powieść, całkowicie odchodzi od dawnych schematów konfliktu klasowego i eksponuje fenomen miasta-molocha, obrazowanego nierzadko przy użyciu różnorodnych stereotypów, akcentujących konflikty narodowościowe, etniczne i „rasowe” (co między innymi w recenzji owego monumentalnego dzieła docenił Roman Dmowski⁶⁵). W kolejnych latach obu luminarzy po-

62 A. Wielomski, *Nacjonalizm francuski 1886–1940. Geneza, przemiany i istota filozofii politycznej*, Von Borowiecky, Warszawa 2007; R. Rémond, *Les Droites en France*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris 1982; H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2014.

63 A. Galos, *Hakata w Prusach Wschodnich*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1976, nr 1, s. 31–44; H. Bałabuch, *Cenzura a rusyfikacja: tożsamość czy podobieństwo celów i metod? Uwagi na przykładzie polskiej prasy prowincjonalnej końca XIX wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia” 1997/1998, t. LII/LIII, s. 177–199.

64 G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 168–190; J. Tomasiewicz, *Drogowskaz na rozdrożu. Życie i myśl Józefa Karola Potockiego (1854–1898)*, „Polish Biographical Studies” 2022, nr 10, s. 109–110; J. Engelgard, *Roman Dmowski 1853–1939*, *Myśl Polska*, Warszawa–Stalowa Wola 2014, s. 38.

65 R. Dmowski, *Nowa powieść społeczna. (Uwagi o „Ziemii obiecanej” Wł. St. Reymonta)*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 2, s. 80–90; zob. M. Gloger, *Nowy pozytywizm narodowy: Roman Dmowski wobec twórczości Władysława Reymonta*, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bournaque, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 337–348.

łączy przyjaźń, wspólne wojaże, pokrewne poglądy oraz inspiracje twórcze, które noblista nieraz będzie czerpał z dyskursu kreowanego przez polityków i publicystów endecji.

W najwcześniejszym z zachowanych listów Dmowskiego do autora *Komediantki* (z drugiej połowy ostatniej dekady XIX wieku) lider ruchu narodowego, wymieniając zbieżności biograficzne i charakterologiczne łączące go z utalentowanym samoukiem z Wolbórki, oznajmia, że wielość owych wspólności „wystarcza zarówno na przyjaźń, jak i na przymierze, rozumie się, przymierze naturalne, z tej właśnie wspólności wynikające i do niej się ograniczające. Bo ludzie z naszymi usposobieniami nie lubią się krępować żadnymi zobowiązaniami moralnymi”⁶⁶. Jeśli przyjąć owo wyznaczenie za wartościowe źródło wiedzy, można by na tej podstawie uznać przypisanie tu obu twórcom „usposobienia” za przejaw tytułowego „pokrewieństwa duchowego, pomimo licznych przeciwieństw”. Niemniej, jako że dookreślenie zależności interpersonalnych o charakterze spirytualnym wykracza dalece poza domyślne pole badawcze niniejszej pracy, to jej konkluzje ograniczą się do skondensowanego, nieco generalizującego spostrzeżenia. Otóż, paralelność wczesnych utworów Dmowskiego i Reymonta dowodzi, iż w pewnym okresie swojego życia znajdowali się oni nie tylko pod wpływem analogicznych determinant strukturalnych i środowiskowych, mód intelektualnych, prądów ideowych, inspiracji artystycznych, naukowych, publicystycznych czy więzi towarzyskich, lecz również – pod wpływem czynników wewnętrznych *sensu largo*, które afektywnie kształtowały reakcje „duchowych krewniaków” na zmieniające się „okoliczności zewnętrzne” w taki sposób, że losy ich spletały się regularnie przez dekady, aż do grobowej deski.

Na koniec należy tu jednak nadmienić, że szczegółowy opis przyjaźni Dmowskiego i Reymonta na chwilę obecną nie jest możliwy do sporządzenia. Powodem tego stanu rzeczy są zaś – podobnie jak w przypadku wielu innych tajemniczych wątków z biografii endecckiego ideologa – obszerne luki w dokumentacji jego działalności publicznej i spisanej twórczości *in extenso*.

Bibliografia

- Arendt Hannah, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. D. Grinberg, M. Szawiel, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Bałabuch Henryk, *Cenzura a rusyfikacja: tożsamość czy podobieństwo celów i metod? Uwagi na przykładzie polskiej prasy prowincjonalnej końca XIX wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia” 1997/1998, t. LII/LIII, s. 177–199.

⁶⁶ W. Kotowski, *Reymont i Dmowski...*, s. 4.

- Bassett Frederick W., *Noah's Nakedness and the Curse of Canaan, a Case of Incest?*, „Vetus Testamentum” 1971, t. 21, s. 232–237, <https://doi.org/10.1163/156853371X00074>
- Bergsma John S., Hahn Scott W., *Noah's Nakedness and the Curse on Canaan (Genesis 9:20–27)*, „Journal of Biblical Literature” 2005, t. 124, nr 1, s. 25–40, <https://doi.org/10.2307/30040989>
- Berman Marshall, „Wszystko, co trwałe rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2006.
- Bończa-Tomaszewski Nikodem, *Demokratyczna geneza nacjonalizmu. Intelktualne korzenie ruchu narodowo-demokratycznego*, S.K. Fronda, Warszawa 2001.
- Borkowska Grażyna, *Aryokratyczny liberalizm Aleksandra Świętochowskiego*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67), s. 101–113.
- Chwalba Andrzej, Harpula Wojciech, *Cham i pan. A nam, prostym, zewsząd nędza?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024.
- Ciołkosz Adam, *Niepodległość*, w: A. Ciołkosz, *Walka o prawdę. Wybór artykułów 1940–1978*, Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, Londyn 1989, s. 26–28.
- Ciołkoszowie Lidia i Adam, *Zarys dziejów socjalizmu polskiego*, t. I, Gryf Publications LTD., Londyn 1966.
- Ciołkoszowie Lidia i Adam, *Zarys dziejów socjalizmu polskiego*, t. II, Gryf Publications LTD., Londyn 1972.
- Coogan Michael, *Bóg i seks. Co naprawdę mówi Biblia*, przeł. A. Onysymow, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- Dawidowicz Aneta, *Zygmunt Balicki (1858–1916). Działacz i teoretyk polskiego nacjonalizmu*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2006.
- Dawidowicz Aneta, *Zygmunt Balicki wobec idei socjalizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K” 2006, t. XIII, s. 107–122.
- [Dmowski Roman], *Nie zapomną... Obrazek*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 50, s. I–II.
- [Dmowski Roman], *Nie zapomną... Obrazek (Ciąg dalszy)*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 51, s. I–II.
- [Dmowski Roman], *Nie zapomną... Obrazek (Dokończenie.)*, „Dodatek literacki do »Kuriera Lwowskiego«” 1890, nr 52, s. I–II.
- Dmowski Roman, *Nowa powieść społeczna. (Uwagi o „Ziemi obiecanej” Wł. St. Reymonta)*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 2, s. 80–90.
- [Dmowski Roman], *Odezwa zwana marcową*, „Wolne Polskie Słowo” 1891, nr 91, s. 9.
- [Dmowski Roman, Dłuski Kazimierz], *Polskie partie polityczne i sprawa narodowa*, „Przegląd Socjalistyczny” 1892, nr 1, s. 1–7.
- Engelgard Jan, *Roman Dmowski 1853–1939*, Myśl Polska, Warszawa–Stalowa Wola 2014.

- Engelgard Jan, *Socjalistyczne rodowody działaczy Ligi Narodowej*, w: *Ludowa i socjalistyczna wizja niepodległej Polski*, red. J. Gmitruk, T. Skoczek, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2020, s. 225–238.
- Engelgard Jan, *Władysław Reymont i Roman Dmowski – wzajemne relacje*, w: J. Engelgard, *U źródeł polityki polskiej. Od Wielopolskiego do Dmowskiego*, Myśl Polska, Warszawa 2018, s. 108–127.
- Feldman Wilhelm, *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porozbiorowym*, t. 3: *Od końca XIX w. do roku 1914*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1920.
- Friszke Andrzej, *Państwo czy rewolucja. Polscy komuniści a odbudowanie państwa polskiego 1892–1920*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.
- Harvey William J., *Character and the Novel*, Chatto and Windus, London 1965.
- Hrabyk Klaudiusz, *Ideologia Przeglądu Wszepolskiego (1895–1905)*, Awangarda Państwa Narodowego, Poznań 1937.
- Galos Adam, *Hakata w Prusach Wschodnich*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1976, nr 1, s. 31–44.
- Garlicki Andrzej, *Relacja Romana Dmowskiego o Lidze Narodowej*, „Przegląd Historyczny” 1966, nr 57/3, s. 415–443.
- Gloger Maciej, *Nowy pozytywizm narodowy: Roman Dmowski wobec twórczości Władysława Reymonta*, w: „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bournake, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 337–348.
- Grabiec J. [Dąbrowski Józef], *Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem. Moje Wspomnienia z licznymi ilustracjami*, Wielkopolska Księgarnia Nakładowa Karola Rzepeckiego, Poznań 1925.
- Grott Bogumił, *Zygmunt Balicki ideolog Narodowej Demokracji*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 1995.
- Kizwalter Tomasz, *Polska nowoczesność. Genealogia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323546344>
- Kocówna Barbara, *Reymont. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1971.
- Kotowski Witold, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1979.
- Kotowski Witold, *Reymont i Dmowski*, „Tygodnik Warszawski. Pismo katolickie poświęcone zagadnieniom życia narodowego” 1946, nr 3 (10), s. 4–5.
- Kozicki Stanisław, *Historia Ligi Narodowej (okres 1887–1907)*, Myśl Polska, Londyn 1964.
- Koziółek Ryszard, *Bierność polityczna „Chłopów”*, w: R. Koziółek, *Wiele tytułów*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023, s. 140–174.
- Krzywiec Grzegorz, *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886–1905)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.

- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Księga pamiątkowa PPS*, Spółka Nakładowo-Wydawnicza „Robotnik”, Warszawa 1923.
- Kuligowski Piotr, *Mimowolny nacjonalizm i mimowolny socjalizm. Dlaczego polscy socjaliści walczyli o niepodległość?*, w: *O niepodległość i socjalizm. Studia i szkice z dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej*, red. K. Piskała, M. Żuczowski, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020, s. 74–97.
- Litwinowicz-Drożdź Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Marzec Wiktor, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Łódź–Kraków 2016, <https://doi.org/10.18778/7969-976-6>
- Michałowski Stanisław, *Idea niepodległego państwa w myśli politycznej Polskiej Partii Socjalistycznej (1892–1923)*, „Rocznik Lubelski” 1991–1992, nr 33–34, s. 41–54.
- Mickiewicz Adam, *Dziady. Część I, II, IV i III*, oprac. Piotr Chmielowski, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1915.
- Mickiewicz Adam, *Socjalizm*, w: A. Mickiewicz, *Trybuna Ludów*, przeł. i oprac. E. Haecker, Biblioteka Narodowa, Kraków 1925, s. 114–125.
- Mickiewicz Adam, *Wykłady o literaturze słowiańskiej wygłoszone w Kolegium francuskim w Paryżu w latach 1840–1841*, t. IV, przeł. F. Wrotnowski, Słowo Polskie, Lwów 1900.
- Mysiakowska-Muszyńska Jolanta, *Kierownictwo Stronnictwa Narodowego na emigracji wobec planów stworzenia jawnej opozycji antykomunistycznej przez struktury Stronnictwa w kraju (1945 rok)*, „Polska 1944/45–1989. Studia i materiały” 2011, nr 10, s. 23–42.
- Na Powązkach*, „Nowości Ilustrowane” 1906, nr 44, s. 4.
- Nieporozumienie*, „Głos: tygodnik literacko-społeczno-polityczny” 1887, nr 3, s. 33–34.
- Ostrowska Maria, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość*, Kasa im. J. Mianowskiego, Kraków 1936.
- Perl Feliks, *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim: (do powstania PPS)*, Robotnik, Warszaw 1932.
- Rémond René, *Les Droites en France*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris 1982, <https://doi.org/10.14375/NP.9782700702606>
- Reymont Władysław Stanisław, *Cień*, „Niwa. Dwutygodnik naukowy, literacki i artystyczny” 1894, nr 8, s. 176–179.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Krosnowa i świat*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Kraków 1928.

- Reymont Władysław Stanisław, *Pierwsze utwory*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1952.
- Reymont Władysław Stanisław, *Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1, s. 5–6.
- Reymont Władysław Stanisław, *Wigilia Bożego Narodzenia. Szkic*, „Mysł” 1892, nr 24, s. 208–209.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Ruśkiewicz Tomasz, *Tajny Związek Młodzieży Polskiej w latach 1887–1893. Na podstawie urzędowych dokumentów rosyjskich i własnych wspomnień*, Drukarnia Przemysłowa, Warszawa 1926.
- Skrz. [Dmowski Roman], *Historia szlachetnego socjalisty – przyczynek do psychologii politycznej społeczeństwa polskiego*, „Przegląd Wszechpolski” 1903, nr 10, s. 758–770.
- Skrzycki R. [Dmowski Roman], *Idea w poniewierce*, „Głos” 1891, nr 8, s. 86–88.
- Skrzycki R. [Dmowski Roman], *Nowy język międzynarodowy (Le now latin)*, „Głos” 1891, nr 1, s. 4–5.
- Sługocki Leszek, *Szpalty pamięci: adwokat Witold Kotowski (1899–1988)*, „Palestra” 1991, nr 35/8–9, s. 103–105.
- Suchoff David, *Critical Theory and the Novel. Mass Society and Cultural Criticism in Dickens, Melville, and Kafka*, University of Wisconsin Press, Madison 1994.
- Suleja Włodzimierz, *Niepodległość czy socjalizm? Polscy socjaliści do roku 1918*, w: *O niepodległość i socjalizm. Studia i szkice z dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej*, red. K. Piskała, M. Żuczkowski, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020, s. 65–73.
- Tomasiewicz Jarosław, *Drogowskaz na rozdrożu. Życie i myśl Józefa Karola Potockiego (1854–1898)*, „Polish Biographical Studies” 2022, nr 10, s. 103–125, <https://doi.org/10.15804/pbs.2022.05>
- Walicki Andrzej, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm (Kultura i myśl polska. Prace wybrane, tom 1)*, red. A. Mencwel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009.
- Wapiński Roman, *Roman Dmowski*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988.
- Wasilewski Leon, *Wspomnienia 1870–1904 (1914). Fragmenty dziennika 1916–1926. Diariusz podróży po kresach 1927*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2014.
- Weintraub Wiktor, *Gematria w funkcji chwytu literackiego. Mickiewiczowskie „czterdzieści i cztery”*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/4, s. 287–294.
- Wiatr Jerzy J., *Naród i państwo. Socjologiczne problemy kwestii narodowej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.
- Wielomski Adam, *Nacjonalizm francuski 1886–1940. Geneza, przemiany i istota filozofii politycznej*, Von Borowiecky, Warszawa 2007.
- Zimand Roman, *„Dekadentyzm” warszawski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Żychowski Marian, *Polska myśl socjalistyczna XIX i XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.

Dezydery Barłowski – doktor nauk humanistycznych, asystent w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk literatury, tłumacz, publicysta; autor książki *Nacjonalizm i tajemnica. O męskościach w prozie Romana Dmowskiego* (2025); współredaktor monografii *W stronę wspólnotowości* (2019); przetłumaczył i opracował m.in. *Królestwo lęku* Huntera S. Thompsona (2020).

Dariusz Piechota*

 <https://orcid.org/0000-0002-7943-384X>

Toksyczna przestrzeń Łodzi i Chicago *Ziemia obiecana* Władysława Stanisława Reymonta w dialogu z *Grzędzawiskiem* Uptona Sinclaira

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest ekologicznej refleksji na temat destrukcyjnego wpływu kultury industrialnej na środowisko naturalne i zdrowie człowieka unaocznionego w *Ziemii obiecanej* (1899) Władysława Stanisława Reymonta oraz *Grzędzawisku* (1906) Uptonu Sinclaira. Akcja obu utworów rozgrywa się w metropoliach przemysłowych. U polskiego pisarza jest nią Łódź, gdzie rozwija się przemysł włókienniczy. Z kolei u amerykańskiego pisarza to Chicago, a dokładnie dzielnica Packingtown zdominowana przez przemysł mięsny. W analizie obu powieści odwołujemy się do dyskursu toksyczności, pojęcia Lawrence'a Buella, omawiając wpływ przemysłu na środowisko i zdrowie człowieka. Artykuł jest podzielony na pięć części. W pierwszej omawiam genezę obu powieści, w drugiej charakteryzuję ukazane w nich wizerunki umierającej natury, w trzeciej interesuje mnie wpływ przemysłu na zdrowie człowieka. W ostatnich dwóch częściach moja uwaga koncentruje się na omówieniu zjawiska wzmożonej konsumpcji, której efektem stała się nadmierna produkcja śmieci. Zwracam także uwagę na zjawisko recyklingu, które w XIX wieku było powszechne,

* Uniwersytet w Białymstoku, e-mail: darekpiechota@o2.pl



Received: 2024-11-22. Verified: 2025-05-14. Accepted: 2025-05-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Białystok. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

lecz nie wiązało się z kwestią etyczną – troską o środowisko naturalne. Recykling wynikał z nieustannej chęci zysku. *Ziemia obiecana* oraz *Grzęzawisko* rejestrują dewastację lokalnych ekosystemów, stanowią także rodzaj ostrzeżenia mówiącego o tym, że nie jest możliwy ciągły rozwój kosztem natury.

Słowa kluczowe: dyskurs toksyczności, przemysł, miasto, śmieci, recykling, natura, Władysław Stanisław Reymont, Upton Sinclair

The toxic space of Łódź and Chicago Władysław Stanisław Reymont's *Promised Land* in dialogue with Upton Sinclair's *The Jungle*

Summary

This article is devoted to *The Promised Land* (1899) by Władysław Stanisław Reymont and *The Jungle* (1906) by Upton Sinclair. The action of both works takes place in industrial metropolises. In the case of the Polish writer, it is Łódź, where the textile industry is developing. In the case of the American writer, it is Chicago, or more precisely the Packingtown district dominated by the meat industry. In the analysis of both novels, I refer to Lawrence Buell's discourse of toxicity, discussing the impact of industry on the environment and human health. This article is divided into 5 parts. In the first, I discuss the genesis of both novels, in the second I characterize the images of dying nature, and in the third I am interested in the impact of industry on human health. In the last two parts, my attention is focused on discussing the phenomenon of increased consumption, which resulted in excessive waste production. I also draw attention to the phenomenon of recycling, which was common in the 19th century, but was not associated with the ethical issue of caring for the natural environment. Recycling resulted from the constant desire for profit. *The Promised Land* and *The Jungle* record the devastation of local ecosystems and serve as a warning that continuous development at the expense of nature is not possible.

Keywords: discourse of toxicity, industry, city, garbage, recycling, nature, Władysław Stanisław Reymont, Upton Sinclair

Strach przed skażonym środowiskiem albo katastrofami naturalnymi, takimi jak powódź, tornado, towarzyszył ludzkości od wieków¹. W minionych epokach, jak pisze Lawrence Buell, lęk przed toksycznością miał charakter abstrakcyjny: na początku rewolucji przemysłowej nie dostrzegano na przykład zależności między rozwojem fabryk a pogarszającym się stanem zdrowia ich pracowników, co wynikało nie tylko z braku badań naukowych na ten temat, ale także z łączenia dynamicznie powstających zakładów przemysłowych wyłącznie z dokonującym się na oczach współczesnych postępem cywilizacyjnym². Obawy związane ze skażeniem środowiska nasiliły się w drugiej połowie XIX wieku, na co niewątpliwie miała wpływ przyspieszona industrializacja i towarzyszący jej drapieżny kapitalizm, który przyczynił się do nadmiernej eksploatacji świata natury. Przemysł bezpowrotnie niszczył środowisko naturalne. Anomalie pogodowe w postaci upałów, pożarów, susz czy powodzi skrupulatnie odnotowywano na łamach dziewiętnastowiecznych periodyków. Problemy te podejmowali nie tylko dziennikarze, ale również literaci, socjologowie, historycy i inni naukowcy³. Obawiano się, że na skutek zachodzących zmian w środowisku w przyszłości życie ludzi, jak i całej natury, może być zagrożone. Paul Crutzen i Eugene Stoermer zwrócili uwagę, że „ludzka działalność od czasów rewolucji przemysłowej zmieniła atmosferę i powierzchnię Ziemi w stopniu porównywalnym do kataklizmów naturalnych determinujących poprzednie ery geologiczne”⁴. Słusznie zatem twierdzi Ulrich Beck, że żyjemy w społeczeństwie wielkiego ryzyka, któremu realnie zagraża katastrofa klimatyczna⁵. Buell w *Toxic Discourse* podkreśla, że każdego dnia wiele osób jest narażonych na kontakt z trującymi substancjami, część z nich mieszka w pobliżu ogromnych toksycznych wysypisk śmieci⁶. To właśnie najbiedniejsi ponoszą największe koszty związane z rozwojem przemysłu. Tematyka podejmowana w obrębie dyskursu toksyczności wiąże się z kulturą industrialną i obejmuje obawy związane ze skażeniem środowiska naturalnego, niepokoje wynikające z niekontrolowanego rozwoju nauki, dehumanizacji pracy, rozwarstwienia społecznego.

Wraz z dynamicznym rozwojem przemysłu w drugiej połowie XIX wieku nastąpiła transformacja przestrzeni miejskiej, z której powoli wypierano rustykalność⁷.

1 L. Buell, *Toxic Discourse*, „Critical Inquiry” 1998, nr 24, s. 639.

2 Tamże, s. 641.

3 Tamże, s. 640.

4 P. Crutzen, E. Stoermer, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter” 2000, nr 41, s. 17–18. Przywołuję za: J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wstęp do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 11.

5 U. Beck, *Na ile realna jest katastrofa klimatyczna?*, przeł. M. Sutowski, w: *Ekologia. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009, s. 77.

6 L. Buell, *Toxic Discourse...*, s. 644.

7 A. Chwalba, *Czy Galicji sukces był pisany? Cywilizacja przemysłowa 1880–1914*, w: *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914). Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 26.

Paweł Tomczok zwraca uwagę, że przemysł w Polsce początkowo powstawał na terenach wiejskich, z czasem przeniósł się do miast, w których wydzielane były dzielnice dla robotników⁸. W okresie tym rodzi się przemysł wydobywczy, metalowy, włókiennictwo i hutnictwo⁹. W literaturze pojawiają się powieści przemysłowe, które – jak pisze Tomasz Sobieraj – rejestrują zmiany w świecie społecznym i naturalnym, poruszają kwestie związane z eksploatacją zasobów naturalnych (węгля, żelaza, ropy naftowej)¹⁰. W prozie pozytywistycznej, w wariacie tendencyjnym z lat siedemdziesiątych XIX wieku, gloryfikowano pracę w fabrykach, która stała się nie tylko metaforą dobrobytu, ale także eksponowała dobroczynny charakter pracy wytwórczej¹¹. Idea uprzemysłowienia odnosiła się do tworzenia czegoś nowego, ciągłego przerabiania tego, co stare, zagarniania kolejnych obszarów społecznego działania¹². Wydaje się, że pozytywści nie dostrzegali destrukcyjnego wpływu przemysłu na środowisko naturalne. Pierwsze symptomy świadczące o zmianie kierunku myślenia na temat powiązania przemysłu z zanieczyszczeniem powietrza i ziemi pojawiają się w prozie naturalistycznej. Wspomnijmy choćby o *Kretach* (1897) Artura Gruszeckiego, w których narrator jest świadomy spustoszeń wywołanych funkcjonowaniem kopalń, czego egzemplifikacją staje się choćby fragment opisujący „martwy las”¹³. Stanowi on prefigurację obrazów zniszczonych, rachitycznych lasów z między innymi *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego.

W niniejszym artykule porównam dwie powieści z początku XX wieku, to jest *Ziemię obiecaną* (1899) Władysława Stanisława Reymonta oraz *Grzęzawisko* (1906) Uptona Sinclaira, których akcja rozgrywa się w metropoliach przemysłowych. U Reymonta jest nią Łódź, gdzie rozwija się przemysł włókienniczy, u Sinclaira z kolei tłem wydarzeń jest Chicago, a dokładnie dzielnica Packingtown zdominowana przez przemysł mięsny. Zaakcentowana w tytule szkicu formuła dialogu dotyczy korespondencji obu utworów w kontekście ekologicznej refleksji na temat destrukcyjnego wpływu przemysłu na środowisko naturalne i zdrowie człowieka. W rozważaniach tych bliska mi będzie koncepcja dyskursu toksyczności Buella. Zanim przejdę do analizy obu tekstów, pragnę skrótowo omówić ich genezę, a także zarysować kontekst historyczno-społeczny.

⁸ P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 449.

⁹ Tamże, s. 433.

¹⁰ T. Sobieraj, *Trajektorie kapitalizmu (kapitałocenu). Ideologie powieści przemysłowych i środowiskowych*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2, s. 66–67.

¹¹ Tamże, s. 70.

¹² I. Gielata, *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2011, s. 110.

¹³ T. Sobieraj, *Trajektorie kapitalizmu...*, s. 73.

Geneza i kontekst

Przełom XIX i XX wieku zarówno w Łodzi, jak i w Chicago to okres dynamicznego rozwoju przemysłu i handlu, którym towarzyszyły przeobrażenia w strukturze szybko rozwijających się miast¹⁴. Wraz z industrializacją i kapitalizmem egzystencja mieszkańców obu metropolii zmieniała się w szybkim tempie, co wynikało z migracji setek tysięcy osób w poszukiwaniu pracy¹⁵. Do Chicago napływały masy pracowników z Europy Wschodniej. Łódź, podobnie jak amerykańskie miasto, stała się miastem pełnym kontrastów. Z jednej strony magnaci finansowi budowali tu pałace i wille, prześcigając się w demonstrowaniu bogactwa i prestiżu. Z drugiej zaś lawinowo wzrastała liczba ludzi żyjących na granicy ubóstwa i nędzy, która padała ofiarą wyzysku i oszustwa¹⁶. W obu metropoliach niczym w soczewce skupiały się problemy społeczne charakterystyczne dla nowoczesnego świata: alkoholizm, prostytucja, przemoc seksualna, deprawacja dzieci. Potęgi obu miast wyrosły na bezwzględnej konkurencji, pogoni za pieniądzem, wielkomięskim egoizmie i materializmie. Dzielnice zamieszkiwane przez proletariat i przedstawicieli nizin społecznych (w *Ziemi obiecanej* – Bałuty, w *Grzędawisku* – Packingtown) okazały się siedliskami zła, korupcji, zepsucia. W dzielnicach tych brakowało kanalizacji, ulice zanieczyszczone były ściekami z gospodarstw domowych, chemikaliami z fabryk oraz odpadami pozostałymi z produkcji¹⁷. Niski status materialny mieszkańców sprawiał, że nie mogli sobie pozwolić na korzystanie z opieki zdrowotnej, czego konsekwencją stały się liczne choroby i zgony w młodym wieku¹⁸. Wielkie miasta pełne kontrastów fascynowały nie tylko pędem i dynamiką dokonujących się w nich zmian, ale także wielokulturowością oraz wieloetnicznością.

Zwróćmy uwagę na genezę obu powieści. Łódź budziła w Reymoncie ambiwalentne uczucia¹⁹. Z jednej strony przyszłego autora *Ziemi obiecanej* fascynowały

14 K. Śmiechowski, *Łódź – miasto przemysłowe, miasto nowoczesne?*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 17–33; K. Andrzejczak, *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012, s. 67.

15 K. Badowska, *Nowoczesna czy prowincjonalna? Łódź okiem przedwojennych publicystów i pisarzy*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne...*, s. 217.

16 K. Śmiechowski, *Łódź – miasto przemysłowe...*, s. 20.

17 Por. I.B. Kuźma, *Biedne miasto Łódź*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne...*, s. 36.

18 K. Badowska, *Nowoczesna czy prowincjonalna?...*, s. 23.

19 D. Samborska-Kukuć, „Uwielbiam masy ludzkie, kocham żywoły, przepadam za wszystkim, co się staje dopiero” – Łódź jako temat literacki „Ziemi obiecanej” w korespondencji Reymonta, w: *Łódź. Miasto modernistyczne...*, s. 249; tejsze, Czy Reymont szukał „Ziemi obiecanej” w „Bawelnie” i „Wśród kąkoli”? „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 2 (69), s. 29–49.

wielkie metropolie (Londyn, Paryż), które przypominały tygiel kulturowy, żywioł społeczny niełatwy do zdefiniowania²⁰. Dorota Samborska-Kukuć zwróciła uwagę, że pisarz po raz pierwszy przybył do miasta jako bardzo młody człowiek, kiedy to nie zdał egzaminów wstępnych do gimnazjum²¹. Drugie spotkanie z Łodzią łączy się z romansem Reymonta z mężatką Heleną Wojnową (1893–1894)²². Jesienią 1895 roku pisarz podjął decyzję o napisaniu powieści o tym mieście²³. Od marca do czerwca 1896 roku mieszkał w Łodzi: gromadził materiały do utworu, przysłuchiwał się rozmowom w łódzkich kawiarniach, zatrudnił się nawet w fabryce włókienniczej, by przyjrzeć się pracy włókniaerek i włóknarzy oraz poznać budowę i mechanizm działania maszyn²⁴. W późniejszej korespondencji domagał się od Władysława Rowińskiego, dziennikarza i autora nowel oraz opowiadań²⁵, szczegółowych informacji na temat cen bawełny, bieżących artykułów prasowych o życiu miasta itp.²⁶

Podobnie nad swoją powieścią pracował Sinclair, który w 1904 roku spędził siedem tygodni w zakładach mięsnych w Chicago²⁷. Zatrudniając się *incognito*, zbierał informacje, które początkowo miały być wyłącznie felietonami wysyłanymi do czasopisma „Appeal to Reason”. Przypomnijmy, że amerykański pisarz należał do popularnego na początku XX wieku ruchu zwanego *muckraking* („grzebanie się w brudach”), którego przedstawiciele (głównie dziennikarze i publicyści) eksplorowali mroczne zakątki miasta, by ukazać różnego rodzaju oszustwa oraz skandale²⁸. Sinclair wykazywał niezwykłą empatię wobec pokrzywdzonych, demaskował ułomności

20 D. Samborska-Kukuć, „Uwielbiam masy ludzkie...”, s. 249.

21 Tamże, s. 251.

22 Tamże.

23 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 87–91; M. Popiel, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. V–XI; P. Tomczok, *Maszyna, rasa, kapitalizm. „Ziemia obiecana” Władysława Stanisława Reymonta*, w: tegoż, *Literacki kapitalizm...*, s. 611–613; M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019, s. 141–144.

24 D. Samborska-Kukuć, „Uwielbiam masy ludzkie...”, s. 252.

25 K. Kołodziej, *Władysław Rowiński*, w: *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Kołodziej, D. Dekiert, E. Wiatr, M. Kucner, K. Radziszewska, A. Warda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 326–327.

26 Tamże, s. 253.

27 M. Hussey, *The Jungle and Government Investigation*, „Teaching History. A Journal of Methods” 2009, nr 34, s. 30; Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Vega!POL, Opole 2003, s. 75; K. Madarang Stahl, *Surviving the Jungle: Upton Sinclair, his Meatpacking Muckrake, and its Place in Modern Environmental Discourse*, https://www.researchgate.net/publication/319681199_Surviving_the_Jungle_Upton_Sinclair_his_Meatpacking_Muckrake_and_its_Place_in_Modern_Environmental_Discourse [dostęp: 16.05.2025].

28 K. Andrzejczak, *Opowieści literackiej Ameryki...*, s. 72.

systemu społeczno-ekonomicznego, odsłaniając nieprawidłowości życia publicznego w Stanach Zjednoczonych pierwszej połowy XX wieku²⁹. Przeprowadzone przez Sinclaira śledztwo zainspirowało go do napisania powieści, która szybko stała się bestsellerem, ukazującym niehigieniczne warunki, w jakich przetwarzano mięso w rzeźniach w Chicago oraz nieludzkie traktowanie zatrudnionych w niej pracowników. *Grzędawisko* to utwór o charakterze interwencyjnym, który zapoczątkował publiczną debatę na temat przemysłu mięsnego. Przyczynił się do interwencji prezydenta Theodore'a Roosevelta w sprawie uchwalenia, w tym samym roku, w którym opublikowana została powieść, surowych federalnych przepisów dotyczących inspekcji żywności i leków (*The Pure Food and Drug Act and the Meat Inspection Act of 1906*)³⁰. *Grzędawisko* szybko zostało przetłumaczone na języki obce, co wpłynęło na spadającą liczbę eksportowanego mięsa w puszkach z Chicago. Co więcej, od jej publikacji sprzedaż ta spadła w samej Ameryce o 17 procent³¹. O sile oddziaływania utworu świadczy chociażby fakt, że Stowarzyszenie Niemieckich Rzeźników sprzeciwiało się importowi amerykańskiego mięsa, a do sformułowanej petycji dołączono fragmenty powieści Sinclaira³². Skandal, lecz o znacznie mniejszym zasięgu, wywołała także *Ziemia obiecana*, w której prototypami bohaterów byli łódzcy magnaci finansowi³³. Pisarz twierdził nawet, że fabrykanci łódzcy przekupili rosyjską cenzurę, by ta wykreśliła z powieści obrażające ich fragmenty³⁴.

Co warto podkreślić, *Ziemia obiecana* i *Grzędawisko* różnią się przyjętą przez autorów perspektywą opisu ośrodków przemysłowych. U Reymonta w epicentrum znajdują się krezusi finansowi, robotnicy zaś wydają się pełnić funkcję bohaterów drugoplanowych. U Sinclaira świat rzeźni i fabryk mięsnych poznajemy z perspektywy emigrantów przybywających z Europy Wschodniej do Chicago, gdzie pragną spełnić swój amerykański sen o bogactwie i dobrobycie.

Umierająca natura

Zarówno Reymont, jak i Sinclair, opisując miasto przemysłowe, posługują się modernistycznym toposem miasta-polipa, który niczym rozrastający się nowotwór przyczynia się do degradacji jednostki. W obu powieściach czytelnik dostrzeże obrazy antywitalności, w których wyeksponowano wizerunki natury chorej,

²⁹ Szczegółową biografię pisarza przedstawia L. Coodley w książce *Upton Sinclair: California Socialist, Celebrity Intellectual*, University of Nebraska Press, Bison Books, Lincoln, NE 2013.

³⁰ K. Andrzejczak, *Opowieści literackiej Ameryki...*, s. 72.

³¹ M. Hussey, *The Jungle and Government Investigation...*, s. 36.

³² Tamże, s. 35.

³³ M. Popiel, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Ziemia obiecana...*, s. IX–X.

³⁴ Tamże, s. X; P. Tomczok, *Maszyna, rasa, kapitalizm...*, s. 597.

rachitycznej, zarażonej śmiercią³⁵. W *Ziemi obiecanej* obraz ten obejmuje całą metropolię, w *Grzędawisku* z kolei głównie dzielnicę Packingtown. W obu utworach czytelnik ma wrażenie, że „polip-fabryki rozrasta się do rozmiarów polipa-miasta nieustannie żywiącego się destrukcją”³⁶.

Już od pierwszych stron *Ziemi obiecanej* obserwujemy unoszący się z kominów fabryk dym, który systematycznie zanieczyszcza powietrze:

Wysoko nad fabryką wisiało niebo ciężką, brunatną płachtą, z której ściekał drobny deszcz i spływał po zabrudzonych murach smugami jeszcze brunatniejszymi, i sączył się po oknach kantoru, zakurzonych pyłem węglowym i bawełnianym, niby wstrętne plwociny³⁷.

Czarne chmury na niebie intensyfikują się wraz z nasilającą się produkcją w fabrykach. Miasto wtedy tonęło „[...] w brudnych czarnych oparach i dymach, które leżały niby opona nad miastem, jakby się wspierając na tysiącach kominów” (Z, 187). Reymont w opisie miasta przemysłowego chętnie posługuje się konwencją turpistyczną. Oprócz szarego nieba, dymu zamazującego kontury przedmiotów i postaci pisarz zwraca uwagę na unoszący się w powietrzu śwąd. Już od porannych godzin „[...] ostry straszliwie zapach siarki rozchodził się wszędzie” (Z, 14). Unoszący się dym bawełniany „[...] powlekał drgającą szarawą mgłą czarne, roztrzęsione kontury maszyn i nieruchome prawie sylwetki ludzi i skrzył się w smugach słońca pod długim szeregiem okien” (Z, 394). W przestrzeniach fabryk krążą „wyziewy sody, krochmalu, potasu, szarego mydła” (Z, 394) wgryzające się w oczy pracowników. Wędrując po ulicach Łodzi oddychano „[...] rozdrzanym, przesyconym węglem i zapachami farb powietrzem” (Z, 415). Co więcej, przy budowie kolejnych fabryk „[...] gryzący zapach asfaltu gotowanego i wylewanego w jednej z sal przesycał powietrze” (Z, 494).

W podobnej tonacji zostaje przedstawiona dzielnic przemysłowa w *Grzędawisku*. W trakcie podróży pociągiem do Packingtown protagoniści w połowie drogi odnotowują „szczególną zmianę w powietrzu”:

Było ono jakby coraz bardziej ciemne, trawa wzdłuż toru traciła zieleń. [...] Pola były suche i pożółkłe, cały kraj jakiś pustynny i brudny. Prócz dymu zauważyli jeszcze

³⁵ W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto-Kultura-Literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993, s. 190; B. Utkowska, „Widziane”, „czute” i „myślane”. *Kolory miasta w twórczości Władysława Stanisława Reymonta*, „Colloquia Literaria UKSW” 2018, nr 1, s. 7–23.

³⁶ M. Nieszczerzewska, *Ruiny nieobecne. Destrukcja i re-konstrukcja łódzkiego modernizmu*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne...*, s. 189.

³⁷ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. 23. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako Z, z podaniem numeru strony.

jedno, jakiś wyziew, który im tamował oddech. [...] Teraz dopiero, gdy pociąg pędził a pędził, czuli, że jadą w sam środek tego smrodu. Nareszcie smród ten stał się już tak wielki, że go nie tylko czuli, ale niemal w ustach mieli³⁸.

Podobnie jak Reymont Sinclair eksponuje turpistyczne obrazy toksycznych chmur unoszących się w powietrzu: „Z tego dymu zaś tworzyły się chmurzyska, kotłowały się w powietrzu, przybierały dziwaczne kształty, tworzyła się z tego wszystkiego na niebie jakaś wielka czarna, ruchoma powała, która sunęła kędy okiem sięgnąć” (G, 31). W ich opisie, dzięki nagromadzeniu czasowników, pisarz intensyfikuje dynamizm powstałego żywiołu, który przeobraża się na oczach czytelnika. W przeciwieństwie do autora *Ziemi obiecanej* amerykański pisarz nie precyzuje, jakie substancje zanieczyszczają powietrze. W charakterystyce dymu („czarny, tłusty, smolący”; G, 31) Sinclair podkreśla cechy, które wywołują uczucie obrzydzenia oraz wstrętu, gdyż są pewnego rodzaju negatywnym odniesieniem dla idealnego, uporządkowanego i czystego krajobrazu³⁹.

Unoszące się w powietrzu trujące substancje oddziałują destrukcyjnie na świat natury. W *Ziemi obiecanej* sąsiadujące z fabryką lasy umierają:

Lasek był nędzny, świerkowy i konał powoli, zabijało go sąsiedztwo fabryk, te niezliczone studnie, wiercone coraz głębiej, które obsuszały okoliczne grunta i zabierały drzewom wszelką wilgoć, i ta rzeczka odpływów ścieków fabrycznych, co niby różnokolorowa wstęga przewijała się pomiędzy pożółkłymi drzewami, wsączała rozkład w te potężne organizmy i roztaczała dookoła zabójcze miazmaty. (Z, 187)

W opisie konających młodych sosen Reymont zwraca uwagę na czynniki przyspieszające nadciągającą katastrofę ekologiczną, do których należą między innymi głębokie ingerencje człowieka w środowisko naturalne, jak choćby dostosowanie kolejnych terenów do potrzeb fabryki. Niezwykle sugestywny wydaje się opis topoli sąsiadujących z przestrzenią cmentarza:

Rzędy nagich jeszcze topoli, obłamanych przez wiatry, podzieranych z kory, półżywych od trujących ścieków, jakie płynęły głębokim rowem od fabryki, stały wyciągniętą linią kalek ohydnych, trzęsących smutnie resztkami gałęzi i resztkami życia, jakby wygrażały za swoją nędzę temu wspaniałemu orszakowi, który od czasu do czasu wybuchał ogromnym chórem głosów, rozlewających się w szerokiej przestrzeni pól czarnych, przeszlonych wodą, naznaczonych grupami nagich drzew,

³⁸ U. Sinclair, *Grzędawisko*, przeł. A. Niemojewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, s. 30–31. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście jako G, z podaniem numeru strony.

³⁹ A. Brylska, *Życie zaczyna się na wysypisku. O niechcianych mieszkańcach miast*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 4 (42), s. 567.

małymi domkami, kominami cegielni i konturami kilku wiatraków, które niby potworne motyle, nadziane na szpilkę, migotały się czarnymi skrzydłami na błękitnym tle przestrzeni. (Z, 408)

Opis konających drzew przypominających szkielety koresponduje z opisem konduktu pogrzebowego. Reymont posługuje się poetyką ekspresjonistyczną podkreślającą nie tylko postępującą destrukcję ekosystemu, ale również rozmiar bólu i cierpienia nie-ludzi. Nawet przestrzenie parków, pełniących funkcję „zielonych płuc miasta”, przestają być oazą czystego powietrza. W parku Helenów:

[...] wiatr prześlizgiwał się pomiędzy jabłoniami i otrząsał z nich resztę powiędłych, szerniałych kwiatów, które rdzawymi płatkami leciały na głowę siedzących i na trawniki, chwiały gałęziami nad ich głową, szemrał coś tajemniczo w gęstwinie i poleciał dalej, zostawiając za sobą wielką ciszę i pustkę wśród drzew, których czuby kołysały się ostatnimi ruchami w słońcu. (Z, 520)

Pesymistyczny nastrój potęgują obrazy usychających roślin, znajdujących się w stanie agonii. W opisie kwiatów w parku autor odnotowuje niepokojące sygnały świadczące o skażeniu powietrza, zwracając uwagę na ciemną kolorystykę kojarzącą się ze śmiercią i kresem. Świat natury w Łodzi pustynnieje, trudno w niej znaleźć przestrzenie, w których natura odradza się i regeneruje. Toksyczne opary niszczą również olbrzymie powierzchnie lasów:

Las stał cichy i jakby obumarły, tysiące czarnych smutnych pni rozbiegało się we wszystkie strony, pożółkłe, suchotnicze gałęzie obwisały z bezwładnością konania i tak przysłaniały światło, że było mroczno i smutnie; drzewa stały bez ruchu, a jeśli chwilami powiał po nich wiatr, to trzęsły się jak w febrze i głucho, żałośnie szumiały, a potem znowu stały martwe, czarne, smutne, jakby głęboko zamyślane i pochylały się nad strugą odpływów fabrycznych, która kolorową wstążką wiła się wskroś czarnych pni i mroków, rozsiewała duszące straszne wyziewy i tworzyła w wielu miejscach grząskie, zaropiałe bagienka, rozsączała się w organizmy potężne drzew, które niby palcami olbrzymów chwyciły się korzeniami ziemi i ssały z niej z wolna śmierć i zaturę. (Z, 686–687)

W przytoczonym fragmencie na uwagę czytelnika zasługuje postać narratora, który analizuje przyczyny postępującej degradacji lasu. Dostrzega on zależności między pracą fabryki a umierającymi drzewami. Co więcej, staje się strażnikiem świadomości ekologicznej. Las to żywy organizm, który dostarcza niezbędnego do życia tlenu. W powieści Reymonta jest on skażony chemicznymi substancjami i odpadami składowanymi w jego przestrzeni. Autor w opisie drzew znajdujących się w stanie agonii posługuje się antropomorfizacją. Ich wzrok skierowany jest

w stronę toksycznych „odpływów fabrycznych”. Żaloszny szum unoszący się w powietrzu poprzedzający złowrogą ciszę stanowi czytelny dowód umierającej natury, ale także jest ostrzeżeniem przed zbliżającą się katastrofą. Z kolei w infernalnej przestrzeni Packingtown nie odnajdziemy żadnych drzew. To miejsca pozbawione „zielonych enklaw”, w których można dostrzec wyłącznie „wyżółkłą i brudną” trawę (G, 34).

Zarówno Reymont, jak i Sinclair zwracają uwagę na zanieczyszczone zbiorniki wodne. Małe rzeczki w *Ziemi obiecanej* służą za rynsztok „odprowadzający wszelkie odpływy fabryk” (Z, 248). W wielu z nich „[...] włókł się kolorowy strumień, zanieczyszczony odpływami z fabryk i zarażający dookoła powietrze strasznymi wyziewami” (Z, 525–526).

Wszelkie odchody rzeźni tam się wlewają, skutkiem czego stał się on kanałem otwartym, szerokości stu dwóch stóp; był jednak ślepy, nie miał odpływu, więc wszystkie odchody tam się zatrzymywały. Tłuszcze i chemikalia przechodziły tam wszystkie możliwe procesy przemian, stąd też nazwa Bubbly Creek. (G, 107)

W obu powieściach odnajdujemy opisy gnijących zbiorników wodnych. Szczególnie niebezpieczny jest Bubbly Creek, czyli „bulgoczący potok”, w którym toksyczne substancje wchodzi w reakcje z wyrzuconymi gnijącymi szczątkami zwierząt. Niepokój potęguje fakt, że nie sposób przewidzieć dalekosiężne skutki tychże reakcji chemicznych dla środowiska i zdrowia człowieka.

W przestrzeni Łodzi trudno usłyszeć śpiew ptaków, a jedyne zwierzęta pojawiające się w powieści towarzyszą członkom rodzin łódzkich krezusów. Z kolei w *Grzędawisku* szczegółowo został sportretowany świat zwierząt. Przypomnijmy, że w drugiej połowie XIX wieku opracowano nową metodę mrożenia mięsa, która przyczyniła się do gwałtownego wzrostu jego konsumpcji⁴⁰. Sinclair szczegółowo opisał prężnie rozwijające się industrialne *inferno* bydła. Opisana w powieści firma Brown & Company przypomina wielkie współczesne korporacje z licznymi oddziałami; należy do niej również fabryka sztucznego nawozu, gdzie przerabia się odpadki z produkcji. Rzeźnie często są odwiedzane przez nowo przybyłych emigrantów. Autor niezwykle drobiazgowo opisuje proces zabijania zwierząt i towarzyszące temu emocje zwiedzających (potencjalnych przyszłych pracowników):

Chwytają pierwszą świnię, czepiają jej łańcuch około nogi, drugi koniec łańcucha jest połączony z owym pierścieniem u koła. Koło się obraca, pociąga świnię w górę. Błyska nóż Murzyna, rozlega się przeraźliwe kwiczenie, przybysze zbledli, niewiasty

⁴⁰ J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. W. Molik, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013, s. 306; Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka...*, s. 71–75.

cofają się z przerażeniem. Koło przerzuca świnie na wózek, który opuszcza ją w dół. Nóż błyska drugi raz znowu przeraźliwe kwiczenie, znowu koło przerzuca zwierzę na wózek, który w dół się opuszcza. [...] Powstaje przeraźliwy chór nieustającego kwiczenia, zdaje się, że mury popękają. Słuchać w tym okropnym chórze wszystkie odcienie trwogi, rozpaczy, przerażenia. (G, 41)

W przytoczonym fragmencie pisarz rejestruje emocje towarzyszące zabijaniem świniom, co staje się punktem wyjścia do refleksji natury filozoficznej i moralnej dotyczącej zabijania zwierząt na mięso:

A jednak najbardziej trzeźwo usposobiony przybysz musiał tu mimo woli filozofować nad losem tych istot niewinnych, które człapały tędy z taką ufnością, a wzdrygając się pod nożem miały w sobie coś z człowieka. Cóż one zawiniły, aby tyle cierpieć? [...] Wszystko to tworzyło obraz jakiejś niesłychanej zbrodni, dokonywanej w olbrzymiej jaskini, zbrodni, nad którą nikt się nie zastanawiał i żadnych z niej wniosków nie wyciągał. [...] Czy wolno zastanawiać się nad pytaniem, czy istnieje gdzieś nad ziemią lub na ziemi dla świń niebo, w którym doznałyby pociechy za wszystko, co tu przecierpieć muszą? Każda z tych świń była odrębną istotą, białą albo czarną, czerwoną, a nawet niekiedy plamistą, jedne były młode, drugie stare, te znowu długie i cienkie, tamte krótkie i grube, inne istne olbrzymy, każda zaś posiadała swoją indywidualność, własną wolę, własne nadzieje i utajone pragnienia serca. Każda miała swoją świadomość, swoje widoki i swoje poczucie godności. Każda oddawała się temu życiu z wiarą i ufnością, nie mając pojęcia, że wisi nad nią czarna chmura i że czeka ją nieubłagalny los. (G, 42–43)

W refleksji tej ujawnia się postać narratora o niezwykle rozwiniętej empatii wobec nie-ludzi. Nie postrzega on bydła przedmiotowo (jak pracownicy i właściciele rzeźni), lecz dostrzega w każdej świnie cechy indywidualne, przypisując jej świadomość, co wydaje się niezwykle innowacyjne z perspektywy prozy początku XX wieku. Co ciekawe, wtrącenia odautorskie, jak na przykład w scenie przyjazdu bydła do rzeźni („Istny pochód śmierci”; G, 40), pojawiają się wyłącznie w kontekście świata zwierząt.

Na marginesie mówiąc, zwiedzanie rzeźni przez turystów w wielkich ośrodkach przemysłowych było praktykowane na przełomie XIX i XX wieku. Mechanizm funkcjonowania tych zakładów opisany przez Sinclaira wydaje się niezwykle zbieżny z relacjami Reymonta, który w trakcie pierwszej podróży do Ameryki w 1919 roku zwiedzał Stockyard⁴¹. W *Notatkach z podróży*, drukowanych dziesięć lat po śmierci pisarza na łamach „Kurierza Warszawskiego”, jeden z ośmiu

⁴¹ S. Sobieraj, *Ameryka Reymonta. Między Polską a Nowym Światem*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 11, s. 98–99.

fragmentów nosi tytuł *Wizyta w Stockyardzie*⁴². Autor *Chłopów*, podobnie jak amerykański pisarz, przedstawia typowy dzień pracy w rzeźni. Tak jak Sinclair używa hiperbolizacji do ukazania skali zabijania zwierząt jednego dnia: „Dzisiaj wyznaczono: owiec 17 000, świń 32 000, wołów 4000, krów 2700, cieląt 5000”⁴³. Praca rozpoczynała się od segregacji bydła, któremu towarzyszył ryk przerażonych istot. Opis procesu masowego ich zabijania, jak podkreśla Beata Utkowska, to jeden z najbardziej „sensualnych” tekstów pisarza⁴⁴:

Mroczno, gorąco, odór krwi zabijający! Pod nogami świst pasów, huk maszyn i głuchy, potężny rytm pracy. Obraz straszny, czerwony od krwi. Wszystko krwawi. Trupy zwierząt wszędzie suną, przechodzą, chwieją się, majaczącą i wszędzie wytryski, fontanny, kałuże, potoki krwi czerwonej⁴⁵.

Upiorny ryk zabijanych zwierząt zostaje wyeksponowany we fragmencie opisującym rytualną rzeź. Odmawiający modlitwy rabin mechanicznie podrzyna bykom gardła:

Cały we krwi, i w parach, i oparach, wśród ryku śmiertelnych drgawek, jednakże spokojny, wciąż jeno zarzyna... Od niego poczyna się straszliwy szereg okrucieństw: on zabija. Chyba jak gad, rzuca się, tnie, a zwierzę, porwane za nogi, ciągnie maszyna dalej, jeden za drugim w odstępstwach paru kroków. Posuwa się ich tysiące. Z rąk straszliwego pająka wychodzą trupy. – A oto zaczyna się straszliwa ceremonia rozbierania trupa⁴⁶.

Reymont, opisując setki zabijanych zwierząt, ukazuje mechanizm tej nie-ludzkiej machinerii „doprowadzonej do perfekcji przez konsumpcjonistyczne społeczeństwo”⁴⁷. Obserwując proces masowego uśmiercania bydła, ból i cierpienie nie-ludzi, pisarz przygląda się także samej figurze rabina, który bez żadnych wyrzutów sumienia dokonuje mordu. Co ciekawe, podobna refleksja towarzyszy Ludwikowi Krzywickiemu, który w cyklu felietonów *Za Atlantykiem. Wrażenia z podróży po Ameryce* (1895) zastanawia się nad portretem psychologicznym osób pracujących w rzeźni⁴⁸. Opis pobytu Krzywickiego w Packingtown wyda-

42 W.S. Reymont, *Notatki z podróży*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 5, s. 6.

43 Tamże.

44 B. Utkowska, *Ostatni reportaż Reymonta*, w: *Reymont. Perspektywy*, red. D. Samborska-Kukuć, B. Utkowska, Wydawnictwo NCK, Warszawa 2025, s. 117–129.

45 W.S. Reymont, *Notatki z podróży...*, s. 6.

46 Tamże.

47 B. Utkowska, *Ostatni reportaż Reymonta...*

48 L. Krzywicki, *Za Atlantykiem. Wrażenia z podróży po Ameryce*, b.w., Warszawa 1895, s. 115–117. Krzywicki pisze: „Obrazy, oglądane podczas wycieczki, wy wpływają teraz w umyśle pod

je się niezwykle zbieżny z nakreślonym przez Sinclaira w *Grzędawisku*. Różnią je towarzyszące autorom przemyślenia po wizycie. Amerykański pisarz ubolewa nad tragicznym losem zwierząt, Krzywickiego z kolei nurtuje kwestia dotycząca osób pracujących w rzeźniach. Czy można bezrefleksyjnie zabijać zwierzęta? Kim z etycznego punktu widzenia są pracownicy rzeźni? Pośredniej odpowiedzi na te pytania udziela Sinclair, pisząc o wpływie pracy w rzeźni na zachowanie jednostki:

Statystyk rozbitych nosów w dzielnicy „Za jatkami” nie prowadzi się znowu tak bardzo dokładnie, ponieważ tu ludzie przywykli co dzień łby rozbijać setkom zwierząt. Nawyk rozszerza się potem na głowy przyjaciół, a nawet na głowy własnych rodzin. Toteż można sobie powinszować, że nasze współczesne instytucje państwowe tym procederem rozbijania głów pozwalają się zajmować szczuplej względnie garstce specjalistów, wyręczających w tym cały ucywilizowany świat. (G, 23)

Przemysł a zdrowie człowieka

Reymont i Sinclair opisują również destrukcyjny wpływ przemysłu na życie jednostki. Niejednokrotnie pracownicy fabryk są narażeni na bezpośredni kontakt z trującymi substancjami – i to właśnie oni oraz mieszkańcy domów sąsiadujących

tchnieniem południowego wiatru. Przynosi on z sobą wszystkie możliwe wonie, jakimi oddycha Packingtown, i kojarzy je z sobą: odory wędliniarni i świeżej krwi, śwędy od przypalonej skóry i włosów, smrody zgnilizny i gnojowiska, wszystko to miesza się z sobą, a nadto z pyłem ulicznym i z sadzą z kominów. W tym zaś potoku najrozmaitszych woni, gwizdania i przekleństwa kowbojów, ryk bydła, czującego śmierć albo rzucającego się rozpaczliwie, galop ludzki na koniach, dzikie: hep! hep! przybierają odmienną fizjonomię. Mam dosyć tego piekła, ale czy nie dokuczyło ono tym kowbojom, którzy tak poskramiają bydło, jakby chcieli wywołać jeszcze większą wściekłość u rozjuszonego zwierzęcia? [...] Targowisko traci w moim umyśle na barwie i mocy, bo wysuwa się sprawa inna – istot ludzkich, spędzających życie w jego obrębie. Jacy ludzie żyją w tym świecie mordu i krwi? Czyż są oni takimi, jak reszta śmiertelników? Odpowiadają nam na to świeżo widziane obrazy. Przy wejściu do rzeźni oglądaliśmy człowieka, który sztyletem zabija świnię. Ręka jego systematycznie spadała na ofiary i unosiła się ze sztyletem krwią ociekłym, w ciągu dnia zaś czyni on to parę tysięcy razy. Czym jest ten człowiek? Co kilka minut w innym oddziale dziesiątki wołów bywają wpędzane do klatek, w których śmierć je czeka. Oprawcy czatują na pomoście, uderzają woły młotami po głowie i ogłuszają, jedna ze ścian się otwiera, zwierzęta zostają wyrzucone od innych katów dostają jeszcze nowe, ostateczne ciosy. Uciekłem. Czy obojętność tych ludzi wypływa wyłącznie z przyzwyczajenia? Czy owo targowisko z rzeźniami nie skupia około siebie szczególnie krwiożerczych? [...] Czyż dla tych oprawców, którzy od rana do wieczora mają przed sobą widok konwulsji zwierzęcia, oddychają bezustannie odorem krwi, robota rzeźnicza nie posiada szczególnego powabu i nie jest wyładowaniem chuci okrutnej?”.

z fabrykami ponoszą największe koszty masowej industrializacji⁴⁹. W *Ziemi obiecanej* robotnicy wdychają trujące opary farb, azbestu, wapnia (Z, 18), w konsekwencji czego wielu z nich cierpi na przewlekłe choroby, jak suchoty czy astma. To w połączeniu z wielogodzinną pracą sprawia, że po kilku miesiącach przypomina ją widma: „[...] wyglądali jak nieprzytomni, jak widziadła porwane straszną siłą ruchu, jak jakieś strzępy, pyły, drzazgi skłębione, splątane, wrzucone w wir, który z hukiem się przewalał” (Z, 19). Egzystencja w toksycznej przestrzeni miasta wpływa także destrukcyjnie na zdrowie właścicieli fabryk, jak w przypadku Bucholca, przypominającego człowieka na łożu śmierci⁵⁰. Świadomy zagrożeń wynikających z wielogodzinnej pracy jest Borowiecki, który w rozmowie z właścicielem fabryki stwierdza: „Tak bardzo jestem zdrowy, że jakbym posiedział w fabryce w drukarni jeszcze dwa lata, to mam pewne suchoty. Już mnie doktorzy ostrzegali” (Z, 115). Z kolei niezwykle bez troski zachowuje się Wilczek, który wędrując po mieście, „[...] lubił oddychać tym rozdrzanym, przesyconym węglem i zapachami farb powietrzem” (Z, 415).

Na podobne dolegliwości zdrowotne narażeni są bohaterowie *Grzędawiska*. Często cierpią na artretyzm, zakażenie krwi, reumatyzm czy odmrożenia palców. Sinclair odnotowuje także wypadki przy pracy, które były lekceważone przez zwierzchników. Niektóre z nich tuszowano: „Jeżeli na przykład jakiś człowiek wpadł do basenu z chemikaliami i został przerobiony na »czysty smalec« albo na »niezrównany nawóz«, to przecież nie było żadnej racji robić o to hałas i wyrządzać przykrości rodzinie” (G, 135). Szczególnie niebezpieczna była praca, w której wykorzystywano kwasy, które „[...] przegryzały wszystkie stawy w palcach” (G, 111). Zagrożająca ludzkiemu zdrowiu jest także praca w fabrykach sztucznego nawozu, nazywana przez robotników „piekłem za życia”:

Zwożono tam wszelkiego rodzaju cuchnące odpadki i suszono kości, a w piwnicach pełnych okropnego zaduchu, dokąd nigdy nie padł promień słoneczny, chyliły się nad grzmiącymi maszynami postaci mężczyzn, kobiet i dzieci. Ludzie wdychali jadowny pył, który unosił się w powietrzu, wdychali po prostu swoją śmierć. Zamieniano tam krew w albumin, a cuchnące odpadki w coś jeszcze bardziej cuchnącego. (G, 142)

49 L. Buell, *Toxic Discourse...*, s. 651; R. Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2011.

50 K. Kołodziej, B. Cieślak-Wolski, *Na co chorowali i jak się leczyli bohaterowie Reymonta*, w: *Sposoby leczenia dawniej a dziś w świetle literatury i medycyny*, część III, red. E. Łoch, G. Wallner, Wydawnictwo Wojciech Olech, Lublin 2006, s. 87–89; M. Litwinowicz-Drożdżel, *Zmiana, której nie było...*, s. 218–219, 224–227. Ostatnio niezwykle interesująco na temat metody leczenia wykluczającej z diety mięso pisze Gabriela Kasprzyk: *Dwa wegetarianizmy Władysława Reymonta – obraz wegetarianizmu w „Ziemi obiecanej” i „Chłopach”*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2024, nr 1 (13), s. 3–5.

Bohaterowie *Grzędawiska* przy obróbce mięsa pracują w niehigienicznych warunkach, co jest kolejnym potencjalnym źródłem skażenia:

Mięso w kurzu i brudzie walające się na podłodze, po której latali ludzie i gdzie gnieździły się w plwocinach miliardy zarodków tuberkulicznych, dostosowało się do maszyny wyrabiającej kiełbasy [...] Przez nieszczelne dachy przeciekał deszcz, uganiały się po mięsiwie tysiące szcurków. Trudno było w ciemnicy coś widzieć, kto rękę tam wyciągnął, mógł zgarnąć całe warstwy łajna szcurzego. (G, 149)

Równie niepokojącym zjawiskiem odnotowanym przez Reymonta i Sinclaira jest wyzysk pracowników. W obu utworach pojawiają się sceny, w których tłum ludzi oczekuje przed fabrykami na ofertę pracy. W *Grzędawisku* dyskryminowane są osoby starsze, które ze względu na słabsze zdrowie bez protekcji nie są w stanie znaleźć pracy. Sinclair demaskuje łapówkarstwo i przemoc seksualną obecną w przestrzeni rzeźni. W obu powieściach autorzy eksponują nieetyczne zachowania właścicieli fabryk, za wszelką cenę dążących do zmniejszenia strat finansowych. W *Ziemi obiecanej* są to celowe podpalenia własności, w *Grzędawisku* zaś wstrzymanie z dnia na dzień produkcji, czego późniejszym efektem staje się zaniżanie płac minimalnych.

W obu utworach czytelnik dostrzeże krytykę drapieżnego kapitalizmu, co koresponduje ze spostrzeżeniami Jasona W. Moore'a na temat dynamicznego rozwoju przemysłu eksploatującego środowisko naturalne⁵¹, któremu towarzyszyły transformacje w obrębie struktury społeczeństwa (z dominującą rolą mieszczaństwa). W wyniku tychże zmian powstała idea Taniej Natury i Taniej Pracy. Pierwsza z nich koncentruje się wokół Czterech Taniości: pracy, pożywienia, energii, surowców, przyczyniających się do zwiększenia nadwyżki regulowanej teraz przez coraz bardziej konkurencyjne kapitalistyczne stosunki władzy i handlu⁵². W rezultacie czego obniżyła się wartość pracy, a co za tym idzie – pogłębiły się nierówności społeczne między bogatymi i biednymi, żyjącymi na skraju ubóstwa⁵³. Dysproporcje te widoczne są w obu powieściach. Magnaci finanso-

51 J.W. Moore, *Nasz kapitałogenny świat. Kryzysy klimatyczne, polityka klasowa: projekt ucywilizowania*, przeł. P. Szaj, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, nr 11, s. 129.

52 Tamże, s. 130.

53 Więcej na temat kontrastów w powieści piszą: K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia...*, s. 100–118; G. Różańska, *Obraz miasta w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 141–147; M. Dziugień-Łąguna, *Chaos nowoczesności a kosmos tradycji w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 61–75. Por. też T. Cieślak, *Miasto-moloch. Trwałe składowe kreacji przestrzeni Łodzi w literaturze do 1939 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 18, s. 7–32.

wi dysponują kapitałem pozwalającym im mieszkać w pałacach, podróżować po świecie. Z kolei znaczna część robotników głoduje, niekiedy z powodu utraconej pracy musi żebrać, kraść bądź, jak w przypadku młodych kobiet, świadczyć usługi seksualne. Toksyczne są także relacje między pracownikami i robotnikami, którzy traktowani są przedmiotowo⁵⁴. Co więcej, liczy się tylko siła ich mięśni oraz wytrzymałość ciała⁵⁵.

Hałdy śmieci

Pogłębiające się dysproporcje między bogatymi i biednymi wiążą się przede wszystkim z odmiennym stylem życia. Przemysław Czapliński, odwołując się do *Teorii klasy próżniaczej* (1899) Thorsteina Veblena, zwrócił uwagę, że przedstawiciele magnaterii finansowej akcentowali swoją odrębność poprzez ostentacyjną konsumpcję⁵⁶: „Ich stroje, zachowania, formy spędzania wolnego czasu, kupowane przedmioty były wyrazistymi komunikatami kierowanymi do reszty społeczeństwa, informującymi o bogactwie osiągniętym bez pracy, nieproduktywnej aktywności i wyrafinowanym guście”⁵⁷. Z trwonieniem pieniędzy wiąże się wzmożona konsumpcja obejmująca nie tylko wystawne pałace, sprowadzane z zagranicy ekskluzywne przedmioty⁵⁸, ale także nadprodukcja śmieci, które z czasem jako zbędne, nadliczbowe trafiały do dzielnic zamieszkiwanych przez robotników. W *Ziemi obiecanej* obszary znajdujące się w okolicy fabryki zmieniają się w wielkie wysypiska śmieci. Miejsca te są omijane przez prominentów finansowych. Można tutaj spotkać wyłącznie przedstawicieli proletariatu i bezdomne zwierzęta. W okolicy tej mieszka Antek Sokółski, który wraz z rodziną przyjechał do Łodzi w poszukiwaniu pracy. Niehigieniczne warunki mieszkaniowe w połączeniu z sąsiedztwem toksycznych śmieci, przyczyniają się do choroby i śmierci bohatera. Równie niebezpieczne dla starych budynków mieszkalnych staje się sąsiedztwo fabryk:

Domy powykrzywiały się ze starości i powoli zapadały w grząską ziemię, jakby przygniatane wielkością gmachów fabryki Millera i olbrzymimi kominami

54 P. Czapliński, *Księga założycielska polskiego kapitalizmu. O „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 311.

55 Tamże.

56 Tamże, s. 313.

57 Tamże.

58 K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia...*, s. 111. Interesująco na temat świata przedmiotów w powieści pisze Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel w przywołanej już książce *Zmiana, której nie było...*, s. 177–205.

innych fabryk, które gęstym, kamiennym lasem chwiały się dookoła. Resztki tro-tuarów ciągnęły się obok obszarpanych domów, zaglądały w niektórych głębiej zapadniętych do okien i tworzyły szereg dołów i wybojów, zaspanych śmiecia-mi. (Z, 492)

Miejsca te zagrażają ludzkiemu życiu. Trudno w nich znaleźć jakiegokolwiek en-klawy zieleni, co jest symptomem toksyczności.

W *Grzęzawisku* dzielnica Packingtown jest nazywana „wielkim śmietnikiem miasta” (G, 34). W pobliżu fabryki znajduje się olbrzymi zbiornik odpadów: „Był tam wykopany wielki wądół, w którym pomieściłyby się co najmniej dwie ogrom-ne kamienice” (G, 35). W okolicy tej unosiła się „nieprzyjemna woń, która zatrawa-ła dookoła powietrze” (G, 34). Zimą na słynny śmietnik Scully’ego

[...] dziennie zjeżdżały setki wozów z przeróżnymi odpadkami z pobraża, gdzie mieszkali ludzie bogaci; na tym śmietniku grzebały się dzieciaki za pożywie-niem, znajdowały skórki od chleba, obierzyny od ziemniaków, ogryzki jabłek, kości od pieczeni, wszystko to zamarzło i dzięki temu nie było zepsute. Mały Juozapas najpierw sam opchał sobie żołądek tymi odpadami, a następnie zabrał tego moc w gazetę i poniósł małemu Antanasowi, którego właśnie karmił, kiedy nagle zjawiła się matka. Elżbieta przeraziła się, nie przypuszczała bowiem, aby te odpadki były możliwe do zjedzenia. Ale gdy nazajutrz Juozapas był zdrow i z powodu głodu zaczął płakać, pozwoliła mu wybrać się powtórnie na śmietnik. (G, 226)

Sytuacja, w jakiej znaleźli się biedni robotnicy, koresponduje z ekologią ubogich Roba Nixona, który zaproponował termin „powolna przemoc” (*the slow violence*), opisujący ponoszenie przez najuboższe warstwy społeczeństwa najwyższych kosztów wynikających z pogłębiającego się kryzysu klimatycznego. „Pojawia się [powolna przemoc – D.P.] stopniowo i jest poza zasięgiem wzroku, to przemoc opóźnionego zniszczenia, która jest rozproszona w czasie i przestrzeni, to także przemoc wyniszczająca, która zazwyczaj nie jest postrzegana jako przemoc”⁵⁹. Katastrofy, których ofiarami stają się najubożsi, charakteryzują się przede wszystkim przemieszczeniami – czasowymi, geograficznymi, retorycznymi i technolo-gicznymi, które upraszczają przemoc i nie doceniają ich skutków w kontekście środowiska naturalnego⁶⁰. Ubodzy bohaterowie *Ziemi obiecannej* oraz *Grzęzawiska* przypominają współczesnych ludzi „jednorazowego użytku” (*disposable people*), którzy wyeksploatowani fizycznie i psychicznie stali się zbędni na rynku pracy, a ich miejsce zajęli młodzi pełni siły i energii.

⁵⁹ R. Nixon, *Slow Violence...*, s. 2.

⁶⁰ Tamże, s. 7.

Dziewiętnastowieczny recykling?

W obu powieściach pojawiają się informacje na temat recyklingu, który po nastaniu rewolucji przemysłowej stał się integralną częścią ówczesnego życia⁶¹. W miejscach, gdzie powstawały fabryki pojawiali się ludzie wyspecjalizowani w czerpaniu zysków z odpadów produkcyjnych⁶². W *Ziemi obiecanej* procederem tym na początku kariery zajmował się milioner Zuker, który skupował zużyte szmaty bawełniane, strzępki papieru i pyłu bawełnianego (Z, 82). W *Grzędzawisku* recykling wpisany jest w strukturę funkcjonowania fabryki:

Najmniejszy atom odpadków organicznych nie ginął u Durhama. Z rogów bydła wyrabiano grzebienie, guziki, szpilki do włosów i imitowaną kość słoniową, z kości wyrabiano rękojeści do noży, szczoteczki do zębów, gwizdawkę. Z kopyt robiono również szpilki do włosów i guziki, a pozostałe części rozgotowywano na klej. Z nóg, kostek, kości, żył wyrabiano najdziwniejsze rzeczy, jak żelatynę, oliwę, różne smarowidła. [...] Otrzymywano pepsynę z żołądków świńskich, albumin z krwi i struny do skrzypiec ze śmierdzących kiszek. A jeżeli czegoś nie dało się zużytkować, wyciągano wszelki tłuszcz i następnie mielono na nawóz. (G, 47)

Recykling ten nie wynikał z kwestii etycznych związanych z troską o środowisko naturalne, lecz z niezaspokojonej chęci zysku. Co ciekawe, w zakończeniu *Grzędzawiska* protagonista wysłuchuje wykładu Schliemanna, krytykującego kapitalizm, w którym autor akcentuje dwie ważne kwestie podnoszone przez współczesną humanistykę środowiskową. Pierwsza z nich dotyczy nadprodukcji rzeczy, które z perspektywy pragmatycznej wydają się zbędne. Konsumpcjonizm ten podsycający jest przez reklamę, którą Schliemann nazywa „sztuką bałamucenia ludzi” (G, 365). Egzemplifikacją tego zjawiska jest chociażby wysyłany katalog domów towarowych Sears w 1897 roku liczący 786 stron⁶³. Wraz z masową produkcją przedmiotów, która w Stanach Zjednoczonych między 1899 a 1927 rokiem wzrosła czterokrotnie⁶⁴, nastąpił gwałtowny boom w postaci produkcji śmieci. Tendencja ta wynikała także z dominującej roli mody w przestrzeni publicznej, która kuszyła, wabiła mieszczan, stając się przedmiotem ich codziennych starań i zabiegów związanych z zaspokojeniem pragnienia posiadania nowości⁶⁵. Druga kwestia poruszona w wykładzie Schliemanna dotyczy produkcji żywności, w której liczy się bardziej zysk niż zdrowie konsumenta. Badacz zwraca

61 O. Franklin-Wallis, *Zasypani. Sekretne życie śmieci*, przeł. J. Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2024, s. 56.

62 Tamże.

63 S. Łubieński, *Książka o śmieciach*, Agora, Warszawa 2020, s. 48.

64 Tamże.

65 I. Gielata, *Bolesław Prus na progę...*, s. 35–50.

uwagę nie tylko na mechanizm produkcji mięsa, ale i dowartościowuje dietę jarską, tłumacząc, że „[...] łatwiej sporządzić pokarmy z roślin, [gdyż – D.P.] nie podlegają tak zepsuciu, jak podlega mięso, łatwiej o czystość, o higienę” (G, 368).

Zarówno w *Ziemi obiecanej*, jak i w *Grzędawisku* dominuje krajobraz industrialny, nasuwający skojarzenia z przestrzenią infernalną. Obaj autorzy podkreślają, że przyspieszone uprzemysłowienie wraz z drapieżnym kapitalizmem zaburzyły nie tylko równowagę ekologiczną w środowisku, ale także relacje międzyludzkie, opierając je na nieustannym wyzysku pracowników. Nowoczesne fabryki, w których ważniejszy jest zysk niż zdrowie robotników, utożsamiają piekło cywilizacji przemysłowej. Osoby pracujące w tych zakładach narażone są na bezpośredni kontakt z trującymi substancjami. Rozprzestrzeniający się pył i kurz w połączeniu z toksycznymi oparami farb i azbestu przyczyniają się do wielu przewlekłych chorób, od suchot, astmy po reumatyzm czy odmrożenia. Reymont i Sinclair w opisach anomalii zachodzących w świecie natury często posługują się poetyką naturalistyczną i ekspresjonistyczną, podkreślającą postępującą agonię ekosystemów. Co ciekawe, powolną destrukcję w świecie natury dostrzegają narratorzy obu powieści, którzy niczym skrupulatni kronikarze rejestrują niepokojące zjawiska świadczące o skażeniu środowiska. Bliskie jest im myślenie relacyjne w kwestii związków człowieka z światem nie-ludzkim⁶⁶, gdyż dostrzegają ściśle zależności między dynamicznym rozwojem przemysłu a wzrastającym zanieczyszczeniem powietrza i gleby, które w konsekwencji przyczyniają się do powolnej śmierci natury. Reymont i Sinclair upatrują potencjalnych źródeł toksyczności nie tylko w samym funkcjonowaniu fabryk, ale także w przestrzeniach metropolii, które są brudne oraz zanieczyszczone i stwarzają ryzyko wybuchu epidemii. W obu utworach autorzy zwracają uwagę na toksyczne zbiorniki wodne, do których trafiają odpady produkcyjne. Szczególnie wyczulony na dewastację lokalnych ekosystemów jest Reymont, czego egzemplifikacją stają się opisy konających drzew. Sinclair z kolei ubolewa nad przedmiotowym traktowaniem zwierząt. W *Grzędawisku* pisarz porusza także problem nadmiernej konsumpcji i nadprodukcji dóbr materialnych, które przyczyniają się do wzrastającej ilości śmieci. W obu powieściach cywilizacja przemysłowa jest odrażająca pod względem estetycznym i moralnym, bezpowrotnie niszczy krajobraz naturalny, oddala człowieka od świata przyrody⁶⁷. Wydaje się, że rejestrowana przez pisarzy dewastacja lokalnych ekosystemów stanowi rodzaj ostrzeżenia mówiącego o tym, że nie jest możliwy ciągły rozwój kosztem środowiska naturalnego.

⁶⁶ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 15.

⁶⁷ J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Sic!, Warszawa 2000, s. 36.

Bibliografia

- Andrzejczak Krzysztof, *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012.
- Badowska Katarzyna, *Nowoczesna czy prowincjonalna? Łódź okiem przedwojennych publicystów i pisarzy*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 217–238, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.15>
- Beck Ulrich, *Na ile realna jest katastrofa klimatyczna?*, przeł. M. Sutowski, w: *Ekologia. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009, s. 76–117.
- Brylska Aleksandra, *Życie zaczyna się na wysypisku. O niechcianych mieszkańcach miast*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 4 (42), s. 562–576, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.19.029.11925>
- Buell Lawrence, *Toxic Discourse*, „Critical Inquiry” 1998, nr 24, s. 639–665, <https://doi.org/10.1086/448889>
- Chwalba Andrzej, *Czy Galicji sukces był pisany? Cywilizacja przemysłowa 1880–1914*, w: *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914). Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 25–30.
- Cieślak Tomasz, *Miasto-moloch. Trwałe składowe kreacji przestrzeni Łodzi w literaturze do 1939 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 18, s. 7–32.
- Coodley Lauren, *Upton Sinclair: California Socialist, Celebrity Intellectual*, University of Nebraska Press, Bison Books, Lincoln, NE 2013, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ddr722>
- Crutzen Paul Stoermer Eugene, *The Anthropocene*, „Global Change Newsletter” 2000, nr 41, s. 17–18.
- Czapliński Przemysław, *Księga założycielska polskiego kapitalizmu. O „Ziemii obiecanej” Reymonta*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 309–325, <https://doi.org/10.18318/td.2019.5.20>
- Domańska Ewa, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 13–32, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.1010>
- Dziugiel-Łąguna Magdalena, *Chaos nowoczesności a kosmos tradycji w „Ziemii obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 61–75.
- Fiedorczyk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wstęp do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Franklin-Wallis Oliver, *Zasypani. Sekretne życie śmieci*, przeł. J. Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2024.
- Gielata Ireneusz, *Bolesław Prus na progu nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 2011.

- Gutowski Wojciech, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, w: *Miasto-Kultura-Literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993, s. 64–78.
- Hussey Michael, *The Jungle and Government Investigation*, „Teaching History. A Journal of Methods” 2009, nr 34, s. 30–39, <https://doi.org/10.33043/TH.34.1.30-39>
- Jedlicki Jerzy, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Sic!, Warszawa 2000.
- Kasprzyk Gabriela, *Dwa wegetarianizmy Władysława Reymonta – obraz wegetarianizmu w „Ziemii obiecanej” i „Chłopach”*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2024, nr 1 (13), s. 1–15, <https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOGICA.2024.13.08>
- Kołodziej Karolina, *Władysław Rowiński*, w: *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 roku*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Kołodziej, D. Dekiert, E. Wiatr, M. Kucner, K. Radziszewska, A. Warda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 326–327.
- Kołodziej Karolina, Cieślak-Wolski Bartosz, *Na co chorowali i jak się leczyli bohaterowie Reymonta*, w: *Sposoby leczenia dawniej a dziś w świetle literatury i medycyny*, część III, red. E. Łoch, G. Wallner, Wydawnictwo Wojciech Olech, Lublin 2006, s. 86–107.
- Krzywicki Ludwik, *Za Atlantykiem. Wrażenia z podróży po Ameryce*, b.w., Warszawa 1895.
- Kuźma Inga B., *Biedne miasto Łódź*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 35–48, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.03>
- Litwinowicz-Drożdździł Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- Łubieński Stanisław, *Książka o śmieciach*, Agora, Warszawa 2020.
- Madarang Stahl Kristina, *Surviving the Jungle: Upton Sinclair, his Meatpacking Muckrake, and its Place in Modern Environmental Discourse*, https://www.researchgate.net/publication/319681199_Surviving_the_Jungle_Upton_Sinclair_his_Meatpacking_Muckrake_and_its_Place_in_Modern_Environmental_Discourse
- Moore Jason W., *Nasz kapitałogenny świat. Kryzysy klimatyczne, polityka klasowa: projekt ucywilizowania*, przeł. P. Szaj, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2023, nr 11, s. 123–151, <https://doi.org/10.24917/23534583.11.8>
- Nieszczerzewska Małgorzata, *Ruiny nieobecne. Destrukcyjność i re-konstrukcyjność łódzkiego modernizmu*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 183–198, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.13>

- Nixon Rob, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2011, <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194>
- Osterhammel Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, red. W. Molik, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.
- Patterson Charles, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Vega!POL, Opole 2003.
- Popiel Magdalena, *Wstęp*, w: W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. I–CII.
- Reymont Władysław Stanisław, *Notatki z podróży*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 5, s. 6.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015.
- Różańska Grażyna, *Obraz miasta w „Ziemii obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 141–147.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Czy Reymont szukał „Ziemii obiecanej” w „Bawełnie” i „Wśród kąkoli”?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 2 (69), s. 29–49, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.69.02>
- Samborska-Kukuć Dorota, „Uwielbiam masy ludzkie, kocham żywoły, przepadam za wszystkim, co się staje dopiero” – Łódź jako temat literacki „Ziemii obiecanej” w korespondencji Reymonta, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 249–257, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.17>
- Sinclair Upton, *Grzęzawisko*, przeł. A. Niemojewski, Książka i Wiedza, Warszawa 1949.
- Sobieraj Sławomir, *Ameryka Reymonta. Między Polonią a Nowym Światem*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2008, nr 11, s. 85–100.
- Sobieraj Tomasz, *Trajektorie kapitalizmu (kapitałocenu). Ideologie powieści przemysłowych i środowiskowych*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2, s. 65–86, <https://doi.org/10.18318/pl.2023.2.4>
- Śmiechowski Kamil, *Łódź – miasto przemysłowe, miasto nowoczesne?*, w: *Łódź. Miasto modernistyczne*, red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 17–33, <https://doi.org/10.18778/8331-276-7.02>
- Tomczok Paweł, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Utkowska Beata, *Ostatni reportaż Reymonta*, w: *Reymont. Perspektywy*, red. D. Samborska-Kukuć, B. Utkowska, Wydawnictwo NCK, Warszawa 2025, s. 117–129.
- Utkowska Beata, „Widziane”, „czute” i „myślane”. *Kolory miasta w twórczości Władysława Stanisława Reymonta*, „Colloquia Litteraria UKSW” 2018, nr 1, s. 7–25.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Dariusz Piechota, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, członek Laboratorium Animal Studies – Trzecia Kultura. Autor pięciu monografii, m.in. *Pozytywistów spotkania z naturą. Szkice ekokrytyczne* (2018), *Świat mieszczan w prozie Michała Bałuckiego* (2023). Współredaktor serii „Zielona Historia Literatury”. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się literatura przełomu XIX i XX wieku (pozytywizm i Młoda Polska), współczesna literatura i kultura popularna, *animal studies*, ekokrytyka.

Przemysław Pietrzak*

 <https://orcid.org/0000-0002-1621-2070>

Łódź w Warszawie i Krakowie, czyli pierwodruk *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta w „Kurierze Codziennym” i „Nowej Reformie”

Streszczenie

W artykule zajmuję się prasowym pierwodrukiem *Ziemi obiecanej* Władysława Stanisława Reymonta, ukazującym się w odcinkach w latach 1897–1898 w warszawskim „Kurierze Codziennym” oraz krakowskiej „Nowej Reformie”. Interesują mnie możliwe powiązania między ważnymi dla powieści tematami a problematyką poruszaną w jednym lub obu tytułach prasowych (miejska przestrzeń łódzka, stosunki polsko-żydowskie, sytuacja robotników). Zawartość dziennika może być tu czasem traktowana jako rodzaj wprowadzenia, komentarza do utworu literackiego, a czasem na odwrót – to powieść zdaje się w krytyczny sposób odnosić do tego, co na ogół czytał abonent pisma. Próbuję zatem zrekonstruować możliwe okoliczności premierowej lektury *Ziemi obiecanej*, która jako gazetowy „odcinek” stanowiła nie tylko odrębną całość, ale również część oferty tytułu prasowego. Staram się także wypunktować najważniejsze różnice między „Kurierem” i „Nową Reformą”, pytając zarazem, jaki mogły mieć one wpływ na postrzeganie powieści Reymonta.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, *Ziemia obiecana*, „Kurier Codzienny”, „Nowa Reforma”, prasa, powieść

* Uniwersytet Warszawski, e-mail: p.pietrzak@uw.edu.pl



Received: 2025-04-26. Verified: 2025-06-21. Accepted: 2025-07-30.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Warsaw. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Łódź in Warsaw and Cracow First edition of *Promised Land* by Władysław Reymont in “Kurier Codzienny” and “Nowa Reforma”

Summary

The article is concerned with first edition of *Promised Land* by Władysław Stanisław Reymont as a serial in two journals: “Kurier Codzienny” in Warsaw and “Nowa Reforma” in Kraków between 1897 and 1898. What I seek to investigate is possible mutual connections between ideas crucial for the novel and the problems discussed in one or both newspapers (urban space in Łódź, Polish-Jewish relations, laborers’ conditions). Content of the journals may be considered as a sort of introduction or commentary on the literary work. Sometimes the opposite: it is a novel that critically refers to what a reader could usually find in paper columns. I attempt then to reconstruct the possible conditions of *Promised Land*’s original reading. As a novel published in newspaper it was not only a separate narrative, but also a part of the journal’s broader offering. I also aim to precise key differences between “Kurier” and “Nowa Reforma” and ask how they could have influenced the reception of Reymont’s novel.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, *Promised Land*, “Kurier Codzienny”, “Nowa Reforma”, press, novel

O różnicach między prasowym pierwodrukiem *Ziemi obiecanej* a edycją książkową z roku 1899 pisano sporo¹. Warto zmienić perspektywę i zapytać o współgranie pierwodruku z czasopiśmem, które użyczyło mu swoich łamów. Dla

¹ Zob. T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Pisma*, wyd. krytyczne, red. Z. Szwejkowski, t. III: *Ziemia obiecana, T. I-II*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 631-724; tenże, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 279-330; B. Koc, *O rękopisach, cenzurze i warsztacie pisarskim „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 7, s. 151-163.

powieści XIX wieku prasa stanowiła coś więcej niż kanał publikacji². Tekst literacki i zróżnicowany tematycznie kontekst pisma mogły wchodzić ze sobą w relacje obustronnego potwierdzania, dopełnienia lub konfliktu. Doniesienia prasowe kształtowały wiedzę i nastawienie czytelnika, odkrywały to, co w powieści przemilczane, bądź odwrotnie: unikały konkretnych zagadnień albo ukazywały je w innym świetle.

W przypadku powieści Reymonta sprawa wydaje się ważna ze względu na zarzucane jej pominięcia³. Takie kwestie jak ruchy robotnicze, choć przemilczane w granicach utworu, powracały na kartach jednego lub obu publikujących powieść dzienników: warszawskiego „Kuriera Codziennego” i krakowskiej „Nowej Reformy”.

Czy powiązania te stanowiły domenę potencjalną, zależną od czytelniczej inwencji, czy też intencjonalną, kształtowaną przez pisarza i/lub redakcję? Każdy z przypadków należy rozpatrywać osobno, nie bez opierania się na domysłach. Sprawy nie ułatwiają dokumenty osobiste, skąpe z powodu dziejowych kataklizmów. W przypadku *Ziemi obiecanej* oprócz manuskryptu zaginęła ogromna część korespondencji autora⁴, a w *Dzienniku nieciąglym* widać pokaźne luki z czasów powstawania utworu⁵. Na podstawie zachowanych listów można natomiast wnioskować, że choć w momencie rozpoczęcia druku w styczniu 1897 roku przebywający we Francji pisarz dysponował całością tekstu, to poddawał ją radykalnym

-
- 2 P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 206–320. Zob. też S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, „Publications of the Modern Language Association of America” 2006, nr 2, s. 517–531; M.-È. Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*, Honoré Champion, Paris 2003.
 - 3 O nieobecności tematu robotniczego oporu zob. R. Dmowski, *Nowa powieść społeczna. Uwagi o „Ziemi obiecanej” Wł. St. Reymonta*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 2, s. 84–85; M. Romankówna, „*Ziemia obiecana*” Reymonta a rzeczywistość łódzka, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 97–101; K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 118; P. Tomczok, *Maszyna, rasa i kapitalizm. „Ziemia obiecana” Władysława S. Reymonta*, w: tegoż, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018; P. Czapliński, *Księga założycielska polskiego kapitalizmu: o „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Teksty Drugie” 2019, z. 5, s. 311–313 oraz M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Neriton, Warszawa 2019, s. 142. Wymienia się także pominięcie wymuszonej nędzą migracji ze wsi do miast (P. Tomczok, *Maszyna, rasa i kapitalizm...*, s. 596), a także ukrywanie kolonialnych źródeł (bawełna) łódzkiego przemysłu (M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Zmiana, której nie było...*, rozdział: *Bawełna, czyli szkic o krążeniu rzeczy*, zwłaszcza s. 169–174).
 - 4 Zob. B. Koc, *O „Ziemi obiecanej” Reymonta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 12; H. Karwacka, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 54.
 - 5 W.S. Reymont, *Dziennik nieciąglony 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.

zmianom w miarę przesyłania kolejnych odcinków⁶. „Przerabiał”, dodawał, zwlekał z wysyłką gotowych fragmentów⁷.

Czy Reymont wprowadzał jakieś zmiany stosownie do prasowych doniesień? Ukazujący się również w Łodzi, i od 1893 roku zawierający dział łódzki, „Kurier Codzienny” mógł mu posłużyć za źródło wiedzy o mieście, niezależnie od krótkiego w nim pobytu w roku 1896⁸. Dodajmy: wiedzy bieżącej, a nie tylko o zdarzeniach z okresu powieściowej fabuły⁹. Ponadto we Francji mógł mieć pisarz dostęp do polskich czasopism i aktualnych doniesień z kraju¹⁰. Istnieją też dwa rodzaje

6 Powieść – anonsowana w „Kurierze Codziennym” w grudniu 1896 roku (numery 342 i 347) – zaczęła się ukazywać 2 stycznia 1897 w „Kurierze Codziennym” (nr 2) i 24 stycznia tegoż roku w „Nowej Reformie” (nr 19). Część I skończyła się 28 czerwca 1897 („Kurier Codzienny”, nr 176) i 4 lipca 1897 („Nowa Reforma”, nr 148). Druk części II zaczął się w „Kurierze” 31 lipca 1897 (nr 209) i 15 sierpnia w „Nowej Reformie” (nr 184). Przerwa w dzienniku warszawskim trwała od 19 grudnia 1897 (nr 350) do 5 lipca 1898 (nr 183), zaś w krakowskim od 14 października 1897 (nr 234) do 1 stycznia 1898 (nr 1) oraz od 25 stycznia do 26 lipca 1898 (nr 19–168). Ostatni odcinek pojawił się 3 września 1898 roku w „Kurierze Codziennym” (nr 243) i 14 września w „Nowej Reformie” (nr 209).

7 Świadczą o tym zwłaszcza listy zamieszczone w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002 (nr 2 do Karola i Melanii z Neufeldów Łaganowskich [Ouarville, styczeń 1897], s. 259; nr 7 do tychże [Warszawa, styczeń 1898], s. 263; nr 8 do tychże, [Paryż, marzec 1898], s. 263; nr 19 do Józefa Lorentowicza i małżonki [Warszawa, 1 grudnia 1897], s. 220; nr 22 do tychże [Ouarville, przed 5 czerwca 1898], s. 226); W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 (do Franciszka Rejmenta z 6 czerwca 1897, s. 96, i z 10 maja 1898, s. 106); *Władysław St. Reymont pod znakiem „panteizmu druku”. Fragmenty korespondencji z firmą Gebethner i Wolff (1894–1926)*, oprac. B. Koc, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2000 (od Roberta Wolffa do Reymonta [Warszawa, 18 czerwca 1898], s. 27).

8 Zob. list do łódzkiego dziennikarza „Kuriera Codziennego”, Władysława Rowińskiego, pisany już w Paryżu 1 grudnia 1896 roku (List nr 1, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 496). Reymont prosi o dane z ostatnich trzech lat dotyczące obrotu handlowego Łodzi, publikowane przez gazetę.

9 Który w przybliżeniu można ustalić – dzięki wzmiance Blumenfelda o śmierci Wiktora Hugo (ZO, 475) – na rok 1885. Sytuację komplikuje wspomnienie powieści *La Terre Promise* Paula Bourgeta z 1892 roku (ZO, 303). Zob. M. Popiel, *Wstęp*, w: ZO, XXI oraz B. Koc, *O „Ziemi obiecanej”...*, s. 26.

Opis cytatów z pierwodruków prasowych *Ziemi obiecanej* podaję w przypisach dolnych według wzoru – ZO: tytuł dziennika, rok, numer, strona. Cytaty z wersji książkowej podaję za: W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. M. Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, wyd. II przejrane i uzupełnione, Wrocław 2014. Opisuję je według wzoru – ZO, numer strony cyfrą arabską. Znaki rzymskie oznaczają strony *Wstępu* autorki opracowania.

10 Zob. kolejny list do Rowińskiego z 24 stycznia 1897 roku, w którym Reymont donosi, że „...jak widać z »Kuriera«, piszę i piszę” (List nr 3, w: *Korespondencja...*, s. 498). Sam „Kurier” przewidywał formę prenumeraty zagranicznej, podobnie jak „Nowa Reforma”.

zbieżności między *Ziemią obiecaną* a kontekstem prasowym, które pozwalają podejrzewać częściowo intencjonalne działanie – choć przede wszystkim redakcji.

Pierwszy rodzaj zbieżności obejmuje artykuły dające się odczytać jako wprowadzenie. W „Kurierze Codziennym” to poprzedzające publikację korespondencje Władysława Rowińskiego o sytuacji robotników łódzkich¹¹. W „Nowej Reformie” zaś to drukowany wraz z pierwszym odcinkiem powieści artykuł W. Dlewskiego, w którym autor analizuje społeczne pochodzenie i charakter rosyjskiego robotnika, bliskiego robotnikom polskim¹².

Drugi rodzaj zbieżności to koincydencje tematyczne, niekoniecznie przypadkowe. Odcinek, w którym stary Borowiecki komentuje wyczytane w gazecie działania Bismarcka, redakcja „Kuriera” zdecydowała się zamieścić w numerze 212 z 3 sierpnia 1898 roku, dwa dni po wiadomości o śmierci Żelaznego Kanclerza (anonimowy artykuł *Bismarck* na jedyne z 1 i 2 sierpnia)¹³ i tuż pod korespondencją o ujawnieniu szczegółów dymisji wręczonej politykowi przez cesarza w roku 1890¹⁴.

Mimo to potraktuję pierwodruki *Ziemi obiecanej* wraz z zawartością czasopism jak potencjalną raczej sieć relacji, która mogła być dostrzegana przez czytelników i mogła stanowić najbliższy kontekst lektury. To właśnie czytelnik był faktycznym podmiotem spajającym tematykę artykułów i komentarzy z drukowaną tuż obok powieścią.

„Kurier Codzienny” i „Nowa Reforma” funkcjonowały w różnych systemach prawnych i politycznych. Dziennikarze warszawscy działali w kraju bez legalnych partii, bez wolności słowa, przy ostrej i pozbawionej jasnych kryteriów cenzurze prewencyjnej¹⁵. Wymuszało to daleko posuniętą ostrożność oraz unikanie krytyki władz państwa zaborczego i Kongresówki. Jak większość tytułów warszawskich „Kurier”

11 W. Rowiński, *Małe wyjaśnienie*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 335, s. 3; tenże, *Potrzeby robotników*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 337, s. 2 oraz Wład. Rod. [Władystaw Rowiński?], *Brak i nadmiar*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 351, s. 3.

12 W. Dlewski, *Współczesny ruch rewolucyjny w Rosji*, „Nowa Reforma” 1897, nr 18 i 19.

13 ZO: „Kurier Codzienny” 1898, nr 212, s. 1. Zob. *Bismarck*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 210, s. 1 oraz nr 211, s. 1.

14 S., *Frona z grobu*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 212, s. 1.

15 Zob. na ten temat: *Historia prasy polskiej. Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976 (szczególnie: Z. Kmiecik, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865–1904*, s. 11–57 oraz J. Myśliński, *Prasa polska w Galicji w dobie autonomicznej (1867–1918)*, s. 114–155). Ponadto: Z. Kmiecik, *Warszawska prasa codzienna w latach 1886–1904*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1986, z. 4, s. 23; H. Bałabuch, *Pozycja redaktora prowadzącego w Królestwie Polskim w końcu XIX w.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1993/94, z. 2; J. Jarowiecki, *Studia nad prasą polską XIX i XX wieku*, t. 2, Akademia Pedagogiczna im. KEN, Kraków 2006, stąd: *Prasa w Krakowie: tradycja i współczesność (część I: do roku 1918)* oraz *Prasa ugrupowań politycznych we Lwowie w okresie autonomii galicyjskiej (1867–1918)*, s. 11–72.

nie reprezentował żadnego stronnictwa, lecz warstwę społeczną (mieszczaństwo). Inaczej „Nowa Reforma” – dziennik ukazujący się w liberalnej monarchii parlamentarnej, na obszarze objętym autonomią i w środowisku, w którym istniał realny spór polityczny. Pismo – związane ze Stronnictwem Ludowym oraz Polskim Stronnictwem Demokratycznym, niechętnie ziemiaństwu i socjaldemokracji – nie szczędziło krytyki władzom i galicyjskim, i państwowym, powstrzymując się jedynie przed atakami na dwór cesarski¹⁶.

Dlatego też przemilczane przez Reymonta zagadnienia, jak kulisy działań rosyjskich urzędników w Królestwie i Cesarstwie oraz protesty robotnicze, mogły się pojawić raczej w gazecie krakowskiej niż warszawskiej. Śledząca sytuację w pozostałych zaborach „Nowa Reforma” stanowiła lepszy przewodnik po realiach Kongresówki niż tamtejsze pisma. Ich czytelnik mógł liczyć bardziej na wiedzę nieoficjalną i własne doświadczenie niż na otwartą informację i dyskusję. Gazeta częściej też donosiła o rozmaitych konfliktach w C.K. Monarchii¹⁷, podczas gdy „Kurier” sprawiał wrażenie, jak gdyby – z rzadkimi wyjątkami – wszelkie antagonizmy były domeną świata zewnętrznego, poza granicami Królestwa i Cesarstwa.

Spośród licznych tematów będących polem interferencji powieści i najbliższego jej kontekstu prasowego wybieram te, które najlepiej ilustrują wspomniane trzy warianty owego przenikania się. Są to: łódzka przestrzeń miejska, ruchy robotnicze i stosunki polsko-żydowskie.

Przeźrenie miejska

W odpychającym obrazie Łodzi stworzonym przez Reymonta widziano konsekwencje kapitalizmu, demoniczność miast odkrytą przez intelektualistów XIX wieku, wpływy francuskiego naturalizmu, symbolikę piekieł, a nawet zapowiedź katastrofy ekologicznej¹⁸. Prześledzenie gazetowego kontekstu pierwodruku odsłania pierwot-

¹⁶ Krytyczne artykuły pod adresem parlamentu, premiera Kazimierza Badeniego, a także władz namiestnikowskich wypełniały szpalty „Nowej Reformy” niemal przez cały czas publikacji powieści Reymonta.

¹⁷ Gazeta informowała choćby o licznych zajściach towarzyszących kampanii wyborczej z 1897 roku (*Krwawe rozruchy wyborcze*, „Nowa Reforma” 1897, nr 49, s. 1–2; *Krwawe zaburzenia w Dawidowie*, „Nowa Reforma” 1897, nr 60, s. 2).

¹⁸ Zob. I. Matuszewski, *Przemysł w powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 48–49, s. 944, 958 (krytyk powołuje się na pracę *Evolution of Modern Capitalism* J.A. Hobsona z 1894); J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 244–252; M. Popiel, *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4; też, *Metamorfozy Piekieł*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995; M. Dziugiel-Łąguna, *Chaos nowoczesności a kosmos tradycji w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Prace

ne uwikłanie autorskiej strategii przedstawiania Łodzi. Wydaje się ona kontrapunktem dla istniejącego od roku 1893 działu łódzkiego w „Kurierze Codziennym”.

Dział ów zawierał obraz niemal idealnego miasta – harmonijnego zespołu instytucji sprawujących pieczę nad mieszkańcami. Tworzyły go liczne towarzystwa i komitety: przemysłowe, pracownicze, dobroczynne, kulturalno-artystyczne. O ich działalności informowano na ogół z satysfakcją, a gdy już z rzadka donoszono o zdarzeniach nieprzyjemnych, jak wypadki i kradzieże, nie omieszkało podkreślać szczęśliwego finału¹⁹. Nade wszystko na łamach dziennika dominowało życie artystyczno-rozrywkowe, sprzężone z pożytecznością społeczną realizowaną poprzez zbiórki, loterie, dobroczynne bale i wystawy. W relacjach nie skrywano zachwytu nad estetyczną stroną tych imprez:

Z karnawału

Wśród zabaw i balów wyróżnić należy wczorajszy bal urzędników Towarzystwa Akcyjnego K. Scheiblera. [...] sala prześlicznie udekorowana, wspaniała i zachwycający bukiet złożony z nadobnych tancerek – wszystko złożyło się na długo niezatarte wrażenie²⁰.

W przybranych girlandami, festonami i zielenią dwóch salach domu koncertowego rozmieszczono bardzo efektownie kioski, witryny i stoliki z mnóstwem różnej konfekcji, galanterii, cacek i przeróżnych ozdobnych gracików, piernikami, cukierkami, kwiatami itd. [...] O rezultacie targu zdamy sprawę po zamknięciu bazaru, tymczasem przypominamy, że cel tej zabawy: biedni, [...]²¹

Powieść Reymonta zderzała czytelnika z zupełnie inną przestrzenią. Odcinek z podróżą Moryca Welta do domu Grünspanów, prowadzącą przez Stare Miasto, zamieszczono niedaleko relacji z balu w „sali prześlicznie udekorowanej”:

Rynsztokami płynęły ścieki z fabryk i ciągnęły się niby wstęgi brudno-żółte, czerwone i niebieskie; z niektórych domów i fabryk położonych za nimi przyплыw był tak obfity, że nie mogąc się pomieścić w płytkich rynsztokach, występował z brzegów, zalewając chodniki kolorowymi falami aż pod wydeptane progi niezliczonych sklepików, ziejących z czarnych zabloconych wnętrzy brudem i zgnilizną, zapachem śledzi, jarzyn gnijących lub alkoholu²².

Literaturoznawcze” 2013, z. 1; D. Piechota, *Przestrzeń Łodzi w zwierciadle dyskursu toksyczności: na marginesie „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2020, nr 26, s. 113–130.

19 [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1896, nr 341, s. 3.

20 [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 53, s. 3.

21 [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1896, nr 339, s. 3.

22 ZO: „Kurier Codzienny” 1897, nr 53, s. 1.

Promowany w rubryce łódzkiej „Kuriera” obraz kulturalnego i nowoczesnego ośrodka jest może próbą polemiki ze stereotypem Łodzi zrodzonym w prasie warszawskiej. Jeszcze w 1893 roku w tym samym piśmie narzekano na niedobór łódzkich instytucji kulturalnych i komercyjny poziom teatrów²³. Dominowała opinia o mieście nie tylko wznoszonym wyłącznie dla zarobku, lecz także obcym, bo w rękach przedsiębiorców niemieckich i żydowskich. Efektem miała być „zmo-wa milczenia” wśród warszawskich dziennikarzy. Pod koniec stulecia pisano więc o Łodzi jako miejscu nieznanym, egzotycznym²⁴. Niechęć do „polskiego Manchesteru” słyhać jeszcze w pierwszych recenzjach *Ziemi obiecanej*. Wymienia się powodowaną chęcią zysku bylejałość miasta (Ignacy Matuszewski), wszech-obecną pogoń za pieniądzem (Władysław Jabłonowski) i germanizację (Roman Dmowski)²⁵. Na tle tych opinii jasne staje się zadanie rubryki „Łódź” w „Kurierze”, propagującej inne oblicze miasta.

Czym więc jest obraz Łodzi w *Ziemi obiecanej*? To twór „antydziennikarski”: zamieszczany zwykle na pierwszej stronie gazety, ukazywał to, co prasowe wiadomości zakrywały lub spychały na plan dalszy, a co wzbudzało niechęć i odrazę. Pod urzekającą powierzchnią pisarz odsłaniał kulturową pustkę, znak pozbawiony pierwotnego znaczenia²⁶. To miasto przedstawione w kategoriach innych, niż oczekiwali czytelnicy gazet, przyzwyczajeni do danych cytowanych w powieści przez Halperna, sięgającego właśnie do działu łódzkiego w „Kurierze”:

[...] słuchajcie, panowie, bo to tyle warte co Biblia, a może i trochę więcej: „Przywóz następujący: wełny 11,719 pudów, przędzy 12,333, żelaza 7,303, maszyn 4,618 [...]”, to Łódź musi mieć dobry brzuch, żeby to wszystko przetrawić...²⁷

Podobne statystyki pojawiały się regularnie²⁸. Wdrukowana w utwór seria liczb brzmi groteskowo na tle tego, co powieść w szóstym miesiącu publikacji zdążyła już przed czytelnikiem odsłonić. Liczby w sprawozdaniach z działalności – dowód zysku lub straty – są też sygnałem porządku, opanowania pragnień i namiętności. Tymczasem w łódzkich dzielnicach nędzę dzieje się właśnie coś nieracjonalnego:

23 Netty, [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1893, nr 284, s. 3. Opinię tę znalazłem dzięki artykułowi Jadwigi Goniewicz-Potockiej, „Maleńka stacyjka życia”. Łódzki epizod Ignacego Dąbrowskiego („Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2024, z. 1, s. 12).

24 H. Karwacka, *Wokół „Ziemi obiecanej”*..., s. 36.

25 I. Matuszewski, *Przemysł w powieści*..., s. 944, 958; W. Jabłonowski, *Ziemia obiecana*, „Głos” 1899, nr 11, s. 247; R. Dmowski, *Nowa powieść społeczna*..., s. 81.

26 W domu Endelmanów takim znakiem jest Madonna Sykstyńska Rafaela, jedna z Madonn Cimabuego i obraz Wilhelma Kraya (ZO, 304, 306–311).

27 ZO: „Kurier Codzienny” 1897, nr 157, s. 1.

28 Zob. „Kurier Codzienny” 1896, nr 331, 336 i 349.

Kilkanaście ciał, splątanych, szczepionych, szamotało się z rykiem i chwiało w tę i tamtą stronę, aż w końcu runęło pod stragany, w błoto i tarzało się, gryzło jak kłab olbrzymi pełen rąk, nóg, twarzy okrwawionych, ust wyjących, oczów zaszłych bielmem wściekłości²⁹.

Miasto z gazetowej rubryki – sprawna maszyna, której usterki natychmiast usuwają specjaliści – w powieści Reymonta przypomina raczej mechanizm niezestrojony i grożący rozpadem.

Ruchy robotnicze

Chociaż przełomem w historii łódzkich robotników miał się okazać rok 1892, kiedy w maju doszło do „buntu” i pierwszego strajku generalnego na ziemiach polskich, tendencje emancypacyjne w tej grupie ujawniły się wcześniej³⁰. Jeszcze przed utworzeniem partii Proletariat i jej odłamu łódzkiego (1882) notowano w mieście akcje strajkowe, wszczynane w imię elementarnych potrzeb robotników. Nie zmienił tego rok 1885: rok powieściowej fabuły i zarazem aresztowań członków Proletariatu³¹.

Tymczasem z ruchów, które – sądząc po skali aresztowań – głęboko wniknęły w robotniczą społeczność Łodzi, nie zostało w powieści nic poza sceną pogrzebu Malinowskiego, kiedy do pochodu dołącza „groźny zastęp” robotników, by pożegnać „towarzysza”³².

²⁹ ZO: „Kurier Codzienny” 1897, nr 54, s. 1.

³⁰ Zob. „*Bunt łódzki*” 1892 roku: *studia z dziejów wielkiego konfliktu społecznego*, red. P. Samuś, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1992, a także A. Próchnik, *Bunt łódzki w roku 1892. Studium historyczne*, Magistrat m. Łodzi, Łódź 1932 oraz F. Perl, *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim*, Nakładem Centralnego Komitetu Wykonawczego PPS, Warszawa 1932, s. 368–381.

³¹ Zob. M. Romankówna, „*Ziemia obiecana*” Reymonta..., s. 97–101; A. Próchnik, *Bunt łódzki w roku 1892...*, rozdział IV: *Rozwój ruchu socjalistycznego w Łodzi*; F. Perl, *Dzieje ruchu socjalistycznego...*, s. 177–179, 184, 209, 210, 337. O sytuacji robotników łódzkich w tym okresie zob. K. Śmiechowski, M. Sikorska-Kowalska, K. Fukumoto, *Robotnicy Łodzi drugiej połowy XIX wieku. Nowe kierunki badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016 (szczególnie K. Śmiechowski, *Łódź przełomu XIX i XX wieku. Miasto robotników?*).

³² ZO, 736. Ze słów Moryca wiadomo, że Malinowski „...już był na Syberii” (ZO, 731). Trudno ustalić, czy zesłano go tam za udział w ruchu robotniczym, czy w powstaniu styczniowym. Znać są przypadki przenikania się środowiska działaczy niepodległościowych i robotniczych na przełomie stuleci (zob. A. Próchnik, *Bunt łódzki w roku 1892...*, s. 24, 33; F. Perl, *Dzieje ruchu socjalistycznego...*, s. 152, przypis 1, s. 177–179, 248–268, 373; A. Chwalba, *Religijność robotników w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: „*Bunt łódzki*”...). O robotników jako bazę polityczną walczyły również środowiska zorientowane narodowo, jak krakowskie Towarzystwo

Zapewne swoje zrobiła rosyjska cenzura. Nawet jeśli z dystansem podejść do sensacyjnych wyznań pisarza³³, surowa polityka władz wobec niezależnych organizacji oraz informowania o ich działalności pozostaje faktem. Widać to w relacjonowaniu sytuacji kryzysowych. Łódzki „bunt” wybuchł 1 maja 1892 roku, ale „Kurier Codzienny” milczał o nim jeszcze przez sześć dni. Dopiero 7 maja zamieszczono oficjalne komunikaty pisane wyłącznie z perspektywy władzy grożącej użyciem siły³⁴.

Dziennik wspominał natomiast o biedzie, w jakiej żyli pracownicy fabryczni, także okręgu łódzkiego. Podczas spisu w roku 1897 donoszono o nędzy robotników w dotkniętym stagnacją Zgierzu czy o bezrobociu wywołanym dekoniunkturą w budownictwie łódzkim. Nie omijano także Warszawy³⁵. Podobnym publikacjom towarzyszyły często apele do organizacji dobroczynnych. Temat instytucji charytatywnych w Warszawie i całym Królestwie nie schodził zresztą ze szpalt „Kuriera”. To w działaniach tych towarzystw upatrywano rozwiązanie problemów biedy, bezdomności, fatalnych warunków mieszkaniowych i opieki zdrowotnej dla pozbawionych środków do życia³⁶. Z dumą informowano o sukcesach zbiórek ogłaszanych przy okazji masowych imprez.

W „Kurierze” kształtował się więc obraz kraju, w którym ofiary sytuacji kryzysowych mogły liczyć wyłącznie na pomoc doraźną. Rzadko dyskutowano o rozwiązaniach systemowych i milczano o aktach społecznego niezadowolenia. Powieść Reymonta podzielała ten medialny obraz. Chłopska rodzina Sochów, Michalakowa, której mąż zginął przy pracy, nawet zbiedniała szlachta, jak Jaskółscy, żyją dzięki „dobremu sercu” innych i szczęśliwym znajomościom. Ich własne umiejętności nie wystarczają, a oficjalne procedury (zatrudniania, odszkodowania, opieki) nie działają bez dodatkowego wsparcia. Nic dziwnego: publiczna administracja w powieści w zasadzie nie istnieje. Widzimy świat całkowicie sprywatyzowany, w którym fabrykanci budują szpitale i szkoły wyłącznie z dobrej woli lub dla spokojnego sumienia. Robotnicy natomiast, niczym do „dziedziców”, chodzą do nich „po proszonym chlebie”.

Demokratyczne (*Odezwa wyborcza Krakowskiego Komitetu Demokratycznego*, „Nowa Reforma” 1897, nr 51, s. 1).

33 *Une heure avec Ladislas Reymont, romancier polonais, laureat du Prix Nobel 1924*, par Frédéric Lefevre, „Les nouvelles littéraires” 1925, nr 134, s. 1. Na temat małej wiarygodności wyznania pisarza w czterech tysiącach skreślonych wierszy zob. T. Jodełka-Burzecki, *Nota wydawnicza...*, s. 632–633, a także J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937, s. 45.

34 [przedruk z gazety „Warszawskij Dniownik”], „Kurier Codzienny” 1892, nr 126, s. 1 oraz [umieszczone pod nagłówkiem „Warszawa, d. 10 maja”], „Kurier Codzienny” 1892, nr 129, s. 1.

35 A.P., [rubryka „Z różnych stron”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 50, s. 3; [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 51, s. 3; j.w., *Ze spisu jednodniowego*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 53, s. 2.

36 Orędownikiem zakładania towarzystw jako środka na rozwiązywanie wielu problemów był Bolesław Prus (zob. tenże, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 301, s. 1).

Krakowski czytelnik miał większe szanse powiązać powieściowy obraz wielkiego przemysłu z doniesieniami o aktywnej postawie robotników, a także działalności ich politycznych reprezentantów. Jak w poniższej wiadomości, zamieszczonej tuż nad odcinkiem *Ziemi obiecanej*, w którym Myszkowski wygłasza tyradę o ludziach zamienionych w maszyny:

W Białymstoku, fabrycznym mieście guberni grodzieńskiej, od dłuższego już czasu trwa bezrobocie [strajk – P.P.] w tamtejszych licznych fabrykach sukna. Dzienniki w Królestwie Polskim zachowują, rzecz prosta, o tym bezrobociu milczenie, chociaż przybrało ono poważne rozmiary. Z liczby 2000 strajkujących robotników, zarówno chrześcijan, jak Żydów, władze aresztowały blisko 300, a przeszło 100 odstawiły przymusowo do miejsca urodzenia. Gubernator grodzieński, zgniewany uporem strajkujących, zgromadził ich kilka dni temu i wygłosił do nich mowę, którą chciał umysły uspokoić i namówić do podjęcia pracy. Mowa chybiła celu. Robotnicy, nie czekając jej końca, gromadnie opuścili miejsce, na którym zebrano ich, celem wysłuchania napomnień p. gubernatora. Naturalnie, liczne aresztowania były odpowiedzią na demonstracyjne zachowanie się robotników. Położenie materialne strajkujących jest straszne. Wiele rodzin literalnie umiera z głodu, a wsparcia, jakie otrzymują potajemnie z przemysłowych punktów Królestwa Polskiego i Rosji, są zupełnie niewystarczające³⁷.

Doniesienia o strajkach i ruchu robotniczym w Rosji, Anglii, Holandii, o skazaniu warszawskich i łódzkich robotników za działalność socjalistyczną stanowiły poszerzenie społecznego i politycznego tła powieści³⁸. Dotyczyło to również metod administrowania Królestwem Polskim, o czym informowano w dziale „Listy spod zaboru rosyjskiego”. Kształtował się w nim obraz państwa, w którym łamane było i tak dość surowe prawo, będące przedmiotem gry politycznych koterii, oraz w którym niemal nie istniała przejrzystość życia publicznego³⁹.

W jednym natomiast „Kurier Codzienny” zgadzał się z „Nową Reformą” – w niechęci do socjalistów. Pismo warszawskie milczało o podziemnej działalności tych stronnictw na terenie Królestwa i zdawkowo informowało o posunięciach legalnej Galicyjskiej Partii Socjaldemokratycznej, kierowanej przez Ignacego Daszyńskiego. Robiło to w dość szczególny sposób, sugerując przykładowo, że

³⁷ [rubryka „Przegląd polityczny”], „Nowa Reforma” 1898, nr 176, s. 1.

³⁸ W. Dłewski, *Współczesny ruch rewolucyjny...*; *Związek robotników w Rosji*, „Nowa Reforma” 1897, nr 30, s. 2; *Wielki strejk angielski*, „Nowa Reforma” 1898, nr 183, s. 1–2; tamże, [rubryka „Kronika”], s. 2 oraz [rubryka „Telegraficzne i telefoniczne wiadomości »Nowej Reformy«”], s. 3.

³⁹ Wspomniany już spis powszechny władze przedstawiały jako możliwość swobodnego wypowiedzenia się na temat własnej narodowości, języka i wyznania. Ostatecznie posłużył on jako narzędzie manipulacji w kwestiach etnicznych i religijnych, zob. J. Bolestawski, *Listy spod zaboru rosyjskiego*, „Nowa Reforma” 1897, nr 29, s. 1.

za krakowskim zwycięstwem ugrupowania w wyborach powszechnych 1897 roku stali „Żydzi chałatowi, którzy obecnie łączą się chętnie z socjalistami”⁴⁰.

Obraz socjalisty Żyda lub przez Żydów wspieranego, związanego z ludnością, którą oba dzienniki niespecjalnie darzyły sympatią, stał się już wówczas prasowym lejtmotywem⁴¹.

Uczestnicząca w wyborczej grze „Nowa Reforma” traktowała partię Daszyńskiego jako konkurencję. Z pozycji ludowców i narodowo zorientowanego liberalizmu potępiała ziemiański i kościelny konserwatyzm oraz ugrupowania radykalne: blok księdza Stanisława Stojałowskiego (charyzmatycznego ludowca i zdeklarowanego antysemitę) oraz socjaldemokrację⁴². W okresie publikacji *Ziemi obiecanej* nie było w zasadzie numeru bez choćby krótkiego doniesienia na temat kroków podjętych przez Daszyńskiego i jego ludzi w kampanii wyborczej 1897 bądź w samej Radzie Państwa. W publikowanych deklaracjach wyborczych oskarżano socjalistów o terroryzm, religijną nietolerancję i kosmopolityzm oraz apelowano, by zwalczać ich „...tak samo, jak klerykalno-konserwatywne stronnictwo, jeżeli chcemy uratować nasz byt narodowy od zagłady”⁴³. Nie negując problemu wyzysku czy chłopskiej nędzy, dziennik przekonywał, że partia Daszyńskiego to w istocie fałszywi rzecznicy „ludu”, cynicznie wykorzystujący skutki konserwatywnej polityki autonomicznego rządu⁴⁴. „Klasą robotniczą” i walką z „wyzyskiem” miał się zająć Krakowski Komitet Demokratyczny⁴⁵.

Jak na tle „Nowej Reformy” wygląda świat robotników *Ziemi obiecanej*? Jak „ziemia nieuprawiana”, na której należałoby rozpocząć polityczną i społeczną orkę. Rządzą nią bowiem wyłącznie obcy „kapitaliści”, wspierani przez obcą władzę. Znane zaś gazecie siły radykalne mogą to wykorzystać. Zarazem ziemia to przecież niedostępna, poza regułami gry, w której brał udział galicyjski dziennik. Czytana w szczególności powieść Reymonta, jeśli miała być dla abonenta

40 [rubryka „Polityka”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 75, s. 4.

41 Zob. też [Z wyborów austriackich], „Kurier Codzienny” 1897, nr 71, s. 3. Kliszą tą postugiwała się równie chętnie „Nowa Reforma”. Tłumacząc indyferentyzm religijny stronnictwa jako faktyczną nietolerancję dla przejawów religijności, redakcja zauważała, „...że taką samą nietolerancją grzeszy inteligencja żydowska...” ([komentarz redakcyjny: Kraków, 18 lutego], „Nowa Reforma” 1897, nr 40, s. 1).

42 Zob. np. Ks. Stojałowski i „kolega” Daszyński („Nowa Reforma” 1898, nr 170, s. 1). Oba stronnictwa „socjalne” współpracowały nawet przez chwilę (zob. *Ksiądz Stojałowski wobec wyborów*, „Naprzód” 1897, nr 7, s. 2), choć nie trwało to długo (zob. *Rozkład w obozie Stojałowskiego*, „Naprzód” 24 listopada 1898, numer okazowy, s. 2).

43 [komentarz redakcyjny: Kraków, 18 lutego], „Nowa Reforma” 1897, nr 40, s. 1. Z deklaracją tą polemizował „Naprzód” w anonimowym artykule *Narodowość a międzynarodowość* (1897, nr 8, s. 3).

44 [komentarz redakcyjny: Kraków, 9 kwietnia], „Nowa Reforma” 1897, nr 82, s. 1.

45 *Odezwa wyborcza Krakowskiego Komitetu Demokratycznego*, „Nowa Reforma” 1897, nr 51, s. 1.

„Nowej Reformy” czymś więcej niż kolejnym świadectwem „stamtąd”, tworzyła model negatywny: ilustrację świata, w którym prawo i ważne instytucje chroniące najsłabszych nie istnieją albo działają niewłaściwie.

Obraz Żydów i stosunków polsko-żydowskich

Pod tym względem nie było wielkiego rozdźwięku między powieścią a którąkolwiek z publikujących ją gazet. W ówczesnej prasie polskiej nietrudno natknąć się na wyrazy niechęci wobec ludności żydowskiej, formułowane bez ogródek bądź kamuflowane, niezależne od oficjalnego potępienia antysemityzmu i od barw politycznych. Zwłaszcza jeden stereotyp łączył narodową demokrację, centrum i niektóre partie socjalistyczne: Żyd – bogaty fabrykant czy galicyjski karczmarz – to wyzyskiwacz, swoją pozycję zawdzięczający dawnemu, ale gdzieś wcióż wóczas żywemu sojusznikowi ze szlachtą. Ta bowiem wzbronione dla siebie zajęcia (handel) przekazała w ręce osadników żydowskich. Widać to w publikacjach z okresu rozruchów antysemitycznych od maja do lipca 1898 roku w zachodniej Galicji: argument o współpracy Żydów z władzą (a więc konserwatywnym ziemiaństwem) powraca jako przyczyna, a czasem usprawiedliwienie w głównych organach wszystkich ważniejszych sił politycznych⁴⁶.

O ile w „Kurierze Codziennym” i „Nowej Reformie” próżno szukać przejawów niechęci do Żydów motywowanej religijnie czy etnicznie (obca wiara i „rasa”), o tyle niechęć motywowana ekonomicznie i wzmacniana uprzedzeniem politycznym (Żyd socjalista, syjonista, współpracownik zaborców itp.) często dawała o sobie znać.

W drugim miesiącu publikowania *Ziemi obiecanej* czytelnik „Kuriera” mógł się natknąć na czteroczęściowy artykuł *Nasz kredyt hipoteczny* o braku w Królestwie odpowiednich towarzystw kredytowych. Zmuszało to przemysłowców i budowlanców do korzystania z drogiego kredytu prywatnego (temat bliski powieści Reymonta). W trzeciej części autor narzekał na „agentury pożyczek hipotecznych” prowadzone przez Żydów oraz na „brodatych, długopółych bankierów” oferujących usługi lichwiarskie⁴⁷.

Redakcja nie stroniła od aluzji przywoływanych niby w imię uniwersalnych zasad, ale opartych na popularnych stereotypach. Pisano o warszawskim zwyczaju unikania komfortowych restauracji na rzecz „handeleków» stanowiących przeważnie brudne dziury o nędznym umeblowaniu” oraz o poszukiwaniu tańszego

⁴⁶ J.L. Jastrzębiec, *Z całej Polski*, „Przegląd Wszechpolski” 1898, nr 13, s. 3–4; *Hr. Stanisław Tarnowski o zaburzeniach*, „Nowa Reforma” 1898, nr 154, s. 1; *Stan wyjątkowy przed sądem parlamentu* [stenogram dyskusji z 22 listopada 1898], „Naprzód” 24 listopada 1898, numer okazowy, s. 3.

⁴⁷ A.K., *Nasz kredyt hipoteczny*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 47, s. 2.

towaru w „ciemnych, oddalonych kramikach”, w których klientom groziło oszustwo. Uwagi te kończono apelem, by warszawiacy odwiedzali lokale „porządne”, spełniające „wymagania higieny i estetyki”⁴⁸.

W okresie poprzedzającym galicyjskie zajścia „Nowa Reforma” widziała w społeczności żydowskiej zagrożenie polityczne. Zarzucano Daszyńskiemu, że to jej zawdzięcza zwycięstwo w Krakowie⁴⁹. Kandydaturę Jana Alberta Poppera, wspieranego przez „socjalistyczno-żydowski »Dziennik Krakowski«, nazwano „wyznaniową”⁵⁰ i z zadowoleniem przyjęto jej klęskę („Niech wiedzą w Krakowie wyborcy, co znaczą Żydzi”)⁵¹.

Publikacje „Nowej Reformy” z czasu antyżydowskich wystąpień 1898 roku warte są osobnego omówienia. Oprócz doniesień o napadach na karczmy, sklepy i mieszkania gazeta szybko zaczęła drukować obszernie komentarze na jedynekach (poczynając od numeru 130 z 9 czerwca). Wprowadzenie 30 czerwca stanu wyjątkowego dla niespokojnych regionów i Krakowa oraz liczne rozprawy sądowe sprawiły, że tematyka ta nie zniknęła z kolumn do jesieni⁵². Dyskusja o źródle zamieszek stała się tłem dla finału powieści Reymonta (między 26 lipca a 14 września 1898 roku), w której „żydowski kapitalizm” ukazano jako jedną z przyczyn klęski Borowieckiego.

Od pierwszych relacji gazeta nie kryła się z krytyczną oceną zdarzeń. Pisano o „napadach i rabunkach”, „nikczemnych podszywaczach” i czynach „pożalowania godnych”⁵³. W poszukiwaniu odpowiedzialnych wskazywano stronnictwo Stojałowskiego i związane z nim publikacje (*Tajemnice Żydowskie* ks. Mateusza Jeża), choć nie brakło i oskarżeń pod adresem partii Daszyńskiego⁵⁴. Szybko na-

48 Zob. [rubryka „Z chwili!”, „Kurier Codzienny” 1897, nr 57, s. 3.

49 [komentarz redakcyjny: *Kraków, 12 marca*], „Nowa Reforma” 1897, nr 59, s. 1.

50 *Cynizm wyborczy*, „Nowa Reforma” 1897, nr 64, s. 1.

51 [komentarz redakcyjny: *Kraków, 19 marca*], „Nowa Reforma” 1897, nr 65, s. 1.

52 O rozruchach galicyjskich z wiosny i lata 1898 roku zob. D. Unowsky, *The Plunder. The 1898 Anti-Jewish Riots in Habsburg Galicia*, Stanford University Press, Stanford 2019, a także M. Soboń, „Hurra, chłopcy!” Pogromy Żydów w Nowosądeckiem w 1898 oraz *Frysztak jako tragiczny przykład zachowania władz porządkowych w sytuacji pogromowej* (w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. T. 2: Studia przypadków (do 1939)*, red. K. Kijek, A. Markowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2019, s. 103–119 i 121–136). Wspominał też o tych zdarzeniach Tadeusz Budrewicz („Kostka Napierski” – *przeoczone konteksty polityczne powieści*, w: *Władysław Orkan. Piewca Gorców i Podhala*, red. B. Faron, Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, Kraków 2015, s. 87–89).

53 [komentarz redakcyjny: *Kraków, 8 czerwca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 130, s. 1; [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 133, s. 2.

54 [korespondencja: *Jasło, 14 czerwca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 135, s. 1; *Rozruchy w kraju*, „Nowa Reforma” 1898, nr 137, s. 1; [*Rozruchy w kraju*], „Nowa Reforma” 1898, nr 138, s. 1; [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 141, s. 2; „*Ludzie czy szakale?*”, „Nowa Reforma”

tomiast zaczęto przypisywać częściową odpowiedzialność ofiarom tych ekscesów – Żydom. Zgodnie z zaprezentowaną wyżej logiką kluczem miały być „niezdrowe” stosunki ekonomiczne między nimi a ludnością chrześcijańską („bezlitosny wyzysk żydowski”)⁵⁵. Tendencje te pointowało zdanie z ostatniej części drukowanego na jedyńce cyklu *Kto winien?*: „Od dawna, bo od lat kilkudziesięciu nie tylko myślano, ale i mówiono głośno, że powodem ekonomicznego i moralnego upadku ludu są Żydzi”⁵⁶. Lecz chociaż autor wskazywał, że z historycznego punktu widzenia to nie Żydzi „sami winę za to ponoszą”, jako remedium wygłaszał manifest „racjonalnego” antysemityzmu:

Ani wygnać, ani wybić Żydów nie możemy – bo i etyka chrześcijańska, i polityka nie pozwala na to – żyć więc obok nich musimy – dlatego musimy się starać o wyszukanie odpowiedniego sposobu pożycia i to pożycia takiego, który by nam nawzajem nie tylko nie był szkodliwy, ale owszem, obu stronom przyniósł pożądany spokój i korzyści.

[...]

Tylko taki antysemityzm rozumiem – antysemityzm dążący do wykorzenienia błędów tkwiących w Żydach i do zrobienia ich, a choćby wbrew ich woli, współobywatelami tej ziemi, na której z woli naszego Wielkiego Króla zamieszkali⁵⁷.

„Kurier Codzienny” (gdzie powieść wznowiono już 5 lipca) informował o rozruchach rzadziej, najczęściej w przedrukach z pism galicyjskich, w tym z „Nowej Reformy”. Obraz sytuacji i jej ocena niespecjalnie więc różniły się od siebie w obu pismach. Za to przez kilka numerów prowadzono szczególną kampanię reklamową chwalcą małopolskie uzdrowiska. Do akcji wkroczyła sama Lucyna Ćwierczakiewiczowa⁵⁸. Zaznaczano, że stosowne „środki zaradcze” przeciw niepokojom zostały wdrożone i „obecnie wszędzie już panuje spokój”, więc w Szczawnicy „Warszawa ma być bardzo licznie reprezentowaną”⁵⁹. Korespondent krynicki zauważał nawet, że dzięki rozruchom „mniej niż zwykle żydostwa napłynię do Krynicy, a jest ono prawdziwą plagą wód galicyjskich”⁶⁰.

1898, nr 151, s. 1; *Książd Stojałowski i „kolega” Daszyński...*; Elsi, *Kto winien? cz. I*, „Nowa Reforma” 1898, nr 192, s. 1.

55 [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 136, s. 2; *Hr. Stanisław Tarnowski o zaburzeniach, cz. II*, „Nowa Reforma” 1898, nr 154, s. 1.

56 Elsi, *Kto winien? cz. IV*, „Nowa Reforma” 1898, nr 196, s. 1.

57 Tamże.

58 L. Ćwierczakiewiczowa, *Z Iwonicza*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 183, s. 2.

59 [rubryka „Naokoło świata”], „Kurier Codzienny” 1898, nr 183, s. 2.

60 G.R., *Z Krynicy*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 182, s. 3. Zob. też odpowiedź redakcji na reakcję środowisk żydowskich i łódzkiego „Gońca”: *Nadmierna wrażliwość*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 186, s. 1.

Jak na tym tle przedstawia się powieść Reymonta? Jej polifoniczna konstrukcja sprawia, że we wszelkiej ocenie czytelnik zdany jest na siebie. Narrator bardzo ostrożnie korzysta z roli przewodnika, więc łatwo utożsamić wypowiedzi postaci z opinią samego autora. Z pewnością nie przedstawiają jej rasistowskie uwagi matki Wysockiego, widzącej w małżeństwie syna z Melą Grünspan groźbę połączenia „naszej krwi z krwią obcą, z rasą wstrętną i wrogą” (ZO, 508). Zbyt groteskowo bowiem ukazana jest ta postać, wzbudzająca sprzeciw jej polskich słuchaczy (w tym prostodusznej Anki i Niny Trawińskiej). Czy jednak oznacza to, że społeczność żydowska w *Ziemi obiecanej* nie różni się niczym od polskiej i niemieckiej, a właściwe konflikty – jak chciał recenzent „Naprzodu” – mają charakter ekonomiczno-moralny, nie narodowy?⁶¹ Że głoszona przez Moryca „etyka kupiecka” dotyczy też Borowieckiego, który może nie oszukuje współpracowników, ale gardzi poszkodowanymi robotnikami, a upadającemu Trawińskiemu podsuwa myśl podpalenia własnej fabryki? Czy rację miał jednak recenzent „Izraelity”, dostrzegając, że autor „widzi w Żydach ściśle ze sobą zwartą klikę [...], która stara się wszystkimi niegodziwymi sposobami zwalczać przemysł polski”?⁶² O powieści z entuzjazmem wypowiadał się niechętny Żydom Roman Dmowski⁶³, lecz jeśli wierzyć Orkanowi, dobre zdanie wyrażał o niej także Ignacy Daszyński⁶⁴.

Wiele jednak epizodów powielających stereotyp Żyda wyzyskiwacza i oszusta powtarzało to, co czytelnik powieści mógł znaleźć nieraz w tym samym numerze (czasem wspólnie z innymi uprzedzeniami). Naradę w domu Grünspanów nad długim Alberta Grosmana przedstawiono w numerach 54–57 „Kuriera” z 1897 roku. Epizod, w którym żona i teść widzą w Albercie głupca, bo ten uparł się spłacić zobowiązanie, kończy się w numerze, który zamieścił cytowaną relację o oszukańczych „handelkach” warszawskich (nr 57). Jedną z antyżydowskich tyrad Wysockiej zamieszczono wśród pierwszych doniesień dziennika o rozruchach w Małopolsce. Scena ta z numeru 185 (1898) pojawia się trzy dni po uwagach o brudnych galicyjskich Żydach oraz dzień przed tym, jak redakcja w pełni te słowa usprawiedliwiła⁶⁵. Ta sama scena w „Nowej Reformie” natomiast znalazła się niedaleko redakcyjnego komentarza do procesu wytoczonego małżeństwu lichwiarzy. Nie omieszkało wytknąć parze żydowskiego pochodzenia, a jej nazwisko Blumenkranz, użyte w liczbie mnogiej, posłużyło jako synonim lichwiarstwa w ogóle⁶⁶. Jak już pisałem, komentarze wokół zamieszek z lata 1898 roku posłużyły też za tło

⁶¹ *Z najnowszej literatury polskiej*, „Naprzód” 1899, nr 13, s. 1.

⁶² H. Lew., *Z piśmiennictwa*, „Izraelita” 1899, nr 9, s. 87.

⁶³ R. Dmowski, *Nowa powieść społeczna...*, s. 88.

⁶⁴ W. Orkan, *Do Władysława Reymonta* (20 stycznia 1899), w: tegoż, *Listy 1891–1910*, t. 1: 1891–1904, oprac. G. Brodacki, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011, s. 112.

⁶⁵ Zob. przypis 60.

⁶⁶ [komentarz redakcyjny: *Kraków, 30 lipca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 173, s. 1.

odcinkom końcowym powieści, w których upadek fabryki Borowieckiego nastąpił najpewniej wskutek „żydowskiej zмовy”⁶⁷.

Natomiast „Nowa Reforma” oferowała swoisty „dodatek” w postaci uprzedzenia politycznego. Wzmiankowaną dyskusję u Grünspanów zamieszczono tuż pod oskarżeniem Daszyńskiego o wypromowanie się na głosach „starozakonnych” (1897, nr 59). Ataki na kandydaturę Jana Alberta Poppera i „wyborców kazimierskich” (1897, nr 64–65) sąsiadują ze sceną żenującej zabawy w salonie Róży Mendelsohn (nr 64–66), w czasie której Wysocki mówi o „...rasie zdegenerowanej, ze wszystkich ras najbardziej odbiegłej od natury”⁶⁸. Nawet w okresie rozruchów dziennik sięgał po ten stereotyp, jak w numerze 197, w którym donosił, że w Łodzi policja odkryła związek syjonistyczny, a także „tajemną drukarnię i papiery dowodzące związku syjonistów z socjalistami”⁶⁹.

Wnioski

Na podstawie przeanalizowanych punktów stycznych można wyróżnić trzy przypadki przecinania się tematyki *Ziemi obiecanej* z treścią obu prasowych tytułów.

Po pierwsze, krytycznie przekształca ona niektóre obszary dziennikarskiej faktografii. Tak jest z obrazem przestrzeni Łodzi w „Kurierze Codziennym”, radykalnie dopełnionym przez Reymonta.

Po drugie, odwrotnie: to gazeta stanowi rodzaj polemicznego komentarza wobec tekstu literackiego, uzupełniając miejsca puste w fikcyjnym świecie. Przykładem jest ruch robotniczy i jego polityczne zaplecze, demonstrowany przede wszystkim w „Nowej Reformie”, a „wykreślony” z kolejnych odcinków *Ziemi obiecanej*.

Po trzecie, możliwe jest bierne powtórzenie, niemal symetryczne odbicie w powieści świata odsłanianego w wiadomościach i felietonach. Jest to przypadek stereotypowego przedstawiania Żydów, które dzięki temu uzyskuje rodzaj „usprawiedliwienia”: fikcja i prasowe wiadomości potwierdzają się wzajemnie i wzmacniają.

Czy różnice między dwoma dziennikami inaczej kreślą warunki wstępne odbioru powieści?

„Kurier Warszawski” dostarcza czytelnikowi przede wszystkim informacji o charakterze ekonomicznym: o kosztach i efektach produkcji w łódzkim przemyśle,

⁶⁷ Za dowód służą tylko rozmowa Moryca z Groszglikiem i ostrzeżenia Zukera, ale brak w powieści jakichkolwiek sugestii innego scenariusza. Znamienne, że winnego podpaleniu fabryki dostrzega w Morycu Welcie zarówno Teodor Jeske-Choiński (przyszły autor *Poznaj Żyda*), jak i recenzent „Izraelity” (tenże, „*Ziemia obiecana*”, „Kurier Warszawski” 1899, nr 150, s. 1; H. Lew, *Z piśmiennictwa...*, s. 6).

⁶⁸ ZO: „Nowa Reforma” 1897, nr 66, s. 1.

⁶⁹ [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 197, nr 3.

ożywieniu bądź stagnacji, o działalności Towarzystwa Popierania Przemysłu Rosyjskiego i towarzystwach kredytowych. Na tym tle powieść jawi się przede wszystkim jako odsłonięcie kulis działalności gospodarczej, wszechobecných oszustw i eksploatacji niżej usytuowanych pracowników. Nie zmienia tego redukująca złe skutki przemysłu filantropia, u Reymonta ograniczona do indywidualnych aktów, naiwnych marzeń i impulsywnych wystąpień.

„Nowa Reforma” mniej uwagi poświęca faktom ekonomicznym. Za to, po pierwsze, ukazuje administracyjne i społeczne uwarunkowania fabrykanckich machinacji i robotniczej nędzy (tłumienie ruchów emancypacyjnych, brak poszanowania prawa wśród urzędników). Po drugie, gazeta wplata fabułę w sieć demokratycznego sporu politycznego, w którym jednostka ma w teorii znacznie większe możliwości sprawcze niż jedynie redukcja szkód. Krakowski czytelnik mógł zatem śledzić poczynania powieściowych prezesów, dyrektorów i ich podwładnych jako praktykę wymagającą natychmiastowej regulacji prawnej. Miasto przemysłowe jawiło się mu jako przestrzeń konkurujących ze sobą sił wyznających różne modele takich regulacji; sił wprawdzie w *Ziemi obiecanej* ukrytych, ale nazywanych wprost w odpowiednich rubrykach gazety.

Bibliografia

- A.K., *Nasz kredyt hipoteczny*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 47, s. 2.
- A.P., [rubryka „Z różnych stron”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 50, s. 3.
- Bałabuch Henryk, *Pozycja redaktora prowadzącego w Królestwie Polskim w końcu XIX w.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1993/1994, z. 2, s. 15–28.
- Bismarck, „Kurier Codzienny” 1898, nr 210, s. 1.
- Bismarck, „Kurier Codzienny” 1898, nr 211, s. 1.
- Bolesławski Józef, *Listy spod zaboru rosyjskiego*, „Nowa Reforma” 1897, nr 29, s. 1.
- Budrewicz Tadeusz, „Kostka Napierski” – *przeoczone konteksty polityczne powieści*, w: *Władysław Orkan. Piewca Gorców i Podhala*, red. B. Faron, Centralny Ośrodek Turystyki Górskiej PTTK, Kraków 2015, s. 77–92.
- „*Bunt łódzki*” 1892 roku: *studia z dziejów wielkiego konfliktu społecznego*, red. P. Samuś, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1992.
- Chwalba Andrzej, *Religijność robotników w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku*, w: „*Bunt łódzki*” 1892 roku: *studia z dziejów wielkiego konfliktu społecznego*, red. P. Samuś, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1992, s. 119–130.
- Cynizm wyborczy*, „Nowa Reforma” 1897, nr 64, s. 1.
- Czapliński Przemysław, *Księga założycielska polskiego kapitalizmu: o „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Teksty Drugie” 2019, z. 5, s. 309–325, <https://doi.org/10.18318/td.2019.5.20>

- Ćwierczakiewiczowa Lucyna, *Z Iwonicza*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 183, s. 2.
- Dlewski W., *Współczesny ruch rewolucyjny w Rosji*, „Nowa Reforma” 1897, nr 18, 19.
- Dmowski Roman, *Nowa powieść społeczna. Uwagi o „Ziemi obiecanej” Wł. St. Reymonta*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 2, s. 80–90.
- Dziugiel-Łąguna Magdalena, *Chaos nowoczesności a kosmos tradycji w „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1 (68), s. 61–75.
- Elsi, *Kto winien? cz. I*, „Nowa Reforma” 1898, nr 192, s. 1.
- Elsi, *Kto winien? cz. IV*, „Nowa Reforma” 1898, nr 196, s. 1.
- G.R., *Z Krynicy*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 182, s. 3.
- Goniewicz-Potocka Jadwiga, „*Maleńka stacyjka życia*”. Łódzki epizod Ignacego Dąbrowskiego, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2024, nr 1 (68), s. 9–21, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.68.01>
- Historia prasy polskiej. Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Hr. Stanisław Tarnowski o zaburzeniach*, „Nowa Reforma” 1898, nr 154, s. 1.
- Hr. Stanisław Tarnowski o zaburzeniach, cz. II*, „Nowa Reforma” 1898, nr 154, s. 1.
- j.w., *Ze spisu jednodniowego*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 53, s. 2.
- Jabłonowski Władysław, *Ziemia obiecana*, „Głos” 1899, nr 11, s. 247.
- Jarowiecki Jerzy, *Studia nad prasą polską XIX i XX wieku*, t. 2, Akademia Pedagogiczna im. KEN, Kraków 2006, s. 11–72.
- Jastrzębiec J.L., *Z całej Polski*, „Przegląd Wszechpolski” 1898, nr 13, s. 3–4.
- Jeske-Choiński Teodor, „*Ziemia obiecana*”, „Kurier Warszawski” 1899, nr 150, s. 1.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Nota wydawnicza*, w: W.S. Reymont, *Pisma*, wydanie krytyczne pod redakcją Zygmunta Szwejkowskiego, t. III: *Ziemia obiecana, T. I–II*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 629–745.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 279–330.
- Karwacka Helena, *Wokół „Ziemi obiecanej”*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 33–58.
- Kmieciak Zenon, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865–1904*, w: *Historia prasy polskiej. Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 11–57.
- Kmieciak Zenon, *Warszawska praca codzienna w latach 1886–1904*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1986, z. 4, s. 23–47.
- Koc Barbara, *O rękopisach, cenzurze i warsztacie pisarskim „Ziemi obiecanej” Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, z. 7, s. 151–163.
- Koc Barbara, *O „Ziemi obiecanej” Reymonta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 18 lutego*], „Nowa Reforma” 1897, nr 40, s. 1.

- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 12 marca*], „Nowa Reforma” 1897, nr 59, s. 1.
- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 19 marca*], „Nowa Reforma” 1897, nr 65, s. 1.
- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 9 kwietnia*], „Nowa Reforma” 1897, nr 82, s. 1.
- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 8 czerwca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 130, s. 1.
- [komentarz redakcyjny: *Kraków, 30 lipca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 173, s. 1.
- [korespondencja: *Jasło, 14 czerwca*], „Nowa Reforma” 1898, nr 135, s. 1.
- Krwawe rozruchy wyborcze*, „Nowa Reforma” 1897, nr 49, s. 1–2.
- Krwawe zaburzenia w Dawidowie*, „Nowa Reforma” 1897, nr 60, s. 2.
- Krzyżanowski Julian, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1937.
- Ks. Stojałowski i „kolega” Daszyński*, „Nowa Reforma” 1898, nr 170, s. 1.
- Ksiądz Stojałowski wobec wyborów*, „Naprzód” 1897, nr 7, s. 2.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
- Latham Sean, Scholes Robert, *The Rise of Periodical Studies*, „Publications of the Modern Language Association of America” 2006, nr 2, s. 517–531, <https://doi.org/10.1632/003081206X129693>
- Lew H., *Z piśmiennictwa*, „Izraelita” 1899, nr 9, s. 87–88.
- Litwinowicz-Drożdziel Małgorzata, *Zmiana, której nie było. Trzy próby czytania Reymonta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2019.
- „*Ludzie czy szakale?*”, „Nowa Reforma” 1898, nr 151, s. 1.
- Matuszewski Ignacy, *Przemysł w powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 48–49, s. 993–944, 958–959.
- Myśliński Jerzy, *Prasa polska w Galicji w dobie autonomicznej (1867–1918)*, w: *Historia prasy polskiej. Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 114–176.
- Nadmierna wrażliwość*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 186, s. 1.
- Narodowość a międzynarodowość*, „Naprzód” 1897, nr 8, s. 3.
- Netty, [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1893, nr 284, s. 3.
- Odezwa wyborcza Krakowskiego Komitetu Demokratycznego*, „Nowa Reforma” 1897, nr 51, s. 1.
- Orkan Władysław, *Listy 1891–1910*, t. 1: 1891–1904, oprac. G. Brodacki, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011.
- Perl Feliks, *Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim*, Nakładem Centralnego Komitetu Wykonawczego PPS, Warszawa 1932.
- Piechota Dariusz, *Przestrzeń Łodzi w zwierciadle dyskursu toksyczności: na marginesie „Ziemi obiecanej” Władysława Stanisława Reymonta*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2020, nr 26, s. 113–130, <https://doi.org/10.31648/hip.6757>
- Pietrzak Przemysław, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

- Popiel Magdalena, *Metamorfozy Piekła*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 349–357.
- Popiel Magdalena, *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w „Ziemii obiecanej” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 89–131.
- Próchnik Adam, *Bunt łódzki w roku 1892. Studium historyczne*, Magistrat m. Łodzi, Łódź 1932.
- Prus Bolesław, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Codzienny” 1897, nr 301, s. 1. [przedruk z gazety „Warszawskij Dniownik”], „Kurier Codzienny” 1892, nr 126, s. 1.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. Magdalena Popiel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, wydanie II przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2014.
- Rod. Wład. [Władysław Rowiński?], *Brak i nadmiar*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 351, s. 3.
- Romankówna Mieczysława, „*Ziemia obiecana*” Reymonta a rzeczywistość łódzka, „Prace Polonistyczne” 1937, s. 85–108.
- Rowiński Władysław, *Małe wyjaśnienie*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 335, s. 3.
- Rowiński Władysław, *Potrzeby robotników*, „Kurier Codzienny” 1896, nr 337, s. 2.
- Rozkład w obozie Stojałowskiego*, „Naprzód” 24 listopada 1898, numer okazowy, s. 2.
- Rozruchy w kraju*, „Nowa Reforma” 1898, nr 137, s. 1.
- [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 133, s. 2.
- [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 136, s. 2.
- [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 141, s. 2.
- [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 183, s. 2.
- [rubryka „Kronika”], „Nowa Reforma” 1898, nr 197, nr 3.
- [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1896, nr 339, s. 3.
- [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1896, nr 341, s. 3.
- [rubryka „Łódź”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 51, s. 3.
- [rubryka „Naokoło świata”], „Kurier Codzienny” 1898, nr 183, s. 2.
- [rubryka „Polityka”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 75, s. 4.
- [rubryka „Przegląd polityczny”], „Nowa Reforma” 1898, nr 176, s. 1.
- [rubryka „Telegraficzne i telefoniczne wiadomości »Nowej Reformy«”], „Nowa Reforma” 1898, nr 183, s. 3.
- [rubryka „Z chwili”], „Kurier Codzienny” 1897, nr 57, s. 3.
- S., *Fronda z za grobu*, „Kurier Codzienny” 1898, nr 212, s. 1.
- Soboń Marcin, *Fryszak jako tragiczny przykład zachowania władz porządkowych w sytuacji pogromowej*, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*.

- T. 2: *Studia przypadków (do 1939)*, red. K. Kijek, A. Markowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2019, s. 121–136.
- Soboń Marcin, „Hurra, chłopcy!” Pogromy Żydów w Nowosądeckiem w 1898, w: *Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. T. 2: Studia przypadków (do 1939)*, red. K. Kijek, A. Markowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2019, s. 103–119.
- Stan wyjątkowy przed sądem parlamentu*, [stenogram dyskusji z 22 listopada 1898], „Naprzód” 24 listopada 1898, numer okazowy, s. 3.
- Śmiechowski Kamil, Sikorska-Kowalska Marta, Fukumoto Kenshi, *Robotnicy Łodzi drugiej połowy XIX wieku. Nowe kierunki badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, <https://doi.org/10.18778/8088-449-6>
- Thérenty Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829–1836)*, Honoré Champion, Paris 2003.
- Tomczok Paweł, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- [umieszczone pod nagłówkiem „Warszawa, d. 10 maja”] „Kurier Codzienny” 1892, nr 129, s. 1.
- Une heure avec Ladislas Reymont, romancier polonais, lauréat du Prix Nobel 1924*, par Frédéric Lefevre, „Les nouvelles littéraires” 1925, nr 134, s. 1.
- Unowsky Daniel, *The Plunder. The 1898 Anti-Jewish Riots in Habsburg Galicia*, Stanford University Press, Stanford 2019, <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804799829.001.0001>
- Wielki strejk angielski*, „Nowa Reforma” 1898, nr 183, s. 1–2.
- Władysław St. Reymont pod znakiem „panteizmu druku”. *Fragmenty korespondencji z firmą Gebethner i Wolff (1894–1926)*, oprac. B. Koc, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2000.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Z najnowszej literatury polskiej*, „Naprzód” 1899, nr 13, s. 1.
- [*Z wyborów austriackich*], „Kurier Codzienny” 1897, nr 71, s. 3.
- Związek robotników w Rosji*, „Nowa Reforma” 1897, nr 30, s. 2.

Przemysław Pietrzak, dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią i teorią gatunków ze szczególnym uwzględnieniem wzajemnego przenikania się form fikcyjnych z faktograficznymi. Opublikował m.in. monografię *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni* (2017) oraz szereg artykułów w „Pamiętniku Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Pracach Filologicznych” i książkach zespolonych dotyczących głównie romantycznej teorii gatunków literackich, polskiej genologii, powiązania powieści z gatunkami prasowymi i reportażem.

Dorota Gacka*

 <https://orcid.org/0000-0002-4932-751X>

Władysław Stanisław Reymont w „Tygodniku Ilustrowanym” Na podstawie Kartoteki Adama Bara¹

Streszczenie

Przy pisaniu niniejszego artykułu wykorzystano Kartotekę Adama Bara, która jest retrospektywną bibliografią literackiej zawartości czasopism XIX i pierwszej połowy XX wieku. Artykuł składa się z pięciu części. Pierwsza część to historia i opis Kartoteki Bara, druga wskazuje na ilość i rozmieszczenie materiałów związanych z Reymontem w gazetach i periodykach młodopolskich i międzywojennych, trzecia zaś jest charakterystyką „Tygodnika Ilustrowanego” – czasopisma, które zawiera najwięcej materiałów związanych z Reymontem. Kolejne dwie części wskazują, jaki rodzaj materiałów dotyczących noblisty można znaleźć w „Tygodniku Ilustrowanym”. Wśród nich wyróżnić można publikacje pisarza, ich recenzje, artykuły o jego osobie i dorobku, informacje o przekładach oraz realizacjach teatralnych i filmowych na podstawie jego utworów, wywiady, listy, nekrologi, wspomnienia

* Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, e-mail: dorota.gacka@ibl.waw.pl

¹ Przy pisaniu artykułu wykorzystano Kartotekę Bara, która powstała dzięki pracy badaczy Instytutu Badań Literackich z pracowni krakowskich i warszawskich. Autorka miała do niej wgląd podczas udziału w projekcie *Zintegrowana Baza Bibliograficzna e-ZBB*, realizowanym w Instytucie Badań Literackich w latach 2021–2025.



Received: 2025-01-27. Verified: 2025-04-14. Accepted: 2025-05-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Polish Academy of Sciences. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

pośmiertne, informacje o uroczystościach na cześć autora, a także różnego rodzaju materiały ikonograficzne. Wielość materiałów prasowych związanych z osobą Reymonta świadczy o tym, że nie tylko był on pisarzem chętnie czytany i drukowanym, ale był też celebrytą – na miarę swoich czasów i w dopuszczalnych przez nie granicach.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, „Tygodnik Ilustrowany”, prasa młodopolska i międzywojenna, ikonografia Reymontowska, Kartoteka Bara

Władysław Stanisław Reymont in “Tygodnik Ilustrowany” Based on Adam Bar’s card-index

Summary

The article was written based on Bar’s card-index, which is the retrospective bibliography of the literary content of magazines of the 19th and the first half of the 20th century. The article consists of five parts. The first part is the history and description of Bar’s card-index, the second part indicates the amount and distribution of materials related to Reymont in newspapers and periodicals of the Young Poland period and the interwar period, the third part is a description of “Tygodnik Ilustrowany” – the magazine, that contains the most materials related to Reymont. The next two parts indicate, what type of materials regarding our Nobel Prize winner can be found in “Tygodnik Ilustrowany”. They include the writer’s publications, their reviews, articles about him and his achievements, information about translations and theater and film productions based on his works, interviews, letters, obituaries, posthumous memories, information about celebrations in honor of the author, as well as various types of iconographic materials. In their light, Reymont somewhat resembles contemporary celebrities, but apart from being the object of newspaper attention, he was also an excellent writer.

Keywords: Władysław Reymont, “Tygodnik Ilustrowany”, Young Poland and interwar press, Reymont iconography, Bar’s card-index

Historia i opis Kartoteki Adama Bara

Kartoteka Bara to, inaczej mówiąc, Bibliografia Literackiej Zawartości Czasopism XIX i pierwszej połowy XX wieku. Prace nad nią zostały zainicjowane jeszcze w czasie okupacji przez dr. Adama Bara, który był przed wojną kierownikiem Oddziału Czasopism Biblioteki Jagiellońskiej. Po wojnie, do roku 1953, kartoteka ta powstawała w kierowanej przez Bara krakowskiej pracowni bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN. Potem jej dalsze opracowywanie przeniesiono do Instytutu Badań Literackich w Warszawie. Powiększania jej zaniechano w roku 1970. Mimo to stanowi dziś jedno z najważniejszych źródeł bibliograficznych dotyczących literatury polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku¹.

Kartoteka ma układ osobowy. Za każdym nazwiskiem następują fiszki rejestrujące opublikowane w prasie teksty literackie należące do tej osoby bądź jej dotyczące, a także teksty z pogranicza literatury i piśmiennictwa użytkowego, jak felietony, eseje, reportaże. Kartoteka rejestruje również recenzje literackie, teatralne, kinowe i naukowe. Nie brak tam też informacji o opracowaniach historyczno-literackich, opublikowanych listach, dokumentach, nekrologach, wspomnieniach pośmiertnych itp. Przy pracy nad kartoteką uwzględniono ponad 2200 tytułów czasopism. Obejmuje ona przeszło 12 tysięcy haseł autorskich, a ogólną liczbę kart szacuje się na przeszło 800 tysięcy².

W roku 2012 rozpoczęto wprowadzanie Kartoteki Bara do Internetu. Do roku 2017 udało się opublikować w sieci 400 tysięcy rekordów, co stanowi w przybliżeniu połowę bazy, która jest dostępna pod adresem: <http://bar.ibl.waw.pl>. Od roku 2021 trwa druga faza prac. Jej efekty będą dostępne w internecie prawdopodobnie już w przyszłym, 2026 roku³.

Reymont w czasopismach młodopolskich i międzywojennych

Zapiski dotyczące Reymonta i związaną z nim ikonografię odnaleziono w 445 gazetach i periodykach krajowych oraz w 81 zagranicznych bądź obcojęzycznych. Ta część kartoteki liczy 2340 fiszek. Jest to materiał mocno rozproszony: średnio na każde czasopismo, jeśli pominąć nieliczne wyjątki, przypadają jedna, dwie notatki. Takich czasopism, w których w trakcie ich całego okresu ukazywania się opublikowano więcej niż 20 materiałów dotyczących Reymonta, jest 18. Poniżej znajduje się ich lista wraz z podaną liczbą zawartych w nich materiałów: „Tygodnik

1 J. Czachowska, *Rozwój bibliografii literackiej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1979, s. 152–164.

2 *Bibliografia Bara*: <http://bar.ibl.waw.pl/bar-opis.htm> [dostęp: 4.09.2024].

3 *Zintegrowana Baza Bibliograficzna IBL PAN*: <http://bar.ibl.waw.pl/oproj.htm> [dostęp: 4.09.2024].

Ilustrowany” – 187 materiałów, „Kurier Warszawski” – 80, „Ilustrowany Kurier Codzienny” – 55, „Echo Warszawskie” – 55, „Słowo Polskie” – 51, „Wiadomości Literackie” – 50, „Rzeczpospolita” – 38, „Gazeta Warszawska” – 37, „Dziennik Pożnański” – 30, „Nowa Reforma” – 27, „Wola Ludu” – 26, „Ilustrowany Magazyn Tygodniowy »Świat«” – 26, „Czas” – 24, „Goniec Krakowski” – 23, „Nowa Gazeta” – 22, „Przegląd Polski” – 22, „Piast” – 21, „Przegląd Powszechny” – 20.

Ponieważ najwięcej publikacji poświęconych Reymontowi znajduje się w „Tygodniku Ilustrowanym”, dalsza część artykułu przedstawia charakterystykę tego periodyku oraz wskazuje, jakie rodzaje materiałów można tam znaleźć.

„Tygodnik Ilustrowany”

„Tygodnik Ilustrowany” to czasopismo kulturalno-społeczne, które ukazywało się w latach 1859–1939 w Warszawie. Jego założycielem był Józef Unger. Pismo to nie było związane z żadnym ugrupowaniem politycznym. Publikowało materiały historyczne, utwory literackie, a także reprodukcje dzieł malarskich i graficznych. W dziale literackim, najbogatszym w całym piśmie, można było znaleźć recenzje, biografie pisarzy oraz związaną z nimi ikonografię. Tygodnik ten czytali Polacy z terenów całej Polski, jak również zamieszkali w Rosji i Ameryce. Była to głównie starsza część społeczeństwa, reprezentująca konserwatywne poglądy. Pismo utrzymywało się z wpłat prenumeratorów, których pod koniec XIX wieku było 11 tysięcy. W okresie dwudziestolecia międzywojennego straciło na popularności i jego ranga nie była już tak znacząca⁴. Materiały związane z Reymontem wydobyte z „Tygodnika Ilustrowanego” w Kartotece Bara opisane są chronologicznie. Poniżej próbujemy pogrupować je według porządku rzeczowego.

Materiały dotyczące Reymonta w „Tygodniku Ilustrowanym”

1. **Prasowe publikacje utworów:** jeszcze w XIX wieku ukazały się tutaj *Zawierucha*⁵ (1894), *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*⁶ (1894), *W palarni opium*⁷

4 C. Gajkowska, *Tygodnik Ilustrowany*, w: J. Bachórz, A. Kowalczykowska, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 963–964; E. Ilnatowicz, *Teoria i praktyka krytyki literackiej w „Tygodniku Ilustrowanym” za redakcji Jenikego*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1987, R. 26, z. 3, s. 5–25; M. Gabryś-Sławińska, *Konflikty zbrojne na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1904–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015, s. 12–13.

5 W.S. Reymont, *Zawierucha*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, R. 35, nr 6, s. 83; nr 7, s. 106–107.

6 Tenże, *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*, tamże, 1894, R. 35, nr 24–36.

7 Tenże, *W palarni opium*, tamże, 1894, R. 35, nr 41, s. 231, 234.

(1894), *Szczęśliwi. Obrazek*⁸ (1894), *W Loretto. Korespondencja własna „Tygodnika Ilustrowanego”*⁹ (1895), *Spotkanie. Szkice i obrazki*¹⁰ (1895). Wiek XX do czasu I wojny światowej przyniósł następujące publikacje: *Przed świtem. Nowela*¹¹ (1901), *Chłopi. Powieść*¹² (kolejne części drukowano w odcinkach w latach: 1902, 1903, 1905, 1906), *Kartki z notatnika*¹³ (1905), *Sąd. Nowela*¹⁴ (1907), *Pogrzeb Wyspiańskiego*¹⁵ (1907), *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*¹⁶ (1909–1910), *Rok 1794*¹⁷ (część I: 1911–1912, część II: 1913). W czasie wojny i po wojnie opublikowano: *Pęknięty dzwon*¹⁸ (1914), *Na Niemca! Opowiadanie*¹⁹ (1914), *Rok 1794* (część III: 1915), *Wymarsz kosynierów [fragment Roku 1794]*²⁰ (1917), *Za frontem. Nowela*²¹ (1918), *Skazaniec nr 437. Nowela*²² (1919), *Polski wydział narodowy w Ameryce*²³ (1921), *Księżniczka. Nowela*²⁴ (1922), *Bunt. Powieść*²⁵ (1922), *Wojenka, wojenka, cóżeś ty za pani! Fragment*²⁶ (1924), *Gęsiarka*²⁷ [szkic legendy przygotowanej do numeru gwiazdkowego „Tygodnika Ilustrowanego”, której Reymont nie dokończył] (1926), *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Fragmenty*²⁸ (1928).

-
- 8 Tenże, *Szczęśliwi. Obrazek*, tamże, 1894, R. 35, nr 51, s. 399–402.
- 9 Tenże, *W Loretto. Korespondencja własna „Tygodnika Ilustrowanego”*, tamże, 1895, R. 36, nr 20, s. 316–317.
- 10 Tenże, *Spotkanie. Szkice i obrazki*, tamże, 1895, R. 36, nr 43, s. 273–275; nr 44, s. 301–303; nr 45, s. 317–318; nr 46, s. 341–343; nr 47, s. 365–366.
- 11 Tenże, *Przed świtem. Nowela*, tamże, 1901, R. 42, nr 40, s. 783–784; nr 41, s. 805–808.
- 12 Tenże, *Chłopi. Powieść*, tamże, 1902, R. 43, nr 3–52; 1903, R. 44, nr 2–43; 1905, R. 46, nr 1–52; 1906, R. 47, nr 2, 5.
- 13 Tenże, *Kartki z notatnika*, tamże, 1905, R. 46, nr 45, s. 818–820; nr 46/47, s. 848–851; nr 48/49, s. 869–870.
- 14 Tenże, *Sąd. Nowela*, tamże, 1907, R. 48, nr 9, s. 175–177; nr 11, s. 226–227; nr 12, s. 244–246.
- 15 Tenże, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, tamże, 1907, nr 49, s. 1003–1006.
- 16 Tenże, *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*, tamże, 1909, R. 50, nr 28, s. 560–561; nr 30, s. 597–598; nr 31, s. 621; nr 32, s. 637–638; nr 36, s. 753–754; nr 37, s. 770–771; nr 41, s. 837–838; nr 42, 43, 47–49; 1910, R. 51, nr 1, 7–13, 26.
- 17 Tenże, *Rok 1794. Powieść historyczna*, tamże, 1911, R. 52, nr 48–51; 1912, R. 53, nr 1–52; 1913, R. 54, nr 1–52; 1915, R. 56, nr 27–52.
- 18 Tenże, *Pęknięty dzwon*, tamże, 1914, nr 41, s. 698.
- 19 Tenże, *Na Niemca! Opowiadanie*, tamże, 1914, nr 52, s. 819–820.
- 20 Tenże, *Wymarsz kosynierów*, tamże, 1917, nr 19, s. 232.
- 21 Tenże, *Za frontem. Nowela*, tamże, 1918, nr 1–7.
- 22 Tenże, *Skazaniec nr 437. Nowela*, tamże, 1919, nr 1–8.
- 23 Tenże, *Polski wydział narodowy w Ameryce*, tamże, 1921, nr 10, s. 157.
- 24 Tenże, *Księżniczka. Nowela*, tamże, 1922, nr 1–16.
- 25 Tenże, *Bunt*, tamże, 1922, nr 27–32, 34–45, 47, 48, 52.
- 26 Tenże, *Wojenka, wojenka, cóżeś ty za pani! Fragment*, tamże, 1924, R. 65, nr 51, s. 848–849.
- 27 Tenże, *Gęsiarka*, tamże, 1926, nr 2, s. 30–31.
- 28 Tenże, *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Fragmenty*, tamże, 1928, nr 49, s. 907–910.

2. **Recenzje utworów:** na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” zrecenzowano dziesięć utworów Reymonta. Były to: *Komediantka*²⁹ (1896), *Fermenty*³⁰ (1897), *Spotkanie. Szkice i obrazki*³¹ (1898), *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętym, porcelanowym sercu japońskim*³² (1904), *Z ziemi chełmskiej*³³ (1910), *Marzyciel*³⁴ (1910), *Ave patria*³⁵ (1912), *Rok 1794*³⁶ (1914, 1916, 1918), *Przysięga. Nowele*³⁷ (1918), *Osądzona. Dwie opowieści*³⁸ (1923).
3. **Artykuły poświęcone osobie Reymonta:** ukazało się ich piętnaście. Ich autorami byli: Ignacy Matuszewski³⁹, Adam Grzymała-Siedlecki⁴⁰, Władysław Jabłonowski⁴¹, Zdzisław Dębicki⁴², Władysław Zawistowski⁴³, Kornel Makuszyński⁴⁴, Piotr Choynowski⁴⁵, Adam Szelański⁴⁶. Cztery artykuły ukazały się anonimowo⁴⁷,

29 Wł. Or. [W. Ordyński], *Nowe książki*, tamże, 1896, R. 37, nr 39, s. 775–776.

30 Cz.J. [Cz. Jankowski], *Nowe książki*, tamże, 1897, R. 38, nr 42, s. 836.

31 Tenże, *Nowe książki*, tamże, 1898, R. 39, nr 17, s. 340.

32 *Książki i wydawnictwa periodyczne*, tamże, 1904, R. 45, nr 45, s. 870.

33 *Kurier literacki*, tamże, 1910, R. 51, nr 18, s. 364 [rubryka Mieszaniny literackie].

34 H.G. [H. Galle], „*Marzyciel*” Reymonta, tamże, 1910, nr 29, s. 596 [rubryka Mieszaniny literackie].

35 *Mieszaniny literacko-artystyczne*, tamże, 1912, nr 3, s. 60.

36 A. Grzymała-Siedlecki, *Kąpiel w wiotriolu*, tamże, 1914, nr 1, s. 4–5; W. Jabłonowski, *Powieść o roku 1794*, tamże, 1916, nr 47, s. 558–559; nr 49, s. 582–583; *Mieszaniny literackie*, tamże, 1918, R. 59, nr 6, s. 62.

37 *Na niwie beletrystycznej*, tamże, 1918, R. 59, nr 15, s. 170.

38 A. Grzymała-Siedlecki, *Beatyfikacja Unii*, tamże, 1923, R. 64, nr 21, s. 333–334.

39 I. Matuszewski, *Ewolucja talentu*, tamże, 1902, nr 51, s. 1002–1004.

40 A. Grzymała-Siedlecki, *Listy literackie. Francuski nad „Chłopami” hymn*, tamże, 1914, nr 21, s. 402. Artykuł dotyczy recenzji Maurice’a Mureta, zob. przypis 43. Tenże, *Śp. Władysław Stanisław Reymont*, tamże, 1925, nr 50, s. 992 (artykuł w związku ze śmiercią pisarza).

41 W. Jabłonowski, *Fałszywe kryteria zasługi*, tamże, 1922, R. 63, nr 31, s. 487. Są to refleksje związane z odnaczeniem Reymonta orderem Polonia Restituta klasy III. Autor zastanawia się, dlaczego tylko klasy III, a nie I lub II.

42 Z. Dębicki, *Triumf „Chłopów”*, tamże, 1924, R. 65, nr 47, s. 762. Artykuł dotyczy przyznania Reymontowi Nagrody Nobla.

43 W. Zawistowski, *Wł. St. Reymont – pisarz i człowiek*, tamże, 1925, R. 66, nr 50, s. 993–994.

44 K. Makuszyński, *W Kołaczku Pana Reymontowym*, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 32–33.

45 P. Choynowski, *Dusza Reymonta*, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 38.

46 A. Szelański, *Artyzm historyczny Reymonta*, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 26–28; tenże, *Poeta – historyk gromady. (W pierwszą rocznicę śmierci)*, tamże, 1926, R. 67, nr 49, s. 842–844.

47 *Krytyka francuska o Reymoncie*, tamże, 1911, nr 22, s. 434; *Prasa europejska o Reymoncie*, tamże, 1925, R. 66, nr 1, s. 13 i nr 2, s. 34 (w obu numerach komentarze prasy europejskiej w związku z przyznaniem pisarzowi Nagrody Nobla); *Książka po francusku o Reymoncie*, tamże, 1925, R. 66, nr 8, s. 160 (informacje o wydaniu studium o Reymoncie w języku francuskim: J. Lorentowicz, *Ladislav Reymont. Prix Nobel, Varsovie 1924*).

a jeden został oznaczony pseudonimem „y”⁴⁸. Do roku 1924 ukazało się zaledwie pięć artykułów, co może wskazywać, że wtedy pisarstwo Reymonta nie było jakoś szczególnie doceniane, choć na pewno zostało zauważone i na pewno go czytano. Znaczny wysyp tego typu artykułów nastąpił w latach 1924–1926, a więc po otrzymaniu przez pisarza Nagrody Nobla i tuż po jego śmierci.

4. **Artykuły dotyczące utworów bądź całości dorobku Reymonta:** „Tygodnik Ilustrowany” opublikował ich czternaście. Najwcześniej ukazał się tekst Ignacego Matuszewskiego poświęcony *Ziemi obiecanej*⁴⁹. Jednakże najwięcej artykułów dotyczyło *Chłopów*. Publikowali o nich kolejno: wspomniany już Ignacy Matuszewski⁵⁰, Józef Weysenhoff⁵¹, Józefina Szebekówna⁵², Feliks Gwiżdż⁵³, Waclaw Husarski⁵⁴. Jeden artykuł ukazał się pod kryptonimem S.O.⁵⁵, a jeden bezimiennie⁵⁶. Poza *Chłopami* omówienia doczekał się też *Wampir*⁵⁷ i *Za frontem*⁵⁸. Studium o całości dorobku napisał Adam Grzymała-Siedlecki⁵⁹ oraz Adam Bułakowski⁶⁰. Podobny charakter miał też mieć tekst Ellen Key⁶¹, szwedzkiej pisarki, pedagogiki i feministki, ale ostatecznie ukazała się tylko jego część dotycząca *Chłopów*.
5. **Informacje o przekładach utworów Reymonta:** w sumie znajduje się tutaj dziesięć notatek. Najwięcej z nich dotyczy tłumaczeń na język niemiecki⁶², ale

-
- 48 y. [I. Matuszewski?], *Belletryści polscy w literaturze europejskiej*. Autor „Chłopów”, tamże, 1902, R. 43, nr 11, s. 207.
- 49 I. Matuszewski, *Przemysł w powieści*, tamże, 1899, R. 40, nr 48, s. 943–944; nr 49, s. 958–959.
- 50 Tenże, „Chłopi” Reymonta, tamże, 1904, R. 45, nr 49, s. 934; nr 50, s. 954–955.
- 51 J. Weysenhoff, *Epopeja chłopska*, tamże, 1909, R. 50, nr 19, s. 373–374; nr 20, s. 395–396; tenże, *Rozmowy literackie*. [Z tego cyklu:] *Gamratka w literaturze polskiej*, tamże, 1909, R. 50, nr 41, s. 832–833 – jest to felieton poświęcony Jagnie.
- 52 *Głosy szwedzkie o Reymencie*. Studium Fr. Bööke’go o „Chłopach”, przeł. J. Szebekówna, tamże, 1920, nr 13, s. 246.
- 53 F. Gwiżdż, *Nie przypowieść to...*, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- 54 W. Husarski, „Chłopi” Reymonta w wydaniu ozdobnym, tamże, 1928, R. 69, nr 51, s. 939. Dotyczy wydania z 20 ilustracjami barwnymi A. Kędzierskiego i 75 ozdobami graficznymi Z. Kamińskiego.
- 55 S.O. [kryptonim nierozszyfrowany], *Janos Tomscanyi – tłumacz „Chłopów”*, tamże, 1930, R. 71, nr 23, s. 451. Tu m.in. ocena *Chłopów* przez węgierską krytykę i czytelników.
- 56 *Uniwersalizm „Chłopów” Reymonta*, tamże, 1932, R. 73, nr 8, s. 121.
- 57 J. Jankowski, *Wampir*, tamże, 1911, R. 52, nr 26, s. 505.
- 58 A. Grzymała-Siedlecki, *Listy literackie*. (Reymont: *Za frontem*), tamże, 1919, R. 60, nr 34, s. 552–553.
- 59 Tenże, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, tamże, 1920, R. 61, nr 23, s. 448–449; nr 24, s. 466–468; nr 25, s. 487–488; nr 26, s. 505; nr 27, s. 527–528.
- 60 A. Bułakowski, *Serce nieśmiertelne*, tamże, 1929, R. 70, nr 49, s. 939.
- 61 E. Key, *Głosy szwedzkie o twórczości Reymonta*, przeł. J. Szebekówna, tamże, 1920, R. 61, nr 13, s. 246.
- 62 S. Zdziarski, *Bibliografia*. I. *Przekłady z polskiego*, tamże, 1899, R. 40, nr 31, s. 616: autor pisze o zapowiedzi przekładu utworu *Cis* w berlińskim czasopiśmie „Die Romanwelt”; *Mieszalniny literacko-artystyczne*. „Chłopi” Reymonta po niemiecku, tamże, 1912, R. 53, nr 29, s. 612: mowa

wskazano też przekłady na język francuski⁶³, hiszpański⁶⁴, rosyjski⁶⁵, litewski⁶⁶, fiński⁶⁷ i japoński⁶⁸. Jeden z tekstów traktuje o przekładach *Chłopów* na rozmaite języki świata⁶⁹.

6. Informacje o przedstawieniach teatralnych i filmach opartych na utworach

Reymonta: jest ich stosunkowo niewiele, bo tylko cztery. W roku 1899 Władysław Bogusławski informował o wystawieniu w Dolinie Szwajcarskiej jednoaktówki Reymonta pt. *Za późno*⁷⁰. Siedem lat później bliżej nieznany dziennikarz oznaczony kryptonimem „j.” donosił o wystawieniu na scenie przeróbki teatralnej *Chłopów*⁷¹. W roku 1920 i 1922 pojawiły się informacje o przeniesieniu tego utworu na ekran filmowy⁷². W 1927 inny autor, kryjący się pod kryptonimem „ju-wo”, odniósł się do realizacji filmowej *Ziemi obiecanej*⁷³.

7. **Wywiady:** w „Tygodniku Ilustrowanym” znajdujemy ich dwa. Pierwszy opublikował dziennikarz o pseudonimie Gamma, a dotyczył on twórczości Reymonta⁷⁴. Drugi był przedrukiem z francuskiej ilustrowanej gazety codziennej „Excelsior”⁷⁵. Reymont mówił w nim o nastrojach rodaków związanych z wyborami do sejmu 26 stycznia 1919 roku, pierwszymi wyborami w wolnej Polsce.

o tłumaczeniu J.P. d'Ardenschaha; *Reymont u obcych*, tamże, 1913, R. 54, nr 39, s. 766: ocena krytyki niemieckiej w związku z wyżej wspomnianym przekładem.

63 Wł. St. Reymont *we Francji*, tamże, 1912, R. 53, nr 46, s. 964: informacje o tłumaczeniu *Ziemi chełmskiej* przez P. Cazinesa.

64 *Mieszaniiny literackie. Reymont po hiszpańsku*, tamże, 1921, R. 62, nr 20, s. 312: informacja o przetłumaczeniu tomu I *Chłopów* pod tytułem: *El casamiento de Maciej Boryna*.

65 *Ziemia chełmska po rosyjsku*, tamże, 1910, R. 51, nr 27, s. 549: notatka o przekładzie Pogodina [rubryka Na dobie].

66 Jerzy Sz. [J. Szaltenis?], *Literatura polska po litewsku*, tamże, 1938, R. 79, nr 28, s. 528: informacja o przekładzie *Chłopów* przez Feliksa Niewiarowicza.

67 *Polska za granicą*, tamże, 1938, R. 79, nr 11, s. 221: notatka o przekładzie trzech utworów Reymonta w antologii: *Valkoinen kotka (Biały orzeł)*, oprac. R. Silwanto, Helsinki 1937 [rubryka Tydzień kulturalny].

68 B. Richter, *Reymont w Japonii*, tamże, 1926, R. 67, nr 49, s. 851: o tłumaczeniu *Chłopów*.

69 *Światowa sława Reymonta*, tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 449–451.

70 W. Bogusławski, *Na scenie i estradzie*, tamże, 1899, R. 40, nr 51, s. 1009–1010.

71 j. [kryptonim nierozszyfrowany], „*Chłopi*” *na scenie*, tamże, 1906, R. 47, nr 27, s. 530.

72 „*Chłopi*” *Reymonta w kinematografie*, tamże, 1920, R. 61, nr 49, s. 913; M. Frenkiel, „*Chłopi*” *Reymonta na ekranie. Parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć*, tamże, 1922, R. 63, nr 17, s. 272–273.

73 ju-wo [kryptonim nierozszyfrowany], „*Ziemia obiecana*” *Reymonta na filmie*, tamże, 1927, R. 68, nr 46, s. 936.

74 Gamma [pseudonim nierozszyfrowany], *Z pod pióra. Władysław Reymont*, tamże, 1909, R. 50, nr 2, s. 36

75 *Reymont o Polsce*, tamże, 1919, R. 60, nr 14, s. 222.

- 8. Epistolografia:** z listów o charakterze otwartym, związanych z Reymontem „Tygodnik Ilustrowany” odnotował tylko jeden – list francuskiego pisarza Romain Rollanda, przesłany do Reymonta w 1924 roku⁷⁶.
- 9. Nekrologi, wspomnienia pośmiertne:** z tego typu tekstów w „Tygodniku Ilustrowanym” znajdujemy tylko jeden – wspomnienie pośmiertne pióra Aleksandra Świętochowskiego⁷⁷. Autor wspomina w nim między innymi pierwsze zetknięcie z młodym jeszcze Reymontem oraz swoją rolę w zachęceniu go do napisania reportażu *Pielgrzymka do Jasnej Góry*.
- 10. Informacje o uroczystościach na cześć Reymonta:** po otrzymaniu przez pisarza Nagrody Nobla w społeczeństwie polskim nastąpiło wielkie poruszenie. Gratulacje przesyłały mu ważne osobistości, jak prezydent Stanisław Wojciechowski, premier Władysław Grabski, posłowie na Sejm, a także środowisko naukowe, studenci, nauczyciele, uczniowie, ugrupowania robotnicze i chłopskie. Organizowano różnego rodzaju akademie i wieczornice dla uczczenia noblisty. Trwało to również w kolejnych latach po jego śmierci aż do wybuchu II wojny światowej. W sierpniu 1925 roku Wincenty Witos zorganizował dla uczczenia Reymonta wielkie dożynki w Wierchosławicach. Zaprosił na te uroczystości 25 tysięcy chłopów z różnych stron kraju. W mowie powitalnej oddał hołd autorowi *Chłopów* w imieniu wsi polskiej, wskazując na jego wybitny talent i zasługi dla ludu polskiego. Wzruszony Reymont oznajmił, że czuje się szczęśliwy z powodu tak serdecznego i istic królewskiego przyjęcia. Dla dostojnego gościa zbudowano trybunę honorową i bramę powitalną. W darze złożono mu okazałe dożynkowe wieńce, pięknie uplecione z dojrzałych polskich zbóż i polnych kwiatów. Te uroczystości opisał w „Tygodniku Ilustrowanym” Ferdynand Goetel⁷⁸. Jednakże śladów wspomnianego poruszenia społeczeństwa w tym czasopiśmie nie znajduje się wiele. Poza przytoczonym artykułem są tu tylko informacje na temat akademii żałobnej zorganizowanej w hołdzie dla Reymonta i Żeromskiego 18 grudnia 1925 roku w Filharmonii Narodowej⁷⁹.
- 11. Konkursy:** innym śladem poruszenia spowodowanego Nagrodą Nobla były konkursy na prace literackie związane z osobą Reymonta. „Tygodnik Ilustrowany” ogłosił jeden taki konkurs⁸⁰. Miało to miejsce w 1935 roku. Brakuje jednak noty o jego rozstrzygnięciu.

⁷⁶ *Kronika literacka. List Romain Rollanda do Władysława Stanisława Reymonta*, tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 463.

⁷⁷ A. Świętochowski, *Nad uczczonym grobem*, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 24–25.

⁷⁸ F. Goetel, *Uroczystości Reymontowskie w Wierchosławicach*, tamże, 1925, R. 66, nr 35, s. 694–696.

⁷⁹ *Akademia żałobna ku czci śp. Władysława Stanisława Reymonta i śp. Stefana Żeromskiego*, tamże, 1926, R. 67, nr 1, s. 17.

⁸⁰ *O życiu i twórczości Wł. St. Reymonta. (Ogłoszenie konkursu)*, tamże, 1935, R. 76, nr 17, s. 340; *O życiu i twórczości Wł. St. Reymonta. (Przedłużenie konkursu)*, tamże, 1936, R. 77, nr 45, s. 864.

Ikonografia Reymontowska w „Tygodniku Ilustrowanym”

„Tygodnik Ilustrowany” był czasopismem mocno zorientowanym na umieszczanie materiałów wizualnych: fotografii, grafik i reprodukcji. Dlatego materiału ikonograficznego związanego z Reymontem jest w nim szczególnie dużo. Są to m.in.:

1. **Podobizny pisarza:** znajdują się one w numerach z lat 1899⁸¹, 1904⁸², 1906⁸³, 1909 (dwa razy)⁸⁴, 1910⁸⁵, 1913⁸⁶, 1917⁸⁷, 1919⁸⁸, 1920–1926⁸⁹, 1928⁹⁰, 1929⁹¹, 1933⁹². Były to zazwyczaj fotografie publikowane anonimowo i bez podpisu, który by zawierał więcej informacji niż tylko imię i nazwisko przedstawionej osoby. Jedynie w roku 1906 pod fotografią Reymonta podpisał się Łukasz Dobrzański⁹³, a w 1921 Antoni Gürtler⁹⁴. Do roku 1924, kiedy to ukazała się fotografia Reymonta już jako laureata Nagrody Nobla, fotografii opatrzonej komentarzem ukazuje się dokładnie dwie. Pierwsza – z procesu politycznego wytoczonego Reymontowi za umieszczenie w „Życiu Gromadzkim” utworu pt. *Matka*. Jest ona opatrzona datą 8 listopada 1910. Przedstawia Reymonta na ławie oskarżonych wraz z obrońcą⁹⁵. Druga to fotografia pisarza umieszczona w grupie portretów podpisanej „Honorowi członkowie Kasy Literackiej”⁹⁶.

81 Władysław Reymont. [Podobizna], tamże, 1899, R. 40, nr 18, s. 346.

82 Władysław Reymont. [Podobizna], tamże, 1904, R. 45, nr 50, s. 955.

83 Władysław Reymont. Fotografował Ł. Dobrzański, tamże, 1906, R. 47, nr 27, s. 530.

84 Władysław St. Reymont. [Podobizna], tamże, 1909, R. 50, nr 20, s. 396; *Portret Wł. St. Reymonta*. [Podobizna], tamże, 1909, R. 50, nr 24, s. 476.

85 Autor „Chłopów” pod sądem. Obrońca oskarżonego mecenas Leon Papieski zabiera głos. Na ławie oskarżonych pierwszy z prawej – Reymont, tamże, 1910, R. 51, nr 47, s. 952.

86 Władysław Stanisław Reymont. [Podobizna], tamże, 1913, R. 54, nr 39, s. 766.

87 Władysław Stanisław Reymont. [Podobizna], tamże, 1917, R. 58, nr 23, s. 283.

88 Władysław Stanisław Reymont, honorowy członek Kasy Literackiej. [Podobizna], tamże, 1919, R. 60, nr 22, s. 351.

89 Władysław Stanisław Reymont. [Podobizna], tamże, 1920, R. 61, nr 24, s. 466; *Wł. St. Reymont*. [Podobizna]. Fotografował A. Gürtler, tamże, 1921, R. 62, nr 13, s. 206; *Wł. St. Reymont*. [Podobizna], tamże, 1922, R. 63, nr 1, s. 7; *Wł. St. Reymont*. [Podobizna], tamże, 1923, R. 64, nr 21, s. 334; *Wł. St. Reymont otrzymał za „Chłopów” tegoroczną nagrodę Nobla w dziedzinie literatury*. [Podobizna], tamże, 1924, R. 65, nr 47, s. 761; *Wł. St. Reymont*. [Podobizna], tamże, 1925, R. 66, nr 24, s. 485; *Wł. St. Reymont*. [Podobizna], tamże, 1926, R. 67, nr 49, s. 843.

90 *Wł. St. Reymont*. [Podobizna], tamże, 1928, R. 69, nr 44, s. 811.

91 Władysław St. Reymont, *podobizna fotograficzna*, tamże, 1929, R. 70, nr 48, s. III.

92 Władysław Reymont. [Podobizna], tamże, 1933, R. 74, nr 44, s. 866.

93 Zob. przypis 83.

94 Zob. przypis 89.

95 Zob. przypis 85.

96 Zob. przypis 88.

2. **Reprodukcje dzieł malarskich i rzeźbiarskich przedstawiających Reymonta:** jest ich sześć. W 1910 roku opublikowano reprodukcję obrazu Jana Holewińskiego⁹⁷, przedstawiającą pisarza wraz małżonką Aurelią na spacerze nad Atlantykiem. W 1923 roku ukazał się portret Reymonta pędzla Meli Muter⁹⁸. Reprodukcję słynnego portretu pisarza, który został namalowany przez Jacka Malczewskiego, zamieszczono dwa razy: w 1925⁹⁹ i 1926¹⁰⁰ roku, za drugim razem w sprawozdaniu z wystawy w warszawskim Domu Sztuki. W tej samej relacji opublikowano też reprodukcję portretu pędzla Leona Wyczółkowskiego¹⁰¹ oraz fotografię rzeźby wykonanej przez Konstantego Laszczkę¹⁰².
3. **Fotografie dokumentujące życie codzienne Reymonta:** znajdują się one głównie w numerze 2 pisma z 1926 roku, który w dużej mierze został poświęcony Reymontowi w związku z jego śmiercią 5 grudnia 1925. Tu można zobaczyć pisarza przy pracy¹⁰³, na spacerze w warszawskich Łazienkach¹⁰⁴, w lokalu redakcji „Tygodnika Ilustrowanego” wraz ze Zdzisławem Dębickim¹⁰⁵, a także w majątku kołaczkowskim¹⁰⁶, który zakupił w roku 1920. Są też zdjęcia gabinetu¹⁰⁷ i biblioteki¹⁰⁸ Reymonta w mieszkaniu warszawskim przy ulicy Górnośląskiej 16 oraz w jego dworze w Kołaczkwie¹⁰⁹.
4. **Fotografie związane z zagranicznymi podróżami Reymonta:** najwięcej z nich opublikowano w latach 1925–1926. Wspomniany już numer 2 z 1926 roku zawiera ich aż siedem. Część to fotografie z pobytów w Paryżu: na zdjęciu z 1909 widzimy pisarza wraz z Józefem Weyssenhoffem¹¹⁰, jedno powstało w trudnych do uchwycenia okolicznościach¹¹¹, na innym z bliżej nieokreślonego czasu Rey-

97 *Nasi pisarze na wyczasach letnich. Wł. St. Reymont z żoną w St. Palais-sur-mer nad Atlantykiem.* [Art.] J. Holewiński. [Reprodukcja], tamże, 1910, R. 51, nr 40, s. 801 [okładka].

98 *Portret Władysława St. Reymonta.* [Art.] M. Muter, tamże, 1923, R. 64, nr 15, s. 232.

99 *Portret Wł. St. Reymonta.* [Art.] J. Malczewski, tamże, 1925, R. 66, nr 3, s. 52.

100 *Wł. St. Reymont. (Z wystawy w Domu Sztuki).* [Art.] J. Malczewski, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 27.

101 *Wł. St. Reymont.* [Podobizna]. [Art.] L. Wyczółkowski, tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 27.

102 *Wł. St. Reymont. (Rzeźba prof. K. Laszczki).* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 26.

103 *Władysław St. Reymont przy pracy.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 25.

104 *Wł. St. Reymont na przechadzce w Łazienkach.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 29.

105 *Wł. St. Reymont i Zdzisław Dębicki w lokalu redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 29.

106 *Wł. St. Reymont na ganku w Kołaczkwie.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 33.

107 *Gabinet śp. Wł. St. Reymonta w mieszkaniu warszawskim.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 25.

108 *Biblioteka śp. Wł. St. Reymonta w mieszkaniu warszawskim.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 26.

109 [Cztery fotografie dworu w Kołaczkwie], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 32–33; *Biblioteka w dworze kołaczkowskim.* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 34.

110 *Wł. St. Reymont i Józef Weyssenhoff w Paryżu. (1909 r.).* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 28.

111 *Wł. St. Reymont. (Zdjęcie z czasów pobytu w Paryżu).* [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 29.

mont jest w towarzystwie słynnego francuskiego wydawcy – H. Martinie¹¹². Jest też zdjęcie z pobytu w Nicei w 1924 roku¹¹³. Pozostałe fotografie dotyczą jego dwóch pobytów Ameryce¹¹⁴ w latach 1919–1920. Tu można go zobaczyć m.in. na wiecu Polonii w Filadelfii, gdzie przyjmowany był z entuzjazmem¹¹⁵. Jest też fotografia z posiadłości w Bedford Hills, należącej do Ruperta Hughesa¹¹⁶, amerykańskiego powieściopisarza i reżysera, w której Reymont gościł. Ostatnia podróż pisarza do Paryża została udokumentowana w numerze 23 z 1925 roku, który zamieszcza fotografię zbiorową z bankietu wydanego na cześć Reymonta przez Towarzystwo France–Pologne i Towarzystwo Literatów Francuskich (Société des Gens de Lettres de France) 15 maja tegoż roku¹¹⁷ oraz zdjęcie autora z małżonką na Dworcu Głównym w Warszawie, po powrocie ze stolicy Francji¹¹⁸.

5. Reprodukcyjne i fotografie związane z odznaczeniami i nagrodami przyznawanymi Reymontowi. W 1922 roku pojawia się reprodukcja dyplomu dołączonego do orderu Polonia Restituta, którym odznaczono Reymonta wraz z Żeromskim¹¹⁹. W 1925 roku w numerze 23 opublikowano cztery fotografie związane z Nagrodą Nobla, a mianowicie dyplom wraz z okładką¹²⁰ oraz awers i rewers złotego medalu (na awersie znajduje się nazwisko Reymonta, na rewersie – podobizna Alfreda Nobla)¹²¹. W tym samym numerze ukazało się też faksymile listu Romain Rollanda z gratulacjami dla polskiego noblisty¹²².

6. Fotografie związane z uroczystościami Reymontowskimi: wszystkie tego typu zdjęcia opublikowane w omawianym czasopiśmie są powiązane z Wielkimi Dożynkami zorganizowanymi przez Witosa w Wierchosławicach. Zo-

112 Wł. St. Reymont w Paryżu; po lewej znany wydawca francuski H. Martinie. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 34.

113 Wł. St. Reymont w Nicei w roku 1924. [Podobizna], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 28.

114 Np. Wł. St. Reymont. (Zdjęcie z czasów pobytu w Ameryce). [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 29.

115 Wł. St. Reymont na wiecu wychodźstwa polskiego w Filadelfii przyjmowany wszędzie z gorącym entuzjazmem. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 35.

116 Dworek R. Hughesa w Bedford Hills, gdzie gościł Wł. St. Reymont w czasie swego pobytu w Ameryce. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 35.

117 Bankiet wydany dn. 15 maja przez Tow. France – Pologne i Société des Gens de Lettres w Paryżu na cześć Władysława St. Reymonta. [Fotografia grupowa], tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 451.

118 Wł. St. Reymont z małżonką na dworcu głównym w Warszawie po przyjeździe z Paryża. [Fotografia], tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 450.

119 Dyplomy orderu Polonia Restituta wręczone naszym wielkim pisarzem Władysławowi St. Reymontowi i Stefanowi Żeromskiemu. [Reprodukcja], tamże, 1922, R. 63, nr 23, s. 370.

120 Dyplom nagrody Nobla. – Okładka dyplomu nagrody Nobla. [dwie fotografie], tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 449.

121 Lewa strona medalu złotego z nazwiskiem Wł. Reymonta. – Prawa strona medalu złotego z podobizną Alfreda Nobla. [Dwie fotografie], tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 449.

122 Facsimile listu Romain Rollanda do Wł. St. Reymonta, tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 450.

stały one zamieszczone w numerze 35 z 1925 roku. Pierwsze zdjęcie znajduje się na okładce tegoż numeru, a jest zatytułowane „Dożynkowe wiano Władysława St. Reymonta”¹²³. Oprócz Reymonta z wieńcem ofiarowanym mu przez polski lud widać m.in. ministra oświaty Stanisława Grabskiego, szefa departamentu sztuki i kultury Jana Skotnickiego, żonę Reymonta, posła Wincentego Witosa i wicemarszałka sejmu Stanisława Osieckiego. Trzy strony dalej został zamieszczony fotoreportaż Jana Rysia ze wspomnianych uroczystości¹²⁴. Na wstępie można ujrzyć przyjazd pisarza na stację kolejową w Bogumiłowicach, dalej przemawiających z trybuny: posła Witosa i przedstawiciela literatury włoskiej – doktora Olivo, krakusów niosących wieńiec dożynkowy i delegacje chłopskie z różnych stron Polski.

7. **Reprodukcje okładek książkowych, ilustracji do utworów oraz faksymile pisma:** większość tego typu reprodukcji związana była z *Chłopami*. W 1911 roku ukazała się reprodukcja okładek do wydania tomu 1 i 2 powieści oraz wydania tomu 3 i 4¹²⁵. Rok później przedstawiono okładkę edycji niemieckiej¹²⁶. W 1925 roku w numerze 23 zamieszczono karty tytułowe wydania angielskiego¹²⁷ oraz okładkę – nowej edycji niemieckiej¹²⁸, zaś w numerze 39 – okładkę edycji japońskiej¹²⁹. Rok 1926 przyniósł publikację autografu *Gęsiarki*¹³⁰ – niedokończzonego dzieła pisarza. Widać na nim pismo lekko pochylone w lewo, które wyszło spod ręki człowieka schorowanego, z trudem panującego nad jej drżeniem. W roku 1928 ukazały się dwie ilustracje: do *Chłopów*¹³¹ oraz *Pielgrzymki do Jasnej Góry*¹³². Pierwsza przedstawiała orszak weselny Macieja Boryny namalowany przez Apoloniusza Kędzierskiego. W kolejnym roku w jednym z numerów pisma można było obejrzyć karty tytułowe lub okładki Reymontowej epopei

123 Dożynkowe wiano Władysława St. Reymonta. [Fotografia], tamże, 1925, R. 66, nr 35, s. 691 [okładka].

124 Uroczystości Reymontowskie w Wierchosławicach. [Fotoreportaż]. Fotografował Jan Ryś, tamże, 1925, R. 66, nr 35, s. 694–696.

125 Okładka do I, II tomu „Chłopów” Wł. St. Reymonta. – Okładka III, IV tomu. [Reprodukcje], tamże, 1911, R. 52, nr 3, s. 51.

126 Rysunek okładki do „Chłopów” Władysława St. Reymonta w wydaniu niemieckim. [Reprodukcja], tamże, 1912, R. 53, nr 29, s. 612 [rubryka Mieszaniny literacko-artystyczne].

127 Facsimile kart tytułowych angielskiego wydania „Chłopów”, tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 450.

128 Okładka nowego niemieckiego wydania „Chłopów”. [Reprodukcja], tamże, 1925, R. 66, nr 23, s. 450.

129 Okładka japońskiego wydania „Chłopów” Reymonta. [Fotografia], tamże, 1925, R. 66, nr 39, s. 786.

130 Autograf „Gęsiarki”. [Facsimile], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 30.

131 Orszak weselny Boryny. (Ilustracja do „Chłopów” Wł. St. Reymonta). [Art.] A. Kędzierski. [Reprodukcja kolorowa], tamże, 1928, R. 69, nr 49 [wkładka między stronami 902–903].

132 [Ilustracje do drukowanych fragmentów „Pielgrzymki do Jasnej Góry”], tamże, 1928, R. 69, nr 49, s. 907–908.

w przekładach na języki: hiszpański, holenderski, japoński, włoski i hebrajski¹³³. Ostatnia tego typu prezentacja ukazała się w 1933 roku. Była to reprodukcja strony tytułowej *Chłopów* z ilustracją Zygmunta Kamińskiego¹³⁴.

- 8. Fotografie związane z realizacją filmów na podstawie utworów Reymonta:** jest ich dziesięć. W 1920 roku ukazało się pięć fotosów z realizacji filmu na podstawie *Chłopów*¹³⁵. Można na nich zobaczyć m.in. Mieczysława Frenkiela w roli Boryny, Marię z Borawskich Czapską w roli Agaty, Dominikową z Jagną i Szymkiem na wozie (w role kobiece wcieliły się Maria Merita i Janina Adwentowiczowa), Henryka Rydzewskiego i Gustawa Buszyńskiego w rolach Antka i Mateusza. W 1922 roku w artykule *Chłopi Reymonta na ekranie* ponownie przedrukowano wspomniane już zdjęcia Frenkiela oraz Merity i Adwentowiczowej¹³⁶. Pięć lat później w związku z realizacją filmową *Ziemi obiecanej* opublikowano trzy fotografie: Kazimierza Junoszy-Stępowskiego jako Karola Borowieckiego, Jadwigi Smosarskiej jako Anki i Ludwika Solskiego jako Hermana Bucholza¹³⁷.
- 9. Fotografie związane ze zgonem, pogrzebem i różnymi sposobami pośmiertnego uczczenia Reymonta:** łącznie jest tych zdjęć czternaście, a pochodzą z lat 1925–1926 i 1929. W numerze 50 z 12 grudnia 1925 roku w związku z wiadomością o śmierci pisarza, który zmarł tydzień wcześniej, opublikowano fotografię jego zwłok złożonych do trumny¹³⁸. Numer 2 z roku 1926 udostępnił dziewięć fotografii z pogrzebu autora *Chłopów*¹³⁹, na których można zobaczyć m.in. wyniesienie trumny ze zwłokami po nabożeństwie żałobnym w katedrze św. Jana, prezydenta Stanisława Wojciechowskiego postępującego za trumną, liczne duchowieństwo i tłumy obywateli, przedstawiciele rabinatu, delegacje włościańskie przybyłe z różnych miejsc na ziemiach polskich niosące sztandary oraz ministra oświaty Stanisława Grabskiego przemawiającego nad trumną przed wyruszeniem konduktu z placu Zamkowego. Fotoreportaż kończy zdjęcie ma-

133 [Karty tytułowe lub okładki „Chłopów” w przekładach: hiszpańskim, holenderskim, japońskim, włoskim i hebrajskim], tamże, 1929, R. 70, nr 49, s. 939.

134 [Reprodukcja strony tytułowej „Chłopów” Reymonta]. [Art.] Z. Kamiński, tamże, 1933, R. 74, nr 49, s. 961.

135 [Pięć fotosów z filmu realizowanego na podstawie „Chłopów”], tamże, 1920, R. 61, nr 49, s. 913.

136 [Dwie fotografie:] Mieczysław Frenkiel jako Boryna; Dominikowa z Jagną i Szymkiem (Meryta i Adwentowiczowa), tamże, 1922, R. 63, nr 17, s. 272.

137 [Trzy fotografie:] Pan Junosza-Stępowski jako Karol Borowiecki w filmie „Ziemia obiecana”...; Pani J. Smosarska jako Anka...; Pan Ludwik Solski jako Herman Bucholz..., tamże, 1927, R. 68, nr 46, s. 936.

138 Zwłoki śp. Władysława St. Reymonta w pokoju, w którym wielki pisarz chorował i umarł. [Fotografia], tamże, 1925, R. 66, nr 50, s. 993.

139 [Dziewięć fotografii z pogrzebu Wł. St. Reymonta], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 36–38.

ski pośmiertnej pisarza¹⁴⁰. W numerze 49 z tego samego roku zamieszczono zdjęcie z budowy pomnika na grobie Reymonta¹⁴¹, a w następnym – fotografię z uroczystości poświęcenia płyty pamiątkowej na grobie noblisty w pierwszą rocznicę jego śmierci¹⁴². W 1929 roku ukazało się zdjęcie tablicy pamiątkowej w kościele Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, za którą znajduje się puszką z sercem pisarza¹⁴³.

Podsumowanie

Ilość i jakość materiałów związanych z osobą Reymonta, które znajdujemy w prasie młodopolskiej i okresu dwudziestolecia międzywojennego, w tym między innymi w „Tygodniku Ilustrowanym”, zdają się wskazywać, że autor *Chłopów* i *Ziemi obiecanej* nie tylko był chętnie czytany i drukowanym pisarzem, ale też celebrytą – oczywiście na miarę swoich czasów i w dopuszczalnych przez nie granicach. Prasa chętnie publikowała związane z nim materiały, ponieważ otaczający go szum informacyjny napędzał jej czytelników. To zainteresowanie doniesieniami prasowymi wpływało zaś na popularność jego utworów, które choć wysokiej klasy, w innych okolicznościach mogłyby pozostać niezauważone. Nie można się też zgodzić z poglądem (podtrzymywanym m.in. przez Wikipedię), że Reymonta najchętniej drukowała prasa endecka. Neutralny politycznie „Tygodnik Ilustrowany” jest tego najlepszym dowodem.

„Tygodnik Ilustrowany” był apolityczny, aprogramowy, nieelitarny, skierowany do ogółu czytających, umiarkowanie postępowy (uwzględniał potrzeby i mentalność każdej grupy społecznej, nie budząc sprzeciwu pozostałych, unikał skrajności w poglądach, służył „poczciwej sławie” i postępowi pozbawionemu pośpiechu i agresywności), był tolerancyjny i otwarty, nie kładł nacisku na wiarę katolicką, aczkolwiek podnosił cnoty chrześcijańskie i cnotę wiary, nie był awangardowy, jak na przykład „Przegląd Tygodniowy”, nie burzył „ołtarzy przeszłości”, nie szydził, miał „serce” zamiast „busoli”, przestrzegał zasad etycznych, był czuły na „absolutne” piękno i dobro, dostrzegał rolę kobiety i znaczenie rodziny, szybko przejął „rząd dusz” nad polską opinią publiczną, był czasopismem opiniotwórczym

¹⁴⁰ *Maska pośmiertna Wł. St. Reymonta*. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 2, s. 38.

¹⁴¹ *Budowa pomnika na grobie śp. Władysława St. Reymonta*. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 49, s. 835.

¹⁴² *W pierwszą rocznicę śmierci wielkiego pisarza dokonano [...] poświęcenia płyty pamiątkowej na grobie śp. Wł. Reymonta*. [Fotografia], tamże, 1926, R. 67, nr 50, s. 874.

¹⁴³ *Tablica pamiątkowa w kościele Świętego Krzyża, kryjąca puszkę z sercem Reymonta*. Fotografowała A. Janczewska, tamże, 1929, R. 70, nr 49, s. 939.

i integrującym¹⁴⁴. Jego jednocząca rola widoczna jest na trzech poziomach: gdy ziemie polskie były zawłaszczane przez zaborców, integrował Polaków żyjących w trzech zaborach, w czasie I wojny światowej przygotowywał ich na nadejście niepodległości i wreszcie w wolnej Polsce umacniał i konsolidował świeżo scaloną społeczność narodową; integrował różne grupy społeczne i zawodowe: ziemian, przemysłowców, handlowców, przedstawicieli kultury i nauki, ale zwracał też uwagę na niższe warstwy społeczeństwa, ich zwyczaje i tradycję; i wreszcie – integrował polski ruch czasopiśmienniczy, drukując prospekty po raz pierwszy ukazujących się czasopism, a później wspierając je recenzjami i konstruktywnymi wskazówkami, jego redaktorzy mieli bowiem świadomość, że rozwój kultury i czytelnictwa jest warunkiem przetrwania narodu¹⁴⁵. Ponadto „Tygodnik Ilustrowany” był różnorodny i wieloaspektowy, ale szczególny nacisk kładł na narodowy charakter publikowanych materiałów. Jego adresatem był każdy, kto był Polakiem lub identyfikował się z narodowością polską, jako że wśród mieszczaństwa, które stanowiło znaczącą grupę jego czytelników, były też elementy obce. To, co było atutem „Tygodnika Ilustrowanego”, było też atutem twórczości Reymonta. Dlatego tak dobrze wpisywała się ona w ramy omawianego czasopisma. Ona także była niejednolita, wieloaspektowa i narodowa lub dotycząca problemów, przed którymi stanął naród.

Na pytanie, jakiego Reymonta drukował „Tygodnik”, nie da się odpowiedzieć inaczej, jak tylko: różnorodnego. Dzięki tej różnorodności mógł on dotrzeć do szerszej grupy czytelników i oddziaływać na ich świadomość narodową. To, że w tym apolitycznym z założenia piśmie znajdujemy tak dużo tekstów Reymonta, zdaje się wskazywać, że on również był apolityczny. Wprawdzie korespondował z Romanem Dmowskim, a pod koniec życia wstąpił do PSL „Piast”, ale to wcale nie musi wskazywać, że miał przekonania jednoznacznie endeckie czy właściwe ludowcom. To, co go mogło pociągać w programach tych ugrupowań, to była zapewne działalność patriotyczno-narodowa.

Prasa endecka nie drukowała Reymonta jakoś szczególnie dużo: najwięcej lwowskie „Słowo Polskie” (*Komurasaki, We mgłach, Tryptyk* z cyklu *Nad morzami, Cmentarzysko, Przysięga, Wołanie, Chłopi*); „Goniec Krakowski” opublikował zaledwie *Legendę wigilijną* i artykuły o podróżach Reymonta do Ameryki; „Gazeta Warszawska” tylko recenzje i artykuł Reymonta o amerykanizacji Polaków w Stanach Zjednoczonych. Podobnie organy PSL „Piast”: warszawska „Wola Ludu”

144 E. Ichnatowicz, „Tygodnik Ilustrowany” a pozytywizm (1859–1886), „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1988, R. 27, z. 1, s. 30; taż, „Tygodnik Ilustrowany” (1859–1886) jako czasopismo integrujące, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1987, R. 26, z. 2, s. 5, 15, 17, 18–19.

145 Taż, *Koncepcja prasy w „Tygodniku Ilustrowanym” za redakcji Ludwika Jenikego (1859–1886)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1982–1983, R. 17–18, s. 136–138, 142, 145–147.

wydrukowała wyjątki z *Chłopów* zatytułowane: *Rezurekcja*, *Boże Narodzenie na wsi*, fragment *Insurekcji* pt. *Kosynierzy*, fragment z *Za frontem* pt. *I wynieśli*; krakowski „Piaś” natomiast: wyjątek pt. *Śmierć Boryny*, wyjątek *Z ziemi chełmskiej* pt. *Wykup dusz*, *Bunt*, *Za frontem* i *Przysięgę*. Czy profil tych publikacji zbiegał się z profilem wspomnianych czasopism? Częściowo zapewne tak, ale zamysł zamieszczenia tam niektórych utworów pozostaje dla nas niejasny, jak na przykład publikacja *Komurasaki* w endeckim „Słowie Polskim”. Zapewne zamieszczono ją jako interesujący i poruszający utwór polskiego pisarza, bo żadnych związków z politycznym charakterem pisma ten utwór nie ma. To samo dotyczy tekstów zamieszczanych w organach Stronnictwa Chrześcijańsko-Narodowego („Kurier Warszawski”, „Rzeczpospolita”), innych pismach konserwatywnych („Czas”, „Przegląd Polski”), a także liberalnych („Dziennik Poznański”, „Wiadomości Literackie”, „Nowa Reforma”), lewicowych (warszawski „Robotnik”), skierowanych do Polonii (np. „Nowy Świat” czy „Poland”) czy też mniejszości żydowskiej („Nowa Gazeta”).

Jeśli chodzi o dynamikę długofalowego drukowania w „Tygodniku Ilustrowanym” materiałów związanych z Reymontem, to jej obraz zależy od tego, czy publikację utworów w odcinkach będziemy liczyć według całości, czy też liczby poszczególnych odcinków. Jeżeli według całości, to dynamika ta jest w miarę stabilna: średnio w piśmie ukazuje się od jednego do sześciu materiałów rocznie, w skład których wchodzi publikacje utworów, recenzje, teksty o pisarzu, jego podobizny, ilustracje, faksymilia i fotografie z nim powiązane. W XIX wieku wygląda to tak: 1894 – 4 publikacje; 1895 – 2 publikacje; 1896 – 1 recenzja; 1897 – 1 recenzja; 1898 – 2 recenzje; 1899 – 3 recenzje, 1 notatka, 1 podobizna. Natomiast od początku XX wieku do I wojny światowej następująco: 1900 – brak materiałów; 1901 – 1 publikacja; 1902 – 1 publikacja, 2 teksty o autorze; 1903 – 1 publikacja; 1904 – 1 recenzja, 1 tekst o autorze, 1 podobizna; 1905 – 2 publikacje; 1906 – 1 publikacja, 1 tekst o autorze, 1 podobizna; 1907 – 2 publikacje; 1908 – brak materiałów; 1909 – 1 publikacja, 4 teksty o autorze, 2 podobizny; 1910 – 1 publikacja, 2 teksty o autorze, 1 recenzja, 2 podobizny; 1911 – 1 publikacja, 1 recenzja, 3 teksty o pisarzu, 1 ilustracja; 1912 – 1 publikacja, 1 recenzja, 2 teksty o autorze, 1 ilustracja; 1913 – 1 publikacja, 1 tekst o autorze, 1 podobizna. W czasie I wojny światowej ta dynamika nieznacznie spada: 1914 – 2 publikacje, 2 recenzje; 1915 – 1 publikacja; 1916 – 1 recenzja; 1917 – 1 publikacja, 1 podobizna; 1918 – 1 publikacja, 2 recenzje. W wolnej Polsce trochę wzrasta, a szczyt osiąga w ostatnim roku życia pisarza: 1919 – 1 publikacja, 1 recenzja, 1 tekst o autorze, 1 podobizna; 1920 – 4 teksty o autorze, 1 podobizna, 5 fotosów z filmu *Chłopi*; 1921 – 1 publikacja, 1 tekst o autorze, 1 podobizna; 1922 – 2 publikacje, 1 tekst o autorze, 2 fotosy z filmu *Chłopi*, 1 ilustracja; 1923 – 1 recenzja, 2 podobizny; 1924 – 1 publikacja, 3 teksty o autorze, 1 podobizna, 1 ilustracja; 1925 – 7 tekstów o autorze, 6 podobizn, w tym 2 pośmiertne, 2 reprodukcje dyplomu Nagrody Nobla, 2 fotografie medalu Nobla, 2 reprodukcje kart tytułowych, faksymile listu Romain Rollanda, kilka fotografii z dożynek w Wierchosławicach. W pierwszym roku po

śmierci obecność Reymonta w „Tygodniku” nadal rośnie, później gwałtownie spada i do II wojny światowej utrzymuje się na stałym, dość niskim, poziomie: 1926 – 1 przedruk, 11 tekstów o autorze, 16 podobizn, w tym 2 pośmiertne, 12 fotosów związanych z autorem, 11 fotosów związanych z pogrzebem i budową pomnika, faksymile *Gęsiarki*; 1927 – 3 fotosy z filmu *Ziemia obiecana*, 1 tekst o filmie; 1928 – 1 przedruk, 1 tekst o autorze, 2 ilustracje; 1929 – 1 tekst o autorze, 1 podobizna, 5 reprodukcji kart tytułowych, 1 fotografia związana z pochówkiem; 1930 – 1 tekst o autorze; 1931 – brak materiałów; 1932 – 1 tekst o autorze; 1933 – 1 tekst o autorze, 1 podobizna, 1 reprodukcja karty tytułowej; 1934 (dziesiąta rocznica Nagrody Nobla) – brak materiałów; 1935 – 1 tekst o autorze, 1 ogłoszenie konkursu na pracę o Reymoncie; 1936 – 1 ogłoszenie o przedłużeniu konkursu; 1937 – brak materiałów; 1938 – 2 teksty o przekładach utworów pisarza; 1939 – 1 tekst o autorze.

Jeśli natomiast każdy odcinek drukowanego utworu będziemy liczyć jako oddzielną publikację, to obecność Reymonta w „Tygodniku Ilustrowanym” w niektórych latach gwałtownie wzrasta. Do takich lat należą: 1902 (49 odcinków *Chłopów*), 1903 (41 odcinków *Chłopów*), 1905 (51 odcinków *Chłopów* plus 3 odcinki *Kartek z notatnika*), 1909 (12 odcinków *Z ziemi chełmskiej*), 1910 (8 odcinków *Z ziemi chełmskiej*), 1912 (51 odcinków *Roku 1794*), 1913 (51 odcinków *Roku 1794*), 1915 (25 odcinków *Roku 1794*), 1918 (13 odcinków *Za frontem*), 1922 (16 odcinków *Księżniczki* plus 19 odcinków *Buntu*). Ale bywały też lata „chude”, kiedy nie ukazywało się nic, jak na przykład w roku 1900, 1908, 1931, 1934, 1937.

Reymont w „Tygodniku Ilustrowanym” to materiał niezwykle bogaty, złożony i różnorodny. Czy powinien być przedmiotem badań tylko historyków literatury i prasoznawców? Wydaje się, że również powinni się nim zainteresować edytorzy tekstów, literaturoznawcy, historycy dziejów, badacze mediów, bibliolodzy i badacze ikonografii. Najprostsze zadanie będą mieli edytorzy utworów Reymonta, porównujący wersje rękopiśmienne z drukowanymi. Wszyscy pozostali muszą się dobrze zastanowić, jak ogarnąć ten wieloraki i złożony materiał i z jakiego punktu rozpocząć badania. Wystartowanie od porządku rzeczowego, jaki zaprezentowano w tej pracy, jest pewnym wyjściem z tej sytuacji. Praca niniejsza daje bowiem asumpt dla co najmniej kilkunastu artykułów i rozpraw na temat Reymonta. Szczególnie interesująca może się okazać praca o recenzjach twórczości pisarza zamieszczonych w „Tygodniku Ilustrowanym”, z których niektóre są perełkami polskiej krytyki literackiej.

Bibliografia

Akademia żałobna ku czci śp. Władysława Stanisława Reymonta i śp. Stefana Żeromskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 1, s. 17.

- Autograf „Gęsiarki”*. [Facsimile], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 30.
- Autor „Chłopów” pod sądem. Obrońca oskarżonego mecenas Leon Papiński zabiera głos. Na ławie oskarżonych pierwszy z prawej – Reymont*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, R. 51, nr 47, s. 952.
- Bankiet wydany dn. 15 maja przez Tow. France – Pologne i Societé des Gens de Lettres w Paryżu na cześć Władysława St. Reymonta*. [Fotografia grupowa], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 451.
- Bibliografia Bara*, <http://bar.ibl.waw.pl/bar-opis.htm>
- Biblioteka śp. Wł. St. Reymonta w mieszkaniu warszawskim*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 26.
- Biblioteka w dworze kołaczkowskim*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 34.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, R. 40, nr 51, s. 1009–1010.
- Budowa pomnika na grobie śp. Władysława St. Reymonta*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 49, s. 835.
- Bułakowski Adam, *Serce nieśmiertelne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, R. 70, nr 49, s. 939.
- „Chłopi” Reymonta w kinematografie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, R. 61, nr 49, s. 913.
- Choynowski Piotr, *Dusza Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 38.
- Czachowska Jadwiga, *Rozwój bibliografii literackiej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1979, s. 152–164.
- [Cztery fotografie dworu w Kołaczkwie], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 32–33.
- Dębicki Zdzisław, *Triumf „Chłopów”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, R. 65, nr 47, s. 762.
- Dożynkowe wiano Władysława St. Reymonta*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 35, s. 691 [okładka].
- [Dwie fotografie:] *Mieczysław Frenkiel jako Boryna; Dominikowa z Jagną i Szymkiem (Meryta i Adwentowiczowa)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, R. 63, nr 17, s. 272.
- Dworek R. Hughesa w Bedford Hills, gdzie gościł Wł. St. Reymont w czasie swego pobytu w Ameryce*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 35.
- Dyplom nagrody Nobla – Okładka dyplomu nagrody Nobla*. [Dwie fotografie], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 449.
- Dyplomy orderu Polonia Restituta wręczone naszym wielkim pisarzem Władysławowi St. Reymontowi i Stefanowi Żeromskiemu*. [Reprodukcja], „Tygodnik Ilustrowany” 1922, R. 63, nr 23, s. 370.
- [*Dziewięć fotografii z pogrzebu Wł. St. Reymonta*], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 36–38.
- Facsimile kart tytułowych angielskiego wydania „Chłopów”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 450.

- Facsimile listu Romain Rollanda do Wł. St. Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 450.
- Frenkiel Mieczysław, „Chłopi” Reymonta na ekranie. Parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, R. 63, nr 17, s. 272–273.
- Gabinet śp. Wł. St. Reymonta w mieszkaniu warszawskim*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 25.
- Gabryś-Sławińska Monika, *Konflikty zbrojne na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1904–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2015.
- Gajkowska Cecylia, *Tygodnik Ilustrowany*, w: Józef Bachórz, Alina Kowalczykowska, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 963–964.
- [Galle Henryk] H.G., „Marzyciel” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 29, s. 596 [rubryka Mieszaniny literackie].
- Gamma [pseudonim nierozszyfrowany], *Z pod pióra. Władysław Reymont*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 2, s. 36.
- Głosy szwedzkie o Reymencie. Studium Fr. Bööke’go o „Chłopach”*, przeł. J. Szebekówna, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 19, s. 246.
- Goetel Ferdynand, *Uroczystości Reymontowskie w Wierchosławicach*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 35, s. 694–696.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Beatyfikacja Unii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, R. 64, nr 21, s. 333–334.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Kąpiel w witriolu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 1, s. 4–5.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Listy literackie. Francuski nad „Chłopami” hymn*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 21, s. 402.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Listy literackie. (Reymont: Za frontem)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, R. 60, nr 34, s. 552–553.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, R. 61, nr 23, s. 448–449; nr 24, s. 466–468; nr 25, 487–488; nr 26, s. 505; nr 27, s. 527–528.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Śp. Władysław Stanisław Reymont*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, nr 50, s. 992.
- Gwiżdż Feliks, *Nie przypowieść to...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- Husarski Waclaw, „Chłopi” Reymonta w wydaniu ozdobnym, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, R. 69, nr 51, s. 939.
- Ihnatowicz Ewa, *Koncepcja prasy w „Tygodniku Ilustrowanym” za redakcji Ludwika Jenikego (1859–1886)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1982–1983, R. 17–18, s. 135–151.
- Ihnatowicz Ewa, *Teoria i praktyka krytyki literackiej w „Tygodniku Ilustrowanym” za redakcji Jenikego*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1987, R. 26, z. 3, s. 5–25.

- Ihnatowicz Ewa, „Tygodnik Ilustrowany” a pozytywizm (1859–1886), „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1988, R. 27, z. 1, s. 23–38.
- Ihnatowicz Ewa, „Tygodnik Ilustrowany” 1859–1886 jako czasopismo integrujące, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1987, R. 26, z. 2, s. 5–31.
- [*Ilustracje do drukowanych fragmentów „Pielgrzymki do Jasnej Góry”*], „Tygodnik Ilustrowany” 1928, R. 69, nr 49, s. 907–908.
- j. [kryptonim nierozszyfrowany], „Chłopi” na scenie, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, R. 47, nr 27, s. 530.
- Jabłonowski Władysław, *Falszywe kryteria zasługi*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, R. 63, nr 31, s. 487.
- Jabłonowski Władysław, *Powieść o roku 1794*, „Tygodnik Ilustrowany” 1916, nr 47, s. 558–559; nr 49, s. 582–583.
- [Jankowski Czesław] Cz. J., *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, R. 38, nr 42, s. 836.
- [Jankowski Czesław] Cz. J., *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, R. 39, nr 17, s. 340.
- Jankowski Józef, *Wampir*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, R. 52, nr 26, s. 505.
- ju-wo [kryptonim nierozszyfrowany], „Ziemia obiecana” Reymonta na filmie, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, R. 68, nr 46, s. 936.
- Karty tytułowe lub okładki „Chłopów” w przekładach: hiszpańskim, holenderskim, japońskim, włoskim i hebrajskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, R. 70, nr 49, s. 939.
- Key Ellen, *Głosy szwedzkie o twórczości Reymonta*, przeł. J. Szebekówna, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, R. 61, nr 13, s. 246.
- Kronika literacka. List Romain Rollanda do Władysława Stanisława Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 463.
- Krytyka francuska o Reymoncie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 22, s. 434.
- Książka po francusku o Reymoncie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 8, s. 160.
- Książki i wydawnictwa periodyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, R. 45, nr 45, s. 870.
- Kurier literacki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, R. 51, nr 18, s. 364 [rubryka Mieszalniny literackiej].
- Lewa strona medalu złotego z nazwiskiem Wł. Reymonta. – Prawa strona medalu złotego z podobizną Alfreda Nobla*. [Dwie fotografie], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 449.
- Makuszyński Kornel, *W Kołaczkwie Pana Reymontowym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 32–33.
- Maska pośmiertna Wł. St. Reymonta*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 38.
- Matuszewski Ignacy, „Chłopi” Reymonta, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, R. 45, nr 49, s. 934; nr 50, s. 954–955.
- Matuszewski Ignacy, *Ewolucja talentu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 51, s. 1002–1004.

- Matuszewski Ignacy, *Przemysł w powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, R. 40, nr 48, s. 943–944; nr 49, s. 958–959.
- [Matuszewski Ignacy?] y., *Belletryści polscy w literaturze europejskiej. Autor „Chłopów”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, R. 43, nr 11, s. 207.
- Mieszaniiny literackie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, R. 59, nr 6, s. 62.
- Mieszaniiny literackie. Reymont po hiszpańsku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, R. 62, nr 20, s. 312.
- Mieszaniiny literacko-artystyczne. „Chłopi” Reymonta po niemiecku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, R. 53, nr 29, s. 612.
- Mieszaniiny literacko-artystyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 3, s. 60.
- Na niwie beletrystycznej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, R. 59, nr 15, s. 170.
- Nasi pisarze na wywczasach letnich. Wł. St. Reymont z żoną w St. Palais-sur-mer nad Atlantykiem*. [Art.] J. Holewiński. [Reprodukcja], „Tygodnik Ilustrowany” 1910, R. 51, nr 40, s. 801 [okładka].
- Okładka do I, II tomu „Chłopów” Wł. St. Reymonta. – Okładka III, IV tomu*. [Reprodukcje], „Tygodnik Ilustrowany” 1911, R. 52, nr 3, s. 51.
- Okładka japońskiego wydania „Chłopów” Reymonta*. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 39, s. 786.
- Okładka nowego niemieckiego wydania „Chłopów”*. [Reprodukcja], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 450.
- [Ordyński Władysław] Wł. Or., *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, R. 37, nr 39, s. 775–776.
- Orszak weselny Boryny. (Ilustracja do „Chłopów” Wł. St. Reymonta)*. [Art.] A. Kędzierski. [Reprodukcja kolorowa], „Tygodnik Ilustrowany” 1928, R. 69, nr 49 [wkładka między stronami 902–903].
- O życiu i twórczości Wł. St. Reymonta. (Ogłoszenie konkursu)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, R. 76, nr 17, s. 340.
- O życiu i twórczości Wł. St. Reymonta. (Przedłużenie konkursu)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, R. 77, nr 45, s. 864.
- [*Pięć fotosów z filmu realizowanego na podstawie „Chłopów”*], „Tygodnik Ilustrowany” 1920, R. 61, nr 49, s. 913.
- Polska za granicą*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, R. 79, nr 11, s. 221.
- Portret Wł. St. Reymonta*. [Art.] J. Malczewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 3, s. 52.
- Portret Wł. St. Reymonta*. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 24, s. 476.
- Portret Władysława St. Reymonta*. [Art.] M. Muter, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, R. 64, nr 15, s. 232.
- Prasa europejska o Reymonie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 1, s. 13; nr 2, s. 34. [Reprodukcja strony tytułowej „Chłopów” Reymonta]. [Art.] Z. Kamiński, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, R. 74, nr 49, s. 961.

- Reymont o Polsce, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, R. 60, nr 14, s. 222.
- Reymont u obcych, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, R. 54, nr 39, s. 766.
- Reymont Władysław Stanisław, *Bunt*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 27–32, 34–45, 47–48, 52.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi. Powieść*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, R. 43, nr 3–52; 1903, R. 44, nr 2–43; 1905, R. 46, nr 1–52; 1906, R. 47, nr 2, 5.
- Reymont Władysław Stanisław, *Gęsiarka*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 2, s. 30–31.
- Reymont Władysław Stanisław, *Kartki z notatnika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, R. 46, nr 45, s. 818–820; nr 46/47, s. 848–851; nr 48/49, s. 869–870.
- Reymont Władysław Stanisław, *Księżniczka. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 1–16.
- Reymont Władysław Stanisław, *Na Niemca! Opowiadanie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 52, s. 819–820.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pęknięty dzwon*, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 41, s. 698.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Fragmenty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 49, s. 907–910.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, R. 35, nr 24–36.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49, s. 1003–1006.
- Reymont Władysław Stanisław, *Polski wydział narodowy w Ameryce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 10, s. 157.
- Reymont Władysław Stanisław, *Przed świtem. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, R. 42, nr 40, s. 783–784; nr 41, s. 805–808.
- Reymont Władysław Stanisław, *Rok 1794. Powieść historyczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, R. 52, nr 48–51; 1912, R. 53, nr 1–52; 1913, R. 54, nr 1–52; 1915, R. 56, nr 27–52.
- Reymont Władysław Stanisław, *Sąd. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, R. 48, nr 9, s. 175–177; nr 11, s. 226–227; nr 12, s. 244–246.
- Reymont Władysław Stanisław, *Skazaniec nr 437. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 1–8.
- Reymont Władysław Stanisław, *Spotkanie. Szkice i obrazki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, R. 36, nr 43, s. 273–275; nr 44, s. 301–303; nr 45, s. 317–318; nr 46, s. 341–343; nr 47, s. 365–366.
- Reymont Władysław Stanisław, *Szczęśliwi. Obrazek*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, R. 35, nr 51, s. 399–402.
- Reymont Władysław Stanisław, *W Loretto. Korespondencja własna „Tygodnika Ilustrowanego”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, R. 36, nr 20, s. 316–317.
- Reymont Władysław Stanisław, *W palarni opium*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, R. 35, nr 41, s. 231, 234.

- Reymont Władysław Stanisław, *Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani! Fragment*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, R. 65, nr 51, s. 848–849.
- Reymont Władysław Stanisław, *Wymarsz kosynierów*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, nr 19, s. 232.
- Reymont Władysław Stanisław, *Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 28, s. 560–561; nr 30, s. 597–598; nr 31, s. 621; nr 32, s. 637–638; nr 36, s. 753–754; nr 37, s. 770–771; nr 41, s. 837–838; nr 42, 43, 47–49; 1910, R. 51, nr 1, 7–13, 26.
- Reymont Władysław Stanisław, *Za frontem. Nowela*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 1–7.
- Reymont Władysław Stanisław, *Zawierucha*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, R. 35, nr 6, s. 83; nr 7, s. 106–107.
- Richter Bogdan, *Reymont w Japonii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 49, s. 851.
- Rysunek okładki do „Chłopów” Władysława St. Reymonta w wydaniu niemieckim.* [Reprodukcja], „Tygodnik Ilustrowany” 1912, R. 53, nr 29, s. 612 [rubryka Mieszczaniny literacko-artystyczne].
- S.O. [kryptonim nierozszyfrowany], *Janos Tomscanyi – tłumacz „Chłopów”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, R. 71, nr 23, s. 451.
- [Szaltenis Jerzy?] Jerzy Sz., *Literatura polska po litewsku*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, R. 79, nr 28, s. 528.
- Szelągowski Adam, *Artyzm historyczny Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 26–28.
- Szelągowski Adam, *Poeta – historyk gromady. (W pierwszą rocznicę śmierci)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 49, s. 842–844.
- Światowa sława Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 449–451.
- Świętochowski Aleksander, *Nad uczczonym grobem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 24–25.
- Tablica pamiątkowa w kościele Świętego Krzyża, kryjąca puszkę z sercem Reymonta.* Fotografowała Ada Janczewska, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, R. 70, nr 49, s. 939.
- [Trzy fotografie:] *Pan Junosza-Stępowski jako Karol Borowiecki w filmie „Ziemia obiecana”...*; *Pani J. Smosarska jako Anka...*; *Pan Ludwik Solski jako Herman Bucholz...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, R. 68, nr 46, s. 936.
- Uniwersalizm „Chłopów” Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1932, R. 73, nr 8, s. 121.
- Uroczystości Reymontowskie w Wierzchosławicach.* [Fotoreportaż]. Fotografował Jan Ryś, „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 35, s. 694–696.
- W pierwszą rocznicę śmierci wielkiego pisarza dokonano [...] poświęcenia płyty pamiątkowej na grobie śp. Wł. Reymonta.* [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 50, s. 874.

- Weysenhoff Józef, *Epopeja chłopska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 19, s. 373–374; nr 20, s. 395–396.
- Weysenhoff Józef, *Rozmowy literackie*. [Z tego cyklu:] *Gamratka w literaturze polskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 41, s. 832–833.
- Wł. St. Reymont i Józef Weysenhoff w Paryżu. (1909 r.). [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 28.
- Wł. St. Reymont i Zdzisław Dębicki w lokalu redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- Wł. St. Reymont na ganku w Kołaczkowie. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 33.
- Wł. St. Reymont na przechadzce w Łazienkach. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- Wł. St. Reymont na wiecu wychodźstwa polskiego w Filadelfii przyjmowany wszędzie z gorącym entuzjazmem. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 35.
- Wł. St. Reymont otrzymał za „Chłopów” tegoroczną nagrodę Nobla w dziale literatury. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1924, R. 65, nr 47, s. 761.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna]. [Art.] L. Wyczółkowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 27.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna]. Fotografował A. Gürtler, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, R. 62, nr 13, s. 206.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1922, R. 63, nr 1, s. 7.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1923, R. 64, nr 21, s. 334.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 49, s. 843.
- Wł. St. Reymont. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1928, R. 69, nr 44, s. 811.
- Wł. St. Reymont. (Rzeźba prof. K. Laszczki). [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 26.
- Wł. St. Reymont w Nicei w roku 1924. [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 28.
- Wł. St. Reymont w Paryżu; po lewej znany wydawca francuski H. Martinie. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 34.
- Wł. St. Reymont we Francji, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, R. 53, nr 46, s. 964.
- Wł. St. Reymont z małżonką na dworcu głównym w Warszawie po przyjeździe z Paryża. [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 23, s. 450.
- Wł. St. Reymont. (Z wystawy w Domu Sztuki). [Art.] J. Malczewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 27.
- Wł. St. Reymont. (Zdjęcie z czasów pobytu w Ameryce). [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- Wł. St. Reymont. (Zdjęcie z czasów pobytu w Paryżu). [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, R. 67, nr 2, s. 29.
- Władysław Reymont. Fotografował Ł. Dobrzański, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, R. 47, nr 27, s. 530.

- Władysław Stanisław Reymont, honorowy członek Kasy Literackiej.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1919, R. 60, nr 22, s. 351.
- Władysław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1899, R. 40, nr 18, s. 346.
- Władysław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1904, R. 45, nr 50, s. 955.
- Władysław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1933, R. 74, nr 44, s. 866.
- Władysław St. Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1909, R. 50, nr 20, s. 396.
- Władysław St. Reymont, podobizna fotograficzna,* „Tygodnik Ilustrowany” 1929, R. 70, nr 48, s. III.
- Władysław Stanisław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1913, R. 54, nr 39, s. 766.
- Władysław Stanisław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1917, R. 58, nr 23, s. 283.
- Władysław Stanisław Reymont.* [Podobizna], „Tygodnik Ilustrowany” 1920, R. 61, nr 24, s. 466.
- Zawistowski Władysław, *Wł. St. Reymont – pisarz i człowiek,* „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 50, s. 993–994.
- Zdziarski Stanisław, *Bibliografia. I. Przekłady z polskiego,* „Tygodnik Ilustrowany” 1899, R. 40, nr 31, s. 616.
- Ziemia chełmska po rosyjsku,* „Tygodnik Ilustrowany” 1910, R. 51, nr 27, s. 549.
- Zintegrowana Baza Bibliograficzna IBL PAN, <http://bar.ibl.waw.pl/oproj.htm>
- Zwłoki śp. *Władysława St. Reymonta w pokoju, w którym wielki pisarz chorował i umarł.* [Fotografia], „Tygodnik Ilustrowany” 1925, R. 66, nr 50, s. 993.

Dorota Gacka, filolog klasyczny i mediewista, autorka przekładów z języka łacińskiego, w tym m.in. *Eklogi Teodula*, a także artykułów z zakresu literatury średniowiecznej, a w szczególności hagiografii. Zatrudniona jest w Pracowni Literatury Średniowiecza Instytutu Badań Literackich PAN. Z twórczością Reymonta zetknęła się jako uczestniczka projektu *Zintegrowana baza bibliograficzna e-ZBB*, realizowanego w IBL PAN.

Zofia Bojara*

 <https://orcid.org/0009-0007-7262-8402>

Lorentowicz o Reymoncie: między wspomnieniem a paszkwilem

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę przybliżenia wizerunku Władysława Stanisława Reymonta zawartego w publikacjach krytyka literackiego Jan Lorentowicza. Prześledzone zostały przemiany w wypowiedziach Lorentowicza – od obiektywnych, choć surowych artykułów poświęconych twórczości autora *Chłopów*, do wspomnień o wyraźnie krytycznym charakterze, opublikowanych w roku 1934 w „Kurierze Porannym”, a następnie przedrukowanych w *Spojrzeniu wstecz* (1935). Artykuł poświęcony jest analizie zawartej w nich szkodliwej narracji wokół biografii pisarza, pełnej ironii i wyolbrzymień – ze szczególnym uwzględnieniem mocno wypaczonego portretu Reymonta, opartego na przerysowanych anegdotach z czasów bliskiej znajomości obu literatów w latach 1896–1899, gdy dzielili wspólne mieszkanie przy rue Rollin nr 6 oraz 12 w Paryżu.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, Jan Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Nagroda Nobla

* Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, e-mail: zofia.bojara@gmail.com



Received: 2025-04-08. Verified: 2025-06-11. Accepted: 2025-06-11.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Jan Kochanowski. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Lorentowicz about Reymont: Between memoir and pasquill

Summary

The article is an attempt to present the image of Władysław Stanisław Reymont as depicted in the publications of the literary critic Jan Lorentowicz. The transformations in Lorentowicz's statements are traced—ranging from objective, albeit harsh, articles dedicated to the work of the author of *Chłopi* (*The Peasants*), to memoirs of a distinctly critical nature published in 1934 in “Kurier Poranny” and later reprinted in *Spojrzenie wstecz* (1935). This paper is dedicated to analyzing the harmful narrative embedded in these works, which is full of irony and exaggerations – particularly focusing on the distorted portrayal of Reymont based on exaggerated anecdotes from the period of close acquaintance between the two writers (1896–1899), when they shared an apartment at 6 and 12 rue Rollin in Paris.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, Jan Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Nobel Prize

W liście z 15 listopada 1898 roku Reymont pisał do siostry, Katarzyny Jakimowiczowej, o swoim paryskim współlokatorze, Janie Lorentowiczu: „W domu zastałem wszystko po dawnemu, mój towarzysz wyprowadza się za miesiąc do Krakowa, czego z utęsknieniem wyczekuję, bo już mam go dosyć choćby na całe życie”¹. Zasygnalizowana w liście trudna, choć bliska znajomość pomiędzy pisarzami stanowi kontekst dla omawianych w tym artykule publikacji Lorentowicza na temat autora *Chłopów*.

Jan Lorentowicz, znany krytyk literacki i teatralny, w ciągu swojej długoletniej kariery pisarskiej o Władysławie Stanisławie Reymoncie wypowiadał się często – poświęcił mu dwadzieścia osiem publikacji, w tym pięć w języku francuskim. Ten „reymontologiczny” dorobek Lorentowicza powstawał w dwóch etapach i ma jakby dwie odsłony. W tekstach pisanych i drukowanych za życia Reymonta, a więc w latach 1898–1925, Lorentowicz zajmował stanowisko rzetelnego, surowego, ale

¹ W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 181.

z reguły obiektywnego recenzenta kolejnych jego dzieł. Częściej ganił, niż chwalił, wysoko cenił właściwie tylko *Chłopów*, niemniej stosował wobec twórczości autora *Ziemi obiecanej* głównie kryteria artystyczne.

Sytuacja zmieniła się w latach trzydziestych, gdy Lorentowicz wystąpił z serią artykułów wspomnieniowych, odnoszących się przede wszystkim do biografii Reymonta, w dodatku do takich jej szczegółów, które mógł poznać jako współlokator pisarza w czasach młodości. Lorentowicz kilka lat po śmierci noblisty upublicznił, wyolbrzymił lub wypaczył te fakty z życia Reymonta, które były źródłem największych jego kompleksów – przede wszystkim brak wykształcenia. Do wspomnień o młodości pisarza Lorentowicz dorzucił także publikacje na temat rzekomych zakulisowych rozgrywek politycznych towarzyszących Nagrodzie Nobla. Rewelacje Lorentowicza, chociaż często nieprawdziwe lub niesprawiedliwe wobec Reymonta, zapisały się jednak w kulturze polskiej na długo. Kluczowa dla ich powstania była bliska znajomość z pisarzem, o której początkach Lorentowicz mówi w książce *Spojrzenie wstecz*.

Pisze w niej, że poznali się w lipcu 1894 roku na obronie pracy doktorskiej lekarki Marii Sulickiej (1852–1929) w paryskiej Szkole Medycznej². Jest to wielce prawdopodobne. Reymont po raz pierwszy przyjechał do Paryża 25 lipca 1894 roku z doktorem Józefem Drzewieckim, „który mógł być zainteresowany przebiegiem obrony” i mógł zabrać na nią Reymonta³. Informację o obronie pracy doktorskiej Sulickiej podał „Kurier Poranny” w numerze 225 z 15 sierpnia 1894 roku – niewykluczone, że odbyła się ona w końcu lipca lub na początku sierpnia. Reymont przebywał wówczas w Paryżu zaledwie kilka dni, ale większość tego czasu spędził właśnie w towarzystwie Lorentowicza. Na pewno podczas tej wizyty Lorentowicz udzielił Reymontowi pożyczki, oprowadzał go także po Paryżu, który znał dobrze, mieszkał tam bowiem od 1890 roku⁴.

W czasie tego pierwszego krótkiego spotkania musieli wyrzucić na sobie pozytywne wrażenie: gdy pod koniec listopada 1896 roku Reymont przeprowadzał się do Paryża, skorzystał z zaproszenia Lorentowicza i zamieszkał z nim przy rue Rollin nr 6, a następnie 12. Dzielili wspólne mieszkanie przez następne kilka lat, aż do lipca 1899 roku.

Problemy w ich stosunkach pojawiły się dość szybko. Już po miesiącu wyszły na jaw różnice w charakterze, osobowości, stylu bycia, może również w skali talentu

2 Zob. J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Nakładem Funduszu Wydawniczego Leopolda Wellisza, Warszawa 1935, s. 5. Jeśli nie zaznaczono inaczej, dalsze cytaty z tekstów Lorentowicza pochodzą z tego wydania; po przytoczeniu podaję skrót Sw i numer strony.

3 Zob. D. Samborska-Kukuć, *Wokół listów Reymonta do Heleny Chylińskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 4, s. 174.

4 Zob. W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, wstęp i oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 204.

współlokatorów, z których jeden nie miał wykształcenia ani obycia w świecie, ale posiadał nieprzeciętne zdolności literackie, a drugi był człowiekiem o wysokiej kulturze i wiedzy, lecz pisarsko nietwórczym. Wydaje się, że w codziennym życiu te różnice mogły mocno przeszkadzać. W liście do Lorentowicza z 11 stycznia 1897 roku Reymont wyznał: „wiem, że ja działam Wam na wątrobę, mam przywilej częstego irytowania Was”⁵. Dzielenie mieszkania wiązało się dla obu literatów z narastającą wzajemną niechęcią. Z upływem czasu konflikty jedynie się pogłębiały: rok później w liście do Henryka i Marii Gierszyńskich Reymont mówił już o niemożności zniesienia towarzystwa Lorentowicza⁶.

Co ważne, w kontekście późniejszych wypowiedzi Lorentowicza napięte relacje w okresie paryskim nie przełożyły się na dalsze kontakty między pisarzami. Być może na odległość różnice charakteru mniej irytowały, a łączyły wspólne zainteresowania literackie oraz zależności środowiskowe i zawodowe. Aż do śmierci Reymonta utrzymywali poprawne, a nawet przyjazne stosunki. Świadczą o tym listy pisarza do Lorentowicza z lat 1896–1914, a także notatki w dziennikach Reymonta z lat dwudziestych⁷.

Nie naruszyła tej relacji nawet Nagroda Nobla. Chociaż wiadomo, że Lorentowiczowi bliższa była twórczość Stefana Żeromskiego niż Reymonta, świeżo po przyznaniu nagrody nie włączył się on w spór toczący się wokół tych dwóch polskich kandydatów. Jego odpowiedzią na wygraną Reymonta było wydane w Warszawie w 1925 roku studium *Ladislav Reymont. Prix Nobel 1924 (Essai sur son oeuvre)* – czyli *Władysław Reymont. Nagroda Nobla 1924 (esej o jego twórczości)*⁸. Przybliżył w nim francuskim czytelnikom całokształt twórczości najnowszego laureata Nagrody Nobla. Nie komentował jednak w żaden sposób kwestii przyznania nagrody Reymontowi, nie ujawnił się także jako zwolennik kandydatury Żeromskiego. Wypowiedź na ten temat, wraz z głośną krytyką wygranej autora *Chłopów*, przyjdzie dopiero dziesięć lat później.

5 Tamże, s. 209.

6 Pisał: „U mnie nic nowego – prócz tęsknego wyczekiwania na wyjazd mojego towarzysza i współlokatora” (list z 4 stycznia 1898), tamże, s. 85.

7 Zob. tamże, s. 204–255 (tylko siedem z 64 listów Reymonta do Lorentowicza, ogłoszonych w tomie *Korespondencji*, przetrwało w autografie, pozostałe pochodzą z odpisów Witolda Kottowskiego; z pewnością listów było więcej, również z późniejszych lat). Zob. też W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 230.

8 Rozdział z tego studium dotyczący *Chłopów* znalazł się w numerze z 30 kwietnia 1925 francuskiego pisma „Le Flambeau” (J. Lorentowicz, *Le chef-d’œuvre de Ladislav Reymont. Les Paysans, „Le Flambeau” 1925*, t. VIII, s. 457–466). Na podstawie owego studium w roku 1929 opublikowany został również wstęp do serbskiego wydania wybranych dzieł Reymonta (J. Lorentowicz, *Vladislav S. Rejmont*, w: *Vladislav Rejmont. Izabrana dela*, przeł. L. Knežević, „Narodna Prosveta”, Belgrad 1929).

Wysoką klasą wykazał się też Lorentowicz po śmierci Reymonta. Opublikował wtedy trzy artykuły ze wspomnieniami. Pierwszy z nich ukazał się w prasie codziennej nazajutrz po odejściu pisarza⁹, następny kilka lub kilkanaście dni później w miesięczniku „Z Całego Świata” – był to felieton poświęcony zarówno Reymontowi, jak i zmarłemu nieco wcześniej Żeromskiemu¹⁰. Pod koniec 1926 roku w prasie francuskiej wyszedł jeszcze artykuł Lorentowicza wspominający rocznicę śmierci obu pisarzy¹¹.

Teksty te wciąż miały charakter krytycznoliteracki, skupiały się na pisarstwie, nie na biografii Reymonta, o której Lorentowicz jedynie napomykał (ogólnikowo pisał o trudach młodości pisarza). W obliczu śmierci autora *Chłopów* Lorentowicz złagodził nawet swoje wypowiedzi na temat jego dorobku twórczego. Znany z surowej oceny, w artykułach z lat 1925–1926 pisał o dziełach Reymonta, również tych wcześniej mocno przez siebie krytykowanych, w sposób neutralny.

W roku 1934 w publikacjach Lorentowicza następuje wyraźna zmiana. Przestają one być pisane z punktu widzenia krytyka literackiego, a zaczynają mieć charakter osobistych wspomnień biograficznych. Obiektywność, cechująca wcześniejsze wypowiedzi, ustępuje na rzecz wyrażania subiektywnych opinii Lorentowicza, który – przywołując czasy znajomości z autorem *Chłopów* oraz okoliczności przyznania Nagrody Nobla – przyjmuje postawę ironiczną i lekceważącą, bywa złośliwy, kpiarski, wrogi. Taki sposób prowadzenia narracji skutkuje powstaniem mocno negatywnego i wypaczonego portretu Reymonta, a same teksty nabierają cech paszkwilu.

Lista tych publikacji jest dość długa.

W styczniu 1934 roku Lorentowicz wydał w „Kurierze Porannym” trzy artykuły ze wspomnieniami o Reymoncie oraz artykuł omawiający kwestię przyznanej w 1924 roku nagrody. Ukazały się one w następującej kolejności: *Reymont w Paryżu* w numerze 14, *Nocny napad na filologa* w numerze 21, *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?* w numerze 35, *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta* w numerze 208.

Co ważne, w grudniu tego samego roku tekst *Reymont w Paryżu* pojawił się także w przekładzie francuskim w numerze 12 „Les Amis de la Pologne”¹² – pisma francuskojęzycznego poświęconego sprawom polskim i polskiej kulturze, stanowiącego jedno z ważniejszych źródeł informacji o naszym kraju we Francji¹³.

9 J. Lorentowicz, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 2.

10 Tenże, *Listy literackie*, „Z Całego Świata” 1925, nr 11, s. 127–140.

11 Tenże, *Deux ecrivains polonaise. Stephane Zeromski et Ladislas Reymont*, „Le Temps” 1926, nr 23608.

12 Tenże, *Reymont à Paris*, przeł. M. Strowska, „Les Amis de la Pologne” 1934, nr 12.

13 Zob. M. Nossowska, *Żeby widzieli nas pięknie... Propagandowy obraz II RP w „Bulletin »Les Amis de la Pologne«*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, z. 2, s. 160.

Obecny w felietonie obraz Reymonta dotarł w ten sposób nie tylko do czytelników w kraju, ale również za granicą.

Już w 1935 roku wymienione cztery artykuły zostały włączone w skład *Spojrzenia wstecz*, zbioru wspomnień poświęconych polskiemu środowisku artystyczno-kulturowemu końca XIX wieku. Lorentowicz, skupiając się w szczególności na kręgu paryskiej Polonii, przybliżył w nim swoje spotkania z wieloma twórcami tego okresu. Przywołał przy tej okazji znane mu fakty z biografii m.in. Reymonta, Żeromskiego, Jana Lemańskiego czy Gabrieli Zapolskiej. Przedruk w formie książkowej szkiców o Reymoncie zwiększył jeszcze ich zasięg. Po zakończeniu II wojny światowej *Spojrzenie wstecz* otrzymało dość szybko, bo już w 1957 roku, drugie wydanie, które utrwaliło wypaczony wizerunek autora *Komediantki* – do dziś funkcjonujący w powszechnej świadomości.

Takie czasowe nagromadzenie wypowiedzi, w połączeniu z drastyczną zmianą ich wydźwięku, narzuca pytanie o motywację Lorentowicza. Być może źródłem jego aktywności były dwie rocznice: dziesięciolecie uzyskania Nagrody Nobla przez Reymonta oraz dziesięciolecie śmierci zarówno jego, jak i Żeromskiego. W *Spojrzeniu wstecz* Lorentowicz zamieścił jednak wspomnienia nie tylko o tych dwóch pisarzach, ale o wielu twórcach Młodej Polski.

Pewną wskazówkę mogą stanowić pierwodruki szkiców zebranych w tomie *Spojrzenie wstecz*. Niemal wszystkie (z wyjątkiem trzech: *Tragedia rewolucjonisty*, *Osobliwa licytacja*, *Ibuś*) zostały opublikowane w „Kurierze Porannym”¹⁴. Ukazywały się one regularnie od stycznia do września 1934 roku w niedzielnych wydaniach gazety, poszerzonych o dodatek ilustrowany i powieściowy. Z wydrukowanych tam dwudziestu ośmiu artykułów tylko sześć nie weszło później do wydania książkowego. Były to: *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? Dwa wybiegi polemiczne* (nr 42), *Nasi przyjaciele francuscy* (nr 257), *Nowe dzieło Berenta* (nr 285), *T. N. K.* (nr 306), *Pogrom fredrologów* (nr 320), *Regionalizm polski* (nr 341). O pierwszym z nich, dotyczącym Nobla, będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

Felietony o Reymoncie wpisują się zatem w szersze przygotowania Lorentowicza do publikacji wspomnień o Młodej Polsce. Na tle pozostałych wypowiedzi ze *Spojrzenia wstecz* aż cztery dotyczące Reymonta (żaden inny twórca nie zdobył takiej uwagi autora) są jednak wyraźnie bardziej krytyczne, nawet obraźliwe. Mają na celu nie tyle utrwalenie pamięci o Reymoncie, ile zmianę jego publicznego wizerunku: często stawiają w opozycji to, co za życia sam noblista mówił o sobie, z tym, co Lorentowicz po latach ujawnia czytelnikom. Zastanawia także struktura

¹⁴ Dziennik ten od 1932 ukazywał się pod redakcją Wojciecha Stpiczyńskiego, który wydobył go z wcześniejszego kryzysu i poszerzył jego tematykę. Pod kierownictwem Stpiczyńskiego do „Kuriera” pisywało wielu ludzi kultury; zob. J. Pietrzak, *Stpiczyński Wojciech Wacław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XLIV, z. 180, Wydawnictwo FNP, Instytut Historii PAN, Warszawa–Kra-ków 2006, s. 162–163.

książki: szkice poświęcone autorowi *Chłopów* otwierają i zamykają tom, tworząc swoistą klamrę publikacji.

Chronologicznie (według kolejności druku w „Kurierze Porannym”) i kompozycyjnie (według układu tomu *Spojrzenie wstecz*) porządek ten wygląda następująco.

Pierwszy felieton – *Reymont w Paryżu* – dotyczy wspomnień Lorentowicza z okresu wspólnego zamieszkiwania z Reymontem przy rue Rollin. Artykuł odnosi się więc do początków twórczości późniejszego noblisty, ale ukazuje go na tle paryskich realiów nie z perspektywy pisarstwa, tylko wyglądu, codziennych zwyczajów, charakteru. Tekst, którego tytuł równie dobrze mógłby brzmieć (parafrazując Zbigniewa Herberta) „Barbarzyńca w Paryżu”, zawiera także „sprostowania” licznych faktów z życia autora *Chłopów*, przedstawione w formie krótkich anegdot.

Nocny napad na filologa ukazał się w „Kurierze” tydzień później (w wydaniu książkowym zamieszczony jako drugi). W przeciwieństwie do poprzedniego felietonu nie skupia się jednak wyłącznie na Reymoncie. Lorentowicz ukazuje w nim wielokulturowy krąg gości paryskiego Hôtel du Brésil, gdzie wraz z Reymontem często bywali na obiadach. Spośród Polaków odwiedzających hotel autor wspomina między innymi Samuela Adalberga – paremiologa, wydawcę tekstów staropolskich i tytułowego filologa. Większa część artykułu poświęcona jest zakrapianej „starym burgundem” nocnej eskapadzie, na którą Lorentowicz, Reymont, Stanisław Przybyszewski i Franciszek Siedlecki zabrali Adalberga. Autor z ironią opisuje, jak Reymont oprowadzał Adalberga po paryskich zabytkach, nie znając jednak ich dokładnej historii i przekręcając fakty.

Dwa tygodnie po publikacji *Nocnego napadu na filologa* gazeta wydrukowała artykuł *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?* (w skład *Spojrzenia wstecz* został włączony bez podtytułu jako szkic czwarty, po felietonie *Powszednie troski Żeromskiego*). Skupia się on na staraniach podjętych w latach dwudziestych przez polskich dyplomatów i ludzi kultury mających na celu wsparcie kandydatury Żeromskiego do Nagrody Nobla. Ostateczną wygraną autora *Chłopów* Lorentowicz skomentował krótko, ale dobitnie, stwierdzając, że pisarz otrzymał ją ze względów politycznych, gdyż jego kandydatura forsowana była przez rządy Wincentego Witosa i Władysława Grabskiego. Cały wywód tak jest prowadzony, by podważyć wartość artystyczną i literacką dorobku Reymonta.

Skrajne stanowisko Lorentowicza spotkało się z głosami sprzeciwu ze strony redakcji czasopisma „A.B.C.”¹⁵ i skutkowało reakcją obronną autora, czyli wspomnianym wcześniej felietonem *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? Dwa wybiegi polemiczne*. Ukazał się on w następnym niedzielnym wydaniu „Kuriera Porannego”, nie wszedł jednak do *Spojrzenia wstecz* – jako odpowiedź Lorentowicza na zarzuty zawarte w konkretnym artykule prasowym w publikacji książkowej byłby pozbawiony kontekstu, a przez to prawdopodobnie niezrozumiały.

¹⁵ *Mówią... Piszą... „Kompromitująca” zamiana*, „A.B.C.” 1934, nr 36, s. 6.

Prawie sześć miesięcy później Lorentowicz opublikował w „Kurierze” felieton *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta*. Na wstępie tłumaczył, że artykuł odnosi się do sceptycyzmu czytelników w związku z zamieszczoną w *Reymencie w Paryżu* informacją o zdobyciu przez Reymonta fachowego przygotowania do zawodu krawca. *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta* była więc niejako kontynuacją tamtego artykułu. Dopelniając go o szczegóły zdobytej przez autora *Chłopów* edukacji, Lorentowicz podał dokładne lata nauki Reymonta, oceny z poszczególnych przedmiotów, zamieścił także zdjęcia metryk kościelnych i dokumentów związanych z wyzwoleniem czeladniczym. Ostatecznie felieton znalazł się także w *Spojrzeniu wstecz*, choć umieszczony został (jako jedyny) w części zatytułowanej *Przypisy* na końcu książki, a jego tytuł skrócono do formy: *Frak Reymonta*.

Wymienione artykuły w największym stopniu dotyczą Reymonta. Spośród pozostałych publikacji Lorentowicza z 1934 roku warto jeszcze wspomnieć o krótkim fragmencie z felietonu *Starzy i Młodzi*¹⁶, poświęconego domowi doktora Henryka Gierszyńskiego oraz jego żony Marii w Ouarville, gdzie gromadziło się środowisko kulturalne polskiej emigracji we Francji. Opowiadając o stałych gościach Gierszyńskich, Lorentowicz mówi także o Reymencie. Przywołuje go jednak głównie w kontekście uszczypliwej anegdoty o niefortunnej propozycji małżeńskiej, otrzymanej przez Reymonta od niezbyt urodziwej Francuzki.

W roku 1935 ukazało się wielokrotnie już przywoływane *Spojrzenie wstecz*, a także wspomnienie rocznicowe, poświęcone jednocześnie Reymontowi oraz Żeromskiemu. Wydrukowane ono zostało w numerze 10 „Nowej Książki”¹⁷ i wyraźnie bazowało na *Listach literackich*, opublikowanych w 1925 roku w miesięczniku „Z Całego Świata”. Wciąż miało charakter krytycznoliteracki, ale zawierało już fragmenty nawiązujące do artykułów wydanych rok wcześniej. Widoczna jest także zmiana w sposobie, w jaki Lorentowicz mówi o twórczości Reymonta: fragmenty w 1925 roku neutralne zmienione zostały na bardziej krytyczne, zbliżając się z powrotem do opinii wyrażanych przez niego przed śmiercią pisarza.

Jaki wizerunek Reymonta wyłania się z publikacji Lorentowicza z lat trzydziestych? W stworzonym wówczas przez niego portrecie młodego Reymonta dominuje rys prowincjonalizmu i nieokrzesań: ze wspomnień Lorentowicza wynika, że w latach dziewięćdziesiątych przyszły noblista był właściwie wyrwanym ze wsi polskiej chłopem, bez ogłady i wykształcenia, mocno zagubionym w Paryżu.

Podstawę tego portretu stanowi wygląd zewnętrzny. Lorentowicz zwraca uwagę na aparycję pisarza, podkreślając niepasujący do paryskiego otoczenia strój i ogólną prezencję. Opowiadając o swoim pierwszym spotkaniu z Reymontem w 1894 roku, stwierdza: „Był błądy i zalękniony, miał długie, obcięte pod prostym

¹⁶ J. Lorentowicz, *Starzy i Młodzi*, „Kurier Poranny” 1934, nr 145, s. 3–5.

¹⁷ Tenże, *Dwie rocznice. Żeromski i Reymont*, „Nowa Książka” 1935, nr 10, s. 529–533.

kątem włosów i połyskiwał wysokimi aż do kolan cholewami” (Sw, s. 5). Lorentowicz poddaje opis Reymonta technice typizacji: rysuje go niejako „z natury”, zgodnie z powszechnym wyobrażeniem tego, jak wyglądał włościanin końca XIX wieku. Szczególnie eksponuje owe buty z cholewami, które grają rolę niemal lejtmotywu: stają się synekdochicznym odpowiednikiem Reymonta („cholewiasty nieznanjomy”), głównym jego atrybutem („młodzieniec w butach z cholewami”). Lorentowicz podkreśla ponadto, że w tym nowym dla siebie otoczeniu Reymont jest bardzo niepewny, onieśmielony, wyobcowany. Podobnie wygląd i zachowanie pisarza przedstawiał już w swoim najstarszym artykule o nim – w *Naszyc młodych* z 1898 roku – gdzie również wspominał jego pierwszą wizytę w Paryżu: „Wątlý jest, szczuplý, przygnębiiony. Po bladej, zmęczonej twarzy, przemykają cienie nostalgii, to znów marzeń jakichś, długo pieszczonych”¹⁸. Wtedy jednak, co istotne, o fryzurze ani butach nie było mowy, a realny stan zagubienia Reymonta nie był wynikiem jego „zahukania”, tylko wyrazem artystycznego niepokoju, sygnałem bogatego życia wewnętrznego.

Zarówno w artykule z 1934 roku, jak i w opublikowanych trzydzieści sześć lat wcześniej *Naszyc młodych* pojawia się natomiast ten sam motyw pierwszego spotkania, właściwie zderzenia Reymonta z kulturą, sztuką, architekturą europejskiej metropolii. Widzimy prostaka pozbawionego obycia, niezdolnego do werbalizacji swoich emocji. Oprowadzany po Paryżu, jest w stanie zareagować jedynie albo oniemieniem, albo dobitnie potocznym słownictwem: „Reymont oczy szeroko otworzył, spogląda na mnie niespokojnie, potem błędnie i woła, krzyczy niemal: – Psiakrew!...”¹⁹; „Reymont pożerał oczyma dziwy wielkiej stolicy i rzucał kiedy niekiedy krótkie słowa zachwytu: – »Psiakrew!« albo: »Cho-lera!«” (Sw, s. 6). Ponieważ w *Naszyc młodych* ten obraz pozbawiony był innych negatywnie wartościujących opisów, nie sprawia więc wrażenia celowego ośmieszania; mniej plastyczna była też wówczas narracja Lorentowicza („oczy szeroko otworzył” a „pożerał oczyma dziwy”).

Portret załężnionego młodego pisarza przytłoczonego francuską stolicą Lorentowicz kontrastuje z wizerunkiem Reymonta, który wraca do Paryża po dwóch latach. Lorentowicz sugeruje, że w tym czasie autor *Komediantki* mocno się zmienił, nabrał pewności siebie. Jak podkreśla w szkicu *Nasi młodzi*, w obecności „nowego” Reymonta czuje się niemal onieśmielony: „Dawnego Reymonta poznać nie mogę. Mocny, tęgi, tyle ma pewności w oczach [...]. Biła od niego taka łuna sławy warszawskiej, że siedziałem olśniony, niewiele słysząc z jego opowiadań o podróży”²⁰. W *Reymoncie w Paryżu* Lorentowicz tę przemianę charakteru ocenia o wiele bardziej negatywnie: „Skromny podróżnik sprzed lat dwóch zmienił się do gruntu.

18 Tenże, *Nasi młodzi. I. Władysław St. Reymont*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 12, s. 139.

19 Tamże, nr 13, s. 152.

20 Tamże, nr 15, s. 176.

Był upojony powodzeniem *Pielgrzymki do Jasnej Góry*, *Komediantki*, *Fermentów* i *Spotkania*. Warszawski świat literacki znał na wylot i wygłaszał o nim zdania bezwzględne” (Sw, s. 6–7). W spisanych po latach wspomnieniach sukces pisarski, który istotnie przyszedł do Reymonta szybko, Lorentowicz przedstawia stereotypowo jako uderzenie wody sodowej do głowy, przejawiające się w trywialnej pysze, wręcz arogancji i bucie.

Lorentowicz bardzo szybko zderza to (rzekome lub faktyczne) Reymonta wysokie wyobrażenie o sobie – z „rzeczywistym” jego poziomem intelektualnym, to znaczy takim, jakie autor *Spojrzenia wstecz* natychmiast trafnie rozpoznał. Pisze: „W długich rozmowach z towarzyszem codziennym stwierdziłem od razu, że mam co czynienia z człowiekiem bez żadnego wykształcenia” (Sw, s. 6). Brak wykształcenia Reymonta jest szczególnie często akcentowanym wątkiem we wspomnieniach Lorentowicza. On najmocniej świadczy też o wpisany w te wypowiedzi zamiarze pomniejszenia rangi pisarstwa przyszłego noblisty i ośmieszenia jego osoby. Jedną z odsłon owego wątku jest opowieść dotycząca nieznamości francuskiego. Wspominając udzielanie przez siebie Reymontowi lekcji tego języka, Lorentowicz stwierdza:

Najprostszych „słówek” nie mógł przyszyły laureat Nobla zapamiętać. Gdy raz utrwalił sobie w myśli „un couton” (zamiast *un couteau* – nóż), powtarzał ten wyraz przez całe lata w restauracjach. Nie znał żadnego języka obcego; nawet – rosyjskiego. [...] Przyjeżdżał później Reymont przez długie lata do Paryża i nie nauczył się nawet czytać po francusku. (Sw, s. 9)

Przedstawia Reymonta jako nieuka, nie tylko pozbawionego jakichkolwiek zdolności lingwistycznych, ale śmiesznego w pozorowaniu światowca, wiecznego ignoranta wobec języka i kultury francuskiej. Dopełnia tym kreowany przez siebie obraz parweniusza bez edukacji, wprowadzonego na paryskie salony. Uszczypliwe sugestie w tej kwestii powracają często w artykułach z 1934 roku. Przykładowo, opisując paryskie zwyczaje Reymonta, Lorentowicz komentuje: „w teatrach nie był niemal zupełnie, bo nic nie rozumiał” (Sw, s. 10). Zamiast tego – wedle autora *Spojrzenia wstecz* – wybierał tanią rozrywkę (cyrk, przedstawienia music-hallowe).

We wspomnieniach Lorentowicza pozoranctwo pisarza idzie w parze z brakiem własnego zdania, uleganiem wpływom innych, przejmowaniem cudzych poglądów. Krytyk pisze: „Gawędy kawiarniane były dla Reymonta szkołą średnią, a częściowo i wyższą. Z nadzwyczajną chciwością chłonał w siebie wszystko, co posłyszał... Gdy nazajutrz, przy rannej kawie, olśniewał mnie nabytymi świeżo wiadomościami, łatwo mogłem odróżnić źródła, z których pochodziły” (Sw, s. 10).

Lorentowicz stwierdza również, że pisarz nigdy w pełni nie poznał również samego Paryża. Początkowa część artykułu *Nocny napad na filologa* skupia się właśnie na tej sprawie. Lorentowicz prześmiewczo opowiada w nim historię Reymonta, który próbuje oprowadzić Samuela Adalberga po „sławnej na cały świat Sainte-Chapelle”

(Sw, s. 17), nic jednak nie wie „o tym najwspanialszym pomniku architektury gotyckiej”, myli kaplicę górną z dolną, Adalberg sam musi orientować się w przestrzeni kościoła. Wydaje się, że Lorentowicz dlatego tak mocno podkreśla renomę zabytku, aby jeszcze bardziej uwydatnić niski poziom wiedzy i kultury „przewodnika”.

Opowiadając o czasie spędzonym przez Reymonta w Paryżu, Lorentowicz „ujawnia” jego skomplikowaną relację z samym miastem. Przedstawia ją jednak jedynie za pomocą cytatu z listu pisarza do Melanii Łaganowskiej z 19 stycznia 1897 roku, czyli z początków jego pobytu w Paryżu. W liście tym Reymont nazwał stolicę Francji „zamtużem świata” i „rynsztokiem”, „w który ściekają wszystkie brudy” (Sw, s. 13). Przytoczony fragment Lorentowicz opatrzył drwiącym komentarzem: „Ten sąd z samego dna Wolbórki przywieziony, zmienił się rychło i zasadniczo. Reymont przez całe życie nie mógł się oderwać od Paryża” (Sw, s. 13).

Inny wariant opowieści o braku wykształcenia Reymonta stanowi artykuł *Frak Reymonta*, w całości poświęcony jedynej formalnej edukacji, jaką pisarz przeszedł. Pozornie jest to tekst czysto faktograficzny: Lorentowicz odwiedza cech krawiecki, w którym Reymont pobierał nauki, porządkuje informacje dotyczące uzyskanych ocen, przedstawia dokumenty potwierdzające wyzwolenie czeladnicze, wskazuje na rolę, jaką odegrał w tej edukacji Konstanty Jakimowicz, właściciel zakładu krawieckiego, a prywatnie szwagier pisarza. Autor podsumowuje artykuł stwierdzeniem: „Urzędowe wykształcenie Reymonta skończyło się więc na trzeciej klasie Szkoły Niedzielno-Rzemieślniczej” (Sw, s. 351). Niemniej odnosi się wrażenie, że do przeprowadzenia tego śledztwa i opublikowania jego wyników skłania Lorentowicza nie tyle rzetelność dziennikarska czy uczciwość badawcza, ile pragnienie dostarczenia opinii publicznej kolejnej porcji sensacyjnych wiadomości. Jakby te „dowody”, którymi Lorentowicz postanowił „poprzec” „prawdziwość” podanej przez siebie informacji o tym, że Reymont „był wykwalifikowanym czeladnikiem krawieckim” (Sw, s. 349), miały raz na zawsze obalić wszelkie próby przypisania pisarzowi większego wykształcenia niż to, którym formalnie się legitymował. I potwierdzić wszystkie tezy autora *Spojrzenia wstecz* o – *de facto* – braku tegoż wykształcenia.

Zdecydowanie najczęściej opisywany przez Lorentowicza wątek z biografii Reymonta dotyczy początków jego twórczości literackiej. Nawet w tekstach krytycznoliterackich często zamieszczał on krótką notkę o młodości pisarza i okolicznościach powstawania jego pierwszych utworów. Pisał wtedy o pracy Reymonta na kolei oraz o ponawianych przez niego próbach rozpoczęcia kariery teatralnej. Takie skrótowe informacje pojawiły się między innymi w artykule *Nasi młodzi*, który w 1909 roku został przedrukowany w tomie drugim *Młodej Polski*, a także w napisanych po francusku *Lettres polonaises. W. Reymont, J. Kasprowicz, „Chimera”*²¹. Jeszcze bardziej lapidarna wersja tej noty weszła do studium *Ladisl*

21 J. Lorentowicz, *Lettres polonaises. W. Reymont, J. Kasprowicz, „Chimera”*, „Mercure de France” 1901, nr 6.

Reymont. Prix Nobel 1924 (Essai sur son oeuvre). Wyłania się z owych biogramów obraz niestandardowej młodości Reymonta – burzliwej i naznaczonej trudnymi doświadczeniami, ale niepoddawanej przez Lorentowicza żadnym ocenom.

Neutralność ta zaczyna słabnąć w pierwszym artykule pośmiertnym, informującym czytelników „Kuriera Czerwonego” o odejściu Reymonta. Lorentowicz, podobnie jak w wymienionych artykułach, publikuje w nim krótki akapit o młodości Reymonta. Choć treść nie uległa poważnej zmianie, to – w zestawieniu z poprzednimi notami – jej wydźwięk wydaje się zapowiadać późniejszą narrację krytyka:

Bez wykształcenia, wśród byle jakich przygód młodości bezładnej, na wędrownie z podrzędną trupą aktorską spędzonej, wśród dorywczych zajęć prostackich, do których spychało go brutalnie życie, Władysław Reymont pisze w rowie kolejowym pierwsze swe nowele i woła głosem donośnym: j e s t e m!²²

Wizerunek Reymonta ogłaszającego swoją obecność polskiemu środowisku literackiemu z rowu kolejowego powtarza się w następnych dwóch artykułach (polskim z 1925 oraz francuskim z 1926 roku), napisanych z okazji rocznicy śmierci Reymonta oraz Żeromskiego²³.

W *Reymencie w Paryżu* Lorentowicz poszerza ten przedliteracki etap biografii noblisty, skupiając się na kilku wątkach wcześniej przez siebie słabiej omawianych, jak związek pisarza z teatrem. Lorentowicz przytacza słowa Reymonta z jednego z wywiadów, że grywał „role bohaterskie”. Autor *Spojrzenia wstecz* przeczy temu stwierdzeniu, powołując się na świadectwo aktora znającego pisarza z tamtych czasów, który „opowiadał, że Reymont zdolności aktorskich nie posiadał wcale, a w pracy scenicznej przeszkadzał mu dotkliwie krótki wzrok (przewracał meble na scenie)” (Sw, s. 8).

Kolejnym takim wątkiem jest sprawa zmiany nazwiska. Lorentowicz rekonstruuje proces jego przemian od formy Balcerek, poprzez Rejment, aż do Reymont; w artykule *Frak Reymonta* uzupełnia te informacje o metryki i dokumenty. W *Reymencie w Paryżu* przytacza z dużą dozą ironii legendę o historii i pochodzeniu rodu Reymonta:

Reymont zawsze lubił tworzyć o sobie malownicze legendy, w które w końcu wierzył sam. Jedną z nich powtarzał mi w Paryżu często, w kilku narastających wersjach. – Utrzymywał, że ród swój wyprowadza z wikingów skandynawskich, którzy osiedli najpierw nad Bałtykiem, a później zawędrowali do ziemi piotrkowskiej. Stąd pochodzi rzekomo jego nazwisko: R e y m o n t . (Sw, s. 8; wyróżnienie – J.L.)

²² Tenże, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 2 (wyróżnienie – J.L.).

²³ Zob. J. Lorentowicz, *Listy literackie...*; J. Lorentowicz, *Deux ecrivains polonais...*

Fragment ten został zestawiony z anegdotą o zaczytanej w romansach służącej, która wierzyła, że zarówno Reymont, jak i Lorentowicz, byli książętami w przebraniu. Taki kontekst nadaje cytowanej relacji charakteru prześmiewczego, ukazując Reymonta jako równie naiwnego lub nawet podważając jego inteligencję.

Warto także wspomnieć o sposobie, w jaki Lorentowicz mówi o katastrofie kolejowej z 1900 roku, w której Reymont został poszkodowany. Na temat obrażeń pisarza pisze tylko tyle: „doznał mocnego wstrząśnienia nerwowego i miał potłuczoną głowę. Leżał jakiś czas w szpitalu” (Sw, s. 13); skupia się za to na kwestiach finansowych: „Od zarządu kolei otrzymał tytułem odszkodowania 40.000 rubli, które stały się zaczątkiem jego przyszłej fortuny, powiększonej znacznie po nagrodzie Nobla” (Sw, s. 13). Przedstawiając tak wypadek, mógł się przyczynić do powstania mitu o wyłudzeniu przez Reymonta odszkodowania i o niezwykle późniejszym bogactwie pisarza.

Takie metody prowadzenia narracji wspomnieniowej, opartej na anegdocie, kontrastowym zestawieniu, ironii, pozwalają Lorentowiczowi kreować obraz, który pod wieloma względami jest raczej karykaturą niż rzeczywistym portretem, z wyolbrzymieniami oraz uproszczeniami zarówno sylwetki, jak i biografii pisarza. Warto zaznaczyć, że Lorentowicz utrzymywał bliższy kontakt z Reymontem głównie podczas wspólnego mieszkania w Paryżu, a przez to dobrze znał autora *Chłopów* właśnie z tego, młodzieńczego okresu. We wspomnieniach przenosił jednak swoje obserwacje i swoją wiedzę z tego czasu na dalsze życie pisarza, przyjmując generalizujące założenie, że jego osobowość, nawyki oraz zachowanie nie ulegały zmianom. Przedstawiając wizerunek niewykształconego, zabłąkanego w Paryżu Reymonta, Lorentowicz – który był przecież jednym z pierwszych poważnych krytyków całościowo ujmujących pisarstwo noblisty – wyznaczył niejako sposób mówienia o pisarzu i zbudował szkodliwą narrację wokół jego biografii.

Jeszcze bardziej szkodliwe, jeszcze trwalsze okazały się tezy Lorentowicza dotyczące politycznych powodów przyznania Reymontowi Nagrody Nobla. W głośnym szkicu *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?* postawił tezę – zadziwiająco nośną i popularną do dziś – „ograbienia” Żeromskiego z Nobla. Przedstawił proces promowania twórczości autora *Popiołów* wśród Szwedów, ukazał wielki sukces tych starań (pomimo braku wsparcia ze strony instytucji rządowych w kraju) i ogromną popularność tłumaczeń dzieł Żeromskiego – docenionych zarówno przez krytyków literackich, środowisko akademickie, jak i szerokie grono szwedzkich czytelników. W kontraście do sukcesu Żeromskiego Lorentowicz umieścił szwedzkie wydanie *Chłopów*, które – jego zdaniem – przeszło tam bez większego echa. Tak zarysowując sytuację, krytyk zasugerował, że przyznanie Nobla Żeromskiemu w istocie było już pewne, a szanse wygranej odebrała mu dopiero kampania nowego rządu, skierowana na „forsowanie” kandydatury Reymonta i „pogrążenie” jego oponenta. Poparcie to motywował

przesłankami o politycznym charakterze. Otóż Reymont miał być uznany za pisarza narodowego, „swojego” przez Witosa oraz Grabskiego, a Żeromski za przedstawiciela lewicowej opozycji.

W rozważaniach Lorentowicza na temat Nagrody Nobla walory artystyczne twórczości obu autorów, przyćmione obrazem politycznych „intryg”, nie zostały wzięte pod uwagę, co zauważyła redakcja czasopisma „A.B.C.”. W artykule *Mówią... Piszą... „Kompromitująca” zamiana* anonimowy autor wytknął krytykowi wyraźną stronniczość, zbyt ostrą krytykę wygranej Reymonta oraz wyolbrzymienie wpływu zakulisowych starań na ostateczną decyzję Akademii Szwedzkiej. Celność tych zastrzeżeń wywołała reakcję Lorentowicza, który w artykule *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? Dwa wybiegi polemiczne* zarzucił pismu nadinterpretację swojej wypowiedzi.

Prawdopodobnie pod wpływem owej polemiki Lorentowicz przeredagował część tekstu *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?* na potrzeby wydania książkowego. Wprowadzone zmiany ograniczyły się jednak głównie do dopisania fragmentów rozwijających niektóre z wątków (być może była to próba dodania argumentów za stawianą przez autora tezę). Ogólny wydźwięk i treść artykułu pozostały takie same. Wśród licznych drobnych zmian uwagę zwraca szczególnie usunięcie z tekstu opublikowanego w *Spojrzeniu wstecz* zdania obecnego w pierwodruku w „Kurierze Porannym”, które w redakcji „A.B.C.” wzbudziło największe oburzenie, czyli określenie przez Lorentowicza zmiany polskiego kandydata do Nobla z Żeromskiego na Reymonta mianem „kompromitacji”.

Wizerunek Reymonta, jaki Lorentowicz wykreował w latach trzydziestych, można by zamknąć w ramach: niewykształcony pisarz, któremu polska prawica „załatwiła” Nobla. Ten uproszczony, nieprawdziwy i niesprawiedliwy portret wyraźnie przyćmił wcześniejsze obiektywne i wyważone wypowiedzi krytycznoliterackie Lorentowicza. Trudno ocenić, czy artykuły pisane przez niego w latach 1934–1935 odzwierciedlają rzeczywisty sposób, w jaki on sam widział Reymonta, czy ów wypaczony obraz był raczej wynikiem wyolbrzymienia stworzonego na potrzeby publikacji. Być może w wizerunku tym należy doszukiwać się odbicia prywatnych problemów i zatargów Lorentowicza z Reymontem. Sam autor *Chłopów* komentował swoje trudne znajomości literackie słowami: „przyjaciół się ma wtedy, kiedy się jest niczym i kiedy się nikomu nie robi konkurencji”²⁴. Może Lorentowicz nie mógł pogodzić się z faktem, że ten nieokrzesany, irytujący go „barbarzyńca” sięgnął po największe literackie wyróżnienie? Jeśli tak było, to osobista wendeta Lorentowicza okazała się wyjątkowo szkodliwa.

²⁴ W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 168 (list do siostry, Katarzyny Jakimowiczowej, z 31 marca 1898).

Bibliografia

- Lorentowicz Jan, *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? Dwa wybiegi polemiczne*, „Kurier Poranny” 1934, nr 42, s. 3–4.
- Lorentowicz Jan, *Dwie rocznice. Żeromski i Reymont*, „Nowa Książka” 1935, nr 10, s. 529–533.
- Lorentowicz Jan, *Lettres polonaises. W. Reymont, J. Kasprowicz, „Chimera”, „Mercure de France”* 1901, nr 6, s. 832–847.
- Lorentowicz Jan, *Listy literackie, „Z Całego Świata”* 1925, nr 11, s. 402.
- Lorentowicz Jan, *Młoda Polska*, t. 2, Księgarnia Stanisława Sadowskiego, Warszawa 1909.
- Lorentowicz Jan, *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?*, „Kurier Poranny” 1934, nr 35.
- Lorentowicz Jan, *Nasi młodzi. I. Władysław St. Reymont*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 12–18 (z przerwami).
- Lorentowicz Jan, *Nocny napad na filologa*, „Kurier Poranny” 1934, nr 21.
- Lorentowicz Jan, *Reymont w Paryżu*, „Kurier Poranny” 1934, nr 14, s. 3–4.
- Lorentowicz Jan, *Spojrzenie wstecz*, Nakładem Funduszu Wydawniczego Leopolda Wellisza, Warszawa 1935.
- Lorentowicz Jan, *Starzy i Młodzi*, „Kurier Poranny” 1934, nr 145, s. 3–5.
- Lorentowicz Jan, *Vladislav S. Rejmont*, w: *Vladislav Rejmont. Izabrana dela*, przeł. L. Knežević, „Narodna Prosveta”, Belgrad 1929.
- Lorentowicz Jan, *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta*, „Kurier Poranny” 1934, nr 208.
- Lorentowicz Jan, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 5–6.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Deux écrivains polonaise. Stephane Zeromski et Ladislav Reymont*, „Le Temps” 1926, nr 23608.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Ladislav Reymont. Prix Nobel 1924 (Essai sur son oeuvre)*, L. Bogusławski, Warszawa 1925.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Le chef-d'œuvre de Ladislav Reymont. Les Paysans*, „Le Flambeau” 1925, t. VIII.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Reymont à Paris*, przeł. M. Strowska, „Les Amis de la Pologne” 1934, nr 12.
- Mówią... Piszą... „Kompromitująca” zamiana, „A.B.C.”* 1934, nr 36, s. 6.
- Nossowska Małgorzata, *Żeby widzieli nas pięknie... Propagandowy obraz II RP w „Bulletin »Les Amis de la Pologne«”, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”* 2010, z. 2, s. 160.
- Pietrzak Jacek, *Stpicyński Wojciech Waclaw*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XLIV, z. 180, Wydawnictwo FNP, PAN, Warszawa–Kraków 2006, s. 162–163.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2009.

Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, wstęp i oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.


Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Samborska-Kukuć Dorota, *Wokół listów Reymonta do Heleny Chylińskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 4, s. 174, <https://doi.org/10.18318/pl.2024.4.10>

Udalska Eleonora, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.

Zofia Bojara, studentka filologii polskiej II stopnia na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Interesuje się literaturą przełomu XIX i XX wieku oraz literaturą współczesną, obecnie zajmuje się krytyką literacką Jana Lorentowicza.

Paulina Robak*

 <https://orcid.org/0009-0002-1322-4516>

O krytyce literackiej Jana Lorentowicza wobec Władysława Stanisława Reymonta

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest krytyce Jana Lorentowicza wobec twórczości Władysława Stanisława Reymonta, pisanej i wydawanej w latach 1898–1925. Podjęta zostaje próba ukazania procesu utrwalania się tezy Lorentowicza mówiącej o naturalnym, samorodnym talencie pisarza. Tekst odpowiada również na pytanie, dlaczego w latach trzydziestych XX wieku krytyk zmienił swój stosunek do pisarza i jego twórczości.

Słowa kluczowe: Jan Lorentowicz, Władysław Stanisław Reymont, krytyka literacka

* Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, e-mail: paulinarobako2@gmail.com



Received: 2025-05-05. Verified: 2025-05-18. Accepted: 2025-05-20.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Jan Kochanowski in Kielce. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

On Jan Lorentowicz's literary criticism of the works of Władysław Stanisław Reymont

Summary

The article is devoted to Jan Lorentowicz's critique of the works of Władysław Stanisław Reymont, written and published between 1898 and 1925. It attempts to present the process by which Lorentowicz's thesis – asserting the writer's natural, innate talent – became established. The text also addresses the question of why, in the 1930s, the critic changed his attitude toward the writer and his work.

Keywords: Jan Lorentowicz, Władysław Stanisław Reymont, literary criticism

Jan Lorentowicz, wpływowy krytyk okresu modernizmu oraz dwudziestolecia międzywojennego, rozpoczął swoją aktywność zawodową w roku 1894 od współpracy z „Przeglądem Tygodniowym”. W tym samym roku poznał Władysława Stanisława Reymonta, który z Lorentowiczem wkrótce zamieszkał na kilka lat w Paryżu, przy rue Rollin 6, potem 12. Już podczas pierwszego spotkania Lorentowicz wyraził uznanie dla nowel pisarza, o czym wspominał w zbiorze *Spojrzenie wstecz*¹. Niedługo później, w 1898 roku, poświęcił Reymontowi pierwszą część cyklu *Nasi młodzi*, prezentując w niej sylwetkę początkującego literata². Artykuł ten zapoczątkował trwający trzydzieści siedem lat okres, w którym Lorentowicz regularnie publikował wypowiedzi dotyczące twórczości Reymonta – najczęściej krytyczne omówienia kolejnych jego dzieł. W latach 1898–1935 ogłosił dwadzieścia osiem tekstów na ten temat. Opinie Lorentowicza o utworach Reymonta oraz późniejsze wspomnienia i informacje biograficzne, publikowane już po śmierci autora *Chłopów*, miały duży wpływ na postrzeganie pisarza przez czytelników oraz badaczy literatury³.

1 Zob. J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 5.

2 Zob. tenże, *Nasi młodzi. I. Władysław St. Reymont*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 12–18 (z przerwami). Bohaterem drugiej części studium jest Stefan Żeromski (tamże, nr 39–51, z przerwami).

3 Więcej o portrecie pisarza wykreowanym przez Lorentowicza pisze Zofia Bojara w artykule *Lorentowicz o Reymencie: między wspomnieniem a paszkwilem* („Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, w druku).

Ograniczony zakres materiału, obejmujący wyłącznie krytykę twórczości Reymonta, w dodatku podszytą skomplikowanymi relacjami osobistymi obu twórców, nie pozwala formułować ogólnych tez o Lorentowiczu jako krytyku literackim. Niemniej analiza owych dwudziestu ośmiu publikacji zdaje się świadczyć, że w ocenie dokonań autora *Komediantki* – przynajmniej do śmierci noblisty – kierował się on podobnymi kryteriami jak wobec osiągnięć innych pisarzy. Na szczególną uwagę zasługuje akcentowanie przez Lorentowicza znaczenia oryginalności artystycznej⁴, przejawiającej się zarówno w nietypowej tematyce utworów, jak i w nowatorskich rozwiązaniach narracyjnych czy sposobach obrazowania. Tę oryginalność Reymonta – języka, stylu, opisów przyrody – Lorentowicz z pewnością od początku dostrzegął i doceniał. Warto również podkreślić, że w latach 1898–1925 krytyk zdolny był do bezstronnej lektury dzieł pisarza, raczej nie kierował się wówczas osobistymi sympatiami czy antypatiami, co znalazło wyraz w pochwałach (z reguły ostrożnych, tylko w przypadku *Chłopów* bezwarunkowych) formułowanych wobec wybranych aspektów jego twórczości.

Z drugiej strony Lorentowicz pozostawał pod wyraźnym wpływem parnasyzmu, nurtu cechującego się formalnym wyrafinowaniem i erudycyjnością, hołdującego hasłu sztuki dla sztuki. Jego fascynacja francuskimi wzorcami artystycznymi była powszechnie znana i stała się nawet przedmiotem zarzutów; wypominano mu, że idealizuje literaturę Zachodu, w związku z czym literatura polska wypada w jego krytycznych recenzjach dużo mniej korzystnie⁵. Upodobanie do kunsztownych i harmonijnych form nie mogło iść w parze z uznaniem dla nieznanego stylistycznego umiaru Reymonta, od początku uprawiającego pisarstwo bliskie naturalizmowi. Między innymi dlatego Lorentowicz zachowywał rezerwę, częściej ganił, niż chwalił autora *Suki*. Tym bardziej że kolejnymi utworami Reymont nadal nie trafiał w jego estetyczne upodobania (wyjątkiem byli *Chłopi*), a zarazem odnosił – wydaje się, że dla Lorentowicza niezbyt zrozumiały – czytelniczy sukces.

W kontekście oceny twórczości Reymonta Lorentowicz jawi się jako krytyk konsekwentny, który raz sformułowane sądy powtarzał wielokrotnie, często używając niemal identycznych sformułowań. Tego rodzaju postawa może świadczyć o silnym przywiązaniu do własnych przekonań, a jednocześnie może być wytłumaczeniem dla popularności opinii Lorentowicza o pisarstwie Reymonta w polskiej świadomości czytelniczej. Szczególnie tej najbardziej nośnej, dotyczącej samородnego talentu noblisty. Niniejszy artykuł stanowi próbę rekonstrukcji procesu

4 Na wagę tego kryterium w krytyce Lorentowicza zwraca uwagę Katarzyna Trzeciak, autorka hasła *Jan Lorentowicz* w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 2: K–O, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 386.

5 Zarzut stawiany m.in. przez Leo Belmonta (*Przyczynek do patologii naszej krytyki*, „Wolne Słowo” 1910, nr 68/69); por. K. Trzeciak, *Jan Lorentowicz...*, s. 386.

utrwalania się w krytyce literackiej Lorentowicza tezy o naturalnym, „z bożej łaski” talencie Reymonta. Tekst stawia jednocześnie pytanie o to, dlaczego – mimo że sam Lorentowicz poglądów na literaturę nie zmieniał – to w latach trzydziestych XX wieku zmienił swój stosunek do Reymonta i z krytyka w miarę obiektywnego, choć sceptycznego, przeszedł na pozycje krytyka atakującego i deprecjonującego pisarstwo niezującego już noblisty.

Studium *Nasi młodzi. I. Władysław St. Reymont* można uznać za najważniejszą (nie tylko w dorobku Lorentowicza) wypowiedź krytycznoliteracką na temat młodzieńczych utworów Reymonta. Jest ona obszerna, wieloaspektowa i została ogłoszona w opiniotwórczym czasopiśmie literackim.

Lorentowicz w *Naszyc młodych* stara się objąć całe dotychczasowe pisarstwo Reymonta: nowele, *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*, *Komediantkę* i *Fermenty*. Jego sądy są względnie obiektywne – krytyk potrafi docenić takie walory prozy Reymonta, jak żywość i jędrność języka (przypisywaną jedynie „szczerym talentem”⁶), wrażliwość na przyrodę, plastyczność opisów. Najpoważniejsze zastrzeżenia dotyczą tematów utworów, które często ocenia jako banalne, a niekiedy wręcz prymitywne (jak w przypadku *Franka czy Szczęśliwych*), a także jaskrawości scen oraz złej kompozycji. Analizując wczesne utwory Reymonta, Lorentowicz tworzy więc profil autora o rozwiniętym instynkcie językowym i bogatej wyobraźni, lecz nieukształtowanej jeszcze do końca wizji artystycznej. Swoje stanowisko podkreśla, wyrażając dezaprobatę wobec dziennikarskiej motywacji *Pielgrzymki* oraz twierdząc, że Reymont marnuje swój talent na nowele.

Najbardziej krytyczne uwagi Lorentowicz kieruje jednak pod adresem *Komediantki* oraz *Fermentów*. Nie przekonuje go zwłaszcza sposób kreowania bohaterów. Postacie – jego zdaniem – pozbawione są głębi psychologicznej, często wprowadzane do utworu wyłącznie dla zwiększenia objętości dzieła lub wywołania wrażenia chaosu i hałasu. Reymont, według krytyka, konstruuje postaci nadmiernie wyraziste, zbyt zintensyfikowane, przerysowane. Wyjątkiem jest kreacja Janki, którą Lorentowicz uznaje za najbardziej przekonującą, choć i do niej ma zastrzeżenia. Dotyczą one głównie zbyt szybkiego podporządkowania się bohaterki atmosferze konformizmu panującej w dylogii.

Lorentowicz wyróżnia dwa ważne motywy w młodzieńczej twórczości Reymonta (poświęci im sporo uwagi również w późniejszych swoich publikacjach). Pierwszy z nich dotyczy sposobu przedstawiania natury i krajobrazów – najczęściej ocenianego pozytywnie. Krytyk chwali wrażliwość autora *Komediantki* na

6 J. Lorentowicz, *Nasi młodzi...*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 12, s. 140.

przyrodę, zdolność odczuwania przez niego natury i umiejętność przełożenia tych wrażeń na język literacki. Docenia plastyczność opisów, trafny dobór kolorystyki, wiarygodność obrazowania. Niejako w parze z opisami krajobrazu idą kreacje postaci wpisanych w ów pejzaż, zatem postaci chłopów. Lorentowicza przekonują przede wszystkim sylwetki chłopów „właściwych”⁷, osadzonych w społecznych realiach, wyraźnie zaświadczających o wiedzy Reymonta na temat polskiej wsi. To właśnie ci bohaterowie – zdaniem krytyka – stanowią źródło pisarskiej prawdy i siły Reymonta, którego styl staje się dojrzały i bardziej sugestywny właśnie wtedy, gdy podejmuje tematykę wiejską. Tej tezie Lorentowicz pozostanie wierny: w późniejszych tekstach często będzie podkreślał, że największym atutem pisarstwa Reymonta jest autentyczność chłopskich bohaterów.

W kontekście tych dwóch motywów – przyrody oraz chłopów – Lorentowicz dokonuje szerszej charakterystyki pisarza. W *Naszyc młodych* wprowadza rozróżnienie pomiędzy dwoma typami twórców: pierwsi piszą wprost, z głębi serca i dzięki sile talentu. Określa ich metaforycznie jako „brzuchomówców”, sugerując, że ich słowa wypływają bezpośrednio z wnętrza, niemal bez udziału świadomości czy racjonalnej myśli. To właśnie do tej grupy zalicza Reymonta, podkreślając jego spontaniczną ekspresję oraz zdolność do oddania prawdy o chłopskim świecie⁸.

Drugą kategorię stanowią pisarze-esteci, którzy podchodzą do aktu pisania z najwyższym rygiorem, nieustannie korygując i dopracowując własny tekst. Ich praca jest żmudna, opiera się na intelektualnej dyscyplinie i literackim perfekcjonizmie. To właśnie ten typ pisarstwa jest bliższy Lorentowiczowi, miłośnikowi literatury wystylizowanej, wręcz poetyckiej. Symbolicznym przedstawicielem tego typu twórczości jest dla krytyka Gustave Flaubert.

Zestawienie owych dwóch postaw – intuicyjnej i intelektualnej – pozwala Lorentowiczowi scharakteryzować Reymonta jako pisarza impulsywnego, emocjonalnego, niekiedy wręcz pozbawionego autokontroli. To rozróżnienie stanie się w późniejszych latach jednym z kluczowych elementów jego oceny autora *Chłopów* – i źródłem goryczy samego zainteresowanego, szczególnie po otrzymaniu Nagrody Nobla.

Przekonanie krytyka o braku talentu Reymonta jako nowelisty (choć na temat pierwszej noweli, *Śmierci*, wypowiada się dość pozytywnie), połączone z aprobatą dla motywu wiejskiej, skutkuje sformułowaniem w *Naszyc młodych* rady, aby autor *Fermentów* napisał powieść chłopską. Wskazówka ta okaże się prorocza. Trzydzieści sześć lat później krytyk przyzna, że poczuł dumę, iż pisarz skorzystał z jego sugestii⁹.

7 Tamże, nr 18, s. 212.

8 Lorentowicz twierdzi, że w pisarstwie „brzuchomówców” często znika wrażenie autentyczności przedstawianych postaci – czego Reymont jest wyjątkiem; zob. tamże, nr 15, s. 177.

9 Zob. J. Lorentowicz, *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? – dwa wybiegi polemiczne*, „Kurier Poranny” 1934, nr 42, s. 3.

Zarzuty wobec Reymonta, sformułowane w latach dziewięćdziesiątych przez Lorentowicza, można odczytywać jako próbę narzucenia mu określonego modelu pisarskiego. Krytyk, niczym nauczyciel, szczegółowo analizuje poszczególne elementy utworów, jak gdyby rościł sobie prawo do wyznaczania właściwego kierunku artystycznego dla przyszłego noblisty. W *Naszych młodych* przyjmuje ton stanowczy, momentami wręcz mentorski – przemawia z pozycji niekwestionowanego znawcy, który oczekuje, że jego wskazówki zostaną przyjęte i przemyślane. Nadaje to całemu tekstowi negatywny wydźwięk – Lorentowicz zdaje się koncentrować przede wszystkim na wytykaniu niedostatków i słabości; nawet jeśli wygłasza pochwały, mają one charakter warunkowy, funkcjonują bardziej jako element szerszej krytyki niż wyraz rzeczywistego uznania.

Po kolejnej – w oczach Lorentowicza – nieudanej próbie zderzenia się z materią powieściową, jaką była *Ziemia obiecana*, krytyk przekazał Reymontowi ostatnią radę: by ten pisał mniej, a lepiej¹⁰. *Naszych młodych* nie należy więc czytać wyłącznie jako analizy dorobku debiutującego pisarza, lecz także jako próbę jego krytycznoliterackiego uformowania. Lorentowicz niejako „konstruuje” przyszłego Reymonta, wskazując zarówno potencjał w prozie chłopskiej, jak i nieprzydatność formy nowelowej do rozwinięcia jego talentu.

Trudno stwierdzić, na ile pisarz wziął sobie do serca wskazówki krytyka. Z listu Reymonta do Walerego Karwasińskiego, brata ciotecznego, a jednocześnie współpracownika „Głosu”, z 1 lutego 1897 roku wynika, że niespecjalnie cenił „pióro” Lorentowicza. Pisał wówczas:

Dobry chłop, ale zdaje mi się, że pochodzi z tej nieszczęsnej rodziny „cudownych dzieci” i „młodzieńców obiecujących” [...] pisuje obecnie, bo prawdopodobnie czytujesz jego wypracowania w „Głosie” i „Przeglądzie”? Niestety, są to tylko wypracowania, bardzo zresztą sumienne, bardzo rozumne, ale bez talentu pisane. [...] Tymczasem z ciepłą pogardą patrzy na naszą literaturę i na naszą sztukę, które określa jednym słowem: barbaria!¹¹

Wydaje się, że Reymont był świadomy, iż w oczach Lorentowicza stanowi doskonały przykład owej „barbarii”. Z pewnością nie pisał *Chłopów* po to, by się z niej wydostać, ani też – jak życzyłby sobie krytyk – z chęci dostosowania się do jego estetycznych upodobań. Niemniej tetralogia okazała się w dużej mierze odpowiedzią na zarzuty sformułowane w studium *Nasi młodzi*.

¹⁰ Zob. tenże, *Nasi młodzi...*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 18, s. 214.

¹¹ W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, wstęp i oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 159.

Ziemi obiecanej Lorentowicz nie ocenił przychylnie, miał do niej zastrzeżenia podobne do tych, które kierował wobec wcześniejszych dokonań pisarza. Przedstawił je w 1900 roku w pierwszej francuskojęzycznej publikacji dotyczącej sylwetek Reymonta i Jana Kasprowicza oraz czasopisma „Chimera” (*Lettres polonaises: W. Reymont, J. Kasprowicz, „Chimera”*) na łamach „Mercure de France”¹². Lorentowicz w zasadzie powtórzył większość zarzutów z *Naszych młodych*. *Ziemia obiecana* jest zatem pełna postaci niewykończonych, które zostają porzucone, gdy tylko przestają być funkcjonalne dla fabuły. Ponownie pojawia się też zarzut braku głębi psychologicznej bohaterów: według Lorentowicza Reymont dostrzega jedynie ich gesty i grymasy, nie wyposażając ich przy tym w „duszę”. Po raz kolejny krytyk wytyka pisarzowi chaos kompozycyjny, nadmiar wątków, motywów, epizodów, „wrzuconych [...] bez ładu i składu do ogromnego, dwutomowego dzieła”¹³. Charakterystyka dorobku Reymonta z lat dziewięćdziesiątych we francuskim czasopiśmie – łącząca tezy *Naszych młodych* z krytyką *Ziemi obiecanej* – ponownie miała pokazać możliwości twórcze autora, zwłaszcza w pisaniu o chłopach. Artykuł kończy się wyrażeniem nadziei, jaką Lorentowicz wiązał z zapowiadany już wówczas *Chłopami* – powieścią, którą postrzegał jako rozwinięcie i pogłębienie wątków chłopskich zarysowanych między innymi w opowiadaniu *Sprawiedliwie*. Krytyk liczył, że nowa powieść nie ograniczy się do wiernego odwzorowania rzeczywistości, lecz stanie się dowodem rzeczywistego wysiłku artystycznego, do jakiego, jego zdaniem, Reymont jest zdolny.

To oczekiwanie świadczy o stałym napięciu pomiędzy uznaniem a postulatem – Lorentowicz widzi w pisarzu potencjał, który wciąż czeka na pełną realizację, i spodziewa się, że *Chłopi* będą dziełem formalnie dojrzałym i estetycznie przemysłanym. Nie spodobało się to jednak samemu Reymontowi, który dostrzegł w stanowisku krytyka przede wszystkim negację. W liście z 14 lipca 1901 roku pisał do niego: „Zmieniliście, widzę, punkt widzenia na mnie – niezbyt świetnie ja tam wychodzę [...] jedno uderza mnie tylko – to absolutnie francuski punkt widzenia na polskie dzieła sztuki [...]”¹⁴.

Moment wydania *Chłopów* można uznać za punkt kulminacyjny w tak zarysowanym procesie postrzegania Reymonta przez Lorentowicza. Już w pierwszym artykule poświęconym chłopskiej epopei – wydanym w 1904 roku w „Kurierze Codziennym”¹⁵ – krytyk nie boi się stwierdzenia, że utwór ten jest „pierwszorzędny” i ociera się o arcydzieło. W przypadku *Chłopów* wcześniejszy zarzut banalności tematów podejmowanych przez Reymonta zostaje całkowicie

12 J. Lorentowicz, *Lettres polonaises: W. Reymont, J. Kasprowicz, „Chimera”, „Mercure de France”* 1901, nr 6, s. 832–847.

13 Tamże, s. 838 (przeł. P. Robak).

14 W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925...*, s. 239.

15 J. Lorentowicz, „*Chłopi*”, „Kurier Codzienny” 1904, nr 80, 93, 99.

unieważniony. Lorentowicz docenia samą koncepcję stworzenia eposu, podkreślając przy tym dojrzałość artystyczną autora. Postacie wykreowane przez Reymonta pozbawione są wcześniejszego ekspresyjnego nadmiaru – nie krzyczą, nie pojawiają się nagle i bez uzasadnienia. Kompozycja utworu zyskuje na spójności i staranności opracowania, a chłopci ukazani są w ścisłym związku z naturą, która w artykule Lorentowicza odgrywa rolę zasadniczą. Krytyk bardzo wysoko ceni partie opisowe powieści, zwłaszcza pejzaże oraz rytm przyrody, podkreślając ich oryginalność w literaturze polskiej. Źródłem tej wyjątkowości, według niego, należy się doszukiwać w połączeniu bogatej wyobraźni pisarza z jego warsztatem pisarskim, ale także w zespoleniu obrazowania z językiem chłopskim. Zdaniem Lorentowicza zadziałał tu instynkt twórczy Reymonta – z artykułu wynika, że założenia francuskiego naturalizmu nie są autorowi *Chłopów* znane, a mimo to, bezwiednie, stworzył on wzorcowe dzieło naturalistyczne¹⁶. Pisarz, wydaje się, nie zauważył lub nie chciał dostrzec ponowionej tezy o jego nieświadomości literackiej. W maju 1904 roku pisał do Lorentowicza: „Przyznaję się zupełnie, że po raz pierwszy rzecz Waszą o sobie przyjąłem bez zastrzeżeń i bez przykrości, a z zupełną przyjemnością. Przyjemność miałem podwójną: osobistą i czysto literacką”¹⁷.

Zdaniem krytyka *Chłopi* do końca życia Reymonta pozostali jego najważniejszym i najbardziej reprezentatywnym dziełem. Wskazywał na to kilkakrotnie, jak chociażby przy omawianiu *Roku 1794*: „Każdy pisarz rasowy ma jedną, najbujniejszą chwilę rozkwitu, która ujawnia w całej pełni jego znamiona, a w znamionach tych uwydatnia wszystkie odrębności indywidualne. Podobną chwilę w twórczości Reymonta stanowili *Chłopi*”¹⁸. Również w książce *Wiedza o Polsce* stwierdził: „Wszystko, co Reymont napisał przed *Chłopami*, było przygotowaniem do narodzin tego szczęsnego momentu; wszystko, co stworzył później, nie dodało ani jednego liścia do wieńca jego tryumfu”¹⁹. Aż do końca swojej aktywności krytycznoliterackiej poświęconej Reymontowi – czyli do 1935 roku – Lorentowicz w pełni i obszernie wypowiadał się wyłącznie o *Chłopach*, o pozostałych dziełach mówiąc skrótowo lub pomijając je całkowicie. Nawet gdy w latach trzydziestych zmienił narrację wokół Reymonta i nierzadko mówił o nim rzeczy

¹⁶ W artykule formułowana jest teza, iż Reymont jest „najbardziej utalentowanym naturystą”, choć sam o tym nie wie (tamże, nr 99, s. 2).

¹⁷ W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925...*, s. 248.

¹⁸ J. Lorentowicz, *Wrażenia literackie: Wł. St. Reymont „Rok 1794” I*, „Nowa Gazeta” 1916, nr 296, s. 2.

¹⁹ Tenże, *Historia literatury polskiej (od roku 1863)*, w: *Wiedza o Polsce*, t. 2, Warszawa 1933, s. 330. Stwierdzenie to, w identycznej bądź lekko zmienionej formie, pojawia się u Lorentowicza kilkakrotnie, por. m.in. tenże, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 2; tenże, *Listy literackie*, „Z Całego Świata” 1925, nr 11, s. 140; tenże, *Deux écrivains polonais: Stéphane Zeromski et Ladislas Reymont*, „Le Temps” 1926, nr 23608, s. 2; tenże, *Dwie rocznice: Żeromski i Reymont*, „Nowa Książka” 1935, nr 10, s. 533.

mało pochlebne lub wręcz obraźliwe (w związku z niektórymi wątkami biograficznymi czy z Nagrodą Nobla²⁰), nie przestawał doceniać artystycznego kunsztu tej powieści²¹.

Choć Lorentowicz wielokrotnie podkreślał, że żaden z utworów Reymonta powstałych po *Chłopach* nie dorównywał temu dziełu ani nie stanowił istotnego elementu w rozwoju talentu pisarza, to jednak zauważał i komentował ich wydanie. Przy tej okazji powracał też do kwestii, które już w *Naszych młodych* uznawał za kłopotliwe.

W odniesieniu do zbioru reportaży *Z ziemi chełmskiej* Lorentowicz wytknął Reymontowi brak wystarczającej plastyczności opisów oraz niedostateczne zróżnicowanie środków wyrazu²². Ponowił zarzut braku psychologicznej głębi postaci, a także niechlujności kompozycyjnej (dostrzegł dziennikarski pośpiech w sposobie, w jaki Reymont podszedł do tematu prześladowania unitów). Zwrócił jednocześnie uwagę na wyraźnie obecne w tym tomie elementy naturalistyczne, co być może tłumaczy jego nieprzychylnie stanowisko wobec zbioru.

Podobną linię krytyczną można dostrzec w ocenie *Wampira*²³. Krytyk zarzucił Reymontowi tematyczną „bylejakość”, docenił jednak – uobecniłą w fabule – tęsknotę pisarza za tym, co niecodzienne, metafizyczne. Z uwagi na wprowadzenie elementów nadnaturalnych *Wampir* stanowi, według Lorentowicza, jedno z najbardziej oryginalnych dzieł Reymonta, ale miejscami powieść cierpi na przesyt takich scen. Krytyk zauważa, że zjawiska niezwykle pojawiają się zbyt często i w zbyt dużym natężeniu oraz że nadmiernie jest eksponowana postać Daisy (sceny bez niej stają się monotonne i pozbawione napięcia). Zarzuty stawiane *Wampirowi* przypominają zatem te, które Lorentowicz wysuwał wobec *Komediantki*, *Fermentów* i *Ziemi obiecanej* – zbyt duże zintensyfikowanie pewnych elementów kosztem innych, według krytyka istotniejszych.

Lektura tekstów Lorentowicza dowodzi, że zasadniczo nie rewidował on swoich poglądów na temat dzieł Reymonta. Raz sformułowane opinie wprowadzał, czasem nawet bez stylistycznych korekt, do kolejnych swoich artykułów, wstępów (również tłumaczonych na języki obce), książek wieloautorskich. Tylko w przypadku

²⁰ Zob. Z. Bojara, *Lorentowicz o Reymencie...*

²¹ Z zastrzeżeniem, że nie zawsze interesowała go już wówczas literacka wartość *Chłopów*, tylko polityczny kontekst uhonorowania powieści Nagrodą Nobla. Będzie o tym mowa w dalszej części artykułu.

²² J. Lorentowicz, *Z ziemi męczenników*, „Nowa Gazeta” 1910, dodatek „Literatura i Sztuka”, nr 13.

²³ Tenże, *W nieznanym kierunku*, „Nowa Gazeta” 1911, dodatek „Literatura i Sztuka”, nr 17.

Roku 1794 zmienił zdanie. W 1916, a więc już po ukazaniu się całej trylogii, Lorentowicz poświęcił jej trzyczęściowy artykuł w „Nowej Gazecie”²⁴. Na wstępie wyraził wątpliwości, czy Reymont poradzi sobie z gatunkiem powieści historycznej, obawy te jednak sam szybko uznał za bezzasadne. Lorentowiczowi wyraźnie zaimponował rozmach historyczny Reymonta oraz wybór tematu – trudnego, zmuszającego autora do gorzkiej analizy przyczyn upadku państwa polskiego, a jednocześnie tematu pozwalającego mu na uwolnienie ogromnych pokładów patriotyzmu. Do sposobu „wykonania” krytyk też nie miał wówczas zbyt wielu zastrzeżeń: w *Roku 1794* widział niejako esencję talentu Reymonta, przejawiającą się w plastyczności opisów, dbałości o szczegóły, silnym realizmie.

A jednak wątpliwości dotyczące potencjalnej nieadekwatności stylu Reymonta do materii historycznej powróciły w późniejszej wypowiedzi Lorentowicza, opublikowanej siedemnaście lat później w książce *Wiedza o Polsce*. Tym razem jego ton był znacznie bardziej krytyczny: autor stwierdził wprost, że wcześniejsze obawy nie były bezpodstawne, że „pomimo swej barwności” panorama raławicka w *Roku 1794* nie otrzymała właściwego napięcia ani wyrazu, a przyczyny największej tragedii narodu nie zostały w powieści pogłębione²⁵. Ta pozornie drobna zmiana wskazuje, że w tekstach publikowanych już po śmierci Reymonta Lorentowiczowi zdarzało się dokonywać rewizji swoich wcześniejszych ocen, często w kierunku silniejszej deprecjacji.

Ostatnim ważnym dziełem Reymonta był *Bunt*. W artykule poświęconym temu utworowi Lorentowicz jednoznacznie stwierdził, że zarówno wyczerpująca praca nad *Rokiem 1794*, jak i pogarszający się stan zdrowia pisarza źle wpłynęły na jego zdolności twórcze. Mimo to w przypadku *Buntu* krytyk ponownie docenił malarskość stylu Reymonta oraz oryginalny pomysł fabularny – dzieło to określił mianem „epopei zwierzęcej”²⁶. Później, po przyznaniu Reymontowi Nagrody Nobla, Lorentowicz uznał *Bunt* za jedno z jego najbardziej oryginalnych osiągnięć literackich²⁷.

Warto podkreślić, że choć Lorentowiczowi dużo bliższa była kandydatura Żeromskiego do Nobla, tuż po przyznaniu nagrody autorowi *Chłopów* w żaden sposób nie odniósł się on do polskich kontrowersji związanych z wyborem laureata. W owym

²⁴ Tenże, *Wrażenia literackie: Wł. St. Reymont „Rok 1794” I, II, III*, „Nowa Gazeta” 1916, nr 296, 308, 320.

²⁵ Tenże, *Historia literatury polskiej...*, s. 394.

²⁶ Tenże, *Bunt przeciwko buntowi: Wł. St. Reymont „Bunt”*, „Ekspres Poranny” 1924, nr 332, s. 3.

²⁷ Tenże, *Ladislav Reymont (Essai sur son oeuvre)*, L. Bogusławski, Warszawa 1925, s. 42.

czasie, to jest w roku 1925, pozwolił sobie tylko na jeden tekst, ale ważny, francuskojęzyczny, prezentujący publiczności międzynarodowej sylwetkę i dorobek polskiego noblisty. Mowa o studium pt. *Ladislas Reymont (Essai sur son oeuvre)*.

Krytyk dokonał w owej broszurze szczegółowego przeglądu twórczości Reymonta. Wymienił najważniejsze jego utwory, przedstawił ich treść i problematykę, wskazał najistotniejsze cechy języka i stylu pisarza. W zasadzie powtórzył przy tej okazji wszystkie swoje poprzednie zarzuty oraz pochwały. Szczególną uwagę, co zrozumiałe, skupił na Reymontowskim arcydziele, czyli na *Chłopach*. Uznał, że Nagroda Nobla zapewni eposowi trwałą obecność w kulturowym i cywilizacyjnym dorobku ludzkości. Samego werdyktu Akademii Szwedzkiej jednak nie skomentował.

Istotne jest, że w *Essai sur son oeuvre* Lorentowicz sformułował pewne ogólne tezy dotyczące pisarstwa Reymonta. Według krytyka specyfika prozy Reymonta, może nawet jej wyróżnik, polega na czerpaniu z osobistych doświadczeń, obserwacji, wspomnień. W przeciwieństwie do innych twórców, skoncentrowanych na warstwie estetycznej, aspektach ideologicznych czy problematyce społecznej, autor *Chłopów* opisuje wprost to, co widział lub przeżył. Lorentowicz podkreśla spontaniczność, wręcz samorodność jego talentu, akcentuje fakt, że ów talent objawił się u osoby wywodzącej się z niższych warstw społecznych i właściwie nieposiadającej wykształcenia.

Lorentowicz kończy ponoblowskie studium kolejną próbą syntetycznej charakterystyki Reymonta jako pisarza. W ocenie krytyka Reymont osiągnął pełną dojrzałość artystyczną, łącząc w swojej twórczości dwie siły: przenikliwą obserwację rzeczywistości z poetycką wrażliwością i wyobraźnią. Lorentowicz zwraca uwagę na niezależność pisarza wobec wszelkich doktryn czy prądów – jego talent jawi się jako autentyczny wyraz indywidualnej wizji świata. Z jednej strony w utworach noblisty obecny jest dokumentalny realizm, z drugiej – potrzeba ukazania poetyckiego wymiaru istnienia. Lorentowicz dostrzega tę podwójną naturę autora: chłodnego obserwatora, a zarazem marzyciela szukającego głębszych form wyrazu. Uznaje *Chłopów* za dzieło, które najpełniej potwierdza tę tezę.

Choć *Essai sur son oeuvre* utrzymany jest w neutralnym tonie, sam Reymont początkowo zareagował na publikację dość nerwowo. W liście do Adama Grzymały-Siedleckiego z 26 stycznia 1925 roku wyraził swoje niezadowolenie, pisząc:

A druga, jeszcze bardziej rozdęta trąba, Lorentowicz napisał swoją drewnianą francuszczyzną na zlecenie M. Sp. Zagr. coś w rodzaju szkicu o mnie i poklepuje mnie tam po łopatkach w taki chamski, protekcyjnalny sposób, że chyba zacznę kopać publicznie, żeby się raz na zawsze oswobodzić od takich cymbałów. Jak wiesz, jestem cierpliwy i skromny, wszystko ma jednak swoje granice²⁸.

²⁸ W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925...*, s. 543.

Zdenerwowanie Reymonta zdaje się wynikać przede wszystkim z faktu, że Lorentowicz podkreślał jego niskie pochodzenie oraz sugerował przypadkowość talentu. Krytyk nie tyle chwalił najnowszego laureata Nobla za świadomość artystyczną, warsztat pisarski czy dojrzałość nagrodzonego dzieła, ile przypisywał jego sukces naturalnym predyspozycjom: instynktowi, żywej ciekawości świata i zdolności obserwacji. To właśnie te cechy miały – zdaniem Lorentowicza – stanowić fundament stylu polskiego noblisty, tworzącego niejako pod wpływem wewnętrznego przymusu. Taka charakterystyka mogła zostać przez autora *Chłopów* odebrana jako deprecjonująca – sugerowała bowiem brak pełnej kontroli nad materią literacką i wpisywała go w schemat twórcy „nieświadomego”. Reymont jawi się w niej jako chłopski samorodek, który przypadkiem odniósł międzynarodowy sukces.

Z czasem jednak nastawienie Reymonta uległo złagodzeniu. W liście do Józefa Wolffa z 20 kwietnia tego samego roku przyznał on, że publikacja Lorentowicza zawiera wartościowe treści: „Na dopełnienie dołączam broszurę Lorentowicza, znajdzie w niej Kochany [Pan] wprawdzie drewniany – protokolarny styl, alić nieco szczegółów i dobrą bibliografię”²⁹. Reymont nie oceniał już samego Lorentowicza, odnosił się jedynie z dystansem do stylu szkicu. Kontrast pomiędzy pierwszą, emocjonalną reakcją pisarza a późniejszą, bardziej wyważoną, może świadczyć o jego szczególnym wyczuleniu na taką krytykę, która podejmowała (zawsze drażliwe dla Reymonta) kwestie biograficzne. Niemniej trudno się dziwić irytacji pisarza: opinie zawarte w broszurze Lorentowicza wydają się bardzo niesprawiedliwe, całkowicie ignorują bowiem ewolucję artystyczną i intelektualną, jaką Reymont przeszedł od momentu wydania *Suki* do *Buntu*.

Po śmierci Reymonta zmienił się sposób, w jaki Lorentowicz opisywał jego sylwetkę literacką. W tekstach o charakterze wspomnieniowym, publikowanych bezpośrednio po odejściu pisarza, pojawiły się pochwały utrzymane niemal w laudacyjnym tonie – Reymont określany jest w nich jako „piewca życia” czy „Wielki Twórca”³⁰. Jednak już nawet w tych wczesnych publikacjach pośmiertnych zauważalna jest rosnąca później tendencja do akcentowania chłopskiego pochodzenia Reymonta, które z czasem stało się kluczowym wątkiem w refleksji Lorentowicza. Umacnia się również teza o wrodzonym talencie pisarza:

Talent jego, na wskroś samorodny, wydała pewnego radosnego dnia gleba rodzinna tak nagle i niespodzianie, jak wydaje na szczerym polu, nie sadzony przez nikogo,

²⁹ Tamże, s. 781.

³⁰ J. Lorentowicz, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 2.

zawiązek potężnego dębu. Rósł ten dąb twórczości polskiej przez lat blisko trzydzieści, chwycił soki żywotne zewsząd i rozszerzył swe konary daleko poza ziemią polską³¹.

W kolejnych wypowiedziach Lorentowicza obserwować można proces przechodzenia od laudacji ku coraz ostrzejszej ocenie twórczości Reymonta. Po śmierci pisarza krytyk zaczął deprecjonować jego talent, uderzając w to, co za życia najbardziej bolało autora *Chłopów* – w kwestie biograficzne, takie jak niskie pochodzenie czy brak formalnego wykształcenia. Dlaczego? Najprawdopodobniej Lorentowicz nigdy w pełni nie pogodził się z decyzją Akademii Szwedzkiej. Pisarstwo Reymonta jawiło mu się jako problemowo ubogie, pozbawione głębszych ideowych i społecznych treści. Krytyka raziła także jego estetyczną prostotę i niewyrafinowany język, uwierał spontaniczny naturalizm i brak osadzenia w europejskiej (francuskiej) kulturze. Wydaje się, że uważał Reymonta za literackiego naturszczyka, przypadkowy talent, pozbawiony warsztatowej dyscypliny i szerokiej erudycji. W jego przekonaniu autor *Chłopów* – całościowo – na Nobla po prostu nie zasługiwał. Nie mogąc podważyć wartości literackiej nagrodzonego dzieła, Lorentowicz próbował więc obniżyć rangę autora, sięgając po inne środki – w tym przypadku odwołując się do niewygodnych czy wstydliwych faktów z jego życia³².

Chyba pierwszy wyraźny kontrast pomiędzy tekstami publikowanymi za życia noblisty i po jego śmierci pojawia się w *Listach literackich*³³, napisanych po zgonie Reymonta i Żeromskiego. Lorentowicz przedstawia tam Żeromskiego jako artystę patriotę, „tyrana dusz”, twórcę o silnym zapleczu ideowym i emocjonalnym, którego bohaterowie „czują aż do dna swych dusz”, a sama twórczość opiera się na fundamencie głębokiego liryzmu i romantycznego zaangażowania. Na tym tle Reymont jawi się po raz kolejny jako pisarz „naturalnego talentu” – pozbawiony głębszej formacji duchowej czy intelektualnej, zgodnie z wcześniejszą oceną z *Naszych młodych*, gdzie Lorentowicz umieścił go w grupie pisarzy-„brzuchomówców”.

Wypowiedź ta nie wnosi nowych obserwacji dotyczących dorobku literackiego autora *Chłopów*, lecz raczej przesuwając akcent z analizy twórczości na uwarunkowania społeczne i biograficzne. Tym samym Lorentowicz nie tylko osłabia pozycję literacką Reymonta, ale również wpisuje ją w opozycję wobec heroicznie zarysowanej sylwetki Żeromskiego. *Listy literackie* – w warstwie porównawczej – pełnią funkcję nie tyle refleksji krytycznej, co dyskursywnego zabiegu wartościującego, którego rezultatem jest degradowanie sylwetki Reymonta w kanonie najważniejszych pisarzy narodowych. W 1926 roku Lorentowicz opublikował również artykuł

31 Tamże.

32 Szerzej na ten temat zob. Z. Bojara, *Lorentowicz o Reymoncie...*

33 J. Lorentowicz, *Listy literackie*, „Z Całego Świata” 1925, nr 11, s. 127–140.

francuskojęzyczny pt. *Deux écrivains polonais: Stéphane Żeromski et Ladislas Reymont*³⁴, który powiełał główne tezy zawarte w *Listach literackich* i rozpowszechniał je na rynek europejski³⁵.

W latach 1929–1935 Lorentowicz ogłosił ostatnie swoje prace poświęcone Reymontowi. W tekstach z tego okresu coraz wyraźniej zaznacza się ton zgryźliwości wobec faktu przyznania Reymontowi literackiej Nagrody Nobla. Lorentowicz wyraźnie redukuje ten sukces do anegdoty o czeladniku krawieckim, który został noblistą³⁶. Najbardziej wymownym przykładem potwierdzającym tę „pomniejszającą” narrację jest artykuł *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?*³⁷, w którym Reymont pojawia się jedynie w roli beneficjenta politycznego kompromisu. Według Lorentowicza decyzja Komitetu Noblowskiego miała charakter wtórny i była efektem niejasnych oraz sprzecznych sygnałów płynących z Polski. Od kilku lat środowiska polityczne i kulturalne konsekwentnie promowały kandydaturę Żeromskiego – działania te miały charakter systemowy i obejmowały m.in. przekłady jego dzieł na język szwedzki, artykuły w języku szwedzkim na temat jego twórczości, organizację odczytów w Sztokholmie, liczne inicjatywy promocyjne. Jednak w ostatnim momencie prawicowy rząd Rzeczypospolitej dokonał, zdaniem Lorentowicza, „kompromitującej” zmiany – wycofał poparcie dla Żeromskiego, uznawanego za kandydata niewygodnego ideologicznie, i zastąpił go Reymontem. Taka zmiana wywołała dezorientację wśród członków Akademii Szwedzkiej, którzy – nie potrafiąc odnaleźć się w polskich realiach politycznych – ostatecznie przyznali nagrodę kandydatowi wskazanemu przez rządzące ugrupowania. Jak wynika z dowodzenia Lorentowicza, decyzji tej nie towarzyszyły kryteria literackie – krytyk w ogóle nie wspomina o wartościach artystycznych twórczości nagrodzonego pisarza, w żaden sposób nie odnosi się do samych *Chłopów*, nie nazywa ich już arcydziełem.

Teza o politycznych, a nie artystycznych powodach uhonorowania Reymonta Nagrodą Nobla była drugą – obok tezy o jego samorodnym talencie – opinią Lorentowicza, która mocno zadomowiła się w powszechnej świadomości. W dużej mierze to jemu zawdzięczamy takie ukierunkowanie dyskursu literackiego, w którym Reymont funkcjonuje jako symboliczna przeciwwaga dla Żeromskiego – twórcy zaangażowanego społecznie i politycznie, wyrażającego dylematy

34 Tenże, *Deux écrivains polonais: Stéphane Żeromski et Ladislas Reymont*, „Le Temps” 1926, nr 23608, s. 2.

35 Podobny charakter ma ostatni artykuł Lorentowicza zestawiający Reymonta i Żeromskiego, *Dwie rocznice: Żeromski i Reymont* („Nowa Książka” 1935, nr 10, s. 529–533).

36 Zob. m.in. J. Lorentowicz, *Reymont w Paryżu*, „Kurier Poranny” 1934, nr 14, s. 3–4; tenże, *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta*, „Kurier Poranny” 1934, nr 208, s. 5–6 (przedruk obu tekstów w *Spojrzeniu wstecz*).

37 Tenże, *Nagroda, która go nie doszła – dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?*, „Kurier Poranny” 1934, nr 35, s. 3–4.

i rozterki polskiej inteligencji, stale rozrywającego „rany polskie, żeby się nie zbliżniły błoną podłości”³⁸. W tym ujęciu Reymont reprezentuje pisarstwo niemal czyste, spontaniczne – talent nieprzetworzony przez ideologię, niejako „dany” przez opatrność.

Krytyka Lorentowicza – podszyta estetycznymi uprzedzeniami i niechęcią wobec naturalistycznej poetyki, a także osobistymi urazami – odegrała zatem istotną, lecz niejednoznaczną rolę w kształtowaniu obrazu Reymonta. Jej sugestywność sprawiła, że w polskiej świadomości czytelniczej utrwalił się wizerunek autora *Chłopów* jako pisarza wprawdzie utalentowanego, ale naznaczonego stałym brakiem, ciągłym niedostatkiem: pozbawionego erudycji, niepodejmującego tematów doniosłych, nagrodzonego Noblem nie z powodów artystycznych, tylko politycznych. Przeciwwstawienie Reymonta i Żeromskiego – zbudowane na tym schemacie – stało się wygodnym uproszczeniem, przez lata przesłaniającym złożoność twórczości noblisty. W tym sensie opinie Lorentowicza nie tylko kształtowały dyskurs, lecz także realnie ograniczały możliwości odczytań, spychając Reymonta na margines kanonu ambitnej literatury polskiej. Paradoksalnie więc krytyk, który deklarował przywiązanie do wysokich standardów artystycznych, sam przyczynił się do utrwalenia zafalszowanego i krzywdzącego obrazu jednego z najważniejszych pisarzy polskiego modernizmu.

Bibliografia

- Bojara Zofia, *Lorentowicz o Reymoncie: między wspomnieniem a paszkwilem*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” (w druku).
- Hutnikiewicz Artur, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Lorentowicz Jan, *Bunt przeciwko buntowi. Wł. St. Reymont „BUNT”*, „Express Poranny” 1924, nr 332, s. 3.
- Lorentowicz Jan, „*Chłopi*”, „Kurier Codzienny” 1904, nr 80, 93, 99.
- Lorentowicz Jan, *Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla? Dwa wybiegi polemiczne*, „Kurier Poranny” 1934, nr 42, s. 3–4.
- Lorentowicz Jan, *Dwie rocznice. Żeromski i Reymont*, „Nowa Książka” 1935, nr 10, s. 529–533.
- Lorentowicz Jan, *Historia literatury polskiej (od roku 1863)*, w: *Wiedza o Polsce*, t. 2, Wydawnictwo „Wiedza o Polsce”, Warszawa 1933, s. 330.
- Lorentowicz Jan, *Koniec epopei*, „Nowa Gazeta” 1909, dodatek „Literatura i Sztuka”, nr 3.

³⁸ Znany cytat z Sułkowskiego (S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, kontynuacja red. Z.J. Adamczyk, t. 21: Sułkowski, „*Ponad śnieg bielszym się stanie*”, oprac. G. Legutko, Kielce–Warszawa 2016, s. 121).

- Lorentowicz Jan, *Listy literackie*, „Z Całego Świata” 1925, nr 11, s. 127–140.
- Lorentowicz Jan, *Listy Literackie. II. (Nasz romans historyczny – Trylogia powieściowa Wł. St. Reymonta „Rok 1794”)*, „Zdrój” 1918, R. 2, t. 2, z. 6.
- Lorentowicz Jan, *Nagroda, która go nie doszła. Dlaczego Żeromski nie otrzymał nagrody Nobla?*, „Kurier Poranny” 1934, nr 35, s. 3–4.
- Lorentowicz Jan, *Nasi młodzi. I. Władysław St. Reymont*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 12–13, 15, 17–18.
- Lorentowicz Jan, *Nocny napad na filologa*, „Kurier Poranny” 1934, nr 21.
- Lorentowicz Jan, *Notatki literackie*, „Kurier Codzienny” 1903, nr 297.
- Lorentowicz Jan, *Reymont w Paryżu*, „Kurier Poranny” 1934, nr 14, s. 3–4.
- Lorentowicz Jan, *Spojrzenie wstecz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Lorentowicz Jan, *Vladislav S. Rejmont*, w: *Vladislav Rejmont – Izabrana dela*, przeł. L. Knežević, „Narodna Prosveta”, Belgrad 1929.
- Lorentowicz Jan, *W nieznanym kierunku*, „Nowa Gazeta” 1911, dodatek „Literatura i Sztuka”, nr 17.
- Lorentowicz Jan, *Wizyta w cechu krawieckim. Frak Reymonta*, „Kurier Poranny” 1934, nr 208.
- Lorentowicz Jan, *Władysław Reymont*, „Kurier Czerwony” 1925, nr 283, s. 5–6.
- Lorentowicz Jan, *Władysław St. Reymont*, w: J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 2, Księgarnia St. Sadowskiego, Warszawa 1909.
- Lorentowicz Jan, *Wrażenia literackie: Wł. St. Reymont „Rok 1794” I, II, III*, „Nowa Gazeta” 1916, nr 296, 308, 320.
- Lorentowicz Jan, *Z ziemi męczenników*, „Nowa Gazeta” 1910, dodatek „Literatura i Sztuka”, nr 13.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Deux écrivains polonais. Stéphane Zeromski et Ladislas Reymont*, „Le Temps” 1926, nr 23608.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Ladislas Reymont (Essai sur son oeuvre)*, L. Bogusławski, Warszawa 1925.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Le chef-d’œuvre de Ladislas Reymont. Les Paysans*, „Le Flambeau” 1925, t. VIII.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Lettres polonaises. Introduction générale*, „Mercure de France” 1900, nr 6.
- Lorentowicz Jean [Jan], *Lettres polonaises. W. Reymont, J. Kasprowicz*, „Chimera”, „Mercure de France” 1901, nr 6.
- „Ludzie osobni” polskiej kultury: korespondencja Jana Lorentowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938, wstęp, oprac. i komentarz G.P. Bąbiak, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Lutecyusz [Lorentowicz Jan], *Glossy! Kradzież literacka*, „Nowa Gazeta” 1912, nr 401.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, wstęp i oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.

Stachura-Lupa Renata, O „Polskiej pieśni niepodległej” Jana Lorentowicza, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2018, nr 18, <https://doi.org/10.24917/20811853.18.6>

Trzeciak Katarzyna, *Jan Lorentowicz*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 2: K–O, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024.

Udalska Eleonora, *Jan Lorentowicz – zoil nieubłagany*, Łódź 1986.

Paulina Robak, studentka filologii polskiej II stopnia na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę tzw. małych ojczyzn oraz twórczość Stefana Żeromskiego.

Zuzanna Walczak*

 <https://orcid.org/0009-0009-4305-5232>

Życie i twórczość Reymonta w refleksji Adama Grzymały-Siedleckiego

Streszczenie

W artykule prześlędzono wypowiedzi krytyka literackiego Adama Grzymały-Siedleckiego na temat twórczości Władysława Stanisława Reymonta. Wśród analizowanych materiałów znalazły się przede wszystkim felietony prasowe, recenzje, przedmowy Grzymały-Siedleckiego do dzieł autora *Chłopów*, a także korespondencja. Na ich podstawie wyszczególniono i omówiono trzy elementy pisarstwa Reymonta, które zdaniem krytyka były dla niego charakterystyczne: plastyczność obrazowania, teatralność kreowania bohaterów oraz zmysł obserwacji rzeczywistości. W pracy wykorzystano także źródła biograficzne celem prześlędzienia kształtowania się talentu pisarskiego Reymonta.

Słowa kluczowe: Adam Grzymała-Siedlecki, beletrystyka polska XX wieku, krytyka literacka, proza polska XX wieku, Władysław Reymont

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: zuzanna.walczak3@edu.uni.lodz.pl



Received: 2025-04-29. Verified: 2025-06-26. Accepted: 2025-06-26.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Reymont's life and works in the reflections of Adam Grzymała-Siedlecki

Summary

The article examines the statements of literary critic Adam Grzymała-Siedlecki on the work of Władysław Stanisław Reymont. The analyzed materials include primarily press columns, reviews, Grzymała-Siedlecki's forewords to the works of the author of *Chłopi*, as well as correspondence. On their basis, three elements of Reymont's writing are distinguished and discussed, which, according to the critic, were characteristic of him: the plasticity of image, the theatricality of creating characters, and a sense of observing reality. The work also uses biographical sources in order to trace the development of Reymont's writing talent.

Keywords: Adam Grzymała-Siedlecki, Polish fiction of the 20th century, literary criticism, Polish prose of the 20th century, Władysław Reymont

Postać Reymonta do dziś budzi kontrowersje, a opinie krytyków o jego twórczości bywają skrajnie różne. Potwierdzają to chociażby zawiłe relacje z Janem Lorentowiczem czy Zdzisławem Dębickim, o których Reymont niejednokrotnie wypowiedział się w swoich listach z irytacją:

miły Zdzisław raczył publicznie mnie podziwiać jako wzór wydzwignięcia się z nizin społecznych. Myślę, czy nie pochodzę z domu podrzutków albo z jakiego karnego zakładu? A druga, jeszcze bardziej rozdęta trąba, Lorentowicz, napisał swoją drewnianą francuszczyzną [...] coś w rodzaju szkicu o mnie i poklepuje mnie tam po łopatkach w taki chamski, protekcyjnalny sposób [...]¹.

Reymont miał jednakowoż w swoim otoczeniu krytyka, który od samego początku dostrzegął w nim talent i ze szczerą fascynacją recenzował jego dzieła. Był nim Adam Grzymała-Siedlecki².

1 W.S. Reymont, *Korespondencja 1890-1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 543.

2 Adam Grzymała-Siedlecki, właśc. Adam Franciszek Józef Siedlecki (ur. w 1876 w Wierzbnie na Mazowszu, zm. w 1967 w Bydgoszczy) – syn Leona, powstańca styczniowego, i Julii

Trudno dziś stwierdzić z pewnością, kiedy Reymont i Siedlecki się poznali, prawdopodobnie było to około 1900 roku. Wskazuje na to najstarsza zachowana między nimi korespondencja³. Można podejrzewać, że poznali się w pensjonacie pani Borońskiej przy ulicy Karmelickiej 24 w Krakowie⁴, gdzie obaj niejednokrotnie się zatrzymywali⁵. Reymont spędzał w tym miejscu niekiedy nawet kilka tygodni wraz ze swoją narzeczoną, późniejszą żoną – Aurelią z Szablowskich⁶. Powieściopisarz należał do osób, z którymi łatwo nawiązuje się znajomość, może dlatego też szybko zaprzyjaźnił się z krytykiem. Ich relacja mogła zawiązać się również w gościnie u państwa Marii i Ignacego „Sewera” Maciejewskich⁷. Pewne jest natomiast, że znali się już dobrze w czasie wojny rosyjsko-japońskiej, to jest w latach 1904–1905, co potwierdza Siedlecki w *Fantastyce żywota Reymontowego*: „przebywałem w Krakowie w tym samym pensjonacie, w którym i on [Reymont] stanął, mogłem przeto mieć »w ewidencji« każdą godzinę jego dnia”⁸. Dzięki listom, które między sobą wymieniali, wiadomo, że obaj spotykali się później również w Warszawie, w Kolačzkowie oraz w Łazach u Jadwigi i Władysława Żukowskich, gdzie pisarz chętnie wypoczywał. Z czasem zawiązała się między nimi serdeczna przyjaźń.

z Pieprzak-Czajkowskich. Wywodził się ze zubożałej szlachty. Kształcił się w gimnazjum realnym w Warszawie (ukończył je w 1894) oraz w Szkole Mechaniczno-Technicznej Hipolita Wawelberga i Stanisława Rotwanda. Inżynierem jednak nie został – za udział w nielegalnych kółkach samokształceniowych został osadzony w X Pawilonie Cytadeli warszawskiej. Po zakończeniu kary w 1896 przeniósł się do Krakowa i tam na Uniwersytecie Jagiellońskim studiował polonistykę oraz matematykę. Rok później rozpoczął karierę dziennikarza – współpracował z czasopismami warszawskimi, krakowskimi oraz lwowskim. W tym też czasie zaczął dodawać do swojego nazwiska herbowy przydomek Grzymała. Po ukończeniu studiów rozpoczął działalność pedagogiczną – wykładał na Uniwersytecie Ludowym w Krakowie, a w latach 1903–1905 uczył również na tajnych kompletach w Warszawie. Jego dalsze życie było związane przede wszystkim z teatrem (szczególnie Teatrem Ludowym w Krakowie, Teatrem im. J. Słowackiego w Krakowie, Teatrem Rozmaitości w Warszawie, gdzie zazwyczaj był kierownikiem literackim). Po wojnie przeprowadził się do Bydgoszczy. Powracał jeszcze do Warszawy, jednakże to właśnie w stolicy Kujaw odnalazł swoje miejsce na ziemi. Miał duży wpływ na rozwój kulturalny miasta, choć starał się unikać wystąpień publicznych. Do końca życia uprawiał publicystykę i krytykę literacką, nie uchylając się jednak od działalności politycznej.

3 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 536.

4 *Krakowska Księga Adresowa na rok 1907*, Kraków 1907, s. 81. A. Borońska prowadziła pensjonat dla przyjezdnych w Krakowie przy ul. Karmelickiej 24.

5 W liście z 14 września 1902 Reymont prosi Adama Grzymałę-Siedleckiego: „Ucałuj ode mnie rączki pani Borońskiej” (W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 536).

6 S. Nowak, *Z moich wspomnień. Część I. Lata szkolne: 1884–1902*, Nakładem Księgarni W. Świąćki i S-ka, Częstochowa 1933, s. 125.

7 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 547.

8 A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego*, w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 249.

Siedlecki wypowiadał się o Reymoncie w wielu artykułach i wspomnieniach. Niejednokrotnie były to opinie naznaczone emocjonalnie. Trzeba jednak przyznać, że udawało mu się formułować spostrzeżenia trafnie i w sposób przekonujący. W swoich relacjach przedstawiał Reymonta jako zjawisko „nie tylko polskiej, ale i wszechświatowej literatury”⁹. Co ciekawe, przez długi czas Reymont cieszył się większą popularnością za granicą niż w Polsce¹⁰. Według Siedleckiego krytyka współrodaków była ograniczona rodzinną skromnością, co skutkowało tym, że nie powstała (do momentu przyznania Nobla) żadna książka poświęcona problematyce jego dzieł. Krytyka zachodnioeuropejska za to śmiało porównywała go do największych pisarzy, takich jak Honoré de Balzac, Charles Dickens czy Lew Tołstoj, twórców obdarowanych szczególną wrażliwością, których literatura porusza i wywołuje w czytelniku silne emocje. Ich bohaterowie są kreowani w sposób żywy i realny, dzięki czemu odbiorca doskonale rozumie motywację ich działań.

Aby omówić twórczość Reymonta widzianą oczami Siedleckiego, na początku warto poddać oglądowi to, jak postrzega on talent pisarski przyszłego noblisty. Jak dziś wiadomo, początkujący literat w czasach szkolnych miał problem z dyscypliną niezbędną w procesie uczenia się. Jedynym jego osiągnięciem edukacyjnym było świadectwo czeladnika krawieckiego, o którym pisał, że „jest to pierwszy i ostatni patent w moim życiu”¹¹. Brak wykształcenia bynajmniej nie przeszkodził Reymontowi w rozwijaniu pasji literackiej i z czasem stał się on jednym z najbardziej rozpoznawalnych Polaków na świecie. Siedlecki określa twórczość Reymonta jako „nieuczoną”¹² i stwierdza, że autor *Chłopów* jest przykładem tego, „że nikogo nie można nauczyć talentu, a tym bardziej geniuszu”¹³. Samorodny talent noblisty nie potrzebował szkół: „wolna przestrzeń była salą uniwersytecką Reymonta, słońce jego profesorem”¹⁴. Pracując na kolei, w wolnych chwilach zapisywał kartki, szkicował ołówkiem swoje pierwsze dzieła. Siedlecki widział więc zaletę w braku akademickiego wykształcenia Reymonta. Jednocześnie, odwołując się do wczesnych pamiętników pisarza, podkreślał, że nie byłoby światowego sukcesu „bez dozy fanatyzmu dla sztuki”¹⁵ i uznania przez niego pisarstwa za misję i istotę swojego życia.

9 Tenże, *Władysław S. Reymont*, w: B. Kocówna, *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 55. (Pierwodruk: A. Grzymała-Siedlecki, *Wł. St. Reymont* [wstęp], w: W.S. Reymont, *Pisma*, t. I: *Sprawiedliwie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1921, s. 1-3).

10 Tamże.

11 A. Grzymała-Siedlecki, *Dziesięciolecie Reymontowej nagrody Nobla*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 314 (wyd. wieczorne), s. 4.

12 B. Kocówna, *Reymont...*, s. 62.

13 A. Grzymała-Siedlecki, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 27, s. 527.

14 Tenże, *Fragment niedrukowanych pamiętników Reymonta*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 1, s. 9.

15 Tenże, *Reymont na progu swej literatury*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 327, s. 10.

Warto zaznaczyć, że Siedlecki nazywa go pierwszym pisarzem powieści pozytywistycznych w literaturze polskiej¹⁶. Krytykuje „niby-pozytywistyczne” dzieło Bolesława Prusa – *Lalkę* – i uznaje, że dopiero „w powieściach Reymonta wydobywa się właściwa warstwa pracy organicznej, pracy u podstaw, dopiero w tych utworach ludzie po raz pierwszy znają przede wszystkim dziedzinę swoich własnych interesów”¹⁷. Powieściowi bohaterowie są badani przez autora „okiem, które jest poznawczą drogą jego psychoznawstwa”¹⁸, dlatego raczej nie są oni jednostkami, lecz częścią zbiorowości, do której należą – ukazują więc psychikę zawodu, stanu lub klasy, której część stanowią. Reymont doskonale rozumie psychologię zbiorowości – zachowania ludu, jego namiętności, lęki i system wartości, wobec czego krytyk widzi jego miejsce właśnie w powieści socjologicznej¹⁹.

Elementem, który miał istotny wpływ na twórczość Reymonta, był szeroko rozumiany teatr, którym interesował się już od najmłodszych lat. O jego teatralnych początkach Siedleckiemu opowiadała pierwsza miłość Reymonta – Wiktoria Słupska²⁰. To właśnie w domu pani Wolińskiej, gdzie wychowała się panna Wiktoria²¹, noblista został nazwany przez jej kuzyna, Stanisława Wolińskiego, „fachowcem od spraw teatralnych”²². Zdarzyło się tak na jednym ze spotkań towarzyskich młodzieży, to jest dzieci pani Wolińskiej, jej krewnych i znajomych, gdy planowano zorganizowanie teatru amatorskiego. Kiedy okazało się, że nie mają wśród znajomych żadnego reżysera, właśnie Wolińskiemu przyszedł na myśl Reymont, z którym poznał się przez Chałwowskich. Od lat młodzieńczych teatr miał dla przyszłego pisarza tak szczególne znaczenie, że 3 kwietnia 1885 roku wyjechał do Będzina, aby przez następne miesiące grać w wędrownych trupach teatralnych i zdobyć doświadczenie w sztuce aktorskiej.

Reymont na scenie grywał do 1890 roku, a później próbował swoich sił jako dramtopisarz, choć nigdy nie udało mu się na tym polu osiągnąć sukcesu²³. Mimo

16 Tenże, *Władysław Stanisław Reymont*, w: tegoż, *Ludzie i dzieła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 280.

17 Tamże.

18 Tenże, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 23, s. 449.

19 Tenże, *Dziesięciolecie Reymontowej nagrody...*, s. 5.

20 Zob. tenże, *Pierwsza miłość Reymonta*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 53, s. 5. Postać Wiktorii Słupskiej i pisane dla niej wiersze Reymonta omówiła Dorota Samborska-Kukuć w pracy *Młodzieńcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 44, s. 339–355.

21 „[...] w Warszawie na ulicy Żelaznej, w domu położonym vis-à-vis fabryki Norblina i Wernera, mieszkała w kilku pokojach niejaka pani Pelagia Wolińska. Miała dorosłe córki, dorosłego syna Stanisława, przebywała też przy niej siostrzenica panna Wiktoria Słupska” (A. Grzymała-Siedlecki, *Pierwsza miłość Reymonta...*).

22 Tamże.

23 Szkic dramatyczny *Za późno* wystawiony na amatorskiej scenie paryskiej, a następnie warszawskiej nie spotkał się ze zbyt pochlebnymi opiniami, podobnie jak opublikowana bez zgody autora sztuka pt. *Przeograna*.

to teatr przez całe życie fascynował go zarówno jako dziedzina sztuki, jak i motyw literacki²⁴. Jak pisał Siedlecki: „[Reymont] Kocha teatr. [...] nie widzi siebie w innej możliwości życiowej, w innej pracy jak tylko w zawodzie aktora. Jeśli mu po głowie chodzi literatura, to tylko jako dodatkowe ujście twórczości [...]”²⁵. Tę teatralność i własne zamiłowanie do sceny przekładał na kreowane w swoich utworach postacie, m.in w *Komediantce*, *Franku* i *Lili*. Siedlecki trafnie zauważa, że „Reymont siedzi w każdej ze swoich figur”²⁶.

Krytyk spostrzega, że autor miał niezwykłą umiejętność „przeistaczania się w ludzi, o których mówił, a nawet wdawał się w przedmioty i zjawiska”²⁷ – z łatwością udawało mu się kreować realistycznych, pełnokrwistych bohaterów swych powieści i nowel. W każdym z nich odnaleźć można samego Reymonta (lub kogoś, kogo znał bądź obserwował), choć żadna z postaci – jak stwierdza Siedlecki – nie była w pełni literackim sobowtorem autora. Poszukiwał inspiracji dookoła siebie, wśród ludzi, którzy przyciągali jego uwagę bądź czymś go intrygowali – wówczas Reymont dzięki niezwyklej wyobraźni wzbogacał obraz postaci o własne wyobrażenia, domysły, fantazje, tworząc tym samym indywidualną historię. Z namietnością snuł opowieść, jak gdyby była rzeczywistością. Tworząc nowe dzieło, pisał tak, jakby sam miał odgrywać na scenie rolę danej postaci – posiadał niezwykły dar odczuwania swych bohaterów, rozumiał ich emocje, lęki i pragnienia.

W nerwo-psychice Reymonta zaczynał się odbywać niesłychanie interesujący proces wmawiania w siebie, że kiedyś znał osobiście tych wymyślonych ludzi, że z nimi rozmawiał, współżył, może nawet kolegował [...]. Uautentyczniał, aż mu się stali tak żywymi, jak żywe, autentyczne są Lipce w *Chłopach*²⁸

– pisze Siedlecki. Dzięki temu bohaterowie Reymonta stają się niemal uchwytnei, na tyle że ich uczucia i zachowania są dla czytelnika zrozumiałe i uzasadnione. Reymont o procesie twórczym i swoich wizytach w łódzkich fabrykach podczas pisania *Ziemi obiecanej* opowiadał z fantazją Siedleckiemu:

[...] udałem się więc jeszcze raz z prośbą do zarządu, by mi wyjaśnili śrubka za śrubką ustrój mechanizmu, tak bym myślowo mógł ją sobie rozłożyć na części, a potem ją na nowo zmontować. Dopiero gdym poznał całą jej logikę, gdybym ją miał w sobie, gdy ona w moich nerwach zaczynała odbywać swój obrót – wówczas dopiero

²⁴ O teatrze w życiu Reymonta pisze Stanisław Kaszyński w pracy *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 180–201.

²⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Reymont między teatrem a literaturą*, „Teatr” 1928/1929, nr 4, s. 1.

²⁶ Tenże, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 23, s. 448.

²⁷ Tenże, *Nienapisana powieść Reymonta*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 61, s. 6.

²⁸ Tenże, *Ze skrytek biograficznych Reymonta*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 56, s. 3.

czulem, że mogę o niej powiedzieć, to samo z pracą robotnika [...] nie poznam, dopóki sam choć przez kilka minut nie będę tym robotnikiem. [...] Wyjednałem sobie więc pozwolenie, że pozwolono mi stanąć przy maszynie – i pracować. Kilka pierwszych dotknięć już mi otworzyły nowe światy poznania. Wiedziałem już, jaki rodzaj uwagi musi robotnik w sobie wypracowywać, jakie władze inteligenckie wyostrzyć, miałem już typ psychiczny rodzący się z danej techniki²⁹.

Oprócz teatralności opisu na proces twórczy Reymonta składa się także znakomity zmysł obserwacji. Wymowną odpowiedź na pytanie, jak wyjaśnić to zjawisko, daje sam Reymont w przytoczonej przez Siedleckiego rozmowie z Arturem Oppmanem. Gdy obaj przechadzali się ulicą Królewską w Warszawie, przyszły noblista poprosił Or-Ota, aby ten zamknął oczy i opisał to, co właśnie zauważył na placu Saskim. Oppman nie potrafił przywołać zbyt wielu detali. Po czym poprosił Reymonta o to samo. Ten miał wówczas zamknąć oczy i opowiedzieć mu wszystko z najdrobniejszymi szczegółami:

Od strony ulicy Wierzbowej wjeżdżały przed chwilą dwie dorożki, jedna, z siwym koniem, skręciła w ulicę Czystą; druga dwukonka, z gniadym i kasztanem, jedzie ku Mazowieckiej; w pierwszej siedzi jakaś starsza dama, w dwukonce dwaj oficerowie, ten po lewej stronie, huzar, pałasz trzyma na założonych noga na nodze kolanach, drugi, zdaje się, sztabowiec, sądząc po lampasie na czapie; na środku placu grupa trzech jegomościów żywo rozmawia, najstarszy z nich z siwą bródką [...]³⁰

Siedlecki podsumował tę historię słowami: „jeżeli wzmózona władza zmysłów jest nieodzownym warunkiem realistycznego talentu powieściopisarckiego, to w zakresie wzroku Reymont wykazywał się jakąś niemal doskonałą kwalifikacją”³¹. Pozwoliło mu to uchwycić precyzyjnie i finezyjnie nawet „sposób myślenia tkacza”³², który – zdaniem autora *Ziemi obiecanej* – udało mu się odtworzyć dzięki praktyce w łódzkim warsztacie tkackim³³.

Można więc powiedzieć słowami krytyka, że „oko Reymonta nie tylko patrzy, ale jakby pisze równocześnie”³⁴, co poświadcza stwierdzenie, że pisarz „kochał się w autentycie”³⁵.

²⁹ Tenże, *Ze wspomnień o Reymonie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 19.

³⁰ Tenże, *Fantastyka żywota Reymontowego...*, s. 247.

³¹ Tamże.

³² A. Grzymała-Siedlecki, *Dziesięciolecie Reymontowej nagrody...*, s. 4.

³³ Najpewniej jest to element autokreacji Reymonta – być może miał okazję jedynie przyglądać się pracy tkaczy, lecz z pewnością nie dopuszczono by go do praktyki przy maszynie bez odpowiedniego przeszkolenia.

³⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Okiem i książką*, „Głos Warszawski” 1912, nr 70, s. 3.

³⁵ Tenże, *Fantastyka żywota Reymontowego...*, s. 251.

Cechą pisarstwa Reymonta jest również umiejętność oddawania świata przedstawionego w malarski i plastyczny sposób, dzięki któremu określany był przez Siedleckiego mianem „malarza powieści”³⁶. Mimo że jego dzieła są przykładem najczystszej realizmu, to jednak fantazja pisarza oparta na tymże realizmie życia uwidacznia się w jego powieściach w sposób wyjątkowy – jak gdyby swoje powieści malował na płótnie: „nie tylko barwy i linie, ale nasilenie światła, odcienie i harmonię pamięta z doskonałością wręcz fenomenalną”³⁷ – zauważa krytyk. To malarskie porównanie skłania czytelnika do stwierdzenia, że każde zakończone dzieło Reymonta można określać jako gotowe malowidło, wykonane dzięki niezwykłemu darowi obserwacji i pamięci wzrokowej. Figury w powieściach Reymonta, posiadając sceniczną wyrazistość, są również trwale plastycznie. „Bogactwo i siła plastyki”³⁸ stały się więc jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego twórczości. Mimo nieustannego ruchu i zmienności barw opisy natury i ludzi można wiernie odwzorowywać na płótnie³⁹. Krytyk podkreśla też samorodność talentu noblisty, a co za tym idzie – talent do organizacji plastycznej, który „przeponony jest zdolnością ożywiania figur aż do poczucia ich dotykalności”⁴⁰.

Zafascynowany twórczością Reymonta Siedlecki nie tylko szczegółowo i z wielką pieczołowitością omówił prace literackie noblisty oraz kulisy jego procesu twórczego. Stał się też jego biografem i edytorem. Obszernymi wstępami opatrzył kilka wydanych przez siebie tomów *Pism Reymonta*, na łamach prasy omówił fragmenty jego młodzieńczej poezji, w książce *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim* (1961) szczegółowo opisał wspomnienia związane z Reymontem; ponadto w latach 1912–1935 napisał wiele artykułów na temat samego autora *Chłopów* i jego twórczości⁴¹.

Siedlecki, nie tylko był serdecznym przyjacielem Reymonta, przyczynił się również do ocalenia wielu jego utworów, a także pamięci o nobliście. Z tekstów krytyka można się dowiedzieć wielu ciekawych faktów, które to on po raz pierwszy wyjawiał szerszemu gronu odbiorców; można też w nich dostrzec pewne przekłamanie: Siedlecki, ufając słowom Reymonta, przyczynił się do powstania legendy o jego rzekomym szlacheckim pochodzeniu. W artykule *Ze wspomnień o Reymontcie* pisze o irytacji pisarza wynikającej z przypisywania mu chłopskich korzeni.

36 Tenże, *Przed zbiorowym wydaniem...*, nr 23, s. 449.

37 Tamże.

38 A. Grzymała-Siedlecki, *Władysław Stanisław Reymont...*, s. 280.

39 Dobrym przykładem tego, jak bardzo plastyczne i barwne są dzieła noblisty, jest filmowa adaptacja *Chłopów* z 2023 roku. Twórcy, Dorota Kobiela i Hugh Welchman, wykorzystali potencjał powieści Reymonta, przenosząc literackie opisy na prawdziwe obrazy malarskie za pomocą farby olejnej. Znakomicie odwzorowuje to umiejętność patrzenia i opisywania świata przez Reymonta.

40 A. Grzymała-Siedlecki, *Władysław Stanisław Reymont...*, s. 280.

41 Zob. *Reymont Władysław Stanisław*, w: *Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, t. 15, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 370–417.

Reymont wytrwale utrzymywał, że jego rodzina wywodziła się z inteligencji i ze zubożałej szlachty, co niektórzy krytycy – jak Siedlecki czy Lorentowicz – wytrwale za nim powtarzali⁴². Powszechne komentarze o pochodzeniu pisarza z niskiej warstwy społecznej mogły mieć swoje źródło w fakcie, że Reymontowi nie udało się ukończyć żadnej szkoły. O swojej rodzinie mówił jednak z przekonaniem:

Rodzina moja miała swe tradycje narodowe i poziom kulturalny. Rodzony mój wuj był powstańcem w 1863 roku, w domu rodziców nie brakło książki i zainteresowań się sprawami ogólnymi, na co przed pięćdziesięciu laty nie byłoby jeszcze niestety stać duchowo ani chaty chłopskiej, ani domku rzemieślnika⁴³.

Zainteresowanie Reymonta wieloma sprawami i otaczającym go światem miało więc być naturalne, bo wyniesione z domu rodzinnego. Relacja Siedleckiego pozwala spojrzeć na pisarza z prywatnej strony. Dzięki niemu można się dowiedzieć, że noblistę obchodziło „wszystko, co ludzkie i pozaludzkie. Stosunkowo najmniej interesowała go może... literatura. [...] Natomiast polityka, procesy socjalne, życie gospodarcze, wynalazki, cuda techniki, sport – powiedzmy: życie, nie tylko go rozciekawiało, ale i ożywiało, rozpalało”⁴⁴.

Chociaż Reymont początkowo nie wykazywał zainteresowania własnymi dziełami literackimi, to dzięki nim został zapamiętany jako jeden z największych polskich twórców. Trzeba jednak zaznaczyć, że na kartach historii zapisał się wyłącznie jako prozaik. Jego próby poezji – *Marzenia. Fantazje na temat miłości*, pisane dla wspomnianej już wcześniej Wiktorii Słupskiej – nie znalazły aprobaty wśród krytyki. Opublikowane przez Siedleckiego fragmenty liryki Reymonta stały się jedynie przyczynkiem do badań biograficznych. To samo spotkało jego próby dramatyczne – wystawiane na scenach sztuki *Za późno* (1899) i *Przegrana* (1911) zostały przez krytykę potraktowane jako banalne i nieudane, choć sam autor przyczyn swojego niepowodzenia szukał w nieudolności aktorów.

Po śmierci noblisty Siedlecki starał się zebrać jeszcze więcej informacji na temat przyjaciela. W 1928 roku przeanalizował pamiętniki Reymonta, o których pisał: „wydobyła je z dna szafy, zawalonej szpargałami, pani Aurelia Reymontowa, gdy po śmierci męża z należyтым pietyzmem podjęła pracę segregowania i katalogowania niedrukowanej jego puścizny”⁴⁵. To właśnie z nich dowiadujemy się o życiu Reymonta przed jego przeobrażeniem się w literata – wspomina on terminowanie

42 Pogłoski te podważali później m.in. Zdzisław Skwarczyński i Barbara Kocówna, a dzięki nowym badaniom genealogicznym udało się je całkowicie obalić, zob. D. Samborska-Kukuć, *Barbara Kocówna jako biografistka Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 2022, nr 77, s. 167–181.

43 A. Grzymała-Siedlecki, *Ze wspomnień o Reymoncie...*, s. 19.

44 Tenże, *Fantastyka życia Reymontowego...*, s. 249.

45 Tenże, *Pamiętniki Reymonta*, „Kurier Poznański” 1928, nr 550, s. 8.

w zakładzie krawieckim, praktykę w teatrze, następnie powrót do domu rodzinnego w Wolbórcie (około 1888 roku). Opisuje następnie swoją posadę pomocnika dozorca dystansowego w Krosnowej i Lipcach. Siedlecki pisze, że w czasie, gdy Reymont pracował na kolei, pamiętnik ten stał się *silva rerum* jego życia⁴⁶. Przyszły pisarz, oprócz oczekiwań wobec samego siebie, wspomina również o swoim żalu, marzeniach oraz rzeczach prozaicznych – chociażby takich jak przerwy w pracy. Na stronach pamiętnika zapisał również, „że ma gotowy tom nowel”⁴⁷. Zostały one napisane w Krosnowej i jej były poświęcone, tomu nie wydano jednak za życia autora. Zrobił to dopiero Siedlecki, który w 1928 roku *Krosnowę i świat* opatrzył wstępem i wydał drukiem. Po II wojnie światowej krytyk oddał do depozytu Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy zgromadzone przez siebie listy oraz rękopisy noblisty, dzięki czemu ocalały do dziś⁴⁸.

Niedługo po śmierci Reymonta, w 1929 roku Grzymała-Siedlecki odwiedził dawne miejsce pracy pisarza – stację kolejową w Krosnowej, gdzie spotkał jego dawnego przełożonego, prostego dróżnika kolejowego. Starszy pan zapytany o Stanisława Rejmentę z entuzjazmem odpowiedział, że go pamięta i z sentymentem zapytał o jego obecne losy. Po rozmowie z Siedleckim, mimo wyczuwalnego smutku, uznał, że jedyną znaną prawdą dotyczącą Reymonta jest fakt, iż „był uczciwym człowiekiem”⁴⁹.

Wokół Władysława Reymonta, tak jak wokół wszystkich znanych postaci, przez lata narosło wiele legend, mitów i powtarzanych plotek, do czego przyczyniali się szczególnie ludzie mniej przyjaźni pisarzowi czy nierzetelni badacze. Adam Grzymała-Siedlecki nigdy nie był do Reymonta uprzedzony, a o jego twórczości wypowiadał się z dużym entuzjazmem – choć nie oznacza to, że był wobec niej bezkrytyczny. Jednocześnie najpewniej był dla pisarza wsparciem i serdecznym przyjacielem⁵⁰. Jeszcze przed przyznaniem autorowi *Chłopów* Literackiej Nagrody Nobla to właśnie Siedlecki napisał referat o jego twórczości dla Akademii Umiejętności⁵¹ i wytrwale popierał jego kandydaturę podczas poselstwa w Göteborgu: „Jeden Siedlecki upierał się przy mnie”⁵² – wspominał Reymont w jednym z listów. Dzięki temu uporowi czytelnicy mogą poznawać autora *Chłopów* i jego twórczość w licznych artykułach, wspomnieniach i przedmowach napisanych przez Siedleckiego.

46 Tamże.

47 Tamże.

48 Pisze o tym Rafał Leszczyński w pracy *Listy Reymonta w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 266–276.

49 A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego...*, s. 277.

50 O ich serdecznych relacjach świadczą zachowane listy Reymonta do Siedleckiego, zob. W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 536–544.

51 J. Matyasik, *Izba Pamięci Adama Grzymały-Siedleckiego Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. dr. W. Bełzy w Bydgoszczy – historia, działalność, zasób, perspektywy*, „Kronika Bydgoska” 2014, nr 35, s. 379.

52 W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 339.

Bibliografia

- Grzymała-Siedlecki Adam, *Dziesięciolecie Reymontowej nagrody Nobla*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 314 (wyd. wieczorne), s. 4–5.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Fragment niedrukowanych pamiętników Reymonta*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 1, s. 9–10.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ludzie i dzieła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Nienapisana powieść Reymonta*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 61, s. 6–8.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Okiem i książką*, „Głos Warszawski” 1912, nr 70, s. 3.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Pamiętniki Reymonta*, „Kurier Poznański” 1928, nr 550, s. 8.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Pierwsza miłość Reymonta*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 53, s. 5.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Przed zbiorowym wydaniem dzieł Reymonta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 23, s. 448–449.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Reymont między teatrem a literaturą*, „Teatr” 1928/1929, nr 4, s. 39–41.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Reymont na progu swej literatury*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 327, s. 9–10.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Wł. St. Reymont*, [wstęp], w: W.S. Reymont, *Pisma*, t. I: *Sprawiedliwie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1921, s. 1–3.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Władysław S. Reymont*, w: B. Kocówna, *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 55–70.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Władysław Stanisław Reymont*, w: A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, wyd. 4, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ze wspomnień o Reymoncie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 19–20.
- Kaszyński Stanisław, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 180–201.
- Krakowska Księga Adresowa na rok 1907*, Kraków 1907.
- Leszczyński Rafał, *Listy Reymonta w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 266–276.
- Matyasik Joanna, *Izba Pamięci Adama Grzymały-Siedleckiego Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. dr. W. Bełzy w Bydgoszczy – historia, działalność, zasób, perspektywy*, „Kronika Bydgoska” 2014, nr 35, s. 377–403.
- Nowak Stanisław, *Z moich wspomnień. Część I. Lata szkolne: 1884–1902*, Nakładem Księgarni W. Świącki i S-ka, Częstochowa 1933.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. i wstęp B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.

Reymont Władysław Stanisław, w: *Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, red. Z. Szweykowski, t. 15, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 370–417.

Samborska-Kukuć Dorota, *Barbara Kocówna jako biografistka Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 2022, nr 77, s. 167–181.

Samborska-Kukuć Dorota, *Młodzieńcze wiersze miłosne Reymonta i ich adresatka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2023, nr 44, s. 339–355, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2023.44.18>

Zuzanna Walczak, studentka filologii polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (specjalność: program nauczycielski). Jestem członkinią Koła Naukowego Sympatyków Dydaktyki Polonistycznej UŁ oraz Dialektologicznego Koła Naukowego UŁ. Brałam czynny udział w konferencjach: *Reymont – stulecie Nobla* (2024) oraz *Obraz osób z niepełnosprawnościami w literaturze, języku, kulturze i dydaktyce* (2024). Prezentowałam sylwetkę prof. Marii Kamińskiej na X Dniu Dialektologa (2025). W 2023 roku współorganizowałam na Wydziale Filologicznym UŁ obchody z okazji 600-lecia Łodzi, w ramach których prowadziłam warsztaty na temat *Literackiego obrazu Łodzi*. Do moich zainteresowań naukowych należą: biografia i twórczość Wisławy Szymborskiej, dydaktyka języka polskiego, dramat i teatr, literatura XX wieku, zagadnienia dialektologiczne dotyczące dialektu małopolskiego.

Renata Stachura-Lupa*

 <https://orcid.org/0000-0003-4962-962X>

Reymont – widzenie podwójne Krytyka i kobiety. (Julia Kisielewska – Czesława Endelman-Rosenblat – Maria Łopuszańska – Anna Zahorska)

Streszczenie

Artykuł poddaje analizie teksty krytyczne kobiecego autorstwa poświęcone postaciom kobiecym w literaturze XIX i początku XX wieku, z uwzględnieniem bohaterek powieści Władysława Stanisława Reymonta: Julii Kisielewskiej *Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści* („Ateneum” 1899), Czesławy Endelman-Rosenblat *Żydówka we współczesnej beletryście polskiej* („Izraelita” 1902), Marii Łopuszańskiej *Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści polskiej* („Pogląd na Świat” 1902) i Anny Zahorskiej *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej* („Tygodnik Ilustrowany” 1911). Przywołane w artykule krytyczki nie reprezentowały jednego środowiska intelektualno-społecznego, światopoglądu, modelu biografii czy krytyki literackiej. Z tego powodu w ich tekstach o kreacjach kobiecych w literaturze istotne okazało się nie tylko to, w jaki sposób pisały o bohaterkach Reymonta, ale i jakiej odpowiedzi udzieliły na pytanie o współczesny wizerunek czy

* Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, e-mail: renata.stachura-lupa@uken.krakow.pl



Received: 2025-04-08. Verified: 2025-05-09. Accepted: 2025-05-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of KEN in Krakow. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

ideał kobiety i kobiecości, a także o jego społeczną (a czasem i narodową) „sprawczość” czy adekwatność.

Słowa kluczowe: krytyka kobieca, Władysław Stanisław Reymont, emancypacja, kobieta w literaturze XIX i początku XX wieku

Reymont – double vision. Criticism and women. (Julia Kisielewska – Czesława Endelman-Rosenblat – Maria Łopuszańska – Anna Zahorska)

Summary

The article analyses critical texts written by women which focused on female characters in the literature of 19th and early 20th century, including the heroines of the novels by Władysław Stanisław Reymont: Julia Kisielewska *From Female Psychology. Types and Characters in Life and Novel (Z psychologii kobiecej. Typy i charakter w życiu i powieści*, “Ateneum” 1899), Czesława Endelman-Rosenblat *The Jewish Woman in Contemporary Polish Fiction (Żydówka we współczesnej beletrystyce polskiej*, “Izraelita” 1902), Maria Łopuszańska *The Type of Contemporary Woman in the Latest Polish Novel (Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści polskiej*, “Pogląd na Świat” 1902) and Anna Zahorska *Types of Women in Contemporary Polish Literature (Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, “Tygodnik Ilustrowany” 1911). These critics did not represent a single intellectual or social group, point of view, biographical model or literary criticism approach. Because of that in their texts about female characters in literature it was not only the way in which they wrote about Reymont’s heroines that turned out to be essential, but also what response they provided to the question about the contemporary image or the ideal of a woman and femininity, as well as its social (and sometimes even national) ‘agency’ or relevance.

Keywords: women’s criticism, Władysław Stanisław Reymont, emancipation, woman in 19th and 20th century literature

Pytanie o miejsce kobiet na mapie twórczości Władysława Stanisława Reymonta nie jest, rzecz jasna, pytaniem nowym, zwłaszcza w kontekście jego utworów stawiających kobietę w centrum powieściowego świata, takich jak *Chłopi*, *Komediantka* i *Fermenty*. Reymontowskim postaciom kobiecym nie poświęcano może osobnych tomów, tak jak, trzeba to uczciwie przyznać, nie poświęcano ich męskim bohaterom jego twórczości, a jedynie pomniejsze studia i szkice; czasem tego typu uwagi formułowano w toku analizy jednego dzieła (od drobnych recenzji prasowych po ujęcia monograficzne) czy wreszcie gdzieś na marginesach prób syntetyzowania całego literackiego dorobku noblisty¹. Świat kobiecy w twórczości Reymonta interesował badaczy, ale nie aż do tego stopnia, by stać się osobnym przedmiotem studiów, jak ma to miejsce w przypadku Elizy Orzeszkowej², Gabrieli Zapolskiej³, Stanisława Przybyszewskiego⁴ czy Zofii Nałkowskiej⁵. W refleksji krytyczno- i historycznoliterackiej kobiety Reymontowskie ustępowały pola perspektywie środowiskowej: idąc za wskazaniem samego twórcy, na plan pierwszy

-
- 1 Z ogromnej bibliografii prac poświęconych Reymontowi za przykład mogą posłużyć: J. Zacharska, *Kobiety w prozie Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 59–69; G. Legutko, *Komediantka – nierządnica – rewolucjonistka. Kracje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II: *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304; W. Gruchała, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 67–88; M. Jaukszy, *Nieustraszony łowca wampirów. Konwencje kobiecości w londyńskiej powieści Reymonta*, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”..., s. 237–249.
 - 2 Zob. m.in. A. Seniów, *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.
 - 3 Zob. m.in. I. Gubernat, *Przedsiónek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Słupsk 1998; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999; A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004.
 - 4 Zob. m.in. G. Borkowska, *Płeć jako skaza. Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000, s. 77–88; D. Dziurzyński, *Strategie mizoginistyczne Stanisława Przybyszewskiego na podstawie „Synagogi szatana”*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, „Trans Humana”, Białystok 2002, s. 189–201; K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011 (rozdział II).
 - 5 Zob. m.in. A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy...*; A.E. Banot, *Emancypacja kobiet a obrazy małżeństwa w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej i Zofii Nałkowskiej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet...*, s. 305–318.

wysuwano zbiorowość i relacje człowiek – wspólnota (narodowa, religijna, rodzinna etc.), lub służyły za *exemplum* odsłaniające tajniki jego warsztatu pisarskiego, przede wszystkim w zakresie literackiej charakterografii⁶.

W XIX wieku pisanie o kobietach: autorkach, artystkach, działaczkach społecznych, pedagogkach, a także bohaterkach literackich nie ma jednego, wspólnego mianownika (pomijając kategorię przynależności prezentowanych postaci do jednej płci). Może mieć wymiar zarówno biograficzno-informacyjny, popularyzatorski, jak i symboliczny: patriotyczny, wychowawczy i wzorcotwórczy, emancypacyjny. Michał Bałucki, Adam Bełcikowski i Piotr Chmielowski, piszący po klęsce styczniowej o kobietach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego⁷, nie poprzestają na rekonstruowaniu złożonych kontekstów biograficzno-genetycznych i analizie typów bohaterek romantycznych: od kwestii „ideałów kobiecych” w literaturze romantycznej (nieprzypadkowo reprezentowanej przez wielką trójcę romantyczną) przechodzą do oceny dziedzictwa romantycznego w ogóle, diagnozy kondycji społeczeństwa po 1863 roku i pytań o program literacko-społeczny na przyszłość. Pisząc o kobietach epoki romantyzmu, *de facto* w sposób aluzyjny, zakamuflowany, podejmują dyskusję natury ideowo-estetycznej, światopoglądowej. Jak na marginesie rozprawy Chmielowskiego zauważał Henryk Markiewicz,

Temat z pozoru dobrany był zრечнице: mógł zaciekać szerokie kręgi czytelników obojga płci, stwarzał okazje do aktualizujących dygresji dotyczących zarówno zadań literatury, jak i kwestii kobiecej, pozornie apolityczny – nie budził chyba zbytnej podejrzliwości cenzury, pozwalał na ogólne sądy o poezji trzech wieszczów, a zarazem usprawiedliwiał nieuniknione w ówczesnych warunkach przemilczenia⁸.

6 Zob. S. Lichański, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 23–35.

7 Zob. M. Bałucki, *Kobiety dramatów Słowackiego*, Nakładem Fr. Grzybowski, Kraków 1867; A. Bełcikowski, *Charaktery kobiece w poezji polskiej. Odczyt publiczny miany w sali Muzeum Przemysłowo Technicznym*, „Bluszcz” 1872, nr 32, s. 249–251; nr 33, s. 257–259; tenże, *Ideały kobiece dwóch poetów*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 15, s. 231 i 234; nr 16, s. 245–246; nr 17, s. 261–263 (przedruk obu w: tegoż, *Ze studiów nad literaturą polską. Wydanie pamiątkowe ku uczczeniu 25-letniej działalności literackiej autora*, Staraniem i Nakładem Księgarni Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa 1886); tenże, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 82, s. 51–52; nr 83, s. 68–70; nr 84, s. 86–87; nr 85, s. 100–101; nr 86, s. 116–118; nr 87, s. 134–135; nr 88, s. 154–155; P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, Nakładem Redakcji „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1873 (wyd. II pomnożone, Warszawa 1881; wyd. III popr. i pomnożone, Kraków 1886; wyd. IV popr. i powiększone, Kraków 1895).

8 H. Markiewicz, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. II: *Z historii literatury polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1996, s. 119.

Rozwój ruchu emancypacyjnego, zwłaszcza jego stopniowe radykalizowanie się, przechodzenie od postulatów pracy i edukacji ku wolnościom w sferze obywatelskiej i obyczajowej, w połączeniu z młodopolską mizoginiczną fobią⁹, wzmacniał zainteresowanie krytyków (jak i opinii publicznej) bohaterkami literackimi, przenosząc refleksję nad kobietą w literaturze z poziomu praktyki i krytyki literackiej na poziom aktualnych, gorących sporów o kulturowy i społeczny model kobiety i kobiecości. W ramach dyskursu feministycznego, a potem szerzej (i także w kontrze do postulatów ruchów feministycznych), dyskutuje się nad kwestią kobiecej podmiotowości, tożsamości i cielesności (nie wyłączając seksualności), kobiecego obywatelstwa¹⁰, kobiecych i męskich ról społecznych, co, po przełożeniu na konkrety, w sferze obyczajowej oznacza, między innymi, dyskusję o wolnej miłości i aborcji. Dość wspomnieć dawne, ale i nowe próby odczytania postaci Ewy Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, wpisujące się zdaniem Anny Zdanowicz w jeden z trzech modeli interpretacyjnych: ukazujący bohaterkę w kontekście powieści naturalistycznej i obyczajowej, jako „projekcję kultury modernistycznej” (kultury w kryzysie) lub jako „medium zbiorowej podświadomości”¹¹, czy wreszcie, to kolejny, dyskusyjny model, jak w szkicu *Ewa Pobratyńska nie istnieje* postuluje Dariusz Trzeźniowski, jako projekcję (i ofiarę) męskich fantasmagorii „w przebudowanym patriarchacie, u progu nowoczesności zdominowanym przez przebudzone erotyczne fobie, z którymi nowoczesność nie potrafi sobie jeszcze radzić”¹². „Nie pokrewnej duszy szukają seksualności w kobiecie, bo nienawidzą kobiety, lekceważą ją, nie dozwolonej towarzyszkę pożądamy, bo wszelki obowiązek przeraża ich i nie płomieniem mocnej namiętności zdrowego organizmu goreją”¹³ – konkludował Teodor Jeske-Choiński, oceniając relacje damsko-męskie w powieści przełomu XIX i XX wieku, m.in. Przybyszewskiego i Żeromskiego.

Jak zauważa Anna Wydrycka, w opracowaniach historycznoliterackich, zarówno z epoki, jak i późniejszych, po współczesne, młodopolska krytyka literacka

-
- 9 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 274–288; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich miłach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 21 i nast. (określenie za: A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013, s. 149).
- 10 S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999, s. 49–52.
- 11 A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005, s. 141–169.
- 12 D. Trzeźniowski, *Ewa Pobratyńska nie istnieje*, „LiteRacje” 2011, nr 002 (21), s. 23–28 (cyt. s. 28). Por. G. Legutko, *Komediantka - nierządnicza - rewolucjonistka...*, s. 295–298. Więcej o recepcji *Dziejów grzechu* zob. A. Zalewska, *Legenda i lektura. O „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2016.
- 13 Zob. T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Nakładem Księgarni „Kroniki Rodzinnej”, Warszawa 1914, s. 34.

przemawia męskim głosem Zenona Przesmyckiego, Ignacego Matuszewskiego, Wilhelma Feldmana, Antoniego Potockiego, Karola Irzykowskiego, Stanisława Brzozowskiego i długiej listy krytyków pomniejszych. Z rzadka spoza chóru mężczyzn przebija się głos kobiecy Zofii Daszyńskiej, Marii Komornickiej, Julii Dicksteinówny¹⁴. Na przełomie XIX i XX wieku sytuacja nie sprzyja krytyczkom: wysyp talentów, podyktowany podniesieniem krytyki literackiej do rangi sztuki, zaostcza konkurencję w walce o czytelnika i dostęp do redakcyjnych szpalt. Kobiety zajmują się krytyką na mniejszą skalę. Piszą recenzje, sprawozdania, czasem wkraczają na grunt badań historycznoliterackich czy refleksji metakrytycznej, wreszcie – są tłumaczkami i komentatorkami literatury obcej. Jedną z form uprawianej przez kobiety krytyki tematycznej jest próba przyjrzenia się literackim kreacjom kobiet i zapisom kobiecego doświadczenia – w tekstach autorstwa tak mężczyzn, jak i kobiet. Tego typu studia i szkice mogą, choć nie muszą, wynikać z bezpośredniego zaangażowania samej autorki w ruch emancypacyjny, ważniejsze wydaje się poczucie kobiecej wspólnotowości, łączące krytyczkę z czytelniczkami i bohaterkami literackimi. Nieprzypadkowo w tekstach kobiecych traktujących o kobietach jako o osobnym zagadnieniu, zjawisku w literaturze porzmiewają pytania o współczesny wizerunek czy ideał kobiety i kobiecości, a także jego społeczną (a czasem i narodową) „sprawczość” czy adekwatność. Do grona krytyczek, które podjęły się syntetycznego oglądu postaci kobiecych w literaturze XIX i początku XX wieku, uwzględniając pisarstwo Reymonta, należą: Julia Krzymuska (późniejsza Kisielewska)¹⁵, Czesława Endelman-Rosenblat¹⁶, Maria Łopuszańska¹⁷ i Anna Zahorska¹⁸.

14 A. Wydrycka, *Wstęp*, w: tejże, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, s. 8. Warto odnotować coraz liczniejsze próby przywracania pamięci o kobietach parających się w XIX wieku krytyką literacką, artystyczną czy przekładem: *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879. Antologia*, wstęp, wybór i oprac. J.M. Sosnowska, współpraca M. Kasa, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016; *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914. Antologia*, wstęp J.M. Sosnowska, wybór i opracowanie M. Kasa, J.M. Sosnowska, współpraca B. Łazarz, W. Szczupacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019; *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019; K. Dębska, *Polskie tłumaczkami literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2023.

15 J. Krzymuska [Kisielewska], *Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści*, „Ateneum” 1899, t. 3, z. 1, s. 144–173 (przedruk pt. *Nasz ideał kobiecy* w tomie: J. Oksza, *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Wydawnictwo „Bluszcz”, Warszawa 1912).

16 Cz. Endelmanowa [Endelman-Rosenblat], *Żydówka we współczesnej beletrystyce polskiej*, „Izraelita” 1902, nr 7, s. 74–76; nr 8, s. 87–88; nr 10, s. 113; nr 11, s. 124–125.

17 M. Łopuszańska, *Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści polskiej*, „Pogląd na Świat” 1902, nr 3, s. 111–125.

18 Savitri [A. Zahorska], *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29, s. 562.

Kisielewska, Endelman-Rosenblat, Łopuszańska i Zahorska, choć należą do jednego pokolenia literackiego, urodzonych między latami sześćdziesiątymi a początkiem lat osiemdziesiątych XIX wieku, nie reprezentują jednego środowiska intelektualno-społecznego, światopoglądu, modelu biografii czy krytyki literackiej. Julia Kisielewska (1874–1943) pochodziła z rodziny ziemiańskiej, osiadłej na Kujawach, o tradycjach literackich, zaznajomionej z krakowskim światem artystycznym. Matka Kisielewskiej, Maria z Orzechowskich Krzymuska (1850–1901), wykształcona w Instytucie Aleksandryjsko-Maryjskim Wychowania Panien, zajmowała się krytyką literacką – publikowała na łamach prasy studia i szkice m.in. o Wyspiańskim, Przybyszewskim i Reymontcie, wydane w 1903 roku, pośmiertnie, z inicjatywy jej dzieci (synów i córek), w osobnym tomie¹⁹; siostra Julii, Anna, poślubiła kompozytora i dyrygenta Henryka Opieńskiego, przyjaciela Wyspiańskiego; z kolei druga siostra Julii, Maria (po mężu Iwanowska), była autorką dzieł poetyckich i prozatorskich ogłaszanych pod pseudonimem Theresita. Julia i Anna kształciły się w Krakowie na Wyższych Kursach dla Kobiet Adriana Baranieckiego, z którymi jako wykładowcy współpracowali profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego i Szkoły Sztuk Pięknych²⁰. W krakowskim domu Anny z Orzechowskich, siostry Marii Krzymuskiej (ciotki Julii), po mężu profesorowej Zakrzewskiej, bywali młodopolscy artyści, na czele z Przybyszewskim. Kisielewska przyjaźniła się z Lucjanem Rydlem, pod koniec 1892 roku poznała Wyspiańskiego. Autorowi *Wesela* zdarzało się portretować siostry Krzymuskie²¹. Jeden z nielicznych znanych dziś, i to jedynie dzięki reprodukcji w „Wiadomościach Literackich”, portretów Julii namalował w dwudziestoleciu międzywojennym Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz)²². W 1901 roku w Paryżu Krzymuska poślubiła Jana Augusta Kisielewskiego, niedługo potem urodziła córkę Różę. Teksty krytyczno-literackie, a także publicystkę społeczną z zakresu pedagogiki i ruchu kobiecego ogłaszała (pod nazwiskiem lub pseudonimami J. Oksza, Julia Oksza, J.O.) m.in. w „Ateneum”, „Bluszczu”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Gazecie Warszawskiej”, „Tygodniku Polskim”, „Przeglądzie Narodowym”, „Słowie Polskim” i w periodykach wychodzących pod auspicjami Zjednoczonego Koła Ziemianek: „Świecie

19 Zob. D. Samborska-Kukuć, *Krzymska z Orzechowskich Maria*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: K-O, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska i M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 299–302.

20 Zob. J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

21 J. Kisielewska, *Wspomnienia z młodości*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 328–338 (przypis, s. 564–566).

22 Zob. *Portret Julii Kisielewskiej*, w: S. Helsztyński, *Theresita, imienniczka św. Teresy z Avila*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 3.

Kobiectym” i „Polskim Łanie”²³, którymi nawet przez czas jakiś kierowała. Pisała podręczniki i wypisy dla szkół, pracowała w gimnazjach żeńskich i angażowała się w walkę o równouprawnienie kobiet, zwłaszcza na polu edukacji²⁴.

Czesława Endelman-Rosenblat (1877–1949?) urodziła się w Piotrkowie Trybunalskim, w rodzinie żydowskiej (z domu Braudau), gimnazjum ukończyła w Łodzi, potem przenieśli się do Warszawy. Poślubiła lekarza ginekologa Zygmunta Samuela Endelmana, któremu w 1898 roku urodziła córkę Halinę (po mężu Górską), późniejszą pisarkę i działaczkę społeczną. W 1905 roku wyjechała do Belgii. Rozstała się z mężem (córka została z ojcem). W Brukseli studiowała socjologię na Université Libre i ekonomię na Université Nouvelle. W 1908 roku poślubiła przemysłowca Henryka Rosenblata. W 1910 roku obroniła doktorat o belgijskiej sztuce współczesnej (*Ceuvre sociale d'art en Belgique contemporaine*). Do grona jej wykładowców akademickich należeli m.in. Guillaume De Greef, Émile Vandervelde i Camille Huysmans. W 1912 roku urodziła drugą córkę, Jeanine. Pisała powieści, dramaty i opowiadania (używała pseudonimu Czesława Halicz), do polskiej prasy nadsyłała korespondencje z zagranicy. Jako publicystka i literatka współpracowała m.in. z „Izraelitą”, „Wędrowcem”, „Krytyką”, „Literaturą i Sztuką” (dodatek „Nowej Gazety”). Reprezentowała krytykę o orientacji lewicowej²⁵.

O Marii Łopuszańskiej (1868–1942) wiadomo niewiele. Była działaczką społeczną, pisarką, publicystką i tłumaczką, zwolenniczką i popularyzatorką myśli pedagogicznej Friedricha Wilhelma Foerstera, etyka i pedagoga chrześcijańskiego, twórcy koncepcji wychowania jako kształtowania charakteru (przełożyła na język polski jego rozprawę *Szkola i charakter*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1909; następne wydanie z przedmową Anieli Szycówny). Urodziła się we Lwowie, w rodzinie urzędnika lwowskiego Edwarda i Walerii z Kotiersów, była siostrą Tadeusza

²³ Zob. J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1999, s. 252.

²⁴ Zob. R. Taborski, *Kisielewska z Krzymuskich Julia*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 493–492; A. Wydrycka, w: *Zapomniane głosy...*, s. 48 i 139–140 (biogramy Marii Krzymuskiej i Julii Kisielewskiej); E. Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2007; E. Wiśniewska, *Julia Kisielewska (1874–1943) i jej wkład do praktyki i myśli pedagogicznej*, „Polska Myśl Pedagogiczna” 2023, nr 9/2, s. 257–274; K. Klewinowska, *Julia Kisielewska – ciche wspomnienie zapomnianego głosu*, „Bibliotekarz Podlaski” 2018, nr 1, s. 279–289; też, *Podręczniki i reformy szkolnictwa w pracy pedagogicznej Julii Kisielewskiej*, „Bibliotekarz Podlaski” 2018, nr 4, s. 279–291; M. Okulicz-Kozaryn, *Kisielewska Julia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: K-O..., s. 95–99.

²⁵ Zob. A. Wydrycka, *Zapomniane głosy...*, s. 225–226 (biogram Czesławy Endelman-Rosenblat); G. Borkowska, współpraca M. Rudkowska, *Endelman-Rosenblat Czesława*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 1: A-J..., s. 450–453.

Łopuszańskiego, pedagoga, ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego w czasach II Rzeczypospolitej (1919–1920). Współpracowała z organizacjami kobiecymi, aktywnie uczestniczyła w pracach Katolickiego Związku Kobiet Polskich, upominała się o respektowanie przez wydawców i księgarzy praw autorskich²⁶. W 1917 roku, w imieniu Koła Wolskiego Ligi Kobiet Pogotowia Wojennego, wspólnie z Małgorzatą Starzyńską i Izą Moszczeńską opublikowała list otwarty do Tymczasowej Rady Stanu z żądaniem oddania Józefa Piłsudskiego pod sąd „za szereg buntu wśród żołnierzy, za frymarczenie sprawą publiczną, za zdradę kraju”²⁷. W konsekwencji została wykluczona przez Jana Lorentowicza z Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy, a także skreślona z listy prelegentów biorących udział w akcji odczytowej na stulecie śmierci Tadeusza Kościuszki, co znalazło swój finał w sądzie²⁸. Pisała powieści dla dorosłych i dla młodzieży, historyczne i współczesne (np. *Bezkrólewie*, *Orli ród*, *Obrońcy bogów*). Teksty literackie i publicystyczne ogłaszała m.in. w „Bluszczu”, „Kronice Rodzinnej”, „Gazecie Domowej”, „Kobiecie”, „Wieczorach Rodzinnych” i „Przebudzeniu” – dwutygodniku powiązany z Katolickim Związkiem Kobiet Polskich (początkowo o profilu umiarkowanie emancypacyjnym, później konserwatywnym), w piśmie tym przez czas jakiś pełniła funkcję kierownika literackiego i wydawcy²⁹.

Anna Zahorska z domu Elzenberg (1882–1942), kresowianka (ze strony ojca spokrewniona z Bolesławem Leśmianem i Antonim Langem³⁰), pensję ukończyła w Moskwie, następnie studiowała historię literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Była działaczką PPS (od okresu moskiewskiego), brała udział

²⁶ Zob. *Listy do redakcji*, „Gazeta Polska” 1899, nr 206, s. 2; K.W., *Listy z Krakowskiego Przedmieścia*, „Kurier Warszawski” 1899, nr 313, s. 1–2; *Deklaracja autorów*, „Nowa Gazeta” 1908, nr 460, s. 1.

²⁷ Zob. *Do Tymczasowej Rady Stanu*, „Goniec Wieczorny” 1917, nr 351, s. 2. Por. I. Moszczeńska, *List otwarty do Brygadiera Piłsudskiego, byłego członka Rady Stanu*, „Goniec Wieczorny” 1917, nr 353, s. 1.

²⁸ W związku ze wzmianką w „Kurjerze Polskim” o ich usunięciu z listy prelegentek Łopuszańska i Starzyńska wytoczyły proces o zniesławienie redaktorowi Stefanowi Krzywoszewskiemu i adwokatowi Wacławowi Łypacewiczowi. Sprawą interesowała się ówczesna opinia publiczna, proces przegrały. Zob. S. Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*, t. I, Księgarnia „Biblioteka Polska”, Warszawa 1947, s. 297, i *Echa obchodu Kościuszkowskiego*, „Kurier Warszawski” 1918, nr 11, s. 4. Krzywoszewski tak pisał o obu autorkach: „należały do kategorii kobiet politykujących, które Czechow nazywał »wściekłymi kanarkami«” (tenże, *Długie życie...*).

²⁹ J. Franke, *Polska prasa kobieca...*, s. 253 (przypis 379). W 1912 roku w „Wieczorach Rodzinnych” pojawiła się wzmianka o powierzeniu Łopuszańskiej funkcji kierowania piśmie, ale jej nazwiska nie było później w stopce redakcyjnej. Zob. W.M. Kolasa, K. Woźniakowski, M. Rogoż, *Prasa dla dzieci i młodzieży 1824–1918*, t. I: *Dzieje wydawnicze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018, s. 208.

³⁰ A. Wydrycka, *Wstęp*, w: A. Zahorska, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A. Wydrycka, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016, s. 21.

w rewolucji 1905 roku, co przypłaciła więzieniem na Pawiaku. Poślubiła Eugeniusza Fostowicz-Zahorskiego, działacza niepodległościowego, urodziła sześćro dzieci (jeden z ich synów zmarł w dzieciństwie). Wielką Wojnę i rewolucję przeżyła w Rosji. Wraz z rodziną mieszkała w majątku męża w Teklominie i w Warszawie. Publikowała w takich periodykach, jak m.in. „Ster”, „Biesiada Literacka”, „Naprzód”, „Krytyka”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Ogniwo”, „Prawda”, „Chimera”, „Sfinks”, „Literatura i Sztuka”. Była autorką wierszy, powieści, opowiadań i dramatów, artykułów publicystycznych i krytycznych, przekładów. Prowadziła działalność oświatową, należała do organizatorów Straży Kresowej w Okręgu Wileńskim. W okresie Młodej Polski swoje teksty podpisywała pseudonimem Savitri (zaczepniętym z kultury hinduskiej). Przeżyła przełom duchowy, odtąd wraz z mężem publikowała w czasopiśmie nie tylko literackich, ale i katolickich, m.in. w „Przeglądzie Katolickim” i „Przeglądzie Powszechnym”, oboje należeli do Stowarzyszenia Pisarzy Katolickich i redakcji „Polaka-Katolika”³¹.

Z powodu chronologii spośród wymienionych prac tylko jedna uwzględnia *Chłopów* Reymonta – artykuł Zahorskiej, który powstał już po ich ukazaniu się, w pozostałych tekstach – sprzed ukończenia druku powieści w „Tygodniku Ilustrowanym” (i przed wydaniem osobnym tomów 1 i 2) – twórczość noblisty reprezentują: *Komediantka*, *Ziemia obiecana* i *Fermenty*. Założenie pokazania „typów” kobiecych w polskiej powieści współczesnej miało swoje konsekwencje – nakładało na krytyczki szereg ograniczeń i zobowiązań. Po pierwsze, oglądowi mogła zostać poddana jedynie grupa tekstów spełniających wcześniej przyjęte kryteria gatunkowe, tematyczne i czasowe w odniesieniu do zagadnienia: kobieta w powieści współczesnej dowolnego autorstwa³². A zatem analizę poprzedził etap selekcji, z natury rzeczy arbitralnej i subiektywnej, który polegał na ustanawianiu w obrębie istniejącego zbioru utworów literackich ich hierarchii „ważności”, będącej następnie podstawą do włączenia lub wykluczenia z oglądu poszczególnych tytułów. W rezultacie, z punktu widzenia historyka literatury, już sam dokonany przez krytyczkę wybór tekstów ma wartość poznawczą: informuje zarówno o indywidualnych preferencjach literackich (otwarcie manifestowanych lub skrywanych)

31 Zob. A. Wydrycka, *Zapomniane głosy...*, s. 278–279 (biogram Anny Zahorskiej); też, *Wstęp*, w: A. Zahorska, *Poezje zebrane...*, s. 19–50; też, „*Dusza kresowa*” Anny Zahorskiej, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznego*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 323–335; A. Nasiłowska, współprac. G. Borkowska, *Zahorska Anna (Hanna)*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 3: *P-Ż...*, s. 646–651.

32 Prace Kisielewskiej, Endelman-Rosenblat, Łopuszańskiej i Zahorskiej wychodzą poza powieść współczesną, ale to właśnie utwory powieściowe są głównym przedmiotem zainteresowania krytyczek. Kisielewska pisze m.in. o malarstwie kobiecym i dramatach Fredy i Ibsena, z kolei Zahorska włącza do swoich rozważań twórczość dramatyczną Przybyszewskiego i Wyspiańskiego.

autorki artykułu, jak i o pozycji konkretnego dzieła czy twórcy na rynku czytelnym w danym momencie historycznym. W szerszej perspektywie oba zabiegi: selekcjonowania i zestawiania ze sobą tekstów już znanych (zwłaszcza w obrębie bieżącej produkcji literackiej) wpisują się w zjawisko ukrytej, ale zamierzonej performatywności, o którym w kontekście antologii pisze Danuta Ulicka („[...] każda antologia ma czegoś dowodzić, coś ilustrować, do czegoś przekonywać lub ku czemuś pozyskiwać, coś narzucać lub wręcz zmieniać”³³). Mogą one służyć budowaniu lub dekonstruowaniu kanonu literackiego czy projektowaniu nowych tendencji ideowo-estetycznych w literaturze. Po drugie, używane przez Kisielewską, Endelman-Rosenblat, Łopuszańską i Zahorską pojęcie „typu” jest w krytyce literackiej pojęciem mglistym, rozchwianym. Zastosowane wobec postaci literackiej zakłada jej reprezentatywność, a zatem i ponadindywidualność, w opozycji do charakteru. W randze terminu literackiego, wraz z pokrewnymi „typowością” i „typizacją”, „typ” pojawił się w krytyce pozytywistycznej, wychodzącej z założeń estetyki taine’owskiej, która bada w postaciach literackich stopień i zasięg uogólnienia właściwości natury ludzkiej³⁴. Z czasem, między innymi pod wpływem zmian w zakresie poetyki realistycznej, wyszedł z użycia, ustępując miejsca młodopolskiej, zindywidualizowanej „duszy”³⁵. Jak zauważa Anna Martuszevska, stwierdzenie faktu „typowości” wymaga konfrontacji z rzeczywistością pozaliteracką³⁶. Dla Kisielewskiej, Endelman-Rosenblat, Łopuszańskiej i Zahorskiej prawdziwe było to, co zgodne z realno-objektywnym „życiem”, a zwłaszcza z psychologiczno-społeczną wiedzą o człowieku.

Pojawienie się Reymonta w pracach o postaciach kobiecych w literaturze współczesnej potwierdza jego pozycję jednego z czołowych pisarzy swojej epoki. Kisielewska jako krytyczka pozostaje pod wpływem estetyki taine’owskiej. W ideałach kobiecych w literaturze i sztuce dopatruje się odbicia „treści intelektualnego życia społeczeństwa w danym okresie”, odbicia powstałego, jak wyjaśnia na wstępie swojego artykułu, na „materiale charakteru narodowego”, który z kolei definiuje jako „podkład psychologii zbiorowej, wyrobiony przez wiekowe współdziałanie

33 D. Ulicka, *Przemoc czytane. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – Język – Kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 438.

34 Zob. A. Bartoszewicz, *Typ (typowość)*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 970–973.

35 Zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 41–49 i T. Sobieraj, *O prawdę literatury (w literaturze). Epistemologiczne przesłanki krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”, t. I*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 130–151.

36 A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 132.

rasy, sposobu życia i przejść historycznych”³⁷. Zamierzeniem krytyczki jest prześledzenie ewolucji typów kobiecych w literaturze i sztuce w kontekście emancypacji i zmieniających się jej uwarunkowań zewnętrznych: światopoglądowych i obyczajowo-ekonomicznych. Kisielewska usiłuje dokonać typologii postaci kobiecych, uwzględniając z jednej strony ich historyczną zmienność, a z drugiej – jak pisze w podtytule swojego artykułu – realia „życia” w danym czasie. Wśród typów bohaterek literackich wyróżnia m.in. romantyczną heroinę, kosmopolityczną papugę, Polkę-obywatelkę (w dziełach Klementyny z Tańskich Hoffmannowej), *hic mulier* (kobietę energiczną)³⁸, kobietę o „skupionej w sobie inteligencji i kryształowego uczucia” (w twórczości Narcyzy Żmichowskiej). Reymontowskie bohaterki pojawiają się w pracy Kisielewskiej wśród reprezentantek nowego ideału, jak przekonuje, oscylującego między „głębką myślą odrodzenia moralnego i ekonomicznego przez długą, cichą pracę” a „ciasnym, egoistycznym, zadowolonym z siebie filisterstwem”³⁹. W *Ance z Ziemi obiecanej* krytyczka dostrzega typ kobiety ukształtowanej przez dwór polski, ziemianki, obdarzonej „inteligencją i wolą, która dąży do pełnienia dobrego przez miłość”⁴⁰; w Jance Orłowskiej z *Komediantki* i *Fermentów* – „organizację bujną i fantastyczną”, żyjącą „sensacjami: naturą i sztuką, a zwłaszcza duszą własną”⁴¹. Kontrapunktem dla Anki są w szkicu Kisielewskiej bohaterki powieści Henryka Sienkiewicza: Marynia z *Rodziny Połanieckich* i Anielka z *Bez dogmatu*. Pierwszej krytyczka zarzuca brak inicjatywy – po wyjściu za mąż Marynia poprzestaje na „byciu dobrą żoną”, zamyka się „w swej uroczej bierności”, żyje sprawami męża: „będzie troskliwą, kochającą, rozumną matką, bardzo dobrą panią dla domowników, serdeczną przyjaciółką i to jej do życia wystarczy”⁴². Z kolei w drugiej – w *Anielce* – Kisielewska dostrzega połączenie „nieświadomego zupełnie egoizmu, słodyczy i [...] absolutnej mglistości pojęć moralnych”⁴³. Jak zaznacza, bohaterka *Bez dogmatu*, wychodząc za Kromickiego nie tylko bez miłości, ale i „bez głębszego szacunku dla tego człowieka”, staje się powieściowym uosobieniem typu kobiety jako istoty „uroczej, słodkiej, przemijanej”, która łamie „życie ludziom i sobie”⁴⁴. Anka to „ogromna siła”, duchowa niezależność, odwaga, słodycz i cierpliwość. „Takich kobiet trzeba by nam dużo, takie

37 J. Krzymuska [Kisielewska], *Z psychologii kobiecej...*, s. 144.

38 Określenie *hic mulier* oznacza „kobietę odważną, energiczną, praktyczną, dającą sobie radę w sprawach życia, słowem, obdarzoną charakterem męskim i silnym” (*Księga przysłów, sentencji i wyrazów łacińskich używanych przez pisarzy polskich*, zebrał L. Czapiński, Druk S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1892, s. 198).

39 J. Krzymuska [Kisielewska], *Z psychologii kobiecej...*, s. 155.

40 Tamże, s. 162.

41 Tamże, s. 168.

42 Tamże, s. 156–157.

43 Tamże, s. 162–163.

44 Tamże, s. 163.

wnoszą do rodziny dużo światła i ciepła, promieniują na otoczenie, takie wychowują dzieci w atmosferze poczuć obywatelskich⁴⁵ – konkluduje Kisielewska.

Łopuszańska chwali kreację Anki za wysoko rozwinięte poczucie własnej godności i samoistości, jako „rodzimy, swojski typ kobiety, urobiony na podstawie surowego pojęcia o obowiązkach” i „serdecznego współdziałania w ludzkiej niedoli⁴⁶”. Co ciekawe, pisząc o typach kobiecych w literaturze, w odróżnieniu od Kisielewskiej, zasługuje kreowania postaci kobiecych na miarę współczesności krytyczka odmawia Sienkiewiczowi (choć zarazem nie kwestionuje jego umiejętności kreowania postaci „przepysznie odmalowanych” jako takich). Marynia Połaniecka jest w jej ocenie postacią anachroniczną, rodem „ze szkoły Hoffmanowej, która nakazywała kobiecie kryć się ze swoją inteligencją i wykształceniem, żeby nie urazić mężczyzny⁴⁷”. Kobiety Reymontowskie Łopuszańska sytuuje w sąsiedztwie bohaterki Gabrieli Zapolskiej, Ludwiki Godlewskiej i Stefana Żeromskiego. Chwali kreacje kobiece, które wyszły spod pióra Zapolskiej i Godlewskiej (przedwcześnie zmarłej), ale to w Joasi Podborskiej z *Ludzi bezdomnych* widzi „prawdziwy typ kobiety współczesnej”, „skończony”, „idealnie zharmonizowany” i „wszechstronnie pojęty”. „[...] podziw bierze, skąd umysł męski doszedł do takiej znajomości najgłębszych tajników duszy niewieściej⁴⁸” – pisze o Żeromskim. Wobec Reymontowskiej Janki z *Komediantki* i z *Fermentów* Łopuszańska nie kryje niechęci. Jak przekonuje, jest to kobieta żywiołowa, pozbawiona celu i ideałów, typ patologiczny. Za siłę napędową Orłowskiej krytyczka uznaje głód wrażeń i pragnienie niepospolitości, sprzężone w jedno z wybujałą wyobraźnią, „wrącą”, choć płytką inteligencją, brakiem „duchowej subtelności” i „poczucia prawdy”, a wreszcie i z „olbrzymim, przesłaniającym wszystko egoizmem⁴⁹”. Łopuszańska, pisząc o Jance, nie zagłębia się w meandry jej psychiki, stwierdza bez ogródek – to postać niesmaczna, która nie wie, „czego chce i dokąd dąży”, bo tego nie wiedział jeszcze i sam autor, który dopiero w *Ziemi obiecanej* zdołał wzbic się na wyżyny swojego talentu. Zahorska, która Reymontowi poświęca jedynie jeden krótki akapit (a pisze swój artykuł już po opublikowaniu *Chłopów*), za kluczowe dla jego kreacji kobiecych uznaje ich podporządkowanie „kieratowi życia”. Rozwiązanie losów Janki i Jagny tłumaczy działaniem „nieprzpartego, odwiecznego ładu natury i społeczeństwa⁵⁰”.

Kobieta żydowska nie interesuje Kisielewskiej i Zahorskiej, w ich studiach nie jest reprezentowana – ani przez bohaterki powieści żydowskich Orzeszkowej, ani przez Żydówki późniejsze (np. Zapolskiej, Gawalewicz, Tetmajera, Nałkowskiej).

45 Tamże, s. 162.

46 M. Łopuszańska, *Typ kobiety współczesnej...*, s. 118.

47 Tamże, s. 113.

48 Tamże, s. 119.

49 J. Krzymuska [Kisielewska], *Z psychologii kobiecej...*, s. 168.

50 Savitri [A. Zahorska], *Typy kobiet w polskiej literaturze...*, s. 562.

Perspektywa Kisielewskiej jest bezsprzecznie polono- i chrześcijańcentryczna. W swojej pracy krytyczka przywołuje zasługi działaczek społecznych i pisarek o orientacji katolickiej, m.in. Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Deotymy i Jadwigi generałowej Zamoyskiej, a także jej córki Marii, głosi pochwałę rodziny chrześcijańskiej jako ideału, który może się stać „podstawą odrodzenia moralnego i ekonomicznego rozwoju społeczeństwa”⁵¹ polskiego, przestrzega kobiety przed egoizmem i „epidemią fałszywych aspiracji”, wierzy w małżeństwo, „w którym kobieta dzieli umysłowe życie męża”⁵². Tylko raz Kisielewska wymienia żydowską bohaterkę Reymonta – Różę Mendelsohn – jako przykład kobiety, w której zawiedzione nadzieje na wielką miłość i poczucie osamotnienia z jęku „gdzieś spod serca” przechodzą w „szpatmatyczny płacz”⁵³. „[...] niepospolici ludzie są niewątpliwie, ale czasem nie spotyka się ich przez życie wcale, często mijają obok. Życie trzeba dla zwykłych i ze zwykłymi”⁵⁴ – podsumowuje dzieje Janki Orłowskiej Kisielewska, ku przestrodze współczesnym kobietom. Endelman-Rosenblat nie jest dla Róży aż tak pobłażliwa czy wyrozumiała – nie przypisuje jej znamion tragizmu, mającego wynikać z braku zaspokojenia potrzeby uczuć wyższych. Bohaterkę zalicza do typu „półdziewic”, „półcnotek” (co stanowi nawiązanie do powieści *Les Demi-Vierges* Marcela Prévosta, znanej w Polsce głównie za sprawą przeróbek teatralnych⁵⁵), „o uśmiechu i spojrzeniu anioła a wyuzdanych porywach kurtyzany”, ukrywających pod pozorem cnotliwości, niewinności fizycznej „cały odmęt spaczonych instynktów, niezdrowych porywów i pragnień”⁵⁶. To, zdaniem krytyczki, kobieta „więcej lubieżna niż zmysłowa”, o wyobraźni „pracującej stale w erotycznym kierunku”⁵⁷. Kisielewska unika mówienia o erotyce i seksualności, być może powodowana troską o etyczny i obywatelski wymiar swojej publicystki (np. kreśląc paralelę Narcyza Żmichowska – George Sand, bez jakiegos wstawiania się w szczegóły pisze o „daltonizmie moralnym” autorki *Indiany*). Endelman-Rosenblat nie powściąga swojego pióra, przeciwnie – w podsumowaniu charakterystyki Róży stwierdza: „Co do mnie, nie waham się wyznać, że aniżeli taką liliją, wołę... kamelię, która jest przynajmniej szczerą i nie ludzi nikogo pozorami udanej cnoty”⁵⁸. Pracę Endelman-Rosenblat spośród pozostałych wyróżnia ogniskowanie perspektywy na społecznej kondycji kobiety żydowskiej – jako jednostki uwikłanej podwójnie: w płęć i w rasę. Rozważania o Lucy Zucker krytyczka

51 J. Krzymuska [Kisielewska], *Z psychologii kobiecej...*, s. 159.

52 Tamże, s. 171.

53 Tamże, s. 170.

54 Tamże, s. 169.

55 Sceniczną przeróbkę powieści wystawiano w teatrach m.in. w Warszawie, Łodzi i Krakowie. Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 2: L-Z, red. S. Hałabuda, J. Michalik, K. Stepan, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 139.

56 Cz. Endelmanowa [Endelman-Rosenblat], *Żydówka we współczesnej beletryście...*, nr 8, s. 88.

57 Tamże, nr 10, s. 113.

58 Tamże.

poprzedza uwagą o zmieniającej się sytuacji kobiet żydowskich, stopniowym ich wychodzeniu z izolacji (domowej i środowiskowej) w świat, emancypowaniu się. „Obecnie mężatka żydowska zamożnej sfery mieszczańskiej prowadzi zbytkowne, pełne zabawy, a jednak zabijające w swej pustce i nudne życie pasożyta i narażona jest na tysięczne pokusy, którym częstokroć ulega”⁵⁹. Endelman-Rosenblat dostrzega w Zuckerowej reprezentantkę rasy żydowskiej (zgodnie z powielanym przez Reymonta stereotypem) – typ Żydówki „orientalnej”, kobiety Wschodu, namiętnej, żywiołowej, o „płomiennym temperamencie”, która oddaje się mężczyźnie „całą duszą”⁶⁰. „A że jest to taka sobie biedna duszyczka burżuazki [!], mężateczki z towarzystwa, to nie jej w tym wina”⁶¹. Poblazliwa dla Lucy, jest zarazem Endelman-Rosenblat bezlitosna dla Borowieckiego, któremu w swojej wypowiedzi nie szczędzi epitetów, a nawet złośliwości – zdaniem krytyczki to karierowicz i „taki sam materialista, geszefciarz jak i jego otoczenie, wyróżnia się jednak poprawnością form towarzyskich, swobodą i wykwintnym obejściem, które olśniewają panią Lucy”⁶².

Postać Meli Grünspan podoba się krytyczkom („[...] to jasny promień, rozświetlający nieco ten obraz stosunków łódzkich ciemnymi, aż nazbyt ciemnymi nakreślony barwami”⁶³ – pisze Endelman-Rosenblat), choć jako kreacja budzi ich zastrzeżenia, zwłaszcza to, co dzieje się z bohaterką po jej ślubie z Morycem Weltem. Łopuszańska uważa przemianę dziewczyny za zbyt pospiesznie przeprowadzoną i bez wcześniejszej zapowiedzi, a zatem podważa życiowe prawdopodobieństwo tego wątku. W historii Reymontowskiej bohaterki dopatruje się jakiejś prawdy uniwersalnej – o wpływie, jaki na kobietę (czy jednostkę w ogóle) „dobrą i szlachetną” wywiera „zmaterializowane, wrogie otoczenie”. „Ileż to dusz takich ginie wśród owego otoczenia, a posiadaczki ich stają się tymi pospolitymi, bezmyślnymi istotami, jaką została później szlachetna, idealna Mela!”⁶⁴ Tragiczny los dziewczyny oddaje Łopuszańska, sięgając po metafory związane ze śmiercią i zniszczeniem: „gniecienia”, „zamierania” i „grzebania”. Endelman-Rosenblat nie odnosi się do samej przemiany Meli, podkreśla jedynie przepaść między bohaterką a jej środowiskiem rodzinnym. Reymontowi zarzuca zmarnowanie szansy na oddanie w postaci Grünspanówny „typu współczesnej inteligentnej kobiety żydowskiej”⁶⁵. Co ciekawe, obie krytyczki sytuują Melę w kontekście bohaterek Zapolskiej – Małki Szwarcenkopf i Peri (bohaterki opowiadania *Peri i raj*).

59 Tamże.

60 Stereotyp Żydówki „orientalnej” w kontekście Lucy Zucker omawia Bożena Umińska w pracy *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 128–137.

61 Cz. Endelmanowa [Endelman-Rosenblat], *Żydówka we współczesnej beletrystyce...*, nr 10, s. 113.

62 Tamże.

63 Tamże.

64 M. Łopuszańska, *Typ kobiety współczesnej...*, s. 118–119.

65 Cz. Endelmanowa [Endelman-Rosenblat], *Żydówka we współczesnej beletrystyce...*, nr 10, s. 113.

Prezentacja postaci kobiecych w literaturze współczesnej skłaniała krytyczki do pytań nie tylko o literackie wzorce kobiety i kobiecości. Zwracając uwagę na literackie kreacje kobiet, krytyczki akcentowały odmienność doświadczeń męskiego i kobiecego, a także wskazywały na potrzebę dowartościowania literatury pisanej przez kobiety. Endelman-Rosenblat upomniała się o portret kobiety żydowskiej na miarę bohaterki Żeromskiego – Stasi i Joanny Podborskiej, z kolei Zahorska pisała o potrzebie wprowadzenia do literatury „żywołu kobiecego”, za główny pierwiastek kobiecej natury uznając intuicję. Miarą wartości literatury było dla krytyczek przede wszystkim jej społeczne i moralne oddziaływanie.

Bibliografia

- Badowska Katarzyna, „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, <https://doi.org/10.18778/7525-597-3>
- Bałucki Michał, *Kobiety dramatów Słowackiego*, Nakładem Fr. Grzybowskiemu, Kraków 1867.
- Banot Aleksandra E., *Emancypacja kobiet a obrazy małżeństwa w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej i Zofii Nałkowskiej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II: *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Temida 2, Białystok 2019, s. 305–318.
- Bartoszewicz Antonina, *Typ (typowość)*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 970–973.
- Bełcikowski Adam, *Charaktery kobiece w poezji polskiej. Odczyt publiczny miany w sali Muzeum Przemysłowo Technicznym*, „Bluszcz” 1872, nr 32, s. 249–251; nr 33, s. 257–259.
- Bełcikowski Adam, *Idealy kobiece dwóch poetów*, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 15, s. 231, 234; nr 16, s. 245–246; nr 17, s. 261–263.
- Bełcikowski Adam, *Kobiety w życiu Mickiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 82, s. 51–52; nr 83, s. 68–70; nr 84, s. 86–87; nr 85, s. 100–101; nr 86, s. 116–118; nr 87, s. 134–135; nr 88, s. 154–155.
- Borkowska Grażyna, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000, s. 77–88.
- Borkowska Grażyna, współpraca Rudkowska Magdalena, *Endelman-Rosenblat Czesława*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 1: A–J, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska i M. Rudkowska, Wydawnictwo Nauko-

- we Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 450–453.
- Chałupnik Agata, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004.
- Chmielowski Piotr, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie*, Nakładem Redakcji „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa 1873 (wyd. II pomnożone, Warszawa 1881, wyd. III poprawione i pomnożone, Kraków 1886, wyd. IV poprawione i powiększone, Kraków 1895).
- Dębska Karolina, *Polskie tłumaczkki literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2023.
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator*, t. 2: L–Z, red. S. Hałabuda, J. Michalik, K. Stepan, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Dziurzyński Dariusz, *Strategie mizoginistyczne Stanisława Przybyszewskiego na podstawie „Synagogi szatana”*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, „Trans Humana”, Białystok 2002, s. 189–201.
- Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914. Antologia*, wstęp J.M. Sosnowska, wybór i opracowanie M. Kasa, J.M. Sosnowska, współpraca B. Łazarz, W. Szczupacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.
- Endelmanowa [-Rosenblatowa] Czesława, *Żydówka we współczesnej beletryście polskiej*, „Izraelita” 1902, nr 7, s. 74–76; nr 8, s. 87–88; nr 10, s. 113; nr 11, s. 124–125.
- Franke Jerzy, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1999.
- Gruchała Wojciech, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 67–88.
- Gubernat Irena, *Przedsiónek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Słupsk 1998.
- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Helsztyński Stanisław, *Theresita, imienniczka św. Teresy z Avila*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 3.
- Janicka Anna, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013.
- Jauksz Marcin, *Nieustraszony łowca wampirów. Konwencje kobiecości w londyńskiej powieści Reymonta*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 237–249.

- Jeske-Choiński Teodor, *Seksualizm w powieści polskiej*, Nakładem Księgarni „Kroniki Rodzinnej”, Warszawa 1914.
- Kisielevska Julia, *Wspomnienia z młodości*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 328–338.
- Klewinowska Katarzyna, *Julia Kisielewska – ciche wspomnienie zapomnianego głosu*, „Bibliotekarz Podlaski” 2018, nr 1, s. 279–289, <https://doi.org/10.36770/bp.146>
- Klewinowska Katarzyna, *Podręczniki i reformy szkolnictwa w pracy pedagogicznej Julii Kisielewskiej*, „Bibliotekarz Podlaski” 2018, nr 4, s. 279–291, <https://doi.org/10.36770/bp.75>
- Kłosńska Krystyna, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999.
- Kolasa Władysław Marek, Woźniakowski Krzysztof, Rogoż Michał, *Prasa dla dzieci i młodzieży 1824–1918*, t. I: *Dzieje wydawnicze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.
- Kostrzewska Ewelina, *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2007.
- Kras Janina, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. B. Łazarz, J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.
- Krzymuska [Kisielewska] Julia, *Z psychologii kobiecej. Typy i charaktery w życiu i powieści*, „Ateneum” 1899, t. 3, z. 1, s. 144–173 (przedruk pt. *Nasz ideał kobiety* w tomie: J. Oksza, *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Wydawnictwo „Bluszcz”, Warszawa 1912).
- Krzywoszewski Stefan, *Długie życie. Wspomnienia*, t. I–II, Księgarnia „Biblioteka Polska”, Warszawa 1947.
- Księga przysłów, sentencji i wyrazów łacińskich używanych przez pisarzy polskich*, zebrał L. Czapiński, Druk S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1892.
- Legutko Grażyna, *Komediantka – nierządnicą – rewolucjonistką. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II: *Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304.
- Lichański Stefan, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 23–35.
- Łopuszańska Maria, *Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści polskiej*, „Pogląd na Świat” 1902, nr 3, s. 111–125.
- Markiewicz Henryk, *Pozytywiści wobec romantyzmu polskiego*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. II: *Z historii literatury polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1996.

- Martuszevska Anna, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
- Nasiłowska Anna, współpraca Borkowska Grażyna, Zahorska Anna (Hanna), w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 3: P–Ż, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 646–651.
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *Kisielewska Julia*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: K–O, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 95–99.
- Paczoska Ewa, *Krytyka literacka pozytywistów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879. Antologia*, wstęp, wybór i oprac. J.M. Sosnowska, współpraca M. Kasa, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 274–288.
- Samborska-Kukuć Dorota, *Krzymuska z Orzechowskich Maria*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: K–O, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 299–302.
- Savitri [Elzenberg-Zahorska Anna], *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29, s. 562.
- Seniów Adrianna, *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2011.
- Sobieraj Tomasz, *O prawdę literatury (w literaturze). Epistemologiczne przesłanki krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów*, w: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej*, t. I, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 130–151.
- Taborski Roman, *Kisielewska z Krzymuskich Julia*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 493–492.
- Trześniowski Dariusz, *Ewa Pobratyńska nie istnieje*, „LiteRacje” 2011, nr 002 (21), s. 23–28.
- Ulicka Danuta, *Przemoc czytane. O gatunku antologii*, w: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – Język – Kultura*, red. W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 435–444.

- Umińska Bożena, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
- Walczeńska Sławomira, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999.
- Wiśniewska Ewa, *Julia Kisielewska (1874–1943) i jej wkład do praktyki i myśli pedagogicznej*, „Polska Myśl Pedagogiczna” 2023, nr 9/2, s. 257–274, <https://doi.org/10.4467/24504564PMP.23.028.18257>
- Wydrycka Anna, „Dusza kresowa” Anny Zahorskiej, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroiczych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 323–335.
- Wydrycka Anna, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.
- Zacharska Jadwiga, *Kobiety w prozie Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 59–69.
- Zahorska Anna, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. A. Wydrycka, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2016.
- Zalewska Agata, *Legenda i lektura. O „Dziejach grzechu” Stefana Żeromskiego*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2016.
- Zdanowicz Anna, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005.

Renata Stachura-Lupa, literaturoznawczyni, doktor habilitowana, profesor Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autorka książek: *Adam Bełcikowski – pisarz i historyk literatury* (2005), *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego* (2016) i *Kraków literacki w XIX wieku. Szkice* (2019, współautor Tadeusz Budrewicz). Zajmuje się wpływem filozofii, religii i polityki na literaturę polską lat 1863–1918, krytyką literacką, emancypacją i ruchami kobiecymi, a także życiem literackim i artystycznym Krakowa w drugiej połowie XIX wieku.

Magdalena Sadlik*

 <https://orcid.org/0000-0002-1839-9246>

„Syn ziemi”? „Kułak nowoczesny”? Reymont w powojennym odczytaniu (1945–1955)¹

Streszczenie

Artykuł został poświęcony recepcji twórczości Władysława Reymonta w latach 1945–1955. Jej dzieje otwiera wielokrotnie później przywoływany artykuł Kazimierza Wyki *Żywotne tradycje prozy polskiej* (1945), który nie pozostał bez wpływu na kolejne odczytania twórczości noblisty, przypadające na pierwsze powojenne lata.

W omawianym okresie opublikowano kilka książek poświęconych pisarzowi, jak *Reymont* Zdzisława Skwarczyńskiego (1948), „*Chłopi*” *Reymonta* Marii Rzeuskiej (1950), *Władysław Reymont. Zarys monograficzny* Lecha Budreckiego (1953) oraz hybrydyczny w swej formie *Syn ziemi* Leszka Golińskiego (1954). Spośród nich na wyróżnienie zasługuje rzetelna monografia Rzeuskiej, której autorka nie uległa pokusie ideologizacji, a jej artykuły upominające się o należne miejsce dla

* Uniwersytet im. KEN w Krakowie, e-mail: magdalena.sadlik@uken.krakow.pl

¹ W przypadku recepcji twórczości Reymonta rok 1956 nie okazał się przełomowy, natomiast większe zainteresowanie jego spuścizną przypadło nieco wcześniej: na rok 1954 (trzydziesta rocznica przyznania Literackiej Nagrody Nobla) i 1955 (trzydziesta rocznica śmierci), stąd decyzja, by rozważania na temat recepcji twórczości noblisty ograniczyć do pierwszej dekady powojennych dziejów.



Received: 2024-12-01. Verified: 2025-04-28. Accepted: 2025-05-19.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of KEN in Krakow. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

chłopskiej tetralogii, wskazujące ograniczenia jednostronnej, marksistowskiej krytyki otwierały już powoli pole nowemu etapowi recepcji.

Nazwisko Reymonta powracało wielokrotnie w dysputach dotyczących kształtu powojennej prozy nurtu chłopskiego toczonych głównie na łamach „Wsi”. Niestety, naznaczone ideologią czasy nie sprzyjały pogłębionej historycznoliterackiej refleksji nad dorobkiem noblisty.

Słowa kluczowe: socrealizm, krytyka literacka, recepcja, powieść, Młoda Polska

“A son of the earth”? “The modern kulak”? Reymont in postwar interpretation (1945–1955)

Summary

This article explores the reception of Władysław Reymont’s work between 1945 and 1955. The story of this reception begins with an often-cited article by Kazimierz Wyka, *Vital Traditions of Polish Prose* (1945), which significantly influenced subsequent interpretations of Reymont’s works in the early postwar years.

During this period, several books about the writer were published: *Reymont* by Zdzisław Skwarczyński (1948), *Chłopi* by Maria Rzeuska (1950), *Władysław Reymont: An Outline Monograph* by Lech Budrecki (1953), and the hybrid-form work *A Son of the Earth* by Leszek Goliński (1954). Among these, Rzeuska’s thorough monograph stands out, as the author resisted the temptation to ideologize her work. Her articles advocated for a proper appreciation of Reymont’s peasant tetralogy and highlighted the limitations of one-sided, Marxist criticism, gradually paving the way for a new stage in the reception of his oeuvre.

Reymont’s name appeared repeatedly in discussions about the direction of postwar prose within the peasant literature movement, which were mainly conducted in the pages of *Wieś* (*The Village*). Unfortunately, the ideologically charged atmosphere of the time did not encourage deeper, historically grounded literary reflections on the Nobel laureate’s achievements.

Keywords: socialism realism, literary criticism, reception, novel, Young Poland

Reymont do dzisiejszego dnia, choć cieszy się uznaniem przecież nie od wczoraj, ani od tak mile łechtającego ambicję narodową pamiętnego dnia listopadowego – nie ma ustalonego miejsca w literaturze polskiej. Zrazu jak zwykle intruz w powieści polskiej, później, wskutek zażartej nieustępliwości petenta, zaczęto go tolerować, wreszcie – po *Chłopach* – przywożdzono laurami zdawkowych pochwał, to czy inne stronnictwo uznało go za „swojego” człowieka²

– tym zdaniem o recepcyjnych meandrach otwierał swój obszerny artykuł, pisany zaledwie dwa miesiące po przyznaniu pisarzowi Nagrody Nobla, znany lewicowy krytyk literacki Jan Nepomucen Miller. Wyniesieniu na literacki parnas zawdzięczał Reymont wzmożone zainteresowanie swoją spuścizną; zaledwie nieco rok później śmierć pisarza wywołała kolejną lawinę publikacji prasowych, towarzyszącą potem na ogół także obchodom okrągłych rocznic. Bogate pokłosie przyniosła, przypadająca w przededniu II wojny światowej, uroczyste fetowana siedemdziesiąta rocznica urodzin Reymonta.

Już w obfitującym w polityczne zawirowania dwudziestolecie międzywojennym pojawiła się, co skądinąd sygnalizował Miller w przytoczonym tu cytacie, pokusa wykorzystania dorobku noblisty na partyjny pożytek, natomiast w powojennym okresie takie odczytanie przez pryzmat ideologii okaże się jedynym słusznym i obowiązującym. Wszak za równie ważne wyzwanie, co „obrona pokoju przed podpalaczami świata”, postawiono sobie wprowadzenie nowego porządku, nie tylko na płaszczyźnie gospodarczej, ale i kulturowej³. Fundamentem zaś dla „nowej kultury, wielkiej niezwykłej młodej kultury”⁴ miała być właśnie klasyka⁵ odpowiednio dobrana i zinterpretowana czy też właściwie napisana na nowo⁶. Nadano jej niebagatelne znaczenie zarówno w procesie kształtowania świadomego odbiorcy, jak i samych pisarzy – „inżynierów dusz”, których dzieła, wyrastające z właściwych (realistycznych) wzorców oddawać miały „tętno pracy mas

2 J.N. Miller, *Reymont jako poeta pracy*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 7, s. 1.

3 *Walka ideologiczna o pokój i przyszłość kraju osnową twórczości literackiej. Referat A. Ważyka na Zjeździe Literatów*, „Życie Warszawy” 1959, nr 173, s. 3.

4 *Przemówienie Cyrankiewicza*, „Życie Warszawy” 1950, nr 73, s. 2.

5 Na mocy dekretu z 9 kwietnia 1946 roku zawieszono czasowo prawa spadkobierców celem usprawnienia popularyzacji dzieł wpisujących się w krąg klasyki, w tym powieści Reymonta. Zob. Z. Żabicki, *„Kuźnica” i jej program literacki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 141.

6 Jak formułował jeden z publicystów zadania nowej powojennej historii literatury: „Trzeba usunąć do końca istniejące jeszcze przeżytki, [...] gruntownie poznać, odkłamać i odczytać na nowo literaturę polską, tak by móc twórczo współdziałać w jej drodze do realizmu socjalistycznego” (W. Leopold, *W walce z upiorami polonistyki*, „Nowa Kultura” 1950, nr 1, s. 7). Zgodnie z odgórnymi wytycznymi namysł nad miejscem literackiej tradycji w powojennej Polsce towarzyszył również Zjazdowi Polonistów (8–12 maja 1950).

ludowych”⁷. Zatem wybór „postępowego dziedzictwa” uznano za kluczowy, gdyż gwarantujący powodzenie „rewolucji kulturalnej”⁸. Historycy literatury postawieni wobec wyzwania „obowiązku współtworzenia nowego życia”⁹ przejęli właściwie rolę krytyki.

Już podczas wojny trwały dyskusje dotyczące kształtu literatury w przyszłej odrodzonej Polsce¹⁰, zaś w pierwszych, wydanych już w roku 1945, numerach gazet i czasopism pojawiły się artykuły projektujące nowe spojrzenie na narodową klasykę. Zwiastował je zamieszczony w pierwszym numerze marksistowskiej, ortodoksyjnej „Kuźnicy” tekst Mieczysława Jastruna *Poza rzeczywistością historyczną*, piętnujący biologizm, demonizm, symbolizm oraz indywidualizm wszelkiej maści¹¹. Wszak jedyny preferowany w sztuce kierunek – realizm – nie mógł mieć żadnej konkurencji. Pod mocnym ostrzałem znaleźli się nie tylko pisarze, dramaturdzy, ale i recenzenci, krytycy literaccy, formułujący aprobatywne opinie względem dzieł, które nie mieściły się w ramach obowiązującej ideologii. Obok „Kuźnicy” opiniotwórczym pismem pierwszych powojennych lat wytyczającym nowe drogi było „Odrodzenie”. Grudniowy numer periodyku otwierał obszerny, opatrzone portretami trzech pisarzy: Władysława Stanisława Reymonta, Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego, artykuł Kazimierza Wyki *Żywotne tradycje prozy polskiej* z mocnym przesłaniem, brzmiącym niczym *credo*, we wstępie:

W tych trzech nazwiskach – Prus, Żeromski, Reymont – mieści się bodaj połowa żywotnych tradycji prozy polskiej, żywotnych, a więc tych, które istnieją nie tylko dla historyków literatury, lecz tych, które głęboko zapisały się w umysłowości i uczuciowości społeczeństwa polskiego¹².

O ile jednak powieści wyrastające z „samorodnej obserwacji” u schyłku XIX wieku znajdują uznanie autora, o tyle całościowa ocena dorobku Reymonta okaże się mocno krytyczna. „Fonograf połączony ze zwierciadłem” – tak lakonicznie, acz dosadnie określił Wyka pisarski warsztat noblisty, nie omieszkając wytknąć autorowi braku zrozumienia procesów społecznych. Ten zarzut powracał później wielokrotnie, przyćmiewał czy wręcz deprecjonował też niewątpliwy pisarski atut – zmysł obserwacji, wszak etykieta „rasowego pisarza opisu”¹³ nie brzmia-

7 Przemówienie Cyrankiewicza..., s. 2.

8 J. Kott, *Uniwersyteckie studia polonistyczne*, „Nowe Drogi” 1949, nr 3, s. 178.

9 W. Leopold, *W walce z upiorami polonistyki...*, s. 3.

10 Zob. M. Stępień, *Konspiracyjne dyskusje literackie (1939–1945)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 71–100.

11 M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 13–17.

12 K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 53, s. 1.

13 J. Golmont, *Dewaluacja fotografii*, „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 51–52, s. 6.

ła nobilitująco, zwłaszcza w obliczu obwieszczonego przez krytyków zmierzchu „literackiej fotografii”. Można zaryzykować stwierdzenie, iż tekst pióra cenionego już wtedy historyka literatury wyznaczył na co najmniej dekadę kierunek odczytań Reymonta, niejednoznacznych, naznaczonych ambiwalencją, dalekich od apologii. Na „linii postępowego ruchu historii”¹⁴ wytyczonej przez krytyka znaleźli się Orzeszkowa, Prus i Konopnicka, ale nie autor *Chłopów*. Reymont został wprawdzie uhonorowany zdjęciem na pierwszej stronie opiniotwórczego ówczesnie czasopisma literackiego, jednak bez szans na pretendowanie do roli mistrza, którego twórczość mogłaby stanowić rolę wzorca dla młodego pokolenia pisarzy, gdyż konkluzja artykułu Wyki nie pozostawiała w tej materii cienia wątpliwości¹⁵. Niemniej, wobec ostrego, bezpardonowego szturm przeprowadzonego przez skupionych wokół „Kuźnicy”¹⁶ literatów i dziennikarzy na wszelkie alternatywne wobec realizmu kierunki w sztuce, artykuł Wyki, uwzględniający jednak twórczość młodopolskich pisarzy, można traktować jako próbę ocalenia od niepamięci i anatemy literackiego dziedzictwa epoki¹⁷. Już sam fakt przynależności do epoki „Młodej – a w rzeczywistości – bardzo starej Polski”¹⁸ obciążał Reymonta, dość wspomnieć, że na łamach numerów „Kuźnicy” z 1945 roku nazwisko pisarza nie zaistniało ani razu. Powieści sytuujące się w kręgu młodopolskich fascynacji tematycznych nie mogły liczyć na uznanie czy choćby tylko badawcze zainteresowanie. Na banicję skazano *Wampira* – „chybioną powieść spirytystyczną”, którego bohater „zdeklasowany i zwyrodniały”¹⁹ krewniak romantyków żadną miarą nie mógł pretendować do miana wzorców osobowych. Ten sam los podzielił niespełniający ideologicznych dyrektyw nowej epoki, przez całe lata zapomniany, a obecnie doceniany przez historyków literatury *Bunt*.

W pierwszym powojennym dziesięcioleciu opublikowano kilka książek poświęconych pisarzowi, są to: *Reymont* Zdzisława Skwarczyńskiego (1948), „*Chłopi*”

14 K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej...*, s. 2.

15 Zob. też konstatację zamykającą jubileuszowe rozważania Henryka Voglera: „[...] Reymont nie należy do tych pisarzy, których linię artystyczną kontynuować winni twórcy nowej polskiej literatury” (*Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta. W 25. rocznicę zgonu, „Dziennik Literacki” 1950, nr 50, s. 2*).

16 Zob. Z. Żabicki, „*Kuźnica*” o kulturze mas i o rewolucji kulturalnej, w: tegoż, „*Kuźnica*” i jej program literacki, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1966, s. 85–146.

17 Krytyk usiłował ratować Młodą Polskę przed historycznoliterackim lamusem, przekonując o jej związkach z wcześniejszą epoką: „W wielu wypadkach dobrze przetrawiony pozytywizm jest główną gwarancją wartości artystycznej dzieła [...]” (K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej...*, s. 2). Natomiast w drugiej połowie lat sześćdziesiątych Wyka napisał erudycyjny i wnikliwy, do dziś cytowany, obszerny artykuł przedstawiający interpretację *Chłopów*. Zob. tenże, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 2, s. 57–105.

18 H. Vogler, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta...*, s. 2.

19 Tamże.

Reymonta Marii Rzeuskiej (1950), *Władysław Reymont. Zarys monograficzny* Lecha Budreckiego (1953) oraz hybrydyczny w swej formie *Syn ziemi* Leszka Golińskiego (1954). Pośród wymienionych tu pozycji całkowicie odrębne miejsce zajmowała rzetelna monografia pióra Rzeuskiej, której wydanie tłumaczyć można przeoczeniem, zarówno bowiem przez wzgląd na czas powstania²⁰, jak i wolną od indoktrynacji formę przypisać ją wypada do historycznoliterackiej spuścizny wcześniejszej epoki²¹. Pozostałe publikacje współbrzmiały na ogół z konkluzjami artykułów prasowych dotyczących twórczości Reymonta, a związanych najczęściej z kolejnymi okrągłymi rocznicami. Znaczna ich liczba datowana jest na połowę lat pięćdziesiątych, kiedy to przypadło trzydziestolecie śmierci pisarza. W portretach literackich z tamtych lat niepoślednią rolę odgrywała biografia traktowana jako determinująca światopogląd autora, a w konsekwencji także jego twórczość. Odpowiednio ją modelowano, by odpowiadała z góry założonej tezie. Burzliwy życiorys młodego Reymonta, naznaczony szeregiem poszukiwań, dawał niemałe pole do popisu dla interpretacyjnej kreatywności publicystów. Wprawdzie nie plamił twórcy szlachecki rodowód, niemniej jego pochodzenie i status „adoptowanego do klasy ziemiańskiej właściciela Kołaczkowa”²² budził podejrzliwość, „syn organisty” wymykał się jednoznacznym, preferowanym ówczesnie etykietom:

Oblicze społeczne i duchowe Władysława Reymonta dziwnie mieszanymi mieni się barwami [...] Ni to chłop (urodzony na wsi, ale z ojca organisty rodu mieszczańskiego), półinteligent (szkół nie ukończył, regularnych studiów nigdy nie odbywał), na poły ziemiański obywatel (rodzice w okresie jego wczesnej młodości osiedlili się na kilkuwłótkowym gospodarstwie w Wielkopolsce)²³.

Nie szczędzono trudu celem wskazania światopoglądowego i twórczego kierunku ewolucji pisarza. Szczególną dociekliwość w tej materii zapowiadał wspomniany artykuł Wyki, z wybrzmiewającą autorytatywnie krzywdzącą diagnozą: „Najpierw zapowiedź pisarza na dużą skalę, później – literat pisujący książki”²⁴.

²⁰ Wojenna zawierucha uniemożliwiła wydanie tej napisanej u schyłku lat trzydziestych książki. Zob. M. Rzeuska, *Uwagi wstępne*, w: tejsze, *„Chłopi” Reymonta*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1950, s. 1–2.

²¹ Kilka lat później Rzeuska wykaże się niemałą odwagą, występując z otwartą przyłbicą przeciwko monopolowi IBL-u. Zob. A. Artwińska, *IBL w ogniu krytyki. Lata 1957–1958*, w: tejsze, *Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 138–140.

²² L. Sobierajski, *O dzisiejszą recepcję „Chłopów”*, „*Wiesć*” 1949, nr 44, s. 4.

²³ H. Vogler, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta...*

²⁴ K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej...*, s. 2. Tę konstatację powtórzy kilka lat później, w referacie wygłoszonym podczas Zjazdu Polonistów, przedstawiając lakonicznie, acz dosadnie Reymontowską drogę „od względnej, ramami naturalistyczno-impresjonistycznej

O ile w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej przeświadczenie o niepożądanym kierunku światopoglądowym obranym przez autora było dość oczywiste, o tyle już samo ustalenie przełomowego momentu okazało się dyskusyjne. I tak za tekst istotny z perspektywy ideowej drogi pisarza, gdyż otwierający nowy etap jego twórczości, Sobierajski uznał reportaż *Pielgrzymka do Jasnej Góry* pisany na „zamówienie społeczne burżuazji”²⁵. Z kolei Lech Budrecki dowodził, iż ostatecznie pisarz oddał swe pióro na usługi endecji dopiero po wydarzeniach 1905 roku²⁶. W myśl postulowanej przez Stefana Żółkiewskiego „rewizji sądów i ocen, rewizji stanu badań”²⁷ odwołanie się do świadectw recepcji Reymonta z czasów Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego służyło jednemu: zdyskredytowaniu krytyki „doby imperializmu”²⁸.

O rząd chłopskich dusz. Sprawa *Chłopów*²⁹

W imię pozyskania czytelników ze środowisk chłopskich³⁰ i robotniczych już od pierwszych powojennych numerów czasopism adresowanych do wiejskich odbiorców apelowano o nową literaturę, która sprostałaby wymaganiom współczesności, włączając się w postulowany przez partyjnych notabli proces „budowy nowego człowieka”³¹. Podjęto też, niekiedy dość rozpaczliwe, próby wypromowania nowych, spełniających ideologiczne kryteria, pisarzy „z ludu”³². Jednocześnie, w myśl obowiązujących dyrektyw, wykazywano wyjątkową troskę o odpowiednią listę lektur trafiających „pod strzechy”. Nieprzypadkowo to właśnie we „Wsi”, wydawanym w Łodzi tygodniku społeczno-literackim, ukazała się cała seria

poetyki ograniczonej, postępowości jego najwcześniejszych wystąpień do całkowicie wstecznego schyłku jego twórczości [...] (tenże, *Literatura doby imperializmu*, w: *O sytuacji w historii literatury polskiej*, red. J. Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1951, s. 314).

25 L. Sobierajski, *Komu Reymont zawierzył*, „Wies” 1951, nr 4, s. 6.

26 „Rewolucja roku 1905 jest datą zwrotną w dziejach twórczości Reymonta, a zarazem wytycza wyraźną linię podziału między pierwszym, drugim i znaczną częścią trzeciego tomu *Chłopów* z jednej, a pozostałą częścią trzeciego i czwartym tomem z drugiej strony” (L. Budrecki, *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1953, s. 118).

27 S. Żółkiewski, *Badania literackie na Kongresie*, „Kuźnica” 1950, nr 5, s. 2.

28 Zob. np. L. Budrecki, *Władysław Reymont...*, s. 7–10; L. Sobierajski, *O dzisiejszą recepcję „Chłopów”...*, s. 3.

29 M. Rzeuska, *Sprawa „Chłopów”*, „Odrodzenie” 1949, nr 33, s. 5.

30 Zob. np. J. Marszałek, *Literatura pod strzechą*, „Wies” 1947, nr 1, s. 9.

31 *Przemówienie Cyrankiewicza...*, s. 2.

32 Zob. np. J. Spytkowski, *Samorodny talent prozaiczny Józefa Pogana*, „Wies” 1945, nr 20, s. 3. Fragmenty powieści *Ugory* oraz opowiadania tego chłopskiego literata drukowano w 1945 roku w kilku pismach: „Orce” (nr 4–9), „Wsi” (nr 7–8, 20) i „Twórczości” (nr 3).

artykułów poświęconych Reymontowi, przede wszystkim zaś *Chłopom*³³. Ludowość wpisywała się w krąg najistotniejszych pojęć estetyki marksistowskiej³⁴, toteż uwaga sięgających po Reymonta badaczy skoncentrowała się przede wszystkim na jego chłopskiej tetralogii; w jej cieniu, na drugim miejscu, uplasowała się *Ziemia obiecana*, postrzegana jako „monografia o przemyśle łódzkim”³⁵.

Chłopi są utworem wątpliwym³⁶ – ta konstatacja Wyki z przywoływanego już tutaj wielokrotnie artykułu, implikowana nieskrywaną dezaprobatą wobec naturalizmu, manifestowaną zwłaszcza w środowisku „Kuźnicy”³⁷, nie pozostała bez wpływu na powojenną recepcję powieści. Opublikowany zaledwie kilkanaście dni później, u schyłku 1945 roku, na łamach „Wsi” artykuł Zdzisława Skwarczyńskiego o jawnie rozliczeniowym zacięciu, jak na ironię napisany w związku z dwudziestą rocznicą śmierci pisarza, nie pozostawiał złudzeń co do miejsca, które projektowali Reymontowi w odrodzonej Polsce co gorliwsi marksistowcy badacze: w historycznoliterackim lamusie, obok *Próchna* Wacława Berenta. I choć Skwarczyński formułował podobne zarzuty jak Wyka (mitologizacja wsi, brak zrozumienia dla społecznych mechanizmów), to w swym dążeniu do deprecjacji dorobku pisarza posunął się znacznie dalej; jak konkludował:

Chłopi nigdy nie byli i nie są już nie tylko dziełem organizującym świadomość chłopską, ale nie mogą mieć pretensji – mimo doskonałej znajomości szczegółów bytowania wiejskiego – do miana istotnego i wiernego jego obrazu³⁸.

Chętnie, czego dowodzi choćby sam początek przytoczonego powyżej zdania, wypowiedziano się w imieniu „mas”, niemniej niekiedy tylko dopuszczano je do głosu. W ramach aktywizacji czytelników, pozyskiwania danych o ich preferencjach redakcje powojennych czasopism często przeprowadzały różnego rodzaju ankiety i konkursy, choć, patrząc z dzisiejszej perspektywy, trudno w pełni i bezkrytycznie

33 L. Sobierajski, *Reymont w kręgu wychowawców (II)*, „Wies” 1949, nr 45, s. 6–7; *Lipce Reymontowskie (III)*, „Wies” 1949, nr 46, s. 5; *A jednak bronię „Chłopów” (IV)*, „Wies” 1949, nr 47, s. 1–2; *Reymont na progu pisarstwa w 25. rocznicę zgonu*, „Wies” 1950, nr 50, s. 5; *Reymont osaczony (II)*, „Wies” 1950, nr 52, s. 4; *Komu Reymont zawierzył...*, s. 6; *Pisarz i środowisko*, „Wies” 1951, nr 8, s. 6. Interpretację *Chłopów* autorstwa Sobierajskiego przedstawiła Magdalena Piekara. Zob. też, *Socrealistyczna recepcja „Chłopów” Reymonta*, w: „*Tam nasz początek*”. *Studia o literaturze pierwszej dekady XX wieku*, red. J. Jakóbczyk, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2006, s. 128–138.

34 Zob. S. Dybowski, *Problemy rewolucji kulturalnej w Polsce Ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 14.

35 H. Vogler, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta...*, s. 2.

36 K. Wyka, *Żywotne tradycje prozy polskiej...*, s. 3.

37 Zob. H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 144–145.

38 Z. Skwarczyński, *W dwadzieścia lat później. Rozważania rocznicowe*, „Wies” 1945, nr 20, s. 4.

zawierzyć ich wynikom³⁹. W lutym 1946 roku tygodnik „Wieś” zainicjował dyskusję: „Jakiej powieści chce dzisiejsza wieś”. Nadesłano sto dwadzieścia trzy listy, których autorzy, nie tylko dali upust swym oczekiwaniom, ale dzielili się również własnymi lekturowymi upodobaniami i doświadczeniami. W rankingu poczytności, w którym palma pierwszeństwa przypadła Henrykowi Sienkiewiczowi, autor *Chłopów* zajął drugie miejsce (*ex aequo* z Prusem i Żeromskim)⁴⁰. Już same tytuły artykułów komentujących wyniki ankiet pozwalają się domyśleć autorskiej konkluzji, by wymienić choć kilka: *Wieś czyta klasyków*⁴¹, *Tęsknota do wielkiej powieści*⁴², *Nie tylko w tradycji Sienkiewicza i Reymonta*⁴³. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż owej radości Stefana Lichańskiego płynącej z „czytania klasyki” w środowisku wiejskim nie podzielali w pełni wszyscy komentatorzy rezultatów ankiety, apelując o nową powieść wiejską⁴⁴ stanowiącą syntezę współczesności; nie omieszkało zdystansować się wobec *Chłopów*⁴⁵ jako powieści przebrzmiałej, zdezaktualizowanej⁴⁶. „Wieś pragnie rzeczy jasnej, klasycznej, surowej niemal. Jest w tym pragnieniu uwidoczniła troska o czystość i monumentalność”⁴⁷ – przekonywał dziennikarz „Wsi”, uzurpując sobie prawo reprezentowania ludowego kręgu odbiorców.

Współcześni dziennikarze i literaci z dość miernym skutkiem usiłowali sprostać „społecznemu zapotrzebowaniu” na artykuły prasowe, teksty literackie dotyczące środowiska wiejskiego, które mogłyby stanowić alternatywę dla „wątpliwych” ideologicznie *Chłopów*. Takie próby jednak podjęto, by wspomnieć tylko o zapomnianym reportażu Jerzego Maciejewskiego *Wesele współczesnego Boryny*⁴⁸. Temu ostatniemu, zapewne w trosce o właściwe odczytanie, towarzyszyła

39 W ankiecie „Kuznicy” z 1946 roku: „Jakich dziesięć książek z zakresu literatury polskiej i obcej należy wydać najszybciej?” Reymont nie znalazł się w pierwszej dwudziestce autorów (choć nie zabrakło miejsca dla *Kapitału* Marksa). Zob. *Wyniki ankiety czytelników „Kuznicy”*, „Kuznica” 1947, nr 16, s. 1.

40 T. Papier, *Za książką (Sprawozdanie z ankiet nadesłanych na konkurs tyg. „Wieś”)*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 6.

41 S. Lichański, *Wieś czyta klasyków*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 7.

42 T. Goździkiewicz, *Tęsknota do wielkiej powieści*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 7.

43 S. Piętaś, *Nie tylko w tradycji Sienkiewicza i Reymonta*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 6–7.

44 Ów apel wynikał zapewne m.in. z listu Mikołaja Szmigularza, opublikowanego w kolejnym numerze „Wsi”: „[...] wieś oczekuje ciągle na powieść, która wyptynie z człowieka żyjącego w niej i kłopotającego się razem z nią [...]” (tenże, *Jakiej powieści chce dzisiejsza wieś? (Wypowiedzi uczestników konkursu)*, „Wieś” 1947, nr 1, s. 7).

45 Zob. T. Goździkiewicz, *Tęsknota do wielkiej powieści...*, s. 7; S. Piętaś, *Nie tylko w tradycji Sienkiewicza i Reymonta...*, s. 7.

46 Zob. T. Goździkiewicz, *Tęsknota do wielkiej powieści...*, s. 7; M. Szmigularz, *Jakiej powieści chce dzisiejsza wieś?...*, s. 7.

47 T. Goździkiewicz, *Tęsknota do wielkiej powieści...*, s. 7.

48 J. Maciejewski, *Wesele współczesnego Boryny*, „Wieś” 1949, nr 46, s. 3–4.

recenzja, w której Anna Kamińska dowodziła wyższości reportażu nad tetralogią Reymonta z uwagi na realizm, osadzenie w konkretnej epoce, rezygnację z mitologizacji obrzędów i idealizacji⁴⁹, przy czym walory artystyczne zdawały się tu nie grać najmniejszej roli. Sądząc po kolejnych numerach wsi, apel literatki skierowany do etnografów o „uzupełnienie literackiego opisu Maciejowskiego historyczno-kulturową interpretacją”⁵⁰ pozostał bez echa.

Również projektowana jako polemiczna odpowiedź na *Chłopów*⁵¹ trylogia *Mystkowice wioska mała*⁵² Juliana Gałaja, niegdysiejszego działacza Komunistycznej Partii Polski, nie miała szans „trafić pod strzechy” czy w ogóle zaistnieć w kręgu czytelników. Napisany w latach trzydziestych, praktycznie afabularny „dokument społeczny” odznaczał się wprawdzie „słuszością polityczną”, ale nie artystyczną maestrią, natura przedstawiona niczym „tekturowy” sztafaż budziła tęsknotę za malarskimi, rozlewnymi reymontowskimi opisami⁵³. Nadaremnie nieliczni krytycy przekonywali o wartości powieści Gałaja, na której tle *Chłopi* mieli rysować się dość blado⁵⁴. Skądinąd świadomy również mankamentów utworu Andrzej Braun dowodził: „Jest to pierwsza epopeja chłopska zakreślona na większą miarę od Reymonta i oparta na całkowicie odmiennych założeniach światopoglądowych”⁵⁵. To porównanie uzmysławia rolę narzuconą pisarzowi w pierwszej dekadzie odrodzonej Polski. Otóż, jednym z kryteriów oceny niektórych krytyków, probierzem wartości prozy o tematyce wiejskiej okazywał się właśnie stosunek wobec spuścizny Reymonta. „Antyreymontowskie” przedstawienie wsi otwierało drogę do aprobatywnej oceny, a nawet do nobilitującego ówczasie tytułu „prekursora realizmu socjalistycznego”⁵⁶, przyznanego przez Leonarda Sobierajskiego Władysławowi Kowalskiemu, autorowi tomu opowiadań *Dalekie i bliskie*. Uznanie krytyka zyskała wnikliwa socjologiczna analiza wsi, dzięki której „wymieciona zostaje apologia klasy kułaków [...]. Reymont, kreując Borynę na nowe wcielenie Piasta, podporządkował wieś kapitalistom wiejskim”⁵⁷. Natomiast stwierdzona arbitralnie przez recenzenta inspiracja młodopolskim autorem, równoznaczna z obciążeniem

49 A. Kamińska, *Reportaż z wesela*, „Wies” 1949, nr 46, s. 3.

50 Tamże.

51 Zob. P. Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2020, s. 171.

52 Jej krótki, stronicowy fragment zamieszczono w „Kuźnicy”. Zob. J. Gałaj, *Mystkowice, wioska mała*, „Kuźnica” 1947, nr 1, s. 11.

53 Z. Lichniak, *Powieść chłopska*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 22, s. 2.

54 Zob. Z. Żabicki, *Powieść o przebudowie wsi*, „Wies” 1951, nr 9, s. 3; A. Kamińska, *O pisarstwie chłopskim*, „Kuźnica” 1947, nr 44, s. 2.

55 A. Braun, *Mystkowice – wioska mała*, [recenzja], „Świat Młodych” 1948, nr 50, s. 11.

56 L. Sobierajski, *I dalekie i bliskie (recenzja nieliteracka)*, „Wies” 1948, nr 49–50, s. 5.

57 Tamże, s. 4.

„endeckim ludomaństwem”⁵⁸, skutecznie, w oczach niektórych krytyków, dyskwalifikowała tekst. Taki los spotkał, niepozbawiony zresztą artystycznych walorów, tom opowiadań *Droga przez wieś*. Ich autor, Wincenty Burek, zaprezentowany przez Sobierajskiego jako admirator „krzepy i barwy kmiecia polskiego”⁵⁹, podążający ścieżkami wyznaczonymi przez autora *Chłopów*, zdawał się stać na straconej pozycji. Burek nie pozostał dłużny Sobierajskiemu, w ciętej replice podważając jego stanowisko, odżegnywał się stanowczo od przypisanych mu inspiracji dorobkiem Reymonta⁶⁰. Ten polemiczny artykuł sprowokował z kolei odpowiedź Sobierajskiego, która przybrała formę ostrej recenzji *Drogi przez wieś*, podkreślającej silny związek opowiadań z młodopolską tetralogią: „Epopėja Reymontowska i »przepowiadki« Burka to podobne typy widzenia wsi »samej w sobie«. *Chłopi* z ich mitem zamkniętej strukturalnie warstwy stanowili dla zagrożonej w 1905 roku burżuazji walne wsparcie”⁶¹. Spór Sobierajskiego i Burka okazał się osobliwym preludium do głośnej, toczącej się na łamach kilku wiodących ówczesnie periodyków dyskusji zainicjowanej kilka miesięcy później odważnym, zważywszy na ówczesne realia, artykułem Marii Rzeuskiej *Sprawa „Chłopów” Reymonta*. Lektura wynikłej na łamach „Wsi” dyskusji skłoniła badaczkę do dość oczywistego wniosku: „związki z *Chłopami* uważa się za kompromitujące i obciążające”⁶²; dezawuuując kuriozalność takiego postawienia sprawy, wytoczyła ona szereg ważkich argumentów, a jej wystąpienie odbiło się szerokim echem i dało początek dyskusji już nie o drogach chłopskiej literatury doby dwudziestolecia, ale o twórczości Reymonta i jej miejscu we współczesnej kulturze⁶³. Wprawdzie w znacznej mierze, za wyjątkiem cyklu artykułów Sobierajskiego, dotyczyła ona stylizacji językowej tetralogii, jednak nie gwara łowicka była tu istotą sporu⁶⁴, bo jak odczytywała intencje Rzeuskiej Antonina Obrębska-Jabłońska, pospieszając z „kuźnicową” odsieczą: „Rehabilitacja na tym polu ma przywrócić utworowi jego kwestionowaną pozycję i rolę w realistycznej powieści polskiej”⁶⁵. *Notabene* powyższa konstatacja nie jest wolna od odrobiny retorycznej przesady pozostającej na usługach funkcji perswazyjnej. Gwara była wprawdzie punktem wyjścia rozważań, a nawet Rzeuska zdaje się przeceniać

58 Tamże, s. 4.

59 Tamże, s. 5.

60 Zob. W. Burek, *O moim literackim rodowodzie*, „Wies” 1949, nr 1–2, s. 4; L. Sobierajski, *Sam tego chciałeś*, Grzegorz, „Wies” 1949, nr 1–2, s. 5.

61 L. Sobierajski, *Sam tego chciałeś*, Grzegorz..., s. 5.

62 M. Rzeuska, *Sprawa „Chłopów” Reymonta...*, s. 5.

63 Zob. przywołany w przypisie 33 cykl artykułów Sobierajskiego.

64 W Nowym Korbutcie enumeracja tych tekstów opatrzona została jednak nieco mylącą w swym uogólnieniu adnotacją „(Dyskusja o gwarze)”. Zob. Reymont Władysław Stanisław, [hasło] w: *Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, w: Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej, t. 15, Warszawa 1978, s. 413.

65 A. Obrębska-Jabłońska, *Sprawa języka „Chłopów”*, „Kuźnica” 1949, nr 39, s. 3.

jej rolę w procesie recepcji powieści Reymonta⁶⁶, to stanowiła ona zaledwie jeden z wątków, pierwszy z argumentów wysunięty w artykule pomyślanym niczym mowa obronna. Wszak autorka odniosła się do kilku najczęściej powracających zarzutów, jak choćby wysunięcia na plan pierwszy rodziny „obszarnika” Boryny⁶⁷, motywując to przesłankami związanymi z realistycznym, etnograficznym przedstawieniem wsi⁶⁸. Artykuły Rzeuskiej, Świącickiego⁶⁹, wskazujące jednak pewne ograniczenia jednostronnej, marksistowskiej krytyki, otwierały już powoli pole nowemu etapowi recepcji, w mniejszym stopniu zdeterminowanemu ideologicznie. W pewnym sensie zwiastował ją nieśmiało również *Syn ziemi*, którego pompatyczny finał wieńczyła apoteoza, nawiązująca do tytułu książki:

Szli za trumną literaci, szli przedstawiciele cechów, z krawieckim na czele, szła cała Warszawa śródmieścia. Szli także ziemianie [...]. Kiwali głowami nad osieroconym Parnasem i szeptali sobie do ucha: Pan wie? To chłop, prosty chłop. On pochodził z ludu.

Ale Reymont nie umarł tego dnia wszystkim. Zwyciężyła siła jego wielkiego talentu, siła realizmu, z jaką przedstawiał – jako jeden z pierwszych w literaturze polskiej – polską wieś, polskiego chłopą. Nie umarł wszystkim, bo została po nim wielka literacka spuścizna, która przetrwała chwiejne rządy dwudziestolecia

-
- 66 Nadmierną wagę przywiązała badaczka do datowanego jeszcze na czasy przed Wielką Wojną stwierdzenia Kazimierza Nitscha (1911), dowodzącego, iż język bohaterów nie ma swego odpowiednika w żadnej konkretnej gwarze: „To orzeczenie stało się głazem nagrobnym dla prawdy o dziele Reymonta i kształtowało dalsze oceny, już nie tylko językoznawcze, lecz również ściśle literackie [...]. Obezwładnione siłą autorytetu, paraliżowi podległy dalsze badania, bo kto mówił o *Chłopach*, zaczynał zawsze od tej sfatszowanej gwary” (M. Rzeuska, *Sprawa „Chłopów” Reymonta...*, s. 5). Wywołany do tablicy Nitsch pospieszył z ripostą, sugerując pozamerytoryczne przesłanki tej krytyki. Zob. tenże, *Odpowiedź na artykuł Marii Rzeuskiej, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 3–4, s. 961–969.*
- 67 Trudno się zgodzić z konstatacją Rzeuskiej, w myśl której: „Maciej Boryna jest przede wszystkim bohaterem wątku romansowego” (taż, *Sprawa „Chłopów” Reymonta...*, s. 5); umniejszając rolę bohatera, dążyła prawdopodobnie do osłabienia zarzutów dotyczących eksponowania przez pisarza jego osoby.
- 68 „Gdyby głównym bohaterem zrobił Reymont biedaka, nie mógłby ukazać całej panoramy istotnie kolorowych, barwnych obrzędów, wesel, pogrzebów, świąt doroczych” (M. Rzeuska, *Sprawa „Chłopów” Reymonta...*, s. 5). Z taką argumentacją polemizował Sobierajski. Zob. tenże, *O dzisiejszą recepcję „Chłopów”...*, s. 3.
- 69 Swoją rekapitulację dysputy pomiędzy Rzeuską a Obrębską-Jabłońską i Sobierajskim publicysta „Tygodnika Powszechnego” pointował stwierdzeniem podważającym socrealistyczne odczytania Reymonta: „Tendencji narodowych twórczości Reymonta nie da się przecież sprowadzić bez reszty do służebnictwa burżuazji, ani też do niej nie podobna sprowadzić patriarchalizmu [...]” (J.M.S. [J.M. Świącicki], *Dyskusja o „Chłopach”, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 1, s. 7).*

i tendencyjne zabiegi krytyki burżuazyjnej, aby znaleźć [...] gorącą poczytność w latach Polski Ludowej. Nie umarł wszystek. Wbrew skrzętnym zabiegom i usiłowaniam uczynienia zeń herolda polskiego nacjonalizmu i faszyzmu – pozostał własnością ludu⁷⁰.

Jak wynika zatem z ostatnich kilku zdań przytoczonych powyżej, odium za ideologiczne niedostatki spadło tutaj nie na barki pisarza, ale manipulującej jego słowem reakcyjnej, prawicowej krytyki.

W myśl obowiązującej doktryny dzieło literackie sprowadzono do roli dokumentu społecznego, bagatelizując jego artystyczne walory. Powojenne, naznaczone ideologią czasu nie sprzyjały pogłębionej, historycznoliterackiej refleksji nad dorobkiem Reymonta, aczkolwiek twórca nie podzielił losu skazanych na anatemę młodopolan: Wyspiańskiego czy Przybyszewskiego, jego utwory bowiem, choć „przebrane”, jak celnie to określił Mariusz Zawodniak, i opatrzone odpowiednimi, narzucającymi właściwe odczytania wstępami⁷¹, funkcjonowały jednak na rynku wydawniczym nawet w najcięższych, stalinowskich latach. Nazwisko Reymonta powracało wielokrotnie w dysputach dotyczących kształtu powojennej prozy nurtu chłopskiego. Jednak w finalnym rozrachunku, wobec powieściowej posuchy⁷², dyskusja krytyków, czy młodzi pisarze nowej epoki powinni tworzyć w opozycji do dziewiętnastowiecznej powieściowej klasyki, czy też czerpać z niej wzorce, jak to postulował Lichniak, przywołując *Placówkę*, *Chama* i *Chłopów*⁷³, okazała się dość jałowa.

„Prawdziwe dziecię ludu”⁷⁴ i „prekursor drobnomieszczańskiego świata lęku, grozy, niesamowitej i upiornej fantazji”⁷⁵, „radikalny drobnomieszczanin”⁷⁶, a wreszcie obdarzony „wspaniałą naiwnością barbarzyńcy”⁷⁷ autor *Chłopów*, który „dziełem swoim utorował drogę reprezentantowi wsi kułackiej – Witosowi [...]”⁷⁸ – tak właśnie w krzywych socrealistycznych zwierciadłach rysował się portret Reymonta.

70 L. Goliński, *Syn ziemi*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1954, s. 173.

71 Zob. M. Zawodniak, *Oswajanie klasyki. Kilka uwag o socrealistycznych wstępach*, w: *Ostrożnie z literaturą (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 76–78.

72 Zob. J. Kott, *Zoil, albo o powieści współczesnej*, „Odrodzenie” 1947, nr 35, s. 1–2.

73 Z. Lichniak, *Powieść chłopska*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 22, s. 1.

74 H. Vogler, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta...*, s. 2.

75 Tamże.

76 L. Budrecki, *Sprawa Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42, s. 76.

77 H. Vogler, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta...*, s. 2.

78 L. Sobierajski, *O dzisiejszą recepcję „Chłopów”...*, s. 4.

Bibliografia

- Artwińska Anna, *Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Budrecki Lech, *Sprawa Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42, s. 41–76.
- Budrecki Lech, *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1953.
- Doda Wiktor, *Władysław Stanisław Reymont. Sylwetka literacka*, Księgarnia Zygmunta Jelenia, Tarnów 1925.
- Goliński Leszek, *Syn ziemi. Rzecz o Wł. S. Reymontcie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1954.
- Golmont Józefa, *Dewaluacja fotografii*, „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 51–52, s. 6–7.
- Gosk Hanna, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Goździkiewicz Teodor, *Tęsknota do wielkiej powieści*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 7.
- J.M.S.[Święcicki Józef Marian], *Dyskusja o „Chłopach”*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 1, s. 7.
- Jakiej powieści chce dzisiejsza wieś?*, „Wieś” 1947, nr 2, s. 8–9.
- Jastrun Mieczysław, *Poza rzeczywistością historyczną*, „Kuźnica” 1945, nr 1, s. 13–17.
- Kamieńska Anna, *O pisarstwie chłopskim*, „Kuźnica” 1947, nr 44, s. 2.
- Kierczyńska Melania, *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951.
- Leopold Wanda, *W walce z upiorami polonistyki*, „Nowa Kultura” 1950, nr 1, s. 7.
- Lichański Stefan, *Wieś czyta klasyków*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 7.
- Lichniak Zygmunt, *Powieść chłopska*, „Dziś i Jutro” 1949, nr 22, s. 1–2.
- Lów Ryszard, *Z dziejów Reymonta w literaturze hebrajskiej: „Chłopi”*, „Teksty Drukie” 2000, nr 1/2, s. 121–129.
- Mackiewicz Paweł, *Spór o realizm 1945–1948*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2020.
- Miller Jan Nepomucen, *Reymont jako poeta pracy*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 7, s. 1.
- Papier Tadeusz, *Za książką (Sprawozdanie z ankiet nadesłanych na konkurs tyg. „Wieś”)*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 5–6.
- Piechal Marian, *„Ziemia obiecana” Reymonta po pięćdziesięciu latach*, „Dziennik Literacki” 1950, nr 50, s. 2.
- Piekara Magdalena, *Socrealistyczna recepcja „Chłopów” Reymonta*, w: *„Tam nasz początek”. Studia o literaturze pierwszej dekady XX wieku*, red. J. Jakóbczyk, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2006, s. 128–138.
- Piętak Stanisław, *Nie tylko w tradycji Sienkiewicza i Reymonta*, „Wieś” 1946, nr 50–51, s. 6–7.

- Reymont. *Z dziejów recepcji twórczości*, wybór i wstęp B. Kocówna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Rzeuska Maria, „Chłopi” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1950.
- Siekierski Stanisław, *Współczesna recepcja czytelnicza twórczości Władysława Reymonta*, w: *Radość i smutek czytania*, red. J. Rohoziński, Wydawnictwo Typografia, Pułtusk s. 79–98.
- Stępień Marian, *Konspiracyjne dyskusje literackie (1939–1945)*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 71–100.
- Tubielewicz-Mattsson Dorota, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2002.
- Vogler Henryk, *Oblicze społeczne w twórczości Władysława St. Reymonta. W 25. rocznicę zgonu*, „Dziennik Literacki” 1950, nr 50, s. 2.
- Wyka Kazimierz, *Po dwóch wojnach*, „Kuźnica” 1945, nr 4/5, s. 19–23.
- Wyka Kazimierz, *Stan badań i potrzeby nauki o literaturze doby imperializmu*, w: *O sytuacji w historii literatury polskiej. Wybór referatów wygłoszonych na Zjeździe Polonistów w dniach od 8 do 10 maja 1950 r.*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1951, s. 295–320.
- Wyka Kazimierz, *Żywotne tradycje prozy polskiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 53, s. 1–3.
- Zawodniak Mariusz, *Oswajanie klasyki. Kilka uwag o socrealistycznych wstępach*, w: *Ostrożnie z literaturą (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 72–82.
- Żabicki Zbigniew, „Kuźnica” i jej program literacki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 141.
- Żółkiewski Stefan, Stradecki Janusz, *Rozwój badań literatury polskiej w latach 1944–1954*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

Magdalena Sadlik, dr hab., prof. UKEN; absolwentka filologii polskiej UJ; pracownik Katedry Literatury Nowoczesnej i Krytyki Literackiej IFP UKEN w Krakowie. Autorka kilkunastu publikacji poświęconych głównie literaturze przełomu XIX i XX wieku oraz książek: *„Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914* (Kraków 2004); *„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”*. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957* (Kraków 2009); *„Miastu wierni”. Zapomniani literaci Krakowa (1898–1939)* (Kraków 2020); *„Chciwiec nowych wrażeń”. Waclaw Gąsiorowski nieznan* (Kraków 2022); współautorka: *Od Galicji po Amerykę. Literackim tropem XIX-wiecznych podróży* (Kraków 2018); *Krakowskie sezony teatralne Krystyny Skuszanki, Ireny Babel, Lidii Zamkow* (Kraków 2019).

Natalia Kaminiczna*

 <https://orcid.org/0000-0001-8696-9290>

Postać i głos. Operowe konteksty w *Komediantce* Reymonta

Streszczenie

Artykuł dotyczy kontekstów operowych w *Komediantce* Władysława Stanisława Reymonta. Autorka zakłada, że postać tytułowej bohaterki – Janki Orłowskiej – została skonstruowana na zasadzie analogii do postaci operowych. Z tego powodu punktem wyjścia czyni dziewiętnastowieczną typologię głosów śpiewaczych oraz ich powiązania z charakterem stanowiącym materiał budulcowy operowej postaci. Podejmując próbę analizy „operowości” postaci literackiej, autorka bada zależności między schematem fabularnym, którym podąża protagonistka *Komediantki*, a przypisanym jej głosem – altem, często charakteryzującym bohaterki pochodzące z najuboższych warstw społecznych, kobiety w podeszłym wieku, służące oraz postaci osobne lub w jakiś sposób odmienne. Na tej podstawie można uznać, że głos Janki przypisuje ją do *emploi* komediowego. Figuralnym odniesieniem dla jej losów staje się szyderczo śmiejący się satyr, którego bohaterka obserwuje w Łazienkach. W toku dalszej analizy autorka zauważa, że związki Janki z ontologią figur operowych są znacznie głębsze i znajdują swoją kontynuację w *Fermentach*. Podejście interdyscyplinarne umożliwia spojrzenie na powieści Reymonta z zupełnie nowej perspektywy.

Słowa kluczowe: typologia głosów, głos, sopran, alt, opera, *Komediantka*, Władysław Stanisław Reymont

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: natkam2@amu.edu.pl



Received: 2025-02-28. Verified: 2025-06-25. Accepted: 2025-07-15.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Adam Mickiewicz in Poznan. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Character and voice: Operatic contexts in *Komediantka* by Reymont

Summary

The article examines operatic contexts in *Komediantka* by Władysław Stanisław Reymont. The author proposes that the protagonist, Janka Orłowska, was constructed in analogy to operatic characters. Accordingly, the point of departure is the 19th-century typology of singing voices and their associations with personality traits that serve as the foundation for operatic roles. In analyzing the “operatic” nature of a literary character, the author explores the relationship between the narrative pattern followed by the heroine of *Komediantka* and the voice assigned to her – the alto, a register often associated with women from the lowest social classes, elderly women, servants, or figures who are solitary or otherwise different. On this basis, it can be argued that Janka’s voice situates her within a comic *emploi*. A figurative reference for her fate is found in the mockingly laughing satyr she observes in Łazienki Park. As the analysis develops, the author notes that Janka’s ties to the ontology of operatic figures are much deeper and continue into *Fermenty*. This interdisciplinary approach offers a completely new perspective on Reymont’s novels.

Keywords: vocal typology, voice, soprano, alto, opera, *Komediantka*, Władysław Stanisław Reymont

Refleksja nad operowym wymiarem postaci literackiej wymaga przyjęcia określonej perspektywy teoretycznej. W niniejszym szkicu pojęciową kotwicę stanowi ontologia operowych figur oraz ich wokalnych desygnatów – postać operowa postrzegana jest przez pryzmat głosu, który wykonuje daną partię. Z tego względu szczególne znaczenie zyskuje historyczna typologia głosów, które nie tylko konstituują postać, lecz także określają jej operowy rodowód, stanowiąc zarówno eteryczne, jak i materialne tworzywo scenicznej tożsamości. Jak zauważa Krzysztof Kozłowski: „Przez aktora prześwieca osoba dramatu. [...] Ze śpiewakiem jest inaczej. To nie on sam staje przed nami, lecz raczej człowiek dźwięk”¹. Wokalna ekspresja postaci odsłania ich najgłębsze myśli i przeżycia, zakorzenione w unikalnych właściwościach głosu.

¹ K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007, s. 49.

To on kształtuje postać operową, determinując zarówno jej brzmieniowy charakter, jak i dramaturgiczną funkcję. Cechy takie jak skala i barwa, wolumen oraz elastyczność tworzą unikalną obecność sceniczną² i wpływają na emocjonalny odbiór dzieła, oferując wielowymiarowe doświadczenie estetyczne:

Czytelnik [jak wskazuje Elżbieta Nowicka – N.K.] zachowuje więc w pamięci myśl, że postać stworzona głosem śpiewaczym przekracza granice realnego świata i zabiera niekiedy ze sobą słuchacza; ten jednak powinien mieć się na baczności, odrzucić pychę, uznać, że głos ludzki i niesiona przezeń postać być może forsują granice realności, jednak on – słuchacz, niekoniecznie zawsze jest zdolny znaleźć się tam razem z nią³.

Historyczny zarys dziewiętnastowiecznej typologii głosów

Opera początku XIX wieku typizuje relacje pomiędzy koncepcją roli a przynależnym jej głosem, jednak to siedemnasto- i osiemnastowieczna opera – zdominowana przez kastratów – zasługuje na pierwszoplanową uwagę. Ze względu na fakt, że wyjątkowy głos śpiewaków rozciągał się na skalę sięgającą aż trzech oktaw, obejmującą rejestry sopranu, kontraltu, a także tenoru (a czasami nawet basu), to właśnie dla nich komponowano partie kobiece oraz znaczną większość męskich ról tytułowych (Rodrigo – *Rodrigo*, HWV 5 Georga Friedricha Händla, *La Musica* – *Orfeusz* Claudia Monteverdiego, Prozerpina – *Eurydyka* Jacopa Periego). Sytuacja uległa zmianie na początku XIX wieku, gdy opinia publiczna zaczęła postrzegać kastrację jako praktykę bezprawną i karalną⁴. W 1806 roku Napoleon Bonaparte, kierując się oświeceniowymi ideałami, doprowadził do likwidacji włoskich instytucji kształcących śpiewaków o nietypowo wysokich głosach męskich, co spowodowało kryzys tej tradycji wykonawczej i zapoczątkowało nową erę w dziejach opery⁵. Zniknięcie kastratów ze sceny przyczyniło się do wzrostu znaczenia

2 Zob. Anonim, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 428a–432a, <https://tinyurl.com/bab3scpu> [dostęp: 13.03.2025]; J.-J. Rousseau, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17..., s. 436a–437a, <https://tinyurl.com/4jwwj5pt> [dostęp: 13.03.2025].

3 E. Nowicka, *W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 15–32.

4 Zob. szerzej: M. Feldman, *Castrato Acts*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, Nowy Jork 2014, s. 395–418; T. Raczkiewicz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2004.

5 Równoległe w Europie zachodziły istotne zmiany – już w 1798 roku papież Pius VI zezwolił kobietom na występy w Państwie Kościelnym, a w 1814 roku Franciszek I Lombardzko-Wenecki oficjalnie zakazał kastratom udziału w przedstawieniach scenicznych. Niemniej ci, którzy byli już czynni zawodowo, mogli kontynuować karierę w innych regionach Europy, zob. S.M. Parr,

głosów kobiecych, które zaczęły odgrywać coraz ważniejszą rolę nie tylko w partiach żeńskich, lecz także – w wybranych przypadkach – w repertuarze męskim. Rozpoczął się okres intensywnego rozwoju wokalistyki i niezwyklej kreatywności kompozytorskiej. Wbrew tym tendencjom w drugiej połowie XIX wieku w operze ugruntowała się koncepcja wyraźnego rozgraniczenia kobiecości i męskości za pośrednictwem zróżnicowanych typów głosów, co doprowadziło do ukształtowania nowego systemu ich klasyfikacji⁶.

Partie sopranowe tradycyjnie przypisywano bohaterkom szlachebnym, wyróżniającym się cnotą i godnością, jak Elwira (*Niema z Portici* Daniela Aubera), Julia (*Romeo i Julia* Charles'a Gounoda) czy Leonora (*Trubadur* Giuseppe Verdiego). Mezzosoprany i altys natomiast często kreowały postacie o moralnie ambiwalentnym charakterze, nierzadko powiązane ze złem (np. Amneris – *Aida*, Eboli – *Don Carlos*, Maddalena – *Rigoletto*, opery Verdiego). Niższe rejestry głosowe skojarzono z bohaterkami z najuboższych warstw społecznych, jak Fidès (*Prorok* Giacoma Meyerbeera), a także z kobietami w podeszłym wieku (Gertruda – *Romeo i Julia* Gounoda), służącymi (Emilia – *Otello* Verdiego) oraz postaciami charakteryzującymi się odmiennością lub egzotycznym rysem, wyróżniającymi się na tle pozostałych bohaterów (*Preziosa* – *Moc przeznaczenia* Verdiego)⁷. Warto jednak zauważyć, że w dziewiętnastowiecznej operze pojawiają się również bohaterki wywodzące się z niższych warstw społecznych, którym przypisano partie sopranowe. Przykładami są Tosca z opery Giacoma Pucciniego oraz Agata z *Wolnego strzelca* Carla Marii von Webera. Mimo swojego pochodzenia postacie te wpisują się w fabularne schematy zarezerwowane dla arystokratycznych heroin operowych, co świadczy o stopniowym rozluźnianiu wcześniejszych konwencji. Podobną tendencję można zaobserwować w przypadku tytułowej bohaterki *Carmen* Georges'a Bizeta – postaci plebejskiej, wokół której zawiązuje się tragiczna intryga, a której głos oscyluje między sopranem a mezzosopranem, podkreślając jej niejednoznaczność tożsamości scenicznej⁸.

Vocal Virtuosity. The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera, Oxford University Press, Nowy Jork 2021, s. 30.

- 6 W teatrze operowym XVI i XVII wieku widzowie rozpoznawali płeć postaci na podstawie jej wyglądu, zachowania oraz przypisanego głosu. Warto podkreślić, że postać kobieca nie zawsze była utożsamiana z głosem żeńskim – jak zauważa Linda Phyllis Austern, ówczesna konwencja funkcjonowała niezależnie od biologii wykonawcy. Zob. L.P. Austern, „W istocie kobietami one nie są”: chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku, przeł. O. Kaczmarek, w: *Teatr elżbietański*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 145.
- 7 H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015, s. 166.
- 8 Zob. S. Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2006.

Jeśli chodzi o głosy męskie, również w tym przypadku obowiązywał ścisły podział. Partie tenorowe były zarezerwowane dla głównych bohaterów-amantów, takich jak Robert Diabeł (*Robert Diabeł* Meyerbeera), Hoffmann (*Opowieści Hoffmanna* Jacques'a Offenbacha) czy Don Carlos (*Don Carlos* Verdiego). Z kolei barytony, ze względu na swoją uniwersalność⁹, odpowiadały różnorodnym typom postaci¹⁰. Najczęściej przypisywano je rywalom głównego bohatera (Escamillo – *Carmen* Bizeta, Jagon – *Otello*, Hrabia di Luna – *Trubadur*, obie sztuki Verdiego), ale także postaciom ojców (Bertram – *Robert Diabeł* Meyerbeera) oraz bohaterom szlachetnym, zarówno literackim (*Makbet* – *Makbet* Verdiego), jak i historycznym (*Simon Boccanegra* – *Simon Boccanegra* Verdiego). Bas, najniższy z rejestrów, charakteryzował jeszcze inny typ postaci. Podobnie jak w przypadku altu i mezzosopranu często utożsamiano go z bohaterami negatywnymi (Coppelius, Doktor Miracle, Daper tutto – *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha). W dawnej muzyce sakralnej, co istotne i warte podkreślenia, był jednak głosem przypisywanym postaci Boga.

Pogłębione analizy funkcji i statusu tych postaci¹¹ potwierdzają złożoność sytuacji dramatycznych kreowanych za ich pośrednictwem, a zarazem zależnych od przypisanego im głosu. Postać operowa nie tylko „przemawia”, ale przede wszystkim śpiewa, a hermeneutyka treści opery ściśle łączy się z naturą wokalistyki. Takie rozumienie „operowości” – czyli konkretyzacji postaci poprzez przypisany jej głos – można traktować jako istotny składnik zarówno formy, jak i przesłania dzieła literackiego, zwłaszcza w kontekście jego operowych filiacji. Okazuje się bowiem, że twórcy literackich światów na własnych zasadach respektują zapożyczone od sztuki operowej formy prezentacji bohaterów. W kręgu dziewiętnastowiecznych pisarzy szczególnym uznaniem cieszył się sopran¹² – głos utożsamiany z postacią

9 Baryton jest uznawany za najczęściej występujący spośród głosów męskich. Richard Miller, wybitny pedagog wokalny, podkreśla, że większość mężczyzn dysponuje właśnie tym głosem, podczas gdy tenor i bas stanowią odstępstwa od normy, zob. H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian...*, s. 165.

10 Zob. np. J. Walczak, *Dlaczego Oniegin śpiewa barytonem? O etosie głosu barytonowego w operze XIX wieku*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 135–146.

11 Zob. m.in. S. Chiappini, *Folli, sonnambule, sartine...*; H. Kicińska, *Głos jako tworzywo postaci operowej. Historyczny zarys wokalne typologii głosów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 57–76; D. Link, *Classification of Operatic Roles, Voice Types, and Singing Styles*, w: *The Italian Opera Singers in Mozart's Vienna*, University of Illinois Press, Champaign 2022, s. 19–39; K. Mitchells, *Operatic Characters and Voice Type*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1970, nr 97, s. 47–58; J. Walczak, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkinańska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 181–188.

12 Sopran, ze względu na łatwość osiągania wysokich dźwięków, był szczególnie ceniony przez kompozytorów. W rezultacie rolę głównej bohaterki dramatycznej powierzano śpiewaczkom

zarliwej, a zarazem kruchej heroiny romantycznej, kierowanej przez miłość i skazanej na tragiczną śmierć. Przykładem mogą być *Ćma* (1892) i *Warszawa* (1901) – obie powieści Mariana Gawalewicza, oraz *Emancypantki* (1849) Bolesława Prusa.

Choć relacje między literaturą a operą były już wielokrotnie podejmowane w refleksji naukowej, analiza „operowości” dzieła literackiego pozostaje wciąż stosunkowo nowym obszarem badań¹³. Zagadnienie to szczególnie uwidacznia się w utworach literackich nawiązujących do operowej tradycji wielkich sopranów. Jednakże w niniejszej analizie punktem wyjścia stanie się *Komediantka* (1896)¹⁴ Władysława Stanisława Reymonta, gdzie wirtuozeria śpiewaczki ustępuje miejsca „okazałości barwy głosu” – altowi. Kluczowe dla prowadzonych badań będą zatem charakterystyka głosu oraz jego wpływ na kształtowanie osobowości i zachowań postaci literackich.

Głos jako tworzywo postaci literackiej

Głos jako tworzywo postaci literackiej staje się elementem determinującym przebieg fabuły, ujawniając złożoność jej narracyjnej struktury, otwartej na parametry muzyczne¹⁵. Aby uchwycić to zjawisko, warto przywołać w skrócie tok wydarzeń *Komediantki*. Powieść rozpoczyna się w Bukowcu, gdzie tytułowa bohaterka odrzuca oświadczyzny zamożnego Grzesikiewicza, którego nie kocha. Marząc o wyższych celach, postanawia pojechać do Warszawy i poświęcić się sztuce aktorskiej. Wkrótce, jako chórzystka, dostaje się do teatru Cabińskiego, co

o silnym, bardziej dramatycznym głosie oraz wyjątkowej biegłości koloraturowej. Sopranistki cieszące się szczególnym uznaniem niekiedy otrzymywały propozycję stworzenia opery skomponowanej specjalnie z myślą o ich możliwościach wokalnych, zob. H. Winiszewska, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian...*, s. 160–161.

¹³ Zob. np. C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991; N.A. André, *Azucena, Eboli and Amneris – Verdi's Writing for Women's Lower Voices*, praca doktorska, Harvard University, Cambridge 1996; A. Campana, *Mozart's Italian Buffo Singers*, „Early Music” 1991, t. 19, nr 4, s. 580–583, <https://tinyurl.com/2s3zcds8> [dostęp: 13.03.2025]; R. Cannon, *Appendix 2 – The Development of Singing Voice in Opera*, w: *Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 389–393.

¹⁴ Pierwotna wersja powieści, opowiadanie zatytułowane *Adeptka. Szkic z zakulisowego życia*, powstała w 1891 roku, na co wskazywał Józef Rurawski w monografii *Władysław Reymont* (zob. tenże, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 140). Badacz skorygował tym samym błędnie przyjętą datę 1892, podawaną m.in. przez Kazimierza Wykę, uzasadniając swoje stanowisko zapisem w dzienniku noblisty z 11 stycznia 1892 roku, w którym Reymont odnosi się do *Adeptki* jako tekstu już ukończonego. Ostateczna wersja utworu, zatytułowana *Komediantka*, została ukończona w 1894 roku, a jej publikacja nastąpiła w 1896 roku.

¹⁵ Zob. M. Grover-Friedlander, *Voice*, w: *The Oxford Handbook of Opera...*, s. 318–333.

warto uzupełnić głosem: teatru bulwarowego, którego siłę stanowią między innymi operetki przyciągające widownię¹⁶. Okazuje się, że w miejscu tym panuje buta, cynizm i instrumentalne podejście do kobiet. Na tym tle redefiniuje się marzenie Janki o aktorstwie. Nie tylko przestrzeń położonego wśród wzgórz i lasów Bukowca wywołuje u dziewczyny poczucie obcości – to związane jest także z zawodem aktorki¹⁷.

Objawia się ono między poszczególnymi frazami podległymi skojarzeniom operowym, które kryją się już w samej ekspozycji postaci bohaterki:

Weszła Janka. Była to dziewczyna dwudziestodwuletnia, wysoka, doskonale zarysowana, o szerokich ramionach, spojrzeniu dumnym i imponującym. [...] Płeć miała złotawą, niby brzoskwinia, **głos dziwny; był to alt, brzmiały chwilami barytonem o męskich akcentach**¹⁸.

Ponownie zostaje to podkreślone podczas rozmowy z dyrektorem teatru: „Ho! Ho! Coś niesłyszanego prawie... alt!”¹⁹. Skorelowanie tytułowej „komediantki” z partią niższego głosu kobiecego wpisuje bohaterkę w tradycję wokalistyki operowej. Warto przypomnieć, że alt z zasady przypisywano kobietom wywodzącym się z niższych warstw społecznych, przedstawicielkom grup plebejskich oraz bohaterkom postrzeganym jako „inne” – moralnie dwuznaczne, nieprzystające do określonego środowiska, a niekiedy wręcz niewygodne dla otoczenia. Jak trafnie zauważyła Grażyna Legutko:

Reymontowskie zamiłowanie do konkretności i inspiracje naturalistyczne wpłynęły na szczegółową prezentację „przedteatralnej” biografii Orłowskiej. Przez otoczenie postrzegana była jako „fiksotka”, a jej impulsywność kojarzona z niezrównoważonym charakterem matki, po której odziedziczyła nadwrażliwość i „na wskroś nerwową organizację”, oraz z gwałtownym temperamentem ojca „nie znośnym żadnych wędzideł” i jego zaburzoną osobowością. [...] Nie była typową nastolatką. Z natury dzika, stroniła od towarzystwa „dobrze ułożonych” rówieśniczek i często

¹⁶ Dla przykładu: „Skończcie ten moralizujący dramat, a zacznijcie coś z operetki, będzie weselej” (W.S. Reymont, *Komediantka*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1896, s. 166).

¹⁷ Dzieje bohaterki zostały nasycone wątkami autobiograficznymi. Wizerunek Janki odzwierciedla Reymontowski bunt wobec ojca oraz rozczarowanie teatrem, wynikające z braku talentu aktorskiego. Nawet próba samobójcza Orłowskiej znajduje swoje odniesienie w młodości pisarza, a konkretnie w wydarzeniach z 1889 roku. Zob. G. Legutko, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 290.

¹⁸ W.S. Reymont, *Komediantka...*, s. 9 [wyróżnienie – N.K.].

¹⁹ Tamże, s. 83.

zachowywała się jak chłopak, gorsząc okolicznych mieszkańców swą awanturniczością [...] Jej żywiołowe usposobienie sprzeciwiało się podporządkowaniu normom obyczajowym²⁰.

Ostateczne zerwanie z rodzinnym otoczeniem, ucieczka od monotonii życia w Bukowcu oraz przystąpienie do trupy teatralnej – wszystkie te momenty uwypuklają w usposobieniu Janki cechy uznawane za zgoła męskie i tłumaczą jej kolejne buntury oraz nieustanną nieprzystawalność do obowiązujących norm obyczajowych. Co więcej, stanowią one fundament młodopolskich kreacji emancypujących się kobiet-artystek, takich jak „fin-de-siècle’istki” (Gabriela Zapolska), „lekkomyślne siostry” (Włodzimierz Perzyński) czy „szalone Julki” (Jan August Kisielewski)²¹. Innymi słowy, losy bohaterki stanowią egzemplifikację przeobrażeń ruchu emancypacyjnego w Polsce, który na przełomie XIX i XX wieku wkroczył w nową, odmienną od pozytywistycznej, fazę.

Nie oznacza to jednak, że podejmowane przez Jankę próby uniezależnienia się kończą się sukcesem. Obsadzana jedynie w rolach chórzystki, uznawana za mało zdolną i określana mianem „krowienty”²² oraz „zbzikowanej komediantki”, szybko rozczarowuje się również środowiskiem aktorskim. Paradoksalnie, poczucie wyobcowania pogłębia w niej samo oswobodzenie się ze starych więzów – władzę ojca zastępuje bowiem dominacja przebiegłego kochanka. Życie naznaczone trudami, głodem, wyrzeczeniami oraz tą „błyszczącą nędzą” uświadamia jej, że artyści nie są kapłanami sztuki²³, a sam zawód aktora wiąże się z niskim

²⁰ G. Legutko, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka...*, s. 291.

²¹ Tamże, s. 303.

²² Przykłady gwary aktorskiej, często o zabarwieniu pejoratywnym, weszły do kultury m.in. za sprawą Reymonta. Jednym z najbardziej charakterystycznych określeń było słowo „krowienta”, które w ówczesnym żargonie oznaczało początkującą aktorkę, rzadziej aktora, lub aktorkę nieudolną, poruszającą się niezgrabnie na scenie (*Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 1162). Sam Reymont przywołał to określenie również w innym utworze o tematyce aktorskiej – *Lili* (1899).

²³ W analizach dotyczących statusu aktorek w dziewiętnastowiecznej Polsce Anna Kuligowska-Korzeniewska zwraca uwagę na pogardę, jaka towarzyszyła temu zawodowi. Podkreśla, że kobiety znajdowały się w znacznie trudniejszym położeniu niż mężczyźni, gdyż „aktorka była synonimem kurtyzany” (A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, w: *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Rabid, Kraków 2001, s. 18). Badaczka wskazuje również, że niezdrową sensacją budził model życia aktorów i aktorek, funkcjonujących w stosunkowo zamkniętym i wyizolowanym środowisku, którego obyczaje pozostawały w sprzeczności z mieszczańską moralnością. Szczególnie kontrowersje wzbudzało nieustanne przebywanie kobiet i mężczyzn w tych samych przestrzeniach – w garderobach, podczas prób i w trakcie spektakli – co wykraczało poza akceptowane normy społeczne epoki.

statusem społecznym. Teatr – *genius loci*, który skłaniał młode, utalentowane kobiety do ucieczki z domu w nadziei na spełnienie marzeń o „sceniczej bajce”²⁴ – ostatecznie pozbawia ją złudzeń i budzi odrazę. W tym kontekście lekceważący wydźwięk określenia „komediantka”, którym posługują się wobec niej inni bohaterowie, można rozszerzyć o konotacje związane z cechami tradycyjnie przypisywanymi altowi: innością, nieprzystawalnością i odrębnością.

Janka, pozbawiona znaczącej roli, pogrążona w chorobę, osamotniona i wyczerpana walką o przetrwanie, podejmuje próbę samobójczą. Choć jej głosem jest alt, to poprzez tragiczne okoliczności, które sama inicjuje, zdaje się nawiązywać do postaci operowej tradycyjnie przypisanej sopranowi. Sama scena – między innymi poprzez motywy akwaticzne – przywodzi na myśl postać Ofelii i szczególne z nią powinowactwo z wyboru:

Oblatuje z niej wszystko i obumiera, jak ta przyroda wokoło niej, co zdawała się także dogaszać i dyszeć ostatnim tchnieniem. [...] Wydało się jej, że robi się taką małą, taką nikłą, jak to kolisko wody rozbite piersią łabędzią, co się rozpląszczy zaraz, co już nawet ginie w niedostrzegalnym drganiu²⁵.

Wpadło w toń biedne dziewczę. Przez czas jakiś
Wzdęta sukienka niosła ją po wierzchu
Jak nimfę wodną i wtedy, nieboga,
Jakby nie znając swego położenia
Lub jakby czuła się w swoim żywiole,
Śpiewała starych piosenek urywki,
Ale niedługo to trwało, bo wkrótce
Nasiąkłe szaty pociągnęły z sobą
Biedną ofiarę ze sfer melodyjnych
W zimny muł śmierci²⁶.

²⁴ O teatrze jako o „cudownej bajce” pisała pod koniec lat 80. XIX wieku aktorka i dyrektorka teatru Wanda z Sierpińskich Siemaszkowa. W swoich wspomnieniach podkreślała niezwykłość tego świata, zaznaczając, że pełne zrozumienie jego magii wymaga osobistego doświadczenia sceny: „Teatr! [...] Aby uchwycić czarownicę, wiodącą do jej przepastnych piękności, trzeba żywą stopą stanąć na deskach scenicznych, w jej zapadniach szukać skarbów, w słowach poetyckich zaklinać bogów ziemskich i nadziemskich” (W. Siemaszkowa, *U progu moich wspomnień teatralnych*, w: *Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 213).

²⁵ W.S. Reymont, *Komediantka...*, s. 452.

²⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspera): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, t. 2: *Tragedie*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875, s. 387.

Potwierdza to jej własna wypowiedź: „Chciałabym grać kiedy Ofelię”²⁷ – przyznaje Janka w jednej z rozmów z Władkiem. Powiązania Orłowskiej z córką Poloniusza można jednak analizować w szerszym kontekście. Jej losy wpisują się w operowy schemat fabularny przeznaczony dla sopranowej bohaterki – kobiety, której nieszczęśliwa bądź niemożliwa do spełnienia miłość prowadzi do tragicznego finału. Paralele te nabierają dodatkowego znaczenia, jeśli uwzględni się operową adaptację *Hamleta* autorstwa Ambroise’a Thomasa (1868). W tej interpretacji konsekwentnie zachowana zostaje łączność między muzyką a treścią – Ofelia to postać jednoznacznie sopranowa, a w operowej tradycji głos wokalny pozostaje ściśle związany z charakterem i losem bohaterki, której partia wokalna – pełna rejestrowych kontrastów, gwałtownych przejść do stratosferycznych tonów, kadencji śmiechu i transowych melizmatów – kulminuje dramatycznym *fortissimo*, poprzedzonym zakończoną wysokim E dwutaktową skalą chromatyczną:

Blanches Willis, nymphes des eaux,
Cachez-moi parmi vos roseaux!...
(Białe Willis, wodne nimfy
Ukryjcie mnie między waszymi trzcinami!...)²⁸

Mimo podejmowanych prób, by zostać heroiną romansu na wzór operowego sopranu, Janka pozostaje daleka od postaci Ofelii. Potwierdza to inna powieść Reymonta – *Fermenty* (1897), w której okazuje się, że jej próba samobójcza zakończyła się niepowodzeniem. Tym samym bohaterka nie wpisuje się w romantyczną konwencję, w której śmierć stanowi nieuchronne zwieńczenie losu. Ostatecznie Janka powraca do znienawidzonego Bukowca, porzuca walkę o niezależność, zostaje żoną Grzesikiewicza, matką jego dziecka i stopniowo akceptuje swój los²⁹. Jej historia pozostaje zatem zgodna z operową tradycją głosu, który jej przypisano

²⁷ Tamże, s. 365.

²⁸ J. Barbier, M. Carré, *Hamlet (opéra in cinq actes)*, musique de A. Thomas, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1874, s. 34. To i wszystkie pozostałe tłumaczenia filologiczne, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

²⁹ Wyka określił *Fermenty* jako polską powieść o prowincji, co – jak zauważa Anna Nasiłowska – skłaniało wielu literaturoznawców do porównań z *Panią Bovary* Gustawa Flauberta. Badaczka, w przeciwieństwie do przywoływanej wcześniej Legutko, nie dostrzega jednak analogii między Janką a Emmą Bovary. Powieść Flauberta kończy się samobójstwem tytułowej bohaterki, podczas gdy Orłowska, odporna na propozycję romansu z Głogowskim, próbowała odebrać sobie życie na wcześniejszym etapie narracji. Zob. A. Nasiłowska, *Komediantka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Czeczot, A. Nasiłowska, E. Serafin-Prusator, A. Wróbel, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 297.

– altu, utożsamianego z postaciami o silnej indywidualności, często sytuowanymi na marginesie głównego nurtu romantycznej narracji.

Zbieżności *Komediantki* z operową ontologią postaci okazują się jednak znacznie głębsze. Szczególne miejsce w badaniach nad operą zajmuje temat śmierci – niemal każda protagonistka-sopranistka traci życie. Catherine Clément w *Opera, or the Undoing of Women* zauważa, że najsłynniejsze dziewiętnastowieczne bohaterki operowe są albo mordowane, albo doprowadzane do samobójstwa. Giną Gilda, Norma, Brunhilda, Senta czy Antonia. Francuska filozofka zwraca uwagę na paradoks tej sytuacji: choć postacie te ponoszą śmierć, ich głos zapewnia im symboliczne zwycięstwo. Dzięki niezwyklej sile wokalne bohaterki te doświadczają tzw. śmierci śpiewanej, która staje się zarówno artystycznym, jak i dramatycznym punktem kulminacyjnym opery. Z kolei Linda i Michael Hutcheon w *Opera: The Art of Dying* podkreślają, że operowa sztuka śmierci opiera się na gęstej sieci powiązań między postaciami, sytuacjami, motywami i wątkami. Opera nadaje śmierci określony sens, wynosząc ją do rangi tragedii³⁰. Kluczowym momentem dla sopranowych bohaterek jest chwila, w której obraz ewokowany w arii nakłada się na jego wizualizację na scenie, oferując im wywyższenie w dramatycznej narracji skierowanej do publiczności – wszak nie umierają one za kulisami³¹. Śmierć w operze staje się zatem nie tylko punktem zwrotnym w fabule, lecz także przestrzenią, w której bohaterki odnajdują zakotwiczenie dla swojej tożsamości, wyzwolenie dla emocji i, co najważniejsze, *katharsis* dla widowni³².

Literatura obfituje w portrety młodych kobiet poszukujących celu w życiu, marzących o scenie i postrzegających teatr jako przestrzeń spełnienia artystycznego. Wizerunek Janki oraz jej idealistyczne spojrzenie na teatr jako świątynię wpisują się w ogólne ramy przedstawienia Miry Mołodczańskiej, bohaterki *Warszawy* – przywołanej wcześniej powieści Gawalewicza. Analiza tych postaci ujawnia szereg wspólnych cech, do których należą: głęboka miłość do sztuki, obecność mentorki z doświadczeniem teatralnym, odrzucenie narzucanej przez społeczeństwo mieszczańskie roli „uczciwej kobiety” oraz istnienie pewnego medium pośredniczącego między wewnętrznymi przeżyciami bohaterek a układem zdarzeń w świecie przedstawionym. Jednak w tej analizie nie może zabraknąć kluczowej różnicy, która skłania do pewnej rewizji tych podobieństw – jest nią głos wokalny przypisany każdej z bohaterek. To właśnie on, w kontekście operowej symboliki, wyznacza odmienne trajektorie ich losów.

30 Zob. L. Hutcheon, M. Hutcheon, *Opera the Art of Dying*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2009, s. 12.

31 Zob. A. Igielska, *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2020, s. 181–204.

32 S. Chiappini, *Folli, sonnambule, santine...*, s. 167.

W narracji Reymonta wyraźnie widać, jak „świat artystyczny” teatrzyku Cabińskich ugruntował w Orłowskiej przekonanie, że sztuka jest jej powołaniem, a jednocześnie ujawnił jej osobliwe predyspozycje do kabotyństwa. Gawalewicz natomiast, przedstawiając Mirę po rezygnacji z posady guwernantki i ukazując jej własny flirt z wokalistyką³³, koncentruje się na stanie jej duszy – połączeniu wrażliwości i delikatności, które sprawiają, że muzyka nabiera w jej życiu siły niemal absolutnej, wymuszając całkowite skupienie. Innymi słowy, głos sopranowy nie tylko pociąga, lecz także stanowi konieczny element kreacji „pierwszej śpiewaczki na polskiej scenie” – gwarantuje sukces, ale jednocześnie tworzy niezwykle powinowactwo z samą sztuką muzyczną. Mira jednak nie dołącza do teatralnego towarzystwa – podąża odmienną ścieżką. Jej tragiczna śmierć z rąk stryja wpisuje ją w krąg dziewiętnastowiecznych operowych heroin, a w szerszej perspektywie – w kategorię „martwych kobiet”, o której pisze Clément:

Dead women, dead so often. [...] Whether they do it themselves, like Butterfly, or are stabbed, like Carmen, the provenance of the knife, or the choking hand, or the fading breath is a man, and the result is fatal

(Umarłe kobiety, martwe tak często. [...] Bez znaczenia, czy zrobią to same, jak Butterfly, czy zostaną ugodzone, jak Carmen, nóż, dłoń czy gasnący oddech pochodzą od mężczyzny, a skutek jest fatalny)³⁴.

Bohaterka *Warszawy*, jako postać literacka konstruowana przede wszystkim poprzez głos i zgodnie z jego *emploi*, ustanawia w strukturze powieści autonomiczne królestwo – przestrzeń utkanej z ducha i materii ekspresji, która poszerza możliwości wyrazowe utworu i prowadzi do *katharsis*. Jest to zasadnicza różnica w porównaniu z Janką, której próba samobójcza skutkuje jedynie (i aż) stanem „bezcucia”³⁵. W kreacji Orłowskiej dochodzi do zagęszczenia elementów funkcjonujących na wyższym poziomie symbolicznym, zwłaszcza przeznaczenia, nierozzerwalnie splecionego z wyjątkowym statusem śpiewu operowego. Sytuacja dramatyczna, w której wokalna forma prezentacji bohaterów stanowi kluczowy środek wyrazu, pozwala na ujawnienie ich najgłębszych przeżyć i myśli, zakodowanych

33 Mira Mołodczańska to postać „wysadzona z siodła”, częściowo wyemancypowana zdobywa wykształcenie w Paryżu, a następnie pracuje jako guwernantka, co daje jej finansową niezależność. Jednak jej los komplikuje się, gdy zostaje uwiedziona przez lekkoducha z wyższych sfer i staje się obiektem salonowych plotek. W obliczu skandalu postanawia rozwijać swój talent wokalny pod okiem Kalinieckiej, aktorki z teatru ogródkowego. Ostatecznie jednak jej życie kończy się tragicznie – rozgniewany jej upadkiem stryj doprowadza do jej śmierci.

34 C. Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, translated by Betsy Wing, foreword by Susan McClary, ed. 3, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 47.

35 A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 304.

właśnie w typie głosu. Janka natomiast zostaje przypisana do głosu nietypowego – altu z jego ciemną barwą i intensywnym brzmieniem, momentami niemal barytonowego – co sprawia, że jej losy układają się w opozycji do konwencji tragicznej. Jej figura życiowa znajduje swoje odzwierciedlenie w symbolice szyderczego satyra, tańczącego Fauna oglądanego w Łazienkach, co dodatkowo wzmacnia kontrast wobec tradycyjnej operowej heroiny. Motyw ten pojawia się po raz pierwszy na początku jej teatralnej kariery, a po raz ostatni u schyłku działalności aktorskiej. W obu przypadkach śmiech satyra wywołuje u bohaterki poczucie niepokoju i wewnętrznego rozdźwięku, akcentując jej zmagania z narzuconymi rolami i społecznymi oczekiwaniami oraz wzbudzając w niej lęk. Orłowska jawi się jako postać wpisana w konwencję melodramatyczną. Plan fabularny, w ramach którego skonstruowano postać bohaterki, zostaje zakłócony przez przypisaną jej głos. Właściwości brzmieniowe altu nabierają szczególnego znaczenia zarówno w kontekście obecności figury satyra, towarzyszącego postaci, jak i w perspektywie przebytej przez nią inicjacji. Nie chodzi tu jednak o klasyczne przejście do ról społecznie przypisanych kobiecości – takich jak rola żony czy matki – lecz o rodzaj dojrzałości wykraczającej poza binarne rozróżnienie płci. Symboliczny wyraz tej transformacji odnaleźć można w charakterystyce jej głosu. W tym ujęciu Janka zostaje ukształtowana w sposób, który antycypuje dwie możliwe ścieżki interpretacyjne. Pierwsza z nich prowadzi ku odczytaniu jej postawy jako formy zubożenia, rozumianej – zgodnie z niektórymi stanowiskami badawczymi – jako przejaw sfilistrzenia. Druga natomiast wskazuje na strategię autoironii, która umożliwia krytyczne, zdystansowane spojrzenie na własną tożsamość oraz rzeczywistość społeczną. W rezultacie znaczenie figury satyra ulega przekształceniu: przestaje ona symbolizować zagrożenie lub rozpad, a zaczyna być postrzegana jako figura ocalenia. Taka perspektywa pozwala dostrzec w Jance postać, której przypisano postawę ironicznego przetwarzania indywidualnej podmiotowości. Postać, której wyznaczono rolę komediantki.

Bibliografia

- Abbate Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1991, <https://doi.org/10.1515/9781400843831>
- André Naomi, *Azucena, Eboli and Amneris – Verdi's Writing for Women's Lower Voices*, praca doktorska, Harvard University, Cambridge 1996.
- Anonim, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 428a–432a, <https://tinyurl.com/bab3scpu>

- Austern Linda P., „*W istocie kobietami one nie są*”: *chłopiec na scenie jako wokalna uwodzicielka w teatrze angielskim końca XVI i początku XVII wieku*, przeł. O. Kaczmarek, w: *Teatr elżbietański*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 145–160, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323520368>
- Barbier Jules, Carré Michel, *Hamlet (opéra in cinq actes)*, musique de A. Thomas, Michel Lévy Frères Éditeurs, Paris 1874.
- Campana Alessandra, *Mozart's Italian Buffo Singers*, „Early Music” 1991, t. 19, nr 4, s. 580–583, <https://tinyurl.com/2s3zcds8>, <https://doi.org/10.1093/earlylj/XIX.4.580>
- Cannon Robert, *Appendix 2 – The Development of Singing Voice in Opera*, w: tegoż, *Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 389–393, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511980558.024>
- Chiappini Simonetta, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2006.
- Clemént Catherine, *Opera, or the Undoing of Women*, translated by Betsy Wing, foreword by Susan McClary, wyd. 3, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
- Feldman Martha, *Castrato Acts*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, Nowy Jork 2014, s. 395–418, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.018>
- Gawalewicz Marian, *Warszawa*, t. 1–2, Wydawnictwo Polskie, Lwów 1920.
- Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Kowalska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.
- Grover-Friedlander Michal, *Voice*, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. H.M. Greenwald, Oxford University Press, New York 2014, s. 318–333, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195335538.013.014>
- Hutcheon Linda, Hutcheon Michael, *Opera: Desire, Disease, Death*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1996.
- Hutcheon Linda, Hutcheon Michael, *Opera the Art of Dying*, Harvard University Press, Cambridge, Ma. 2009.
- Igielska Anna, *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2020.
- Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Kicińska Hanna, *Głos jako tworzywo postaci operowej. Historyczny zarys wokalne typologii głosów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 57–76, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2022.42.4>
- Kozłowski Krzysztof, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.

- Legutko Grażyna, *Komediantka – Nierządnica – Rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II. Perspektywa polska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304.
- Link Dorothea, *Classification of Operatic Roles, Voice Types, and Singing Styles*, w: *The Italian Opera Singers in Mozart's Vienna*, University of Illinois Press, Champaign 2022, s. 19–39, <https://doi.org/10.5622/illinois/9780252044649.003.0002>
- Mitchells Kimberly, *Operatic Characters and Voice Type*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1970, nr 97, s. 47–58, <https://doi.org/10.1093/jrma/97.1.47>
- Nasiłowska Anna, *Komediantka*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Czeczot, A. Nasiłowska, E. Serafin-Prusator, A. Wróbel, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 294–306.
- Nowicka Elżbieta, *W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2022, nr 42, s. 15–32, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2022.42.2>
- Parr Sean M., *Vocal Virtuosity. The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera*, Oxford University Press, New York 2021, <https://doi.org/10.1093/oso/9780197542644.001.0001>
- Raczkiewicz Tomasz, *Rozważania o śpiewie kastratów*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Wrocław 2004.
- Reymont Władysław Stanisław, *Fermenty*, t. 1–2, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1897.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1896.
- Rousseau Jean-Jacques, *Voix*, [hasło] w: *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 17, Éditeur André Le Breton, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, Michel-Antoine David, Paris 1765, s. 436a–437a, <https://tinyurl.com/4jwwj5pt>
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Shakespeare William, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira): wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień pod red. J.I. Kraszewskiego, t. 2: *Tragedie*, Spółka Wydawnicza Księgarzy, Warszawa 1875, s. 329–401.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961, s. 1162.
- Stoch Elżbieta, *Kobieta – aktorka – emancypantka w kulturze polskiej do 1918 roku*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I. Perspektywa środkowo-europejska*, red. A. Janicka, C.F. Kiss, M. Bracka, Wydawnictwo Temida 2, Białystok 2019, s. 289–304.

- Walczak Jakub, *Dlaczego Oniegin śpiewa barytonem? O etosie głosu barytonowego w operze XIX wieku*, w: *Nowa muzykologia*, red. M. Jabłoński, M. Gamrat, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016, s. 135–146.
- Walczak Jakub, *Kiedy literatura staje się muzyką. Puszkiniowska klasyka w kompozycjach Piotra Czajkowskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
- Winiszewska Hanna, *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015, s. 93–110.
- Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Wyka Kazimierz, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

Natalia Kaminiczna, doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz absolwentka filologii polskiej tej samej uczelni. Zajmuje się operą jako specyficzną koncepcją dramatu, posiadającą głębokie koneksje literackie i kulturowe. Laureatka konkursu ID-UB „Minigranty doktoranckie”. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” i „Wiek XIX”. Pracę doktorską pisze pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej.

Stefan Drajewski*

 <https://orcid.org/0000-0003-0516-4840>

Chłopi. Jedna powieść – dwie opery Studium porównawcze librett

Streszczenie

Po przyznaniu Nagrody Nobla Reymontowi w Ameryce powstała idea wystawienia *Chłopów* w postaci opery. Libretto jest dziełem Jana Sroki, zaś muzykę skomponował Eugeniusz Walkiewicz. Do premiery nie doszło. W 1972 roku Witold Rudziński skomponował operę *Chłopi* na podstawie libretta Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej. Nie można porównać partytur, ponieważ pierwsza zaginęła, można natomiast porównać libretta, co jest moim zamiarem. Libretto Sroki ma postać wierszowaną, Berwińskiej i Wróblewskiej to w gruncie rzeczy tekst spreprowany z misternie powycinanych fragmentów powieści Reymonta. Choć oba wyrastają z tego samego źródła, różnią się nie tylko formą, ale także wiernością i oddaniem charakteru pierwowzoru zarówno pod względem ideowym, jak i językowym. Libretto Sroki jest rodzajem stylizacji, Berwińskiej i Wróblewskiej – wielowarstwową interpretacją dzieła noblisty.

Słowa kluczowe: opera, libretto operowe, teatr operowy, powieść, Władysław Stanisław Reymont

* Akademia Muzyczna w Poznaniu, e-mail: sdrajewski@amuz.edu.pl



Received: 2025-04-25. Verified: 2025-06-05. Accepted: 2025-07-14.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Music Academy in Poznan. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Chłopi [*The Peasants*]. One novel – two operas. A comparative study of libretti

Summary

After Władysław Reymont was awarded the Nobel Prize for his novel *Chłopi* [*The Peasants*], the idea of staging it in America in the form of an opera was conceived. The libretto was written by Jan Sroka, while the music was composed by Eugeniusz Walkiewicz. The premiere failed to happen, though. In 1972, Witold Rudziński composed the opera *Chłopi* based on a libretto by Krystyna Berwińska and Wanda Wróblewska. The scores cannot be compared as the first one has been lost, but my intention is to compare the libretti. Sroka's libretto is in verse form, while Berwińska's and Wróblewska's work is basically a text crafted from intricately cut fragments of Reymont's novel. Although both stem from the same source, they differ not only in form, but also in their fidelity and dedication to the nature of the original, both ideologically and linguistically. Sroka's libretto is a kind of stylization, while Berwińska's and Wróblewska's is a multi-layered interpretation of the Nobel Prize winner's work.

Keywords: opera, operatic libretto, opera theater, novel, Władysław Stanisław Reymont

Pytanie o status genologiczny libretta operowego ciągle pozostaje otwarte, chociażby dlatego, że jest ono przedmiotem badań, między innymi, literaturoznawców, muzykologów i teatrologów. Przedstawiciele tych dyscyplin patrzą na libretto z różnych perspektyw¹. A jednak na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat udało się wypracować – do pewnego stopnia – swego rodzaju wzorzec.

1 A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005; *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2012; J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89–100; *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015; *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015; K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowskie paradygmaty opery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.

Definicja libretta operowego, zachowując pewne stałe, niepodlegające dyskusji założenia, nieustannie ewoluuje. Na gruncie polskim autorką, która konsekwentnie bada genologiczny status libretta operowego, jest Katarzyna Lisiecka. W swoich studiach poszukuje i weryfikuje dotychczasowe ustalenia, poszerzając za każdym razem perspektywy oglądu. W artykule *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego* Lisiecka przypomina, że traktowanie libretta jako „niewłaściwego, niewartościowego tworu, ni to literackiego, ni to muzycznego”², lansowane na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, brzmi archaicznie. Badaczka podtrzymuje wypracowane wcześniej stanowisko, że libretto uznawane jest za gatunek przynależny do rodzaju dramatycznego, chociaż wielu twórców oper współczesnych posługuje się tekstem w niczym nieprzypominającym tradycyjnego libretta³. Lisiecka jako cechę konstytutywną libretta operowego uznaje kategorię „nieciągłego czasu” zaproponowaną przez Carla Dahlhauusa, którą – jak zastrzega – należy rozpatrywać na wielu poziomach. Autorka podkreśla, że warto poddać analizie utwór literacki jeszcze przed jego umuzycznieniem, co może pomóc ustalić, na ile w tekst literacki zostały wpisane elementy, które będą miały wpływ na ostateczny kształt dzieła jako całości.

W swoich badaniach Lisiecka porusza problem relacji libretta operowego z innymi formami dramatycznymi. Badacze niemieccy twierdzą, że libretta najczęściej przynależą do tekstów, które określa się mianem dramatów otwartych. Albert Gier zaproponował dwa obszary: dramaty o dominancie syntagmatycznej, czyli odnoszące się do klasycystycznej poetyki, i dramaty o dominancie paradygmatycznej, czyli oparte na wzorcach dramatów otwartych, jak kalderonowski, romantyczny czy szekspirowski⁴. Badaczka dostrzega istotny problem, kiedy libretto odwołuje się i popularyzuje konkretne dzieła dramatyczne i epickie:

Libretta niejako wtórnie/podwójnie przetwarzają wówczas literacką strukturę opowieści zawartych w tych utworach i w pewnym sensie podporządkowują się jej założeniom estetyczno-formalnym. Dzieła umuzycznione w ten sposób zyskują wówczas szczególny status „oper literackich” albo ze względu na wyjściową otwartość ich literackiego tworzywa na umuzycznienie, albo ze względu na możliwość zbudowania w nich napięcia dramaturgicznego za pomocą muzyki, albo po prostu ze względu na popularność tworzywa danych dzieł literackich w danym czasie, przejawiającą się również w akcie ich umuzyczenia⁵.

2 K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, w: *Horyzonty opery...*, s. 118.

3 Wojtek Blecharz, *Park – opera*, [Tekst libretta zamieszczony na stronie „Glissando”], <https://glissando.pl/wydarzenia/park-opera-wojtka-blecharza-w-parku-skaryszewskim/> [dostęp: 4.11.2024].

4 Zob. K. Lisiecka, *Z poetyki libretta...*, s. 123.

5 Tamże, s. 124.

Ważną kwestią, na którą zwraca uwagę Lisiecka, jest świadomość twórcy libretta potencjalnej inscenizacji dzieła i kształtu widowiska teatralnego. Można/ powinno się oczekiwać od autora tekstu „wyobraźni malarskiej”. Badaczka podkreśla, że libretto, będąc formą dramatyczną,

jest również czymś więcej – jest wariantem epickiej opowieści, z której czerpie nie tylko utrwalone historie, ale również inspirowane jej schematami formalnymi, taktyką budowania dystansu czasowego, wprowadzania różnych perspektyw, zmian miejsca i czasu akcji, wnikania we wnętrza psychiki postaci itp.⁶

Dla przyjętego w tytule artykułu założenia, niezwykle istotne są ustalenia dotyczące relacji tekstu libretta z innymi formami literackimi i świadomość ich twórców kształtu potencjalnego widowiska teatralnego. Przedmiotem badań podjętych w tym artykule będą teksty literackie dwóch oper stworzonych na podstawie powieści Władysława Reymonta *Chłopi*. Pierwsza opera – autorstwa Eugeniusza Walkiewicza i Jana Sroki – powstała w latach 1926–1929 w Chicago, druga – Witolda Rudzińskiego oraz Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej – na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w Warszawie. Choć obie wyrastają z tego samego źródła, każda jest inna w formie i treści, co postaram się udowodnić. Różnice wynikają z kontekstu historycznego i sytuacyjnego, w jakim powstały, oraz talentu i świadomości teatralnej twórców, które trudno jednoznacznie ocenić⁷.

Chłopi Walkiewicza i Sroki

Pomysłodawcą skomponowania amerykańskiej wersji *Chłopów* był Bolesław Józef Zalewski, polski emigrant, muzyk i wydawca miesięcznika „Echo Muzyczne”, który ukazywał się w Chicago w latach 1924–1937⁸. W kręgu jego znajomych znalazł się polski kompozytor i organista Eugeniusz Walkiewicz. Specjalizował się w muzyce patriotycznej i kościelnej. Nie bardzo interesowała go opera. Jak pisze Zalewski: „[...] tłumaczył się brakiem odpowiedniego libretta, gdyż te, jakie mu rozmaici poeci nadesłali, nie nadawały się w jego wyobraźni pod muzykę”⁹. Odsłaniając kulisy powstania opery, Zalewski pisze: „W styczniu [1925 roku] zapoznałem się [...]

⁶ Tamże, s. 127.

⁷ Świadomie rezygnuję z porównania wymienionych librett operowych z librettem musicalu Wojciecha Kościelniaka z muzyką Piotra Dziubka, którego premiera odbyła się 6 września 2013 roku w Teatrze Muzycznym w Gdyni.

⁸ Roczniki „Echa Muzycznego” 1924–1933 dostępne są w Jagiellońskiej Bibliotece Cyfrowej.

⁹ B.J. Zalewski, *Historia opery „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1929, nr 7, s. 7.

z p. Janem Sroką, którego pan Wolski przedstawił mi, jako poetę, choć Sroka na takiego nie wyglądał. Kiedy jednak p. Sroka przeczytał mi kilka ulotnych wierszy, zacząłem o nim inaczej myśleć¹⁰.

Tak narodził się pomysł, aby skojarzyć Jana Srokę jako potencjalnego librecistę z kompozytorem Walkiewiczem. Problem był tylko jeden: młody poeta nie miał pomysłu na libretto, ale zasugerował: „Mamy jednak w naszej literaturze perły, znane całemu cywilizowanemu światu, jak *Chłopi* albo *Quo Vadis*, rzeczy nadające się na scenę operową [...]”¹¹. A że Zalewski szczególnym sentymentem darzył powieść Reymonta, wybór był oczywisty¹². Prace nad dziełem polskich artystów mieszkających w Stanach Zjednoczonych trwały długo. Libretto ukazało się nakładem Wydawnictwa Muzycznego i Księgarni B.J. Zalewski w Chicago w 1928 roku, natomiast partytura i wyciąg fortepianowy dwa lata później¹³. Wystawieniem *Chłopów* był zainteresowany Herbert Johnson, dyrektor Chicago Civic Opera Company¹⁴. Z perspektywy czasu można domniemywać, że kryzys ekonomiczny lat trzydziestych sprawił, że do prapremiery scenicznej nie doszło i najprawdopodobniej nie dojdzie, ponieważ partytura, która w 1971 roku trafiła do Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, zaginęła¹⁵. Ocalało natomiast libretto¹⁶, któremu warto się przyjrzeć. Alina Żurawska-Witkowska wskazuje cztery korzyści płynące z badań nad dziełami, których partytury przepadły, a zachowały się teksty

10 Tamże.

11 Tamże.

12 Historię powstania opery Walkiewicza i Sroki szczegółowo zrelacjonował w cytowanym artykule B.J. Zalewski (*Historija opery „Chłopi”...*). Zob. L. Gawroński, *Opera „Chłopi” według Reymonta*, „Akcent” 2000, nr 4, s. 153–157.

13 Zob. B. Zakrzewska, *Eugeniusz Walkiewicz. Kompozytor, organista, dyrygent*, w: *Kariery muzyków polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2022, s. 398.

14 Tamże.

15 W 1971 roku w redakcji „Dziennika Wieczornego” w Bydgoszczy pojawił się Jan Świerczyński, emigrant ze Stanów Zjednoczonych, który przywiózł partyturę opery pt. *Chłopi*. Redaktorzy skierowali go do Filharmonii Pomorskiej. Świerczyński utrzymywał, że był jednym z pomysłodawców powstania dzieła, o czym nie wspomina Zalewski w „Echu Muzycznym”. Dodał, że po przejściu na emeryturę rozpoczął poszukiwania partytury w różnych bibliotekach klasztornych i parafialnych oraz jej rekonstrukcji. Kopia partytury wzbudziła zainteresowanie dyrektorów Filharmonii Pomorskiej. Padła nawet obietnica, że może opera zostanie wystawiona, jeśli nie w wersji scenicznej, to koncertowej. Ale tak się nie stało. Wiosną 2024 roku poprosiłem Filharmonię Pomorską o udostępnienie partytury i dowiedziałem się, że zaginęła. Zob. O. Lipczyński, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak z USA, aby przywieźć do Ojczyzny odnalezioną partyturę opery „Chłopi”*, „Dziennik Wieczorny” 1971, nr 146, s. 1, 3.

16 J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach. Z powieści St. W. Reymonta*, Wydawnictwo Muzyczne i Księgarnia J.B. Zalewski, Chicago 1928.

literackie¹⁷. Nas interesuje przypadek, kiedy to zachowane libretto „daje możliwość identyfikacji utworu dotąd bliżej nieznanego”¹⁸.

Libretto *Chłopów* Sroki dzieli się na pięć aktów, a każdy z nich na sceny. Autor w tekście głównym próbuje oddać wierszem treść dzieła, a może raczej opowiedzieć w skrócie fabułę powieści Reymonta. Sroka z licznej gromady bohaterów wybrał wąskie grono, które tworzą: Maciej Boryna, Jagusia, Antek, Hanka, kleryk Jaś, Jagustynka, Organiścina, Wójt, pastuch Boryny Witek, chłopci i dziewczęta, czyli chór¹⁹. Już ten wybór świadczy o tym, że pewne wątki w librecie są nieobecne. Librecista w pierwszym akcie przedstawia wesele Boryny i Jagny. W drugim obserwujemy romans Antka i Jagny, który kończy się pożarem stogu. Trzeci akt w całości obejmuje awanturę o las. W akcie czwartym jesteśmy świadkami, jak Jagusia opuszcza dom męża, a Boryna nawiązuje ponownie kontakt z synową Hanką, zdradzając miejsce ukrycia pieniędzy, za które ma wykupić męża. Kończy się sceną śmierci Macieja. W akcie piątym śledzimy ponowne zaloty Antka do Jagusi, flirt młodej wdowy z klerykiem Jasiem i wypędzenie Jagusi ze wsi. Librecista zachował schemat fabularny powieści Reymonta, ale pominął istotne elementy niezwiązane bezpośrednio z przebiegiem zdarzeń: nie zauważył cyklu przyrody i roli, jaką on odgrywa w życiu bohaterów. Nie wyeksponował także ważnego dla dzieła Reymonta kolorytu lokalnego – tradycji oraz obyczajów i zrezygnował z kontekstu społeczno-politycznego. Otrzymaliśmy raczej banalny romans, historię miłosną, a nie panoramę życia społeczno-obyczajowego w Lipcach. Odwołując się do Kazimierza Wyki, można powiedzieć, że Sroka odczytał *Chłopów*, jako

[...] powieść o niestarym jeszcze i całkiem niedawnym wdowcu, który wbrew rodzinie, ale pod naciskiem swojej biologii, poślubił wiejską piękność, który wplątał się, powodowany łapczywością pieniądza i ziemi, w kryminalną awanturę, zapłacił za to chorobą i śmiercią. Zamiast życia od nowa – pozostawił po sobie młodą wdowę. To jest przecież prymitywne streszczenie *Chłopów*²⁰.

Zamiana prozy powieściowej na wiersz sprawiła, że poetycki tekst Sroki odległy jest od wiejskiego brudu, brutalności, od języka, którym posługują się bohaterowie powieści Reymonta. Maria Rzeuska wskazała dwa style narracyjne w tetralogii:

¹⁷ Zob. A. Żórawska-Witkowska, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki, w: Libretto i przekład...*, s. 25–40.

¹⁸ Tamże, s. 26.

¹⁹ Niestety, librecista nie podaje głosów, jakimi śpiewają odtwórcy Reymontowskich bohaterów.

²⁰ K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 57–105.

[...] styl relacji bohaterów, owych rozmów, nosił wybitne piętno realizmu, „chłopskości”, styl opisów zaś w przeważającej części był nastrojowy, maksymalistyczny, hiperboliczny i metaforyczno-symboliczny, a więc klasycznie poetycko-inteligencki²¹.

Sroka zauważył i zastosował w librecie tylko ten drugi. To drugie wcielenie narratora Kazimierz Wyka nazywa „stylizator młodopolski”²².

Rymowane strofy rażą patosem, emfazą, przepoetyzowaniem i stanowią raczej karykaturę „liryczno-nastrojowo-opisowej poetyki okresu Młodej Polski”²³. Ten wątek wymagałby jednak odrębnego studium.

Utwór Sroki przypomina libretta dziewiętnastowiecznych oper pisanych wierszem z ariami, duetami, scenami zbiorowymi. Powieść została przetransponowana na konstrukcję dramatyczną (zmiana gatunku), co wymogło na libreciście konieczność rezygnacji z wielu problemów poruszanych w oryginalnym dziele. Autor część treści mógł przenieść do tekstu pobocznego. Tymczasem u Sroki ma on charakter wyłącznie didaskaliczny i opisuje sytuację, w jakiej rozgrywa się akcja dramatu bardzo lapidarnie, np.

Scena przedstawia świetlicę w chacie Boryny. Z podniesieniem kurtyny starosta weselny sadza Jagusię na małym stołku w środku izby. Druhny otaczają ją dokoła. Obok Jagusi staje Starościna z czepcem na głowie. Za druhnami stoją kobiety. Na ławkach pod ścianami siedzą starsi mężczyźni, paląc fajki, po kątach stoją družbowie z papierosami w ustach i pijają wódkę z dużej flaszki. Przez okna widać główki dziecięce. Czepiny²⁴,

lub charakteryzuje zachowanie postaci: „ANTEK (ironicznie)”²⁵. Tekst poboczny informuje także o tańcach, które powinny być w odpowiednim momencie wykonane: „(Wchodzą goście. Muzyka gra krakowiaka, wszyscy puszczają się w tany. Boryna chodzi wśród tańczących, jakby goś szukał)”²⁶.

O warstwie muzycznej niewiele wiemy. Możemy się jedynie domyślać, że skoro autor był kompozytorem uprawiającym muzykę religijną i patriotyczną, ze skłonnościami do muzyki romantycznej, to muzyka w operze *Chłopi* też była romantyzująca²⁷. Prawdopodobnie kompozytor nie stronił od odwołań do folklo-

21 M. Rzeuska, „Chłopi” *Reymonta*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury, Warszawa 1950, s. 166–167.

22 K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów”...*, s. 62.

23 Tamże.

24 J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach...*, s. 3.

25 Tamże, s. 6.

26 Tamże, s. 10.

27 Jeffrey Quick, amerykański badacz tak charakteryzuje styl kompozytorski Walkiewicza: „[...] pisze w duchu późnego romantyzmu inspirowanego cecylianiem. Ale jego muzyka jest

ru i tańców narodowych, które wymienia wprost w didaskaliach: „Muzyka gra poloneza”²⁸, „muzyka gra krakowiaka”²⁹, „Mazur...”³⁰. Kiedy partytura trafiła do Bydgoszczy, Zbigniew Chwedczuk, ówczesny kierownik artystyczny Filharmonii Pomorskiej, przejrzał nuty i stwierdził: „Jest to wyraźnie dzieło fachowe, napisane w stylu przypominającym znane opery Noskowskiego i [...] Paderewskiego”³¹. Analiza libretta nie wzbogaca naszej wiedzy o kształcie i stylu muzycznym dzieła.

***Chłopi* Witolda Rudzińskiego, Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej**

Historia powstania opery Rudzińskiego jest długa i meandryczna. W 1966 roku napisał on muzykę do spektaklu *Chłopi* wystawionego przez Teatr Ziemi Mazowieckiej według scenariusza Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej³². Kompozytor po latach powie:

— mniej melodyczna, z mniej artykułowanymi frazami, a tym samym bliższa stylowi renesansowemu”. Cyt. za B. Zakrzewska, *Eugeniusz Walkiewicz...*, s. 399. Rozważania Quicka dotyczą jednak twórczości religijnej i patriotycznej Walkiewicza, a nie opery. Twierdzi on jednocześnie, że Walkiewicz nie zrobił kariery, bo trafił do „getta kulturowo-językowego”. Bolesław Józef Zalewski podkreśla, że kompozytor „[...] jest mistrzem w prowadzeniu głosów chóralnych, bo czym trudniejsze przejścia, tym łatwiej wykonać się dają w pojedynczych głosach, które prowadzi samodzielnie, bo każdy z głosów wie gdzie niejaką prym, niezależnie od reszty głosów”, i przywołuje fakt, że Walkiewicz kształcił się w Szkole Muzyki Kościelnej w Ratyźbonie. Zob. B.J. Zalewski, *Opera „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1927, nr 4, s. 5-7.

28 J. Sroka, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach...*, s. 4.

29 Tamże, s. 10.

30 Tamże, s. 11.

31 O. Lipczyński, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak...*, s. 3.

32 Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, *Chłopi. Sztuka w 4 częściach według powieści Władysława Reymonta*, reż. Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, scen. Zofia Wierchowicz, muz. Witold Rudziński, plastyka ruchu Wanda Szczucka, premiera w Teatrze Ziemi Mazowieckiej 17 czerwca 1966 roku. Odrobiono się dziewięć przedstawień, jedno w Warszawie i osiem w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1965/1966*, red. E. Csató, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 62. Scenariusz ten Wanda Wróblewska wyreżyserowała w Teatrze im. Adama Mickiewicza. W gronie realizatorów zmienili się: scen. Władysław Wagner, układ tańców Wanda Wróblewska. Premiera odbyła się 14 września 1969. Spektakl grany był 46 razy w Częstochowie i 43 w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1969/1970*, red. K.A. Wysiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971, s. 34. Wanda Wróblewska jako reżyserka zmierzyła się z tą adaptacją po raz trzeci w Krakowie. Tym razem w gronie realizatorów zmieniła się autorka scenografii – Aleksandra Sell. Premiera odbyła się w Teatrze Rozmaitości 13 marca 1971 roku. Spektakl zagrano 32 razy w Krakowie i 22 razy w objeździe. Zob. *Almanach sceny polskiej 1970/1971*, red. K.A. Wysiński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa

Ta adaptacja otworzyła mi oczy, jak można wykorzystać *Chłopów* do napisania opery. One [autorki scenariusza – S.D.] zaprojektowały dwie warstwy przedstawienia. Warstwa liryczna, poetycka, którą śpiewały trzy panienki, reszta to akcja³³.

Innym razem mówił:

W muzyce teatralnej znalazły się pewne elementy, które jak gdyby domagały się rozwinięcia. Wybrałem więc jedenaście scen lirycznych i rozbudowałem je do rozmiarów oratorium na chór i orkiestrę, które nazwałem *Lipce*³⁴.

Kompozytor w 1968 roku ukończył oratorium, które ostatecznie nie zostało wykonane³⁵. Rudzińskiego, mimo niepowodzenia z wystawieniem dzieła, nie opuszczała myśl o stworzeniu opery. W diariuszu z 1972 roku napisał: „Dziś ukończyłem partyturę *Chłopów*. Pisałem ich 7 lat, jak Reymont książkę [...] To, co chciałem zrobić, wyciosałem granitowo. W mojej twórczości to dzieło życia, jak dotąd na pewno pozycja najcelniejsza i najdojrzalsza”³⁶. Prapremiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie 30 czerwca 1974³⁷ w ramach obchodów pięćdziesiątej rocznicy przyznania Reymontowi Nagrody Nobla.

Powstała opera w czterech aktach, które odpowiadają powieściowym porom roku. Rusztowaniem libretta jest chór nazwany przez autorki „*Lipce*”. A zatem można przypuszczać, że założenia scenariuszowe wszystkich realizacji Wróblewskiej i Berwińskiej (w teatrach dramatycznych i w operze) są podobne. W programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie zamieszczono ten sam artykuł Stefana Treugutta, który podkreślał konstrukcyjną rolę chóru, który jest

[...] łącznikiem, a i lirycznym informatorem, a także komentarzem. Takim komentarzem wyrażającym po części głos autora, po części opinie gromady wiejskiej (raz, pod koniec adaptacji, Chór występuje wprost jako gromada), po części jakiś taki,

1972, s. 84. O percepcji tych trzech spektakli i roli, jaką odegrały, pisze Piotr Morawski, *Chłopi, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe> [dostęp: 5.11.2024].

33 Cyt. za. T. Bochwic, *W rytmie Polski, Witold Rudziński – życie twórcy (1913–2004)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 412.

34 J. Kwasowski, *Lipce wpisane w operę*, „Nowa Wieś” 3 listopada 1974, nr 44, s. 6.

35 Filharmonia, która zamówiła utwór, wycofała się z realizacji. Nie udało się ustalić, która to była filharmonia.

36 T. Bochwic, *W rytmie Polski...*, s. 409.

37 Witold Rudziński, *Chłopi*, libretto Krystyna Berwińska, Wanda Wróblewska, reż. Danuta Badaszkowa, scen. Andrzej Sadowski, kostiumy Zofia Wierchowicz, choreografia Witold Gruca, premiera Teatr Wielki w Warszawie 30 czerwca 1974 roku.

powiedzmy, głos ziemi i natury – jest też miejsce, w którym Chór występuje w funkcji głosu wewnętrznego, prowadzi dialog z aktorem, mianowicie z Hanką, żoną Antka Boryny³⁸.

Z tekstu Treugutta wynika, że znał warszawską prapremierę spektaklu. A z lektury zachowanego libretta operowego i wypowiedzi krytyków można wysnuć wniosek, że tę samą rolę chór spełnia również w operze Rudzińskiego. Aczkolwiek recenzenci realizacji *Chłopów* w teatrach dramatycznych podkreślali, że wersja częstochowska nie była „kopią inscenizacji warszawskiej”³⁹. Do podobnych wniosków dochodzili piszący o krakowskiej realizacji. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w każdej inscenizacji zmieniali się scenografowie. Autorem operowej scenografii był Andrzej Sadowski, a Zofia Wierchowicz projektująca scenografię do *Chłopów* w Teatrze Ziemi Mazowieckiej, ograniczyła się do kostiumów.

Wróćmy do libretta. Jego autorki, adaptując powieść Reymonta na scenę operową, z chirurgiczną precyzją wykroiły z tekstu partie chóralskie, arioso Jagny (*Na łące*, cz. III, sc. 4) oraz dwie arie: Hanki (*Jantoś*, cz. IV, sc. 1) i Antka (cz. IV, sc. 2) stanowiące przykład wiersza wolnego. Dość rzadko pojawiają się obszerniejsze duety, w których bohaterowie wymieniają się dłuższymi wypowiedziami, jak na przykład we fragmencie *U Borynów*, cz. III, sc. 3⁴⁰:

BORYNA: Hanka

HANKA: Dyc jestem [...]

BORYNA: Co tam na świecie?

HANKA: Zwiesna idzie, ciepło...

BORYNA: [...] Czas w pole... [...] swojego bronić, nie dajta się chłopy!

Na krzyk Boryny wpada Dominikowa [tekst poboczny]

BORYNA: [...] Jęczmiona by siać pierwsze... do mnie, chłopy... ratunku!

DOMINIKOWA: Księdza, prędzej, księdza! [w powieści są to słowa Magdy]

JAGNA: O Jezu... Umiera... [dodane]

BORYNA: Hanka, wypraw tych ludzi. Nie chcę.... Nie potrza... wypraw [w powieści: wypędź]

³⁸ S. Treugutt, „*Chłopi*” na scenie [tekst zamieszczony w programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie].

³⁹ I. Kellner, „*Chłopi*” po raz drugi, „Teatr” 1970, nr 5, s. 14.

⁴⁰ Witold Rudziński, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta. Libretto znajduje się w Bibliotece Muzycznej Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, sygnatura X-46871, strony z założeniami scenariuszowymi nienumerowane. Nawiasy kwadratowe w cytacie oznaczają wycięcia tekstu powieści. W nawiasach półokrągłych podaję tom i numer strony tekstu powieściowego, jaki wykorzystaly autorki libretta. Korzystałem z wydania: Władysław Stanisław Reymont, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991 [BN I, 279].

Dominikowa z Jagną wychodzą [tekst poboczny]

BORYNA: Hanka, siądź przy mnie... [...] W komorze znajdziesz nieco grosza, scho-
waj, by ci [...] nie wydarli

HANKA: Gdzie

BORYNA: We zbożu... [...] Antka broń. [...]

HANKA: Byłam w mieście. W urzędzie. Jeśli się da pięćset rubli sądowi, Antka
mogą puścić do sprawy.

BORYNA: Pół gospodarki sprzedaj, a nie daj go... nie daj... Som tu chłopcy! Do mnie.
Bij psubratów, bij... (t. 2, s. 55–57)

W operze Rudzińskiego dominantę stanowią krótkie dialogi, w których wystę-
pują najczęściej zdania krótkie, pojedyncze, „postrzępione”, dobrze zadomowio-
ne w gwarze, co czyni bohaterów opery bardziej wiarygodnymi. Maria Rzeuska
w swoich badaniach podkreślała, że „Przedstawienie chłopca we własnym świecie
jego rozmów dominująco zabarwia gwara”⁴¹, czego dowodem może być na przy-
kład fragment *Przed domem Boryny*, cz. II, sc. 6:

ANTEK: Czekałem na ciebie, byłech [...] wczora, czemuś [...] nie przyszła? (t. 1,
s. 522)

JAGNA: Ziąb taki. [...]

ANTEK: [...] Przemieniłaś się do cna. (t. 1, s. 583)

JAGNA: Nie pleć, co się tam miałam przemienić? (t. 1, s. 583)

ANTEK: Miłujesz to mnie, Jaguś? [...] (t. 1, s. 583) *całuje ją*

JAGNA: Gorzałka jedzie od ciebie kiej z kufy. (t. 1, s. 552)

ANTEK: Bom pił. Śmierdzi ci już moja gęba? (t. 1, s. 552)

JAGNA: Jantosoś. [dodane]

Autorki tną tekst i łączą fragmenty powieści w spójne obrazy układające się
w czytelną opowieść. Aby uprościć narrację, co jest konieczne w operze, czasami
przenoszą słowa bohaterów powieściowych na innych bohaterów operowych.
W scenie drugiej pierwszej części zatytułowanej *Na polu* komornicy pracujący
u bogatego chłopca żegnają Agatę, która na zimę idzie do miasta:

Komornicy kopią kartofle, wchodzi stara żebraczka Agata, zbliża się do kopiących.
[tekst poboczny]

AGATA: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

KOMORNICY: Agata... Agata... Agata (t. 1, s. 5, Książdz)

SZYMON: Na wieki wieków.

AGATA: Pan Bóg dał latoś urodzaj na kartofle (t. 1, s. 12, Książdz)

41 M. Rzeuska, „Chłopi” Reymonta..., s. 176.

ULISIA: Juści, kartofle, kiej kocie łby (t. 1, s. 12)

AGATA: A czyje to [...] kopiecie (t. 1, s. 12, Ksiądz)

ULISIA: Borynowe (t. 1, s. 12)

SZYMON: [...] A dokąd to wędrujecie, (t. 1, s. 5, Ksiądz)

AGATA: We świat. We świat. Krewniaki roboty już la mnie nie miały... (t. 1, s. 5)

Tymczasem w powieści najpierw obserwujemy spotkanie Agaty z księdzem:

– Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

– Na wieki wieków, Agato, a dokąd to wędrujecie, co?

– We świat, do ludzi, dobrodzieju kochany – w tyli świat... [...] ...roboty już la mnie nie miały... (t. 1, s. 5)

Librecistki zbudowały tę scenę z dwóch różnych fragmentów powieści – wyjścia Agaty ze wsi i tej, kiedy ksiądz rozmawia z robotnikami pracującymi u Boryny:

– Pan Bóg dał latoś urodzaj na kartofle, co? Mówił, wyciągając tabakierkę do mężczyzn – brali sumiennie i z szacunkiem w szczypty [...]

– Juści, kartofle kiej kocie łby i dużo pod krzakami [...] (t. 1, s. 12)

Materia powieściowa musiała ulec redukcji, zważywszy na wymogi teatru muzycznego. Autorki na tle z rozmachem zarysowanej przestrzeni panoramy społecznej wsi Lipce zaprezentowały losy głównych protagonistów: Borynę (baryton), Jagnę (sopran), Antka (tenor), Hankę (sopran), Jaśka (tenor), Organiścińcę (sopran), Wójta (bas), Mateusza (bas), Szymona (tenor), Jambrożego (tenor), Staszka (tenor), Dominikową (mezzosopran), Justynkę (sopran), Ulisę (alt), Agatę (mezzosopran), Chłopczyka (tenor chłopięcy), co zadecydowało o wyborze tematów. We wstępie libretta autorki deklarowały:

Z bogatego materiału powieści wybrano te watki, fragmenty, które wydają się najistotniejsze, które obrazują odwieczny rytm życia człowieka związanego z ziemią, z naturą, gdzie miłość, nienawiść, narodziny, śmierć, splatają się z przemijaniem pór roku, z pracą na roli, walką o chleb, nędzą, dolą człowieka. Główną osią fabularną stały się losy Jagny, starego Boryny, Antka i Hanki splecione z tematem społecznym: konfliktem między wsią a dworem o las. Wątek narodowy został także zaakcentowany w scenie na cmentarzu przy grobach powstańców i w temacie kolonistów niemieckich⁴².

⁴² Witold Rudziński, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta...

Zaprezentowane wyżej założenia librecistek rozpoznali krytycy operowi. W recenzji po premierze Kazimierz Lisiewicz napisał:

[...] na operowy użytek [pozostawiono – S.D.] jedynie te wątki, które najpełniej ukazują dolę człowieka. Stary Boryna i Antek, Jagna i Hanka oraz konflikt wsi z dworem – to zasadnicze wyznaczniki dramaturgicznej fabuły operowego libretta Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej. Wielkie namiętności, miłość, śmierć, praca, narodziny, sprawy błahe i ważne wypełniające czas ziemskiej wędrówki człowieka, choć stanowią podstawę akcji, sprowadzone zostały w operze – przynajmniej w moim odczuciu – do roli czynnika drugorzędnego, ustępującego znaczeniowego pierwszeństwa scenom statycznym, w których odwieczny rytm zjawisk przyrody i wypływające z niego konsekwencje decydują o losie i rytmie człowieczego życia⁴³.

To trafne spostrzeżenie Bogusław Kaczyński rozwinął na inne warstwy utworu – zwłaszcza muzyczną:

Elementem formotwórczym całego dzieła, podobnie jak w powieści Reymonta, są tutaj dwie równoległe rozwijające się warstwy. Pierwsza z nich, jak gdyby nadrzędna, jest opisem pełnego cyklu dokonujących się w przyrodzie zmian, druga zaś, podrzędna, ukazuje losy ludzkiej gromady, w ten naturalny cykl wplecione i nierozzerwalnie z nim związane. Należy podkreślić, że libretto zostało napisane z ogromnym nerwem, posiada doskonale wyważone kulminacje i mocną konstrukcję dramaturgiczną, którą stanowią monumentalne sceny liryczne: *Jesień, Zima, Deszcz, Śnieg, Wiosna, Burza*⁴⁴.

Proces, któremu autorki libretta poddały powieść Władysława Reymonta, można by nazwać za Zbigniewem Mikołajko procesem „destylacji duchowej”⁴⁵. Berwińska i Wróblewska w autorskiej adaptacji oddały ducha *Chłopów*, zachowując i ocalając także bogactwo litery powieści: od warstwy ideowej po język, którym posługują się w operze śpiewacy, niezauważalnie na pierwszy rzut oka go modyfikując.

O warstwie muzycznej opery Rudzińskiego możemy powiedzieć więcej niż o operze Walkiewicza.

W operze tej pragnął kompozytor [...] zachować i oddać właściwymi dla muzycznego teatru środkami istniejące w powieści Reymonta dwie warstwy: poetycką apoteozę odwiecznego „kołowrotu przyrody”, czyli cyklu zmieniających się pór roku

⁴³ K. Lisiewicz, „Chłopi” – wreszcie nowa opera narodowa, „Kierunki” 1974, nr 34, s. 7.

⁴⁴ B. Kaczyński, *Sukces zamiast klęski*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 13.

⁴⁵ Z. Mikołajko, *Zstąpić w otchłań, zamieszkać w pieśni*, w: Olga Tokarczuk, *ahat ili. Siostra bogów*, postawie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołajko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, s. 111.

– oraz rozgrywające się na tym tle ludzkie sprawy, konflikty i namiętności. Warstwę pierwszą odzwierciedlają w operze Rudzińskiego szeroko rozbudowane chóry, [...] dla oddania warstwy drugiej posługuje się kompozytor bardzo różnorodnymi środkami – od prostych motywów polskiego folkloru, poprzez – nieliczne zresztą – melodyjne ariosa, aż do skomplikowanych konstrukcji polifonicznych (m.in. przy użyciu bardzo rozbudowanego aparatu perkusyjnego) i najnowszych form kompozytorskiej techniki, z aleatoryzmem włącznie

– pisał Józef Kański⁴⁶. Muzyka Rudzińskiego nie jest jednolita stylistycznie. Partytura tworzy mozaikę złożoną z kilkudziesięciu, a może i stu kilkudziesięciu drobnych cząsteczek, posiadających różne środki wyrazu. Jak zauważył Wojciech Dzieduszycki,

Całość jednak poddana jest ścisłej dramaturgii, w której każda kulminacja przygotowana jest wielostopniowym narastaniem napięcia, tworzącym linię falujących wzniesień i osłabień emocji. Po osiągnięciu szczytu ekspresji następuje z reguły uspokojenie – epizod poetycki, od którego znów zaczyna się nowy rozdział muzycznego dramatu⁴⁷.

Kończąc, warto przywołać słowa Kazimierza Lisiewicza: „Witoldowi Rudzińskiemu powiodło się osiągnąć to, co nazywa on »malarstwem krajobrazowym«. Cokolwiek mówiliby się o muzyce *Chłopów*, jest ona bardzo polska w swoim nastroju”⁴⁸.

Podsumowanie

Jedna powieść – dwie opery. Duet Sroka–Walkiewicz potraktował dzieło Reymonta jako nostalgiczną opowieść o świecie minionym, zapamiętanym z dzieciństwa lub wspomnienia rodziców emigrantów. Opera tercetu Rudziński, Berwińska, Wróblewska to próba skonfrontowania powieści z tym, co po Lipcach rzeczywistych zostało. Libreciści musieli zmierzyć się z przekładem powieściowej tetralogii na inny gatunek – libretto, dramat – musieli zatem uwzględnić wymogi muzyczne, limitujące działania dramaturgiczne. Walkiewicz, wychowanek „szkoły ratyzbońskiej i monachijskiej”⁴⁹, oczekiwał z pewnością libretta napisanego wierszem,

⁴⁶ J. Kański, *Dzieło trudu i pasji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 186, s. 8.

⁴⁷ W. Dzieduszycki, „*Chłopi*” w *Teatrze Wielkim*, „Życie Literackie” 1974, nr 46, s. 14.

⁴⁸ K. Lisiewicz, „*Chłopi*” – *wreszcie nowa opera...*

⁴⁹ Eugeniusz Walkiewicz studiował w latach 1904–1906 muzykę kościelną w Regensburgu (Ratyzbonie) u Xawerego Haberla, Josepha Rennera i Michaela Hallera, a w latach 1906–1908 w Monachium m.in. u Maxa Regera.

zrytmizowanym, opatrzonym rymami. Mniej interesowała go wierność wobec pierwowzoru, liczył się efekt. Ta opera z pewnością miała się spodobać amerykańskiej publiczności, dla której problemy społeczno-polityczno-narodowe nie były aż tak bardzo istotne. Prawdopodobnie zależało mu na połączeniu bogactwa emocjonalnego romantyzmu z dążeniem do duchowej głębi nawiązującej do tradycji cecylińskiej w muzyce oraz poetyckością tekstu. I takie libretto otrzymał. Utwór Jana Sroki jest wierszowanym brykiem epopei chłopskiej, w którym autor skupił się na wątku romansowym pomiędzy Jagną a Boryną seniorem i Jagną a Boryną juniorem.

Rudziński, pozostając w zgodzie z librettem i wcześniejszymi realizacjami scenicznymi, wykorzystał koncepcję Kazimierza Wyki dotyczącą czterech porządków wewnętrznych dzieła Reymonta: fabularnego (tok), prac ludzkich nierozzerwalnie sprzęgniętych z przyrodą (rytm), porządku (rytm) obyczajowo-obrzędowo-liturgicznego i porządku (tok) egzystencjalnego życia i śmierci⁵⁰. Dwa porządki oparte na rytmie – powtarzalne, nawracające, interferują ze sobą, tworząc swego rodzaju kołowrót. To był klucz muzyczny kompozytora do stworzenia warstwy brzmieniowej dzieła. Nie interesowało go kopiowanie folkloru, ale jego transpozycja na własne i nowatorskie rozwiązania kompozytorskie. Nie interesowało go odtwarzanie dźwiękowej warstwy obrzędowo-liturgicznej, ale jej przekształcenie i nadanie jej własnego piętna. Myślenie twórcy muzyki dzięki „codziennej” współpracy z librecistkami dało oryginalny efekt.

Bibliografia

- Bochwic Teresa, *W rytmie Polski. Witold Rudziński – życie twórcy (1913–2004)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021.
- Dzieduszycki Wojciech, „Chłopi” w *Teatrze Wielkim*, „Życie Literackie” 1974, nr 46, s. 14.
- Gawroński Ludwik, *Opera „Chłopi” według Reymonta*, „Akcent” 2000, nr 4, s. 153–157.
- Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.
- Kaczyński Bogusław, *Sukces zamiast klęski*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 13.
- Kański Józef, *Dzieło trudu i pasji*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 186, s. 8.
- Kellner Irena, „Chłopi” *po raz drugi*, „Teatr” 1970, nr 5, s. 14.
- Kwasowski Jan, *Lipce wpisane w operę*, „Nowa Wieś” 3 listopada 1974, nr 44, s. 6.
- Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.

⁵⁰ Zob. K. Wyka, *Próba nowego odczytania „Chłopów”...*, s. 67–68 i nast.

- Lipczyński Olgierd, *12 tysięcy kilometrów przebył nasz rodak z USA, aby przywieźć do Ojczyzny odnalezioną partyturę opery „Chłopi”*, „Dziennik Wieczorny” 1971, nr 146, s. 1, 3.
- Lisiecka Katarzyna, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowskie paradygmaty opery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.
- Lisiewicz Kazimierz, „Chłopi” – wreszcie nowa opera narodowa, „Kierunki” 1974, nr 34, s. 7.
- Mikołajko Zbigniew, *Zstąpić w otchłań, zamieszkać w pieśni*, w: Olga Tokarczuk, *ahat ili. Siostra bogów*, posłowie, komentarze, wybór ilustracji Z. Mikołajko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.
- Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015.
- Morawski Piotr, *Chłopi, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe>
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991 [BN I, 279].
- Rudziński Witold, *Chłopi*, opera w czterech częściach, libretto Krystyny Berwińskiej i Wandy Wróblewskiej według powieści Wł. St. Reymonta. Libretto znajduje się w Bibliotece Muzycznej Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, sygnatura X-46871.
- Rzeuska Maria, „Chłopi” Reymonta, Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury, Warszawa 1950.
- Sroka Jan, *Chłopi. Libretto w pięciu aktach. Z powieści St. W. Reymonta*, Wydawnictwo Muzyczne i Księgarnia J.B. Zalewski, Chicago 1928.
- Treugutt Stefan, „Chłopi” na scenie [tekst zamieszczony w programach teatralnych spektakli premierowych w Częstochowie i Krakowie].
- Walczak Jakub, *Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 89–100, <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.5>
- Wyka Kazimierz, *Próba nowego odczytania „Chłopów” Reymonta*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 57–105.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005.
- Zakrzewska Barbara, *Kariery muzyków polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2022, s. 397–404.
- Zalewski Bolesław Józef, *Historycja opery „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1929, nr 7, s. 7–8, 17–18.
- Zalewski Bolesław Józef, *Opera „Chłopi”*, „Echo Muzyczne” 1927, nr 4, s. 5–7.
- Żórawska-Witkowska Alina, *O muzykologicznych pożytkach z badania librett. Kilka refleksji polskiego historyka muzyki*, w: *Libretto i przekład*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 25–41.

Stefan Drajewski, dr hab., sztuki muzyczne (teoria muzyki), adiunkt w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Krytyk teatralny, baletowy i muzyczny. Publikuje na łamach „Ruchu Muzycznego”, Dwutygodnika.com. i portalu Kultura u Podstaw. Pisze teksty o balecie i operze do programów teatralnych. W 2023 roku wspólnie z Jagodą Ignaczak opublikował monografię *Polski Teatr Tańca 1973–2023. Historia, ludzie, idee*. W 2021 roku wydał zbiór recenzji operowych i baletowych pt. *Z dziesiątego rzędu*. Ma na swoim koncie następujące książki: *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca* (2019), *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego* (2017), *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu* (2014) i wywiad rzekę *Życie z tańcem. Rozmowy z Olgą Sawicką, primabaleriną polskiego baletu* (2009). Wydał wspólnie z Jerzym Borwińskim książkę *Teatr Polski w Poznaniu* (2015). Artykuły i szkice publikował w wielu książkach zbiorowych i czasopismach.

Jolanta Wróblewska*

 <https://orcid.org/0000-0002-1651-3287>

Filmowa chłopomania – o malowanej adaptacji *Chłopów*

Streszczenie

Artykuł jest próbą spojrzenia na najnowszą adaptację powieści Reymonta pt. *Chłopi* w reżyserii DK Welchman i Hugh Welchmana w kontekście młodopolskiej chłopomanii. Odwołano się do poprzednich adaptacji filmowych i porównano najważniejsze elementy ich recenzji. Omówiono również znaczące różnice w filmowym obrazie Jagny i jej literackim pierwowzorze. To pozwoliło ustalić, że ta postać wcale nie została uwspółcześniona w najnowszej animacji. Film nie jest również przykładem „twórczej zdrady” adaptowanego dzieła, a jedynie przykładem sfolkloryzowanej ludowości.

Słowa kluczowe: adaptacja filmowa, chłopomania, Reymont, *Chłopi*, twórcza zdrada, folklor

* Uniwersytet Wrocławski, e-mail: jolanta.wroblewska@uwr.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-07-09. Accepted: 2025-07-15.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Wrocław. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Cinematic “chłopomania”: An analysis of the painted film adaptation of *The Peasants*

Summary

The article is an attempt to examine the latest adaptation of Reymont’s novel *The Peasants*, directed by DK Welchman and Hugh Welchman, in the context of the Young Poland movement’s fascination with peasantry, known as “chłopomania”. It refers to previous film adaptations and compares the key elements of their reviews. The article also discusses significant differences between the cinematic portrayal of Jagna and her literary original. This analysis reveals that the character in question has not, in fact, been modernized in the latest animation. Furthermore, the film is not an example of a creative betrayal of the adapted work, but rather a case of folklorized rural imagery.

Keywords: film adaptation, “chłopomania”, Reymont, *The Peasants*, creative betrayal, folklore

Reymonta związki z filmem nie zostały jeszcze w pełny sposób opisane¹. Wciąż czekamy na kompletne opracowanie, które będzie uwzględniało takie zagadnienia, jak na przykład kontakty autora *Chłopów* z filmowcami, jego próby pisania scenariuszy filmowych czy adaptacje jego dzieł i ich recepcja w Polsce i za granicą. Kiedy w 1896 roku na ziemiach polskich odbywały się pierwsze pokazy kinematografu, trzydziestoletni Reymont mógł oglądać ruchome obrazy w Łodzi, pracując w tym czasie nad *Ziemią obiecaną*. Akceptował kino i należał do jego sympatyków, a podręczniki historii kinematografii polskiej wspominają o jego udziale w tworzeniu Pierwszej Polskiej Spółdzielni Kinematograficzno-Artystycznej Art-Film².

O filmowym Reymoncie pisał już Marek Hendrykowski, zwracając uwagę przede wszystkim na jego technikę narracyjną i specyficzną metodę konstruowania świata przedstawionego, która przywodzi na myśl właśnie techniki filmowe³.

1 T. Oracki, *Reymont-teatr-film-radio: rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, z. 1, s. 173–186.

2 E. Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej*, red. A. Wróblewska, A.M. Zarychta, t. 1, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2015, s. 254.

3 M. Hendrykowski, *Reymont, izmy i kino*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, s. 216.

W jego ocenie Reymont, pisarz i reporter, przyswoił sobie montażowy sposób myślenia i kinematograficzne widzenie świata:

Zmienność i różnaitość demonstrowanych jeden po drugim w ramach tego samego seansu ruchomych obrazów, przemieszanie tematów, zawieszenie ustalonych porządków i tradycyjnie przyjętych, obowiązujących w życiu publicznym hierarchii, kojarzenie z sobą różnych czasów i przestrzeni, względność statusu ekranowej prawdy i fikcji, równoprawność rzeczywistości i zmyślenia – te właśnie pierwszorzędnie atrakcyjne atrybuty nowego medium musiały zapewne szczególnie pociągać zdolnego nowelistę i lokalnego korespondenta⁴.

Inspirująca dla Reymonta była różnorodna forma przekazu i jej kalejdoskopowy charakter. Kino bardzo szybko się zmieniało, podobnie jak ewoluowało pisarstwo przyszłego noblisty, zafascynowanego impresjonizmem, antyurbanizmem, naturalizmem, symbolizmem czy w ogóle modernizmem i ekspresjonizmem. Na wyjątkowość pisania Reymonta zwracali uwagę już ówczesni krytycy:

O wyobraźni Reymonta można by i należałoby napisać całe studium, oparte na dokładnej analizie jego wizji twórczej, wizji zdumiewającej swoim rozmachem, szybkością i jakby kinematograficzną zmiennością obrazów. [...] Nabiera się przekonania, że są tam niewyczerpane złoża zupełnie gotowych, wykończonych filmów, które rozwijają swoje taśmy za pociśnięciem jakiegoś czarodziejskiego guzika i rozwijają je mogą w nieskończoność⁵.

Reymont zatem myślał filmowo, a czy twórcy w należyty sposób oddali różnorodny sposób takiego opisywania świata w adaptacjach jego utworów?

Filmowe adaptacje *Chłopów*

Powieść *Chłopi*, za którą autor otrzymał Nagrodę Nobla, była trzykrotnie adaptowana na potrzeby kina, a twórcy tych adaptacji za każdym razem stawiali sobie inny cel. Tuż po odzyskaniu niepodległości powstawały filmy budujące polską tożsamość, której częścią była również wieś. Pierwszą próbę przeniesienia powieści Reymonta na ekran podjęło Polskie Akcyjne Towarzystwo Przemysłu Filmowego „Ornak”, ale film, którego premiera odbyła się 7 kwietnia 1922 roku w kinie Nirwana w Warszawie, nie odniósł większego sukcesu. Trudno jest zresztą pisać o tej produkcji, bo nie zachowała się żadna kopia. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” podsumował

⁴ Tamże, s. 217.

⁵ Z. Dębicki, *Wł. St. Reymont laureat Nobla*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925, s. 20.

krótko: „Potężny talent Reymonta, mimo wadliwej czasami reżyserii, zaludnił srebrny ekran tłumem postaci”⁶. W innej recenzji czytamy natomiast:

Dzieje dramatu wioskowego, zakończone wyświeceniem z gromady pięknej grzeszniczki przez tłum rozjuszonych bab – zawierają w sobie tyle swoistego uroku, tyle fascynującej atrakcji, że widz puszcza w niepamięć pewne braki realizacji i z zaparłym oddechem śledzi zajmujący wątek opowieści⁷.

Dobrze pisano jedynie o Frenkle, który zagrał Macieja Borynę:

Wielki artysta. Przecudnie uśmiechnięty, gdy wtyka Jagnie chustę kolorową; pełen grozy, gdy podpala stodołę, by schwytać kochanków, i potężny, przedziwny liryk, gdy w majakach gorączki, umierającą dłonią obsiewa ukochaną nad wszystko ziemię, aż do ostatniego tchnienia, gdy przywarł do niej ustami i całym ciałem w cudnym zwidzeniu Chrystusa i aniołów⁸.

Znamienne jest to, że przy kolejnych adaptacjach powieści Reymonta również nie krytykowano kreacji Boryny, bo entuzjastycznie pisano i o roli Władysława Hańczy, i o roli Mirosława Baki. Sam Reymont, który brał udział w pracach przy adaptacji z 1922 roku, był rozczarowany: „W Polsce zrobili film i wyświetlali, ale tak nędznie, iż film nie miał powodzenia i sromotnie upadł”⁹. Żeby przyciągnąć widza do kina, na plakacie filmowym napisano:

Pożary krwi, które prowadzą do katastrofy i niszczą istnienia ludzkie!!! Dramat erotyczny według słynnego dzieła Władysława Reymonta. Tragiczna miłość macochy i pasierba. Kobieta, której przepastne oczy uwodzą wszystkich mężczyzn! Największe arcydzieło literatury polskiej na ekranie!¹⁰

Już w roku 1930 reżyser Juliusz Gardan miał pracować nad kolejną ekranizacją, jednak projekt nie doczekał się realizacji. Na kilka miesięcy przed śmiercią pisarza o ekranizację *Chłopów* we Francji zabiegał Étienne Arnaud, który szukał wsparcia finansowego w Stanach Zjednoczonych. Sprawa powtórnej ekranizacji *Chłopów*

⁶ M. Frenkiel, *Parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 17, s. 12.

⁷ L.B., *W świecie ekranu. Chłopi*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny 1922, nr 15, s. 16.

⁸ em, *Na ekranie. Kino Corso-Nirwana. Chłopi*, „Kurjer Polski” 15 kwietnia 1922, nr 104, s. 8.

⁹ List W.S. Reymonta do F.-L. Schoella z 25 czerwca 1925, cyt. za: *Reymont we Francji*, oprac. B. Miazgowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 38.

¹⁰ Plakat dostępny tu: *Zaginione Zniszczone Niedokończone Filmy Polskie*, https://www.facebook.com/permalink.php/?story_fbid=394616428012004&id=381541675986146 [dostęp: 31.01.2019].

wróciła jeszcze raz na łamy prasy już po śmierci Reymonta. Bolesław Niedźwiedzki w „Kino-Teatrze dla Wszystkich” apelował:

Nie staje wśród żywych, niosących wysoko oświaty kaganiec, chluby literatury polskiej i światowej, zeszlórocznego laureata Nobla, śp. Wł. St. Reymonta. A hołdem największym i najodpowiedniejszym będzie wzorowe sfilmowanie *Chłopów* w całości. Niechaj się przemysł filmowy nie zraża, że dokonał przeróbki filmowej tego arcydzieła literatury światowej, zresztą dość nieudolnej i nie przynoszącej zaszczytu Zmarłemu. Film ten należy jak najspieszniej zrealizować, aby nas nie wyprzedziły Niemcy lub Ameryka¹¹.

Po wojnie dopiero w roku 1972 sfilmowano epopeję Reymonta, powstał wówczas serial telewizyjny, a rok później dwuczęściowy film, który trafił do kin. Jan Rybkowski swoją adaptacją wpisał się w nurt, który z perspektywy czasu można by nazwać ludowym (rok przed produkcją serialu Kazimierz Kutz zrealizował *Perłę w koronie*, w 1973 Andrzej Wajda na ekran przeniósł *Wesele*). W audycji radiowej „Podwieczorek przy mikrofonie”, nadawanej kilka dni przed premierą serialu, reżyser wyjaśniał powody, dla których podjął się pracy nad tekstem Reymonta: „To powieść, która zyskała dużą sławę na świecie i jest jedną z najczęściej przekładanych, a szkoła tak ją obrzydziła naszej młodzieży, że jest bardzo mało znana w Polsce”¹². Taką samą motywację mieli twórcy najnowszej, animowanej wersji *Chłopów* z 2023 roku, którzy podkreślali, że unikają szkolnej interpretacji. Dziś, kiedy krytycznie pisze się o najnowszej adaptacji, a dobrze wspomina film Rybkowskiego, czyniąc z niego dzieło wręcz kanoniczne, należy pamiętać, że ówczesnie równie mocno go krytykowano. Zarzucano twórcom niezrozumienie idei głównego sporu i mentalności społeczności wiejskiej: „Rybkowski miał się skupić na emocjonalności i erotyzmie, podczas gdy chodziło tu o majątek, dziedziczenie i sposób podziału dóbr. [...] Zauważmy, że głównym przedmiotem sporu nie jest osoba Jagny, jest nim natomiast sam ożenek Boryny”¹³. Również film Welchmanów nie pokazuje wiarygodnie obrazu życia na wsi, bo twórcy i w tym przypadku skupili się na wątku Jagny, która stała się symbolem inności, odmienności: „Film porusza ważne i wciąż aktualne tematy społeczne; opresję kobiet, ich zależność, a nawet przynależność do mężczyzny, przemoc seksualną, mobbing”¹⁴.

11 B. Niedźwiedzki, *Wrażenia i refleksje o sfilmowaniu „Chłopów”*, „Kino-Teatr dla Wszystkich” 1925, nr 7, s. 4.

12 Cyt. za: <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-przywroczone-arcydzieła-emilia-krakowska-i-chłopi-w-krakowie,nld,8043258> [dostęp: 20.04.2025].

13 M. Strąk, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8–9.

14 A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny. Wydzanie specjalne”, Kraków 2024, nr 1 (29) s. 88.

Ludowość i folklorizm na sprzedaż

Wielokrotnie próbowano precyzyjnie i jednoznacznie definiować ludowość jako nurt polskiej kultury¹⁵. Najczęściej w badaniach opisywano artystyczne efekty, jakość stylową tekstów, które korzystały z kultury chłopskiej, czy ideologiczne komponenty na przykład ludowości młodopolskiej, która stała się składnikiem ówczesnej świadomości kulturowej. Uważano, że „wolność, bezinteresowność, autentyczność – to cechy twórczości ludowej, które zagubiła sztuka wielkomijska”¹⁶. Traktowano zatem wieś, a właściwie idylliczny stereotyp wyobrazeniowy wsi, jako panaceum na różne napięcia społeczne przełomu XIX i XX wieku, krytykując przy tym często romantyczny folklorizm (płacliwość-sentymentalną nutę¹⁷), a dostrzegając realizm psychologiczny czy wpływy naturalizmu w opisywaniu postaci chłopskich. „Pisarzy, a jeszcze bardziej chyba krytyków nęciła przeto perspektywa literackiej sakralizacji grupy społecznej, z którą wiązano wówczas nadzieje odrodzenia narodowego”¹⁸ – i w takim kontekście pisano o *Chłopach* Reymonta. Temat ten wracał na przestrzeni wielu epok, jednak poczynając od przełomu XIX i XX wieku, temat ludomanii ma swoje niechlubne miejsce w historii kultury i literatury. Dla wielu twórców był to przede wszystkim bajecznie kolorowy obraz chłopskiego świata. Powierzchnowe i egzaltowane zajmowanie się sprawami ludu wiejskiego i jego bezkrytyczne idealizowanie, bez rozumienia potrzeb ludzi ze wsi fałszowało obraz tego świata. Była to jedynie pozorna próba dotarcia do źródeł tradycji, kultury czy raczej próba znalezienia sposobu na nudę artystyczną i wypełnienie sztuki nową treścią. Idea ludowości wiązała się zatem z misją dziejową i wyrażano ją przede wszystkim na gruncie myślenia zmitologizowanego i prerefleksyjnego.

Współcześnie takie podejście wraca w nowym kontekście, bo tak zwany ludowy zwrot w najnowszej historiografii jest z pewnością zjawiskiem wielowarstwowym i wielowymiarowym¹⁹. Od dziesięciu lat obserwujemy w polskiej humanistyce duże zainteresowanie tematyką dziedzictwa chłopskiego, historii pańszczyzny

15 Zob. J. Krzyżanowski, *Paralele. Studja porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961; S. Grzeszczuk, *Z problemów ludowości*, w: *Problemy literatury staropolskiej 1*, red. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 269–306; W.J. Burszta, *Folklorizm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym*, Wielkopolskie Towarzystwo Literackie, Poznań 1970, s. 9–26; L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmie młodopolskim*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Wrocław 1979, s. 53.

16 L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość...*, s. 53.

17 Tamże, s. 100.

18 Tamże, s. 114.

19 Zob. m.in. A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020; K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

w Polsce, wpływem chłopskiej kultury na współczesność, a także szeroko pojętą plebejskością. Zwrot ludowy stał się tematem badań w obrębie różnych dyscyplin, m.in. historii, historii sztuki, literaturoznawstwa, historii literatury, i domaga się analizy porównawczej prowadzonej z różnych punktów widzenia²⁰. W taki sposób tworzy się nowe narracje historyczne – pisane z perspektywy wsi, w których głos oddaje się tym, których wcześniej pomijano: chłopom i kobietom wiejskim. Duży sukces odniosła książka Joanny Kuciel-Frydryszak *Chłopotki. Opowieść o naszych babkach*, adresowana już do szerokiego grona odbiorców, którzy chcą poznać i próbować zrozumieć trudne losy wiejskich kobiet w XX wieku, ich walkę o przetrwanie i godność w patriarchalnym społeczeństwie. Również w badaniach filmoznawców zaczęto stawiać pytania o ludową historię kina i konieczność przeniesienia wypracowanych już metod realizacji, choć „nikt nie napisał jeszcze ludowej historii kina – ani całościowej, ani nawet cząstkowej, ograniczonej do jakiejś epoki czy miejsca”²¹. Istnieją natomiast publikacje dające się wpisać w szeroko pojętą ludową wrażliwość²².

Czy zatem najnowsza adaptacja powieści Reymonta realizuje w jakikolwiek sposób zagadnienie zwrotu ludowego? W mojej ocenie film z 2023 roku to produkt na miarę swoich czasów, to przykład jedynie sfolkloryzowanej ludowości. Animowana adaptacja powieści Reymonta łączy jedynie estetykę malarstwa Młodej Polski i stylizację na sztukę ludową. Prezentuje obraz wsi jako estetycznej przestrzeni rytualnej, mitologicznej i sensualnej. Polski etnograf Józef Burszta pisał, że folklorizm „oznacza zjawisko z dziedziny kultury artystycznej polegające na stosowaniu w szczególnych sytuacjach życiowych wybranych [...] treści i form folkloru w postaci wtórnej, najczęściej wyuczonyj i w sytuacjach celowo zaaranżowanych”²³. W PRL-u folklorizm popierany był instytucjonalnie, natomiast obecnie jest wyzyskiwany przez mechanizmy rynku turystycznego, bo stał się towarem na półkach globalnego supermarketu kultury²⁴. Popatrzmy na najnowszy film Welchmanów oczami Pana Młodego, chłopomana z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

20 R. Stobiecki, *Co tak zwany zwrot ludowy mówi nam lub czego nie mówi o kondycji współczesnej polskiej historiografii?*, „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 282–302.

21 Zob. M. Stelmach, *Nic o nas bez nas. Perspektywy ludowej historii kina*, „Ekran” 2022, nr 4 (64), s. 25.

22 Zob. *Ludowe historie Polski*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filмотeki Narodowej” 2002, nr 2, <https://pleograf.pl/index.php/ludowe-historie-polski-2-2022/> [dostęp: 7.07.2025].

23 Zob. *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987, s. 131.

24 Zob. E. Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka” 2014, nr 1, s. 86–99.

„A ty z twoim sercem złotem, nie zgadniesz, dziewczyno-żono, jak mi serce wali młotem!”²⁵

Te słowa wypowiada Pan Młody, bohater dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*, do swojej poślubionej żony. Jest pod jej ogromnym urokiem, targają nim silne emocje, a podekscytowany czuje, że wreszcie żyje. Najnowsza adaptacja *Chłopów* wzbudza zachwyt wielu odbiorców, bo to produkcja, która w założeniach twórców miała poruszać, wzbudzać żywe emocje samą formą. Aktorzy zagrali swoje role, a następnie namalowano kadry i zaanimowano je, bo taka forma filmu według twórców pozwala stworzyć świat, w który można się zanurzyć i który można poczuć. Produkcja Doroty Kobieli i Hugh Welchmana budowana jest na emocjach i estetyzuje obraz wsi, czego nie kryją sami twórcy:

Zróbmy to w szerszym, słowiańskim kontekście, bardziej emocjonalnie – tak jak my przeżywamy malarstwo. Sięgnęliśmy do korzeni. W filmie pojawiają się wpływy kurpiowskie, chóry ukraińskie, inspiracje dziełami Józefa Chełmońskiego, który malował chłopów na Ukrainie. Szukaliśmy kolorów, które opowiadają o poszczególnych porach roku. Bardzo ważne było dla mnie, by każda z nich miała swoje barwy. Na tej podstawie wybieraliśmy obrazy i kostiumy. To wszystko złożyło się na wyjątkowy zbiór, który przenosi widza w tamten świat²⁶.

Sam sposób przedstawienia wsi i jej mieszkańców wydaje się niezwykle przewrotny, ponieważ bohaterowie filmowych *Chłopów* z prawdziwymi chłopami niewiele mają wspólnego. Filmowa społeczność chłopska żyje w zgodzie z naturą, tańczy, bawi się, pije i śpiewa. Nie ma tu pokazanej prawdziwej pracy, bólu: „jeśli już bohaterowie pracują, wydają się to robić przez przypadek, ich pracę przedstawiono wręcz karykaturalnie jako czynność mającą zapobiegać nudzie i będącą kolejnym sposobem na podtrzymanie kontaktów towarzyskich”²⁷.

Romantycznego czy nawet sielankowego rysu można się doszukiwać w konstrukcji postaci Jagny. Zdaniem Anity Piotrowskiej film upodabnia Jagnę do romantycznych pasterek „spod znaku – na głowie ma kraśny wianek, a nad nią leci motylek”²⁸. W filmie podkreślono jej wrażliwość, bo bohaterka zachwyca się otoczeniem i współczuje, rozczuła się nad bocianem, żurawiami czy żukiem. Jagna jest też rozmarzoną artystką i żyje w romantycznym świecie własnej wizji. Jest

²⁵ S. Wyspiański, *Wesele*, w: S. Wyspiański, *Wesele i inne dramaty*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 76.

²⁶ *Opowieść o sile kobiet*, <https://www.salon24.pl/newsroom/1331753,chlopi-od-piatku-w-kinach-opowiesc-o-sile-kobiet> [dostęp: 12.10.2024].

²⁷ W. Nawrocka, *Po „Chłopach” refleksji kilka*, <https://prolibris.net.pl/chlopi/> [dostęp: 12.10.2024].

²⁸ A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym...*, s. 88.

oddana uczuciu, które usprawiedliwia wszystkie jej działania. Jest zatem kobietą bardzo emocjonalną i delikatną, a nadmiar uczucia skazuje ją wreszcie na samotność, dlatego widz od początku współczuje tej postaci.

Emocjonalność tego filmowego obrazu budowana jest również przez muzykę – jej twórca, L.U.C., tłumaczy:

Wiedzieliśmy, że to film artystyczny, malarski, i możemy postawić na pewien impresjonizm, który charakteryzował też styl pisania Reymonta. [...] Tak jak Reymont zbudował z prostych powieści chłopskich lingwistyczną katedrę barokową, tak my chcieliśmy użyć ludowych instrumentów do stworzenia bogatej i wielogatunkowej muzyki filmowej. Wraz z reżyserami podjęliśmy decyzję, że nie będziemy zamykać się w muzyce polskiej i pokażemy szerokie spektrum brzmień słowiańskich. Postawiliśmy na emocje, a nie na historyczną autentyczność²⁹.

„Jak cię widzę z tą koroną, z tą koroną świecidełek, w tym rozmaitym gorsecie [...] w Sukiennicach, w gabilotce: zapaseczka, gors, spódnica, warkocze we wstążek plotce”³⁰

Pan Młody szczególną uwagę zwraca na ubiór swojej małżonki, który jest bogaty i bardzo kolorowy. Sam na ślub założył przecież tradycyjny chłopski strój krakowski. W ten sposób czuje się atrakcyjniejszy, może się wyróżniać i z pewnością zwraca uwagę gości. Podobnie jest w filmowej wersji *Chłopów*:

Pod względem wizualnym to rzecz niespotykana, nieprawdopodobna i zachwycająca. Miejscami wygląda bardzo fotorealistycznie. Wiele kadrów to gotowe arcydzieła, które chcielibyśmy powiesić na ścianie. Wizualna uczta!³¹

Również nagłówki wielu recenzji podkreślają przede wszystkim wizualność filmu: *Wielki powrót chłopomanii; Chłopi jak malowani; Chłopi, coś więcej niż malarska wydmuszka?; Triumf formy nad substancją; Chłopi – towar eksportowy czy wybór chłopopodobny?; The Boys; Film jak malowany, ale czy dobry?; Chłopi – uczta dla oka, pożywka dla umysłu?; Chłopi – złocisty miód promieni; Chłopi 2023, Cepe-lia i skansen, czyli kłapa; Wieś jak malowanie; Chłopi: jak z obrazka.*

²⁹ D. Drózdź, *Czy Jagna może mieć zsunięte ramiączko i sexy koszulkę? Spór o film „Chłopi”*, <https://wyborcza.pl/7,101707,30354659,lipce-w-chlopach-nie-przypominaja-lowickiej-wsi-a-czy-powinny.html> [dostęp: 6.01.2025].

³⁰ S. Wyspiański, *Wesele...*

³¹ A. Siennica, *Chłopi – recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/chlopi-recenzja-filmu-48-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni> [dostęp: 27.04.2025].

Warto przypomnieć, że adaptacja Rybkowskiego też była oceniana w takich kategoriach: „Ekran telewizyjny chwilami wyglądał jak witryna Cepelii”³². Barbara Pstrokońska pisała:

Autorzy scenariusza zdają się [...] zacierać społeczne różnice, pozbawiać obraz głębi, łagodzić surowe zasady lipieckiej obyczajowości, z której pokazują nam raczej zewnętrzną powłokę, owe barwne stroje, sznury koralu, wesołe przyśpiewki i zadzierzystą muzykę. Dzięki wysiłkom reżysera, aktorów i wydatnej pomocy statystujących mieszkańców Lipiec Reymontowskich i Mszczonowa wygląda to ładnie. Bardziej jednak przypomina kolorową wycinankę łowicką niż nakreślony ostrą kreską Reymontowski sztych³³.

Również najnowsze recenzje w podobny sposób oceniają animację: „Ogromnym nakładem pracy stworzono film, który ma zachwycać formą, choć momentami zdaje się ona estetycznym naddatkiem. [...] Twórcy uwodzą nas barwną ludowością”³⁴. Wydaje się, że dla twórców filmu znacznie ważniejsza była metoda malarsko-animacyjna niż treść filmu. Sceny stały się jedynie pretekstem do popisania się sztuką filmową, sztuką dla samej sztuki. Twórcy filmu tekst Reymonta i dziewiętnastowieczne malarstwo potraktowali przedmiotowo, by oczarować nas samą formą filmu.

„[...] jak lalkę dobytą z pudełek”³⁵

Bohater *Wesela* traktuje swoją żonę jak lalkę, dostrzega jej urodę i witalizm, który miałyby się udzielić i jemu. Małżeństwo i pobyt na wsi mają być pomocą w przeciężeniu dekadencjonalnych nastrojów młodego poety. Bohaterką najnowszego filmu *Chłopi* jest Jagna Paczesiówna, to ona jest przedstawiona w ekspozycji filmu, kiedy wędruje polną drogą i ona jest również bohaterką ostatniej filmowej sceny. Dorota Kobiela-Welchman twierdziła w wielu wywiadach, że chciała opowiedzieć historię o kobiecie, o sile kobiety: „Po siedmiu latach pracy nad *Twoim Vincentem*, codziennego obcowania z życiem i dziełem mężczyzny, oddawania mu twórczej energii, chciałam spojrzeć właśnie w te rejony”³⁶. Opowiadała dziennikarzom o swojej

³² A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 273.

³³ Cyt. za: F. Ziejka, „*Chłopi*” Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy, „*Niepodległość i Pamięć*” 2015, nr 1, s. 139.

³⁴ A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym...*, s. 88–89.

³⁵ S. Wypiański, *Wesele...*

³⁶ *Jagna w deszczu*, wywiad Katarzyny Kubisiowskiej z DK Welchman, „*Tygodnik Powszechny*. Wydanie specjalne”, Kraków 2024, nr 1 (29) s. 84.

babci, która zrezygnowała ze studiów medycznych, prowadziła dom, wychowywała dzieci i wykonywała ciężkie prace fizyczne, a przy tym była niezauważalna i niedoceniana. Reżyserka nie szczędziła również uwag na temat mocno zmaskulinizowanego środowiska filmowego. Opowiadając o pracach przy filmie, podkreślała, że 85 procent zespołu malarskiego *Chłopów* to były właśnie kobiety. Artystki te malowały pod dyktando, w ściśle określonej konwencji i rezygnowały z własnego stylu, bo tego wymagała od nich praca zbiorowa. Kobiety tworzyły obrazy inspirowane dziełami wyłącznie mężczyzn: Józefa Chełmońskiego, Leona Wyczółkowskiego, Juliana Fałata, Ferdynanda Ruszczyca, Włodzimierza Tetmajera. Już więc na etapie malowania filmowych kadrów kobiecy głos był pomijany.

Głosu nie ma również filmowa Jagna, która jest bierna, a świat niemal wcale nie jest pokazany z jej perspektywy. Twórcy deklarowali wielokrotnie, że uwspółcześnili literacki obraz młodej bezwolnej kobiety:

Moja Jagna nie była świadoma tego, że może się przeciwstawić regule, ustalonemu porządkowi i roszczeniowemu mężczyźnie. Stała się kozłem ofiarnym w swojej społeczności. Nie miała wyborów, które by realnie zmieniły jej sytuację. Oprócz jednego: ucieczki. I ja Jagnie daję tę możliwość³⁷.

Jagna w filmie jest nieobecna: marzy, leży na łące, patrzy w chmury i na klucze ptaków, bawi się babim latem. Jest kobietą urodziwą, zawsze czystą i schludną, wypoczętą. Zawsze pięknie ubrana: w kolorowe spódnice, zapaski, korale, starannie uczesana. W filmie nie widzimy Jagny podczas ciężkiej pracy w polu. Ona nawet nie ma sprawczości i niejako daje się nieść przez świat. Nie wiemy, o czym myśli Jagna, widzimy ją za to często robiącą wycinanki. To, że kocha przyrodę i zwierzęta, jest wrażliwa, ale niezbyt robotna, musi czynić z niej osobę, która przez mieszkańców wsi jest postrzegana jako inna, dziwna. A przecież Reymontowska Jagna to postać bardziej złożona. Przede wszystkim jest świadoma swojej kobiecości, namiętna, daje się porwać swojej seksualności, wykorzystując ją nieco. Jest również krnąbrna i pewna siebie, silna, a przy tym obdarzona zmysłem estetycznym.

Jagna nie mówi dużo, ale być może to, jak wygląda i jak pokazywana jest jej fizyczność, może stanowić klucz do innego spojrzenia na filmowy obraz kobiety. Karol Irzykowski już 1924 roku pisał o tym, że ciało jako żywioł nad żywioły staje się jednym z głównych elementów kina³⁸. Filmowy obraz pokazuje, jak wygląda postać z zewnątrz – jej ciało, twarz, gesty, ruch, napięcie mięśni czy spojrzenie; to wszystko ma jednak odsłaniać jej wewnątrz – emocje, pragnienia, lęki: „To właśnie wielokrotnie multiplikowana widzialność ludzkiego ciała w ruchu stała się

³⁷ Tamże.

³⁸ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 220.

najważniejszą fascynacją kina”³⁹. Irzykowski, porównując perspektywę pokazania cielesności w filmie z perspektywą poezji i malarstwa, dostrzegał jej wyższość choćby ze względu na to, że potęgowana jest doświadczeniem czasu⁴⁰. W filmie Welchmanów to ciało Jagny jest centrum opowieści, bo jest pożądane, wykluczane, zmysłowe, bite, tańczące, nagie. W tych scenach granice jej ciała wyznaczają miejsce, gdzie spotyka się wewnątrz kobiety z jej światem zewnętrznym. Jagna tańczy, tworzy wycinankę i spogląda w taflę wody, a w tym wszystkim widz może stworzyć znaczenia. Ona niejako myśli oczami, ciałem i ruchem. Wydaje się, że przedstawienie cielesności Jagny w namalowanej i zaanimowanej adaptacji jest najbliższe postulatowi Irzykowskiego i samego Reymonta, który w powieści konsekwentnie sam wykorzystuje kolor: „Reymont jest czarodziejem światła i barwy. [...] Jego malarskość – to najczystszy impresjonizm, dla którego, jako powiada Witkiewicz, żadna farba w naturze nie ma całkiem stałego, bezwzględniego, niezmiennego tonu”⁴¹. O kolorach w powieści Reymonta pisała również Alicja Dąbrowska: „Obrazowanie Reymonta odbiega od typowo realistycznego obiektywnego kształtowania opisu. Ma ono wyraźny charakter uczuciowo-wzruszeniowy, a obiektywne jakości stanowią tylko jeden z elementów opisu. Staje się to widoczne właśnie w sposobie wykorzystania kolorów”⁴². Te kolory są również użyte w filmowym obrazie Jagny. Jednym z dominujących jest czerwony: to na przykład wstążka we włosach, korale, wycinanka, sukienka w tańcu z Antkiem. Czerwień należy wiązać z młodością, witalnością i pięknem; ma ona wymiar zarówno somatyczny: pąsy na policzkach, lśniące czerwono usta, jak i symboliczny: miłość, pożądanie, bunt. W filmowym obrazie kobiety zderza się zatem sensualność z apatią, czerwień z mrokiem, popęd seksualny i zuchwały witalizm z całkowitą biernością. Kolor czerwony w filmowych kadrach wyraża uczucia Jagny, ale i jej popędy. Czerwona jest również krew na twarzy bitej i kopanej dziewczyny, wyrażająca jej cierpienie i ból. Ale w filmowym obrazie bohaterki wykorzystano również biel, błękit i błyszczące kolory. O ich asocjacyjności pisano już w kontekście utworu Reymonta: „Symboliczna asocjacyjność odcieni niebieskiego, bieli, złota i srebra oddala bohaterkę od naturalistycznie pojmowanej pożądliwości, wyposaża w atrybuty osoby »nie z tego świata«. Błękit i złoto symbolizują niebiańskość, niezniszczalność, uduchowienie, królewskość. Młodopolska symbolika bieli balansuje natomiast między anielskością a złem, śmiercią i nicością”⁴³. Kolory w prozie Reymonta wykazują ambiwalencje,

³⁹ W. Frąc, *Cielesność filmu, filmowość ciała*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 35, s. 146.

⁴⁰ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, s. 83.

⁴¹ Z. Falkowski, *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Poznań 1929, s. 107–108.

⁴² A. Dąbrowska, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Polscy nobliści literaccy: materiały konferencji naukowej Wyższa Szkoła Pedagogiczna 31 maja 2000*, red. D.T. Lebiada, Bydgoszcz 2003, s. 89.

⁴³ M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994, s. 255.

bo są uważane za symbol uczuć zarówno dobrych, jak i złych. Pokazanie cielesności Jagny w filmie za pomocą konsekwentnego wykorzystania kolorów może stanowić klucz interpretacyjny do stworzenia psychologicznego portretu bohaterki bardzo złożonej i tragicznej. Ale to kolejny argument na poparcie tezy, że strona wizualna filmu jest bardzo dopracowana, przemyślana i jest najbardziej wyróżniającym się elementem animacji *Chłopów*.

Film Welchmanów pokazuje dramat młodej chłopki, która nie ma własnego zdania, jest pokorna i całkowicie podporządkowana męskiej władzy w gromadzie chłopskiej. W słynnej scenie weselnej w brutalnym tańcu Jagna – niczym przedmiot, ładna lalka – jest przekazywana z rąk do rąk tych, którzy mieli wpływ na jej życie. Mężczyźni rozporządzają nią, okręcają w coraz szybszym tańcu, chwytają ją w pasie, podnoszą, a kamera pozwala nam na chwilę przyjąć perspektywę Jagny. Oglądając żywiołowy taniec, niemal czujemy na własnym ciele te dzikie, pożądliwe męskie spojrzenia. Ta scena jest bardzo symboliczna, ale jest również kwintesencją tego, co sami twórcy uczynili z filmowym wizerunkiem Jagny. Młoda kobieta w całym filmowym obrazie została potraktowana przedmiotowo. Twórcy nie dali jej prawa głosu i nie chodzi tu tylko o dialogi, choć faktycznie w wielu scenach Jagna milczy i gra mową ciała. Nie oglądamy praktycznie świata brutalnej społeczności chłopskiej z jej perspektywy. Wyjątkiem są sceny z weselnego tańca czy taniec z Antkiem, który można potraktować jako manifestację namiętności i wolności. Jagna, w czerwonej sukni i z rozpuszczonymi włosami, tańczy, a scena ta jest zapowiedzią tragedii. Na uwagę zasługuje również ostatnia scena, w której oczami Jagny obserwujemy twarze krzyczących kobiet. Jednak film absolutnie nie pokazuje perspektywy kobiecej nawet w scenach miłosnych. Te sceny opowiadają o pożądaniu męskim, a nie o kobiecym. Jagna Reymonta jest pełna pożądania i gotowa na wiele, by je zaspokoić. Rozgrywa swoją seksualność i chociaż ostatecznie przegrywa, do końca pozostaje zmysłowa i świadoma swojej erotycznej siły. Filmowa Jagna natomiast staje się ofiarą męskich żądz, bezwolnie poddaje się losowi, nie jest przedmiotem pożądania. Twórcy filmowi zdecydowali się dodać scenę gwałtu Jagny, choć nie ma jej w literackim pierwowzorze. W filmie Jagna jest niewinnym dzieckiem, w powieści to dojrzała kobieta, która jest świadoma swojej seksualności i pożąda mężczyzn.

Aktorka Kamila Urzędowska zagrała skrzywdzone i wrażliwe dziecko, czego dowodzi fakt, że nagość w filmie pojawia się często, ale wyłącznie w sytuacjach, które negują sprawczość Jagny. Twórcy animacji wybrali męski punkt widzenia, erotyzując przemoc i robiąc z niej widowisko dla widza. Nie ma tu sceny erotycznej, w której kobieta byłaby inicjatorką i czerpała z seksu przyjemność, jest natomiast to, czego prawdziwe feministyczne kino słusznie unika, czyli seksualizacja przemocy. Jagna w ostatniej scenie zostaje całkowicie rozebrana, nawet wbrew wizji Reymonta, i naga, pobita leży w błocie. Warto dodać, że ta scena jest niespójna: i z kodem wizualnym dziewiętnastowiecznego realizmu, i z portretem Jagny

prezentowanym w całym filmie. Dzieło Welchmanów przypomina estetyczną impresję, a ta malarska estetyka zostaje przełamana w scenie linczu. Nagość i przemoc są celowo skonstrastowane z wcześniejszymi kadrami, co podkreśla gwałtowność wydarzeń i ich brutalność. Deszcz nie tylko oczyszcza ciało Jagny z błota, ale ukazuje Jagnę jako podmiot, bo wieś traci nad nią kontrolę, ona zaś odzyskuje siłę.

Wiele recenzji w tytułach nawiązuje do historii, którą intencjonalnie chcieli opowiedzieć w swoim filmie twórcy: *O Jagnie feministce; Opowieść o sile kobiet; „Chłopi” czy raczej „Chłopki”? Te pożądliwe spojrzenia możemy poczuć na sobie; Marilyn z Lipiec; Niepoprawna marzycielka; Chłopi – narodziny kobiety wyzwolonej; Film „Chłopi” – uniwersalna opowieść z kobietami w sercu fabuły*. Te nagłówki w żaden sposób nie odnoszą się do treści filmu, podobnie jak opinie w wielu recenzjach: „Jednak naszemu zachwytowi przeszkadza fakt, że autorzy filmu dopuścili się niesłychanego fałszerstwa, interpretując utwór Reymonta w duchu walczącego feminizmu i modnej obecnie silnie lewicującej politycznej poprawności”⁴⁴. Media katolickie widzą w filmie przede wszystkim feminizm: „Twórcy filmu przedstawili postać Jagny zgodnie z panującą obecnie ahistoryczną tendencją rewidowania tradycji i przedstawiania jej z mocno feministycznego punktu widzenia”⁴⁵. Twórcy nie mogą zasłaniać się tekstem Reymonta, bo sami ogołacają go z tego, co najbardziej współczesne. W filmie nie oglądamy wyzwolonej kobiety, a obraz Jagny nie został uwspółcześniony. Dostrzegają to również odbiorcy, którzy dzielą się swoimi opiniami na portalach internetowych:

Mamy XIX wiek i kobietę, która oprócz urody i wrażliwości niewiele ma. Nie jest pracowita, nie ma fachu, niewiele umie, niewiele wie o świecie, ma haniebną historię za sobą. Nie rozumie reguł świata i w tym filmie jest jak cielę idące za koniczyną, pozbawione sprytu i instynktu samozachowawczego. Jaki los czeka ją poza Lipcami?⁴⁶

Podsumujmy: bezwolna, rozmarzona mimoza nie może być symbolem profeminizmu. Zupełnie inaczej można interpretować literacki obraz Jagny, która u Reymonta podlegała wpływom środowiska, a jednocześnie pragnęła być sobą i rozwijać się według swoich marzeń, przekraczać własne granice. Podejmowała działania zmierzające do zmiany świata, ale również dążyła do zmiany samej siebie, starała się poznać, wzmocnić wolę i kontrolować swoje stany emocjonalne, rozwijać się. Barbara Smoleń widzi właśnie w Jagnie literackiej kobietę

⁴⁴ *O Jagnie feministce*, <http://idziemy.pl/kultura/o-jagnie-feministce> [dostęp: 31.10.2023].

⁴⁵ E. Kabiesz, *Chłopi – widowiskowo, ale ideologicznie*, „Gość Niedzielny” 13.10.2023, <https://www.gosc.pl/doc/8529008.Chłopi-widowiskowo-ale-ideologicznie> [dostęp: 13.10.2023].

⁴⁶ mkjankowska, *Piękny ale uproszczony*, <https://www.filmweb.pl/film/Ch%C5%82opi-2023-857962/discussion/Pi%C4%99kny+ale+uproszczony,3374837> [dostęp: 10.11.2024].

proponującą transgresję obyczajową, etyczną, estetyczną i genderową⁴⁷. Technika malarska, inspirowana malarstwem młodopolskim i impresjonistycznym, nadaje być może kobiecie pewnej głębi, ale przede wszystkim poetyckości, a nawet sielankowości.

„że to moje, że to własne, że tak światłem gorą lica!”⁴⁸

Film Welchmanów to przejaw współczesnej chłopomanii – czyli powierzchownego, opartego na wizualnym zachwycie, bardzo emocjonalnego podejścia do tematu chłopskiego – w którym twórcy filmu myślą o zaspokojeniu swoich ambicji, fałszując bogaty i niejednoznaczny obraz literackiej Jagny. Chłopska bohaterka powieści Reymonta została potraktowana przedmiotowo, a więcej wolności dał jej sam autor powieści. Natomiast uzasadnienie decyzji Komisji Oscarowej należy rozważać jako wskazówki dla kolejnych adaptatorów dziełnowiekowej powieści, bo historia Jagny zasługuje na poważne potraktowanie: „[...] Film porusza ważne i wciąż aktualne tematy społeczne; opresję kobiet, ich zależność, a nawet przynależność do mężczyzny, przemoc seksualną, mobbing. To historia, która będzie zrozumiała na całym świecie, ponad granicami i podziałami politycznymi”⁴⁹. Alicja Helman używała terminu „twórcza zdrada”⁵⁰, pisząc o adaptacjach filmowych, których twórcy przerabiają, dostosowują do nowych potrzeb i do nowego użytku materiał literacki. Dzięki tym praktykom adaptowane dzieła tworzą nowe sytuacje komunikacyjne. Być może duże powodzenie frekwencyjne tego filmu dowodzi, że stworzył on taką sytuację chwilowej mody, którą można tłumaczyć jako efekt splotu wielu czynników – estetycznych, kulturowych, społecznych i marketingowych. *Chłopi* Reymonta to lektura obowiązkowa, więc film stał się naturalnym punktem odniesienia dla uczniów, nauczycieli i rodziców, został potraktowany jako atrakcyjna alternatywa lub wsparcie w nauce szkolnej. Film był szeroko komentowany jako piękny, wizualnie hipnotyzujący, co przyciągało również tych, którzy nie przeczytali utworu Reymonta. A w końcu – rozpoznawalność i zainteresowanie promowaną w różnych mediach animacją Welchmanów zwiększył udział w prestiżowych festiwalach filmowych i zgłoszenie do Oscara w kategorii najlepszy film międzynarodowy.

47 B. Smoleń, *Jagna, w: ...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

48 S. Wyspiański, *Wesele...*, s. 76.

49 *Film „Chłopi” polskim kandydatem do Oscara!*, <https://nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/film-chlopi-polskim-kandydatem-do-oscar>- [dostęp: 14.02.2025].

50 A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nowa, Warszawa 1998.

Czy zatem filmowa chłopomania w animowanej adaptacji prozy Reymonta to jedynie estetyczny zwrot ludowy we współczesnym kinie? Wieś jest nadal sielska, kolorowa, a każdy kadr filmu jedynie sankcjonuje jej malarskość. Błoto pojawia się w zakończeniu filmu, a to zdecydowanie za mało, aby powstał realistyczny obraz wsi. Film zdecydowanie oferuje nową, intensywnie wizualną i zmysłową interpretację obrazu polskiej wsi, opierając się na estetyce młodopolskiego malarstwa, a nie na przykład stylistykę naiwnej sztuki ludowej. Każda klatka to doskonały obraz, pejzaż z symbolicznymi elementami, a twórcy często wykorzystują w tych ujęciach *slow cinema*, dodając muzykę stylizowaną na ludową. Na podstawie filmu można stworzyć katalog estetycznych cech ludowości w filmie. Są to:

- kolorystyka – nasycone barwy w krajobrazie, strojach itp.;
- muzyka wykorzystująca oryginalne pieśni ludowe, instrumenty, śpiew;
- pejzaż podkreślający rytm życia związany z cyklem przyrody;
- symbolika dotycząca zwierząt domowych, narzędzi rolniczych, rytuałów agrarnych;
- typowość bohaterów chłopskich, którzy wykonują konkretne prace (chłop orze, kobieta obiera kapustę, ma obowiązki domowe).

W przypadku filmu Welchmanów zwrot ludowy nie dotyczy prowadzenia narracji, przemyślanego, konsekwentnego, innego sposobu widzenia świata, jest jedynie reinterpretacją poprzez nowoczesne formy wizualne. Film, operując formą malarskiej wrażeniowości, pokazuje naturę, światło czy ciało ludzkie nie realistycznie, a raczej zmysłowo, metaforycznie. Choć w kilku scenach próbuje mocniej pokazać perspektywę Jagny jako kobiety wykluczonej przez patriarchalną wieś, to w sposób niewystarczający, by zwrot ludowy łączyć z feminizmem. Przeważająca estetyzacja wzmacnia narrację, w której Jagna pojawia się jedynie jako postać zmysłowa, sielankowa, romantyzowana, ale zarazem tragiczna, bo jest ofiarą przemocy innych chłopów i wiejskich kobiet.

Animowana adaptacja nie uniwersalizuje w żaden sposób historii Jagny i jej nie uwspółcześnia. Widzowi pozostanie jedynie estetyczne przeżycie, doznanie widza obcującego z filmem, swoista kontemplacja jakości zmysłowych, uzależniona od gustu i indywidualnej wrażliwości odbiorcy. Maria Rzeuska pisała: „Zaprzeczyć się jednak nie da, że »Chłopi« Reymonta, pomimo swych pęknięć, artystycznych załamań i niezgranych elementów, jako dzieło sztuki znacznej miary i wielkiego znaczenia, żyją wciąż i budzą silny oddźwięk nie tylko w czytelnikach, ale i w twórcach”⁵¹. Być może to stwierdzenie należy również odnieść do najnowszej animowanej adaptacji.

⁵¹ M. Rzeuska, „Chłopi” Reymonta, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1950, s. 238.

Bibliografia

- Brzozowska Sabina, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „*Chłopi*” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „*Pamiętnik Literacki*” 2021, nr 4, s. 131–146, <https://doi.org/10.18318/pl.2021.4.7>
- Burszta Wojciech Józef, *Folklorystyka w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym*, Wielkopolskie Towarzystwo Literackie, Poznań 1970.
- Dąbrowska Alicja, *Kolorystyka w „Chłopach” Władysława Stanisława Reymonta*, w: *Polscy nobliści literaccy. Materiały konferencji naukowej, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 31 maja 2000*, red. D.T. Lebioda, Bydgoszcz 2003.
- Dębicki Zdzisław, *Wł. St. Reymont laureat Nobla*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925.
- Drózd Dawid, *Czy Jagna może mieć zsunięte ramiączko i sexy koszulkę? Spór o film „Chłopi”* <https://wyborcza.pl/7,101707,30354659,lipce-w-chlopach-nie-przypominaja-lowickiej-wsi-a-czy-powinny.html>
- em, *Na ekranie. Kino Corso-Nirwana. Chłopi*, „*Kurjer Polski*” 15 kwietnia 1922, nr 104, s. 8.
- Film „*Chłopi*” polskim kandydatem do Oscara!, <https://nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/film-chlopi-polskim-kandydatem-do-oscar-a>
- Frąc Waldemar, *Cielesność filmu, filmowa cielesność*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2013, nr 35, s. 146–160, <https://doi.org/10.36744/kf.2691>
- Frenkiel Mieczysław, *Parę momentów zaobserwowanych podczas zdjęć*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1922, nr 17, s. 12.
- Gazda Grzegorz, *Reymont i »sfery wyświeglające«*, „*Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature*” 1969, z. 24, s. 277–283.
- Grzeszczuk Stanisław, *Z problemów ludowości*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nowa, Warszawa 1998.
- Hendrykowski Marek, *Reymont, izmy i kino*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2003, nr 43, s. 214–225, <https://doi.org/10.36744/kf.3792>
- Irzykowski Karol, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Jagna w deszczu* [wywiad Katarzyny Kubisiowskiej z DK Welchman], „*Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne*” 2024, nr 1 (29), s. 84–87.
- Kabiesz Edward, *Chłopi – widowiskowo, ale ideologicznie*, „*Gość Niedzielny*” 13.10.2023, <https://www.gosc.pl/doc/8529008.Chlopi-widowiskowo-ale-ideologicznie>
- Klekot Ewa, *Samofolklorystyka. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „*Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka*” 2014, nr 1, s. 86–99.

- Krzyżanowski Julian, *Paralele. Studja porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- L.B., *W świecie ekranu. Chłopi*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 15, s. 16.
- Leszczyński Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2020.
- List W.S. Reymonta do F.-L. Schoella z 25 czerwca 1925, cyt. za: *Reymont we Francji*, oprac. B. Miazgowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 38.
- Ludowe historie Polski*, „Pleograf. Historyczno-Filmowy Kwartalnik Filmoteki Narodowej” 2002, nr 2, <https://pleograf.pl/index.php/ludowe-historie-polski-2-2022/>
- Nawrocka Weronika, *Po Chłopach refleksji kilka*, <https://prolibris.net.pl/chlopi/>
- Niedźwiedzki Bolesław, *Wrażenia i refleksje o sfilmowaniu „Chłopów”*, „Kino-Teatr dla Wszystkich” 1925, nr 7, s. 4.
- O Jagnie feministce*, <http://idziemy.pl/kultura/o-jagnie-feministce>
- Opowieść o sile kobiet*, <https://www.salon24.pl/newsroom/1331753,chlopi-od-piatku-w-kinach-opowiesc-o-sile-kobiet>
- Oracki Tadeusz, *Reymont-teatr-film-radio: rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, z. 1, s. 173–186.
- Piotrowska Anita, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny. Wydanie specjalne”, Kraków 2024, nr 1 (29), s. 88–89.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Rzeuska Maria, „Chłopi” *Reymonta*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1950.
- Siennica Adam, *Chłopi – recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/chlopi-recenzja-filmu-48-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni>
- Smoleń Barbara, *Jagna*, w: ...*czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Stala Marian, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
- Stobiecki Rafał, *Co tak zwany zwrot ludowy mówi nam lub czego nie mówi o kondycji współczesnej polskiej historiografii?* „Teksty Drugie” 2022, nr 4, s. 282–302, <https://doi.org/10.18318/td.2022.4.19>
- Stelmach Miłosz, *Nic o nas bez nas. Perspektywy ludowej historii kina*, „Ekran” 2022, nr 4 (64).
- Strąk Michał, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8–9.
- Sulima Roch, *Literatura a dialog kultur*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1982.
- Tatarowski Lesław, *Poglądy na ludowość w czasopiśmie młodopolskim*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Wrocław 1979.
- Wyspiański Stanisław, *Wesele*, w: S. Wyspiański, *Wesele i inne dramaty*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

Ziejka Franciszek, „*Chłopi*” Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy, „*Niepodległość i Pamięć*” 2015, nr 1, s. 121–142.

Jolanta Wróblewska, doktor, językoznawca i filmoznawca, pracuje w Zakładzie Edukacji Polonistycznej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Członkini Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Zainteresowania naukowe: postpamięć, filmowe obrazy Zagłady, edukacja filmowa i edukacja medialna.

Monika Bator*

 <https://orcid.org/0000-0001-7734-3122>

Wiejska *femme fatale* czy ofiara patriarchy? Filmowe portrety Jagny Paczesiówny

Streszczenie

Najnowsza adaptacja filmowa powieści Reymonta *Chłopi*, która w centrum fabuły stawia celebrującą swoją kobiecość i odmiennność, tłamszoną przez zbiorowość w imię dobra wspólnoty, Jagnę, zachęca do skonfrontowania tego portretu z filmowymi kreacjami z dwóch wcześniejszych produkcji, które powstały na podstawie nagrodzonej Noblem chłopskiej epopei (ze świadomością, że do czasów obecnych nie zachowała się żadna kopia pierwszego, niemego, obrazu i możemy bazować jedynie na dość skąpych przekazach prasowych). Jest to tym bardziej interesujące, że kolejne ekranowe wersje noblowskiej powieści Reymonta powstawały prawie równo co 50 lat (1922, 1973, 2023), co stwarza pewną recepcyjną perspektywę porównawczą.

Nie skupiając się *stricto* na kwestii samej adaptacji, podjęto w artykule próbę badawczego namysłu nad trzema realizacjami aktorskimi postaci Jagny w wykonaniu Marii Merity, Emilii Krakowskiej i Kamili Urzędowskiej, bazując na głosach krytyki filmowej oraz przywołując na zasadzie kontekstu inne kobiece portrety filmowe z poszczególnych epok, w których powstawały filmy oparte na tetralogii Reymonta.

Słowa kluczowe: Jagna na ekranie, *Chłopi* Reymonta, *Chłopi* film 1922, 1973, 2023, Maria Merita, Emilia Krakowska, Kamila Urzędowska

* Uniwersytet im. Jana Kochanowskiego w Kielcach, monika.bator@ujk.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-07-02. Accepted: 2025-07-20.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Jan Kochanowski. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Rural femme fatale or victim of patriarchy? Cinematic portraits of Jagna Paczesiówna

Summary

The latest film adaptation of Reymont's novel *The Peasants*, which places at the center of its narrative Jagna – a woman who embraces her femininity and otherness, yet is suppressed by the community in the name of the common good – encourages a comparison with the cinematic portrayals in two earlier films based on the Nobel Prize-winning rural epic (bearing in mind that no copy of the first silent film has survived to this day, and we can rely only on sparse press reports).

This comparison is particularly compelling given that each subsequent screen version of Reymont's Nobel-winning novel was released almost exactly 50 years apart (1922, 1973, 2023), offering a unique perspective for reception and interpretation across time.

Without focusing strictly on the issue of adaptation itself, the article undertakes an analytical reflection on three acting portrayals of the character Jagna, as performed by Maria Merita, Emilia Krakowska, and Kamila Urzędowska, drawing on voices from film criticism and, by way of contextual reference, evoking other female film portrayals from the respective periods in which the films based on Reymont's tetralogy were produced.

Keywords: Jagna on screen, Reymont's *The Peasants*, *The Peasants* film 1922, 1973, 2023, Maria Merita, Emilia Krakowska, Kamila Urzędowska

Chłopi, nazwani przez badacza z epoki „dziełem na wskroś męskim”¹, są przecież także – jak pisze we wstępie do *Ludowej historii kobiet* Przemysław Wielgosz – „najpopularniejszą w polskiej kulturze opowieścią o kobiecie ze wsi, która przeciwstawiła się otoczeniu”². Jagna Paczesiówna, żona, a potem wdowa po Macieju

1 A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1912, s. 267, za: S. Brzozowska, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „*Chłopi*” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „*Pamiętnik Literacki*” 2021, nr 4, s. 131.

2 P. Wielgosz, *Większość „większej połowy”*. *Ludowa historia kobiet*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. tenże, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023.

Borynie, bohaterka powieści Władysława Stanisława Reymonta, to w powszechnej opinii jedna z niewielu tak wyrazistych, niejednoznacznych postaci kobiecych w polskiej literaturze. Jak zaznaczył w swojej książce o Reymoncie Józef Rurawski, „najwięcej chyba uwagi poświęcili badacze, historycy literatury i krytycy postaci Jagny. Bo też to kreacja wyjątkowa [...]”³.

W niniejszym tekście skupię się na próbie badawczego namysłu nad jej ekranowymi reprezentacjami. Wydaje się, że „Jagna w całym swym skomplikowaniu i wcale nie takiej prostej osobowości”⁴ – stanowi wspaniały materiał dla stworzenia wybitnej kreacji aktorskiej, zarówno na scenie, jak i na ekranie. Czy Marii Mericie, Emilii Krakowskiej i Kamili Urzędowskiej udało się sprostać temu zadaniu? A może nie chodzi o „wybitność”, tylko raczej o interesujące, nawet jeśli z konieczności uproszczone, ekranowe odzwierciedlenie pewnej wizji kobiecości charakterystycznej dla konkretnego czasu?

Namysł ten wydaje się tym bardziej uprawniony, że kolejne ekranowe wersje noblowskiej powieści Reymonta powstawały prawie równo co 50 lat (1922, 1973, 2023), co stwarza pewną recepcyjną perspektywę porównawczą.

Jagna przedwojenna

W 1922 roku pojawił się na ekranach pierwszy polski film fabularny na podstawie *Chłopów* Reymonta⁵. Scenariusz opracował Adam Zagórski, kierownik literacki i dyrektor teatrów, ceniony krytyk, tłumacz szeregu utworów scenicznych z języka francuskiego, a także autor kilku scenariuszy, w tym m.in. do filmów *Cud nad Wisłą* i *Na jasnym brzegu* (oba z 1921)⁶, reżyserował Eugeniusz Modzelewski (który był również autorem zdjęć). Pisarz nie tylko udzielił zgody na realizację, ale także współpracował z Zagórskim przy opracowywaniu scenariusza⁷. Niestety, do czasów obecnych nie zachowała się żadna kopia tego niemego obrazu, choćby w niepełnej wersji. Sądząc po nielicznych głosach recenzenckich, powstał raczej bryk

3 J. Rurawski, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 299.

4 B. Smoleń, *Jagna*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 255.

5 Na marginesie warto wspomnieć, że Józef Rączkowski, literat, działacz ruchu ludowego, przed 1914 rokiem pisał scenariusz filmowy do *Chłopów*, za: T. Oracki, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 183.

6 Adam Zagórski, [hasło] w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/57997/adam-zagorski> [dostęp: 23.04.2025].

7 S. Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 35; *Chłopi Reymonta w kinematografie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 49, <https://stare-kino.pl/chlopi-reymonta-w-kinematografie/> [dostęp: 20.04.2025].

z Reymonta, liczne skróty i przeróbki oddaliły efekt ekranowy od pierwotnych zamierzeń twórców⁸. Jak pisze Tadeusz Lubelski, w ówczesnym polskim kinie „zaskakuje ambicja wczesnych przedsięwzięć adaptatorskich, z reguły przekraczająca możliwości wykonania”⁹. Adaptacja, wbrew przewidywaniom samego Reymonta i producentów, nie wywołała większego zainteresowania publiczności i szybko zesłała z ekranów¹⁰.

Największą gwiazdą filmu okazał się debiutant ekranowy Mieczysław Frenkiel w roli Boryny¹¹. Wzmiankuje się również pozytywnie o Annie Belinie wcielającej się w Hanę, żonę Antka¹². Natomiast o Jagnie w kreacji Marii Merity nie wiemy właściwie nic. W recenzji z „Kuriera Polskiego” pojawia się enigmatyczne zdanie, że „...piękniejszej i do tej roli odpowiedniejszej nie mógł autor wybrać”¹³. Drobne wzmianki recenzenckie wskazują, że obraz filmowy z 1922 roku koncentruje się jednak na wątku Jagusi, „pięknej grzesznicy [...] wyświeconej z gromady przez tłum rozjuszonych bab¹⁴”, „kobiecie, której przepastne oczy uwodzą wszystkich

8 „Po dwóch latach przygotowań 7 kwietnia 1922 roku odbyła się premiera *Chłopów* w kinie Nirwana w Warszawie. Zanim jednak film wszedł na ekrany, w końcowej fazie montażu (Biuro Filmowe Ornak wraz z filmem zmieniło właściciela) dokonano wielu zmian” (G. Gazda, *Reymont i „strefy wyświetlające”*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 279).

9 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 60.

10 „W Polsce zrobili film i wyświetlali, ale tak nędznie, iż film nie miał powodzenia i sromotnie upadł” (List W.S. Reymonta do F.-L. Schoella z 25 czerwca 1925, w: *Reymont we Francji. Listy do tłumacza „Chłopów” F.-L. Schoella*, oprac. B. Miazgowski, Warszawa 1967, s. 38, za: G. Gazda, *Reymont i „strefy wyświetlające”*..., s. 281).

11 „Wielki artysta. Przecudnie uśmiechnięty, gdy wtyka Jagnie chustę kolorową, pełen grozy, gdy podpala stodołę, by schwytać kochanków, i potężny, prawdziwy liryk, gdy w majakach gorączki umierającą dłonią obsiewa [...] ziemię, aż do ostatniego tchnienia, gdy przywarł do niej ustami i całym ciałem w cudnym zwidzeniu” (em., *Chłopi*, „Kurier Polski” 1922, nr 104, s. 8, za: *Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje, wstęp, wyb. i oprac.* B.L. Gierszewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 33–34).

12 „Potężny talent Reymonta, mimo wadliwej miejscami reżyserii, zaludnił srebrny czworobok ekranu tłumem postaci barwnych, soczystych i charakterystycznych, z których uwypukliły się, jak dwie ptaszkorzęby, kreacje Frenkla i Beliny” (L.B., *W świecie ekranu. Chłopi podług powieści St. Wł. Reymonta*, „Przegląd Filmowy i Kinematograficzny” 1922, nr 15, s. 16). „P. Belina bardzo szybkim krokiem wspina się po drabinie coraz lepszych ról na firmament gwiazd filmowych. Hanę grała świetnie” (em., *Chłopi*..., s. 34).

13 Tamże.

14 L.B., *W świecie ekranu*..., s. 16. Warto może zauważyć, że identyczne sformułowanie pojawia się w recenzji powieści autorstwa Józefa Weyssenhoffa z 1909 roku: „Taką można bezkarne krzywdzić, szkalować, wyrzucić ją wreszcie ze społeczeństwa, jak tę Jagnę, którą ostatecznie cała gromada, prowadzona przez **rozjuszone baby** [wyróżnienie – M.B.], wywozi po hańbioną i pobitą, na wozie gnoju poza granice Lipiec” (J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie*. 2:

mężczyzn¹⁵. Nawet jeśli sformułowanie, które pojawiło się na plakatach reklamujących film: „Dramat erotyczny według słynnego dzieła Władysława Reymonta. Tragiczna miłość macochy i pasierba”¹⁶ można uznać za hiperbolizację charakterystyczną dla ówczesnej reklamy filmowej¹⁷, trudno podważyć opinię recenzenta, i to w jakimś sensie bezstronnego, bo niezatrudnionego na etacie w żadnym filmowym periodyku. W „Gazecie Kieleckiej” z 1932 roku zamieszczono list Jana Zwierzchowskiego, w którym ten znany w Kielcach nauczyciel i miłośnik folkloru świętokrzyskiego wypowiedział się na temat filmu *Chłopi*, przypomnianego właśnie przez jedno z kieleckich kin. Sporo w tej recenzji krytycznych uwag na temat filmu, który „z cudnego poematu o duszy ludu polskiego” stał się, w wyniku wydobycia przez jego autorów „z przecudnie splecionej akcji reymontowskiej” tylko jednego wątku – miłości Jagusi – „dramatem erotycznym”. Fakt ten spowoduje, iż widz – mieszczuch nieznający powieści – „nabierze mylnej, bo złej opinii o kobiecie-chłopce i w ogóle o wsi polskiej, która przecież jest i będzie źródłem siły i tężyzny Narodu”¹⁸.

„Wysunięte na pierwszy plan postacie Boryny i Jagny przesłoniły sobą obraz życia gromady, co się minęło z intencjami autora”¹⁹ – dodawał po latach recenzent „Ekranu”.

Owa „piękna grzesznica” z „przepastnymi, uwodzającymi wszystkich mężczyzn oczyma” w kreacji Marii Merity wpisuje się w ówczesną konwencję ekranowego wampa, czyli filmowej wersji literackiego i malarskiego motywu *femme fatale*, kobiety fatalnej²⁰. Zrodzone w kinie i poza nim rzadko spotykane określenie ‘wamp’,

Epopeja chłopska, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 19–20, za: S. Lichański, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 249.

15 Cytat z plakatu filmowego, za: J. Pierończyk, „Chłopi” Reymonta niesłabnącą potęgą są i basta. To książka o nas. Rok 2022 rokiem kilku rocznic związanych z Chłopami, <https://dziennikzachodni.pl/chlopi-reymonta-nieslabnaca-potega-sa-i-basta-to-ksiazka-o-nas-rok-2022-rokiem-kilku-rocznic-zwiazanych-z-chlopami/ar/c13-16002439> [dostęp: 24.04.2025].

16 Tamże.

17 Pisze o tym m.in. Alina Madej w znakomitej książce *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 23–27.

18 J. Zwierzchowski, *List otwarty do redakcji „Gazety Kieleckiej”*, „Gazeta Kielecka” 1932, nr 2, s. 3.

19 A. Market, *Ekranizacja Reymonta*, „Ekran” 1958, nr 14, s. 10.

20 „*Femme fatale* jako jedna z postaci czy wzorców filmowych także ma [...] zaplecze kulturowe. Z jednej strony będzie to mające długą tradycję spojrzenie mizoginiczne, cechujące się ambivalencją uczuć – lęku i pożądania, z drugiej – zależności natury społeczno-ekonomicznej i moralno-obyczajowej, związane między innymi z intensyfikującym się z początkiem XX wieku procesem emancypacji kobiet” (Z. Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 119–120).

oznaczające „kuszącą, uwodzicielską, demoniczną kobietę”, będące skrótem od słowa ‘wampir’, „kryje, także w sensie metaforycznym, złagodzone cechy krwiożerczego stworu, choć skutek działań wampa i wampira może być podobny [...]”²¹.

Terminu tego użyto po raz pierwszy na afiszach reklamujących amerykański film pt. *A Fool There Was* (*Głupiec tu był*) w reżyserii Franka Powella²². „Była to opowieść z typowo hollywoodzkim motywem uwiedzenia, przy czym stroną aktywną była kobieta – uosobienie lęku i pokus, mężczyzna zaś – jedynie jej naiwną i łatwowierną ofiarą”²³. Rolę pięknej, intrygującej, agresywnej erotycznie²⁴ kobiety wampira zagrała mało znana wówczas aktorka teatralna Theda Bara. Wymyślono jej wspomniany pseudonim, nieco awanturniczy życiorys i lansowano jako nową gwiazdę.

„Pierwszą *femme fatale* Hollywood”²⁵ nazywano również Polę Negri, która m.in. w filmie *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów* (1918) zagrała rolę kobiety będącej obiektem pożądania i walczącej o własną podmiotowość. „*Femme fatale* jest definiowana głównie przez swoją seksualność. Erotyzm jest jej bronią. Kobieta fatalna jest zawsze w centrum zainteresowania: pośrodku kadru, na pierwszym planie lub uwydatniona w tle przez głębię ostrości. Ma władzę nad ruchem kamery i kieruje ją, wraz ze wzrokiem mężczyzn i widza, na siebie”²⁶.

Czy brak sukcesu pierwszej filmowej wersji *Chłopów* wynikał z tego, że Maria Merita nie udźwignęła wampowej konwencji²⁷, czy jednak zabrakło w koncepcji tej roli owej wieloznaczności postaci Jagny z powieści Reymonta?

21 Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 12.

22 Amerykańskie kino inspirowało się tutaj kinem europejskim, przede wszystkim skandynawskim. Prekursorskie postaci wampów pojawiły się m.in. w filmach: Mauritz Stiller, *Wampir, czyli niewolnik kobiety* (dramat w trzech aktach, 1912) oraz *Przepaść* z Astą Nielsen (1910).

23 Tamże, s. 120.

24 „Finałowa scena, w której niesyta zgubnych żądz kobieta wampir z zagadkowym uśmiechem klęczy nad martwym ciałem nieszczęśnika i obsypuje trupa płatkami róż – zyskała w historii filmowego melodramatu rangę bliską scenie śmierci Damy Kameliowej. Budziła jednak całkiem odmienne uczucia: nie »wzruszała do łez«, ale szokowała swym cynizmem. Klasyczny już fotos reklamowy z tego filmu ukazuje Thedę pochyloną złowieszczo nad kościotrupem” (Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą...*, s. 32).

25 Zob. M. Kotowski, *Pola Negri: Hollywood First Femme Fatale*, University Press of Kentucky, Kentucky 2014, za: S. Stokłosa, „*Doskonały przykład doskonałej rozkoszy – kobiety i papierosy w XIX wieku. Od Carmen po hollywoodzkie femmes fatales*, w: *Ciało i umysł – konflikt, dialogi, reprezentacje*, red. L. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2023, t. I, s. 9.

26 P. Paczyńska-Jasińska, *Femme fatale w kinie noir*, <https://film.org.pl/a/femme-fatale-w-kinie-noir-78037> [dostęp: 19.07.2025].

27 „Przemiany obyczajowe wpływały na kształtowanie się gustów, domagały się też nowych modeli kobiety fatalnej [...]. „Wampirzenie” według starych recept było śmieszne, aktorstwo lat dwudziestych wymagało subtelniejszych środków” (Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą...*, s. 54).

Pisarz nie stworzył przecież bohaterki jako klasycznej *femme fatale*, ale zastosował pewne elementy tego typu, by ukazać konflikt jednostki (kobiety, zmysłowości, niezależności) z tradycyjną, zamkniętą wspólnotą. Jagna, działając zgodnie z instynktem, nie będąc świadomą manipulatką, ukazywana jest w powieści bardziej jako ofiara skostniałego, patriarchalnego społeczeństwa niż demoniczna siła. To postać ambiwalentna, jednocześnie budząca pożądanie i gniew, fascynację i nienawiść. Twórcy niemego polskiego filmu z lat dwudziestych najprawdopodobniej nie udźwignęli złożoności tej niezwykle interesującej bohaterki literackiej.

W 1925 roku Francuzi wyrazili chęć sfilmowania *Chłopów*, zabiegał o to Étienne Arnaud, pionier francuskiego kina, scenarzysta i reżyser, poprzez Francka Louisa Schoella – francuskiego tłumacza chłopskiej tetralogii. Według Grzegorza Gazdy Reymont przystał na powyższe propozycje, ale „Arnaud, szukając wsparcia finansowego w Stanach Zjednoczonych i widocznie go nie znajdując, zaprzestał dalszych starań”²⁸.

W 1930 roku znany reżyser Juliusz Gardan rozpoczął pracę nad nową adaptacją filmową *Chłopów*, projekt nie doczekał się jednak realizacji. Prasa podawała już nawet obsadę aktorską: rolę Jagny miała zagrać Nora Ney (1906–2003), gwiazda i pierwsza „kobieta fatalna” przedwojennego kina²⁹, celebrytka, obdarzona niepospolitą urodą; niedługo później, w 1934 roku, zagrała swoją najbardziej znaną rolę Aniuty w *Córce generała Pankratowa*.

Jagna powojenna

Zanim na małym i dużym ekranie pojawił się serial i film Jana Rybkowskiego, widzowie mogli w 1970 roku obejrzeć spektakl Teatru TV według powieści *Chłopi*, w reżyserii Aleksandra Strokowskiego³⁰. Jagnę zagrała w nim Maria Wawszczyk (ur. 1935), aktorka przede wszystkim teatralna, wystąpiła w kilku tylko epizodach filmowych. Jedną z głównych ról – matki, włóknarki, przedwojennej działaczki robotniczej – zagrała w mało znanym filmie *Józia* (koprodukcji z Niemiecką Republiką Demokratyczną) w 1977 roku.

Chłopi Rybkowskiego³¹, który *notabene* także później chętnie prznosił na ekran literaturę polską (*Granica, Dulscy, Kariera Nikodema Dyzmy*), pojawili się

²⁸ G. Gazda, *Reymont i „strefy wyświetlające”...*, s. 281.

²⁹ Więcej na jej temat m.in. w książce: G. Rogowski, M. Pieńkowski, *Skazane na zapomnienie. Polskie aktorki filmowe na emigracji*, Sport i Turystyka – Muza, Warszawa 2017.

³⁰ *Chłopi* (Władysław Reymont), premiera 22 listopada 1970, Teatr Telewizji; reż. Aleksander Strokowski; obsada: Narrator – Józef Zbiróg, Boryna – Zygmunt Malawski, Antek – Bogusław Sochnacki, Dominikowa – Janina Jabłonowska, Jagienka – Maria Wawszczyk, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/2469/chlopi> [dostęp: 22.04.2025].

³¹ „To powieść, która zyskała dużą sławę na świecie i jest jedną z najczęściej przekładanych, a szkoła tak ją obrzydziła naszej młodzieży, że jest bardzo mało znana w Polsce” – tłumaczył

na ekranach w grudniu 1973 roku. Oprócz trzygodzinnej wersji kinowej w dwóch częściach, zatytułowanych *Boryna* i *Jagna*, zrealizowano również trzynastoodcinkowy serial przeznaczony dla telewizji, który wyemitowany został kilka miesięcy przed premierą kinową, na przełomie 1972 i 1973. Już w trakcie kręcenia materiału filmowego reżyser nosił się z zamiarem zmontowania krótszej wersji przeznaczonej dla kin. „Film nie powstał drogą mechanicznych skrótów i usuwania zbędnych sekwencji – zapewniał Rybkowski. – Większość ważnych scen, zgodnie z istniejącą od początku koncepcją i osobnym scenopisem, kręciliśmy tak, żeby można je było prawidłowo zmontować w skróconej wersji³²”.

Musiałem zrezygnować z epickiej rozlewności, z licznych wątków pobocznych występujących w każdym z odcinków serialu. W konsekwencji saga o chłopskiej społeczności u schyłku XIX wieku przemieniła się w sagę rodu Borynów. Lipiecka gromada jest tłem rodzinnych i psychologicznych konfliktów, które wyeksponowane na plan pierwszy nabierają gwałtowności³³

– wyjaśniał reżyser na łamach magazynu „Film”.

Ekranizacja *Chłopów* była dużym przedsięwzięciem plenerowym. Zdjęcia kręcono między innymi w Lipcach, by dodać obrazowi autentyczności i dokonać równocześnie zapisu etnograficznego.

Tę właśnie kulturę materialną i duchową, bogatą obyczajowość staraliśmy się odtworzyć na ekranie z etnograficzną pieczołowitością. Za wszelką cenę staraliśmy się, żeby bohaterowie posługiwali się narzędziami i przedmiotami z tego okresu, a nie zbudowanymi w warsztatach atrapami, żeby chodzili w autentycznych strojach, a nie w spreparowanych kostiumach³⁴.

powody zajęcia się *Chłopami* Rybkowski w audycji radiowej „Podwieczorek przy mikrofonie”, emitowanej kilka dni przed premierą serialu (*50 lat temu odbyła się premiera filmu „Chłopi” Jana Rybkowskiego*, <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-przywroczone-arcydziela-emilia-krakowska-i-chlopi-w-krakowie,nld,8043258> [dostęp: 29.04.2025]).

³² *Boryna i Jagna. Dwuseryjny dramat miłosny*, „Film” 1973, nr 35, s. 2. „Ważnym powodem takiej decyzji był fakt, że w tamtych czasach w większości ludzie posiadali niewielkie odbiorniki telewizji czarno-białej, co nie pozwoliłoby im doświadczyć wrażeń wzrokowych związanych z barwnością ubiorów, wystrojem chłopskich chat, ujęć pokazujących naturę, folklor czy też wyjątkowość scen zbiorowych”, za: A. Ryłek, *Adaptacja „Chłopów” W.S. Reymonta w reż. Jana Rybkowskiego jako punkt wyjścia do rozważań na temat kultury i obyczajowości mieszkańców polskiej wsi przełomu XIX i XX w.*, <https://edukacjafilmowa.pl/chlopi-2/> [dostęp: 29.04.2025].

³³ *Boryna i Jagna...*

³⁴ Tamże.

Serial Rybkowskiego został przyjęty lepiej niż jego kinowy film. „Trzynastoodcinkową wersję – pisała Barbara Mruklik – oglądały miliony, dzieje telewizyjnych bohaterów były tematem potocznych rozmów w sklepie, u fryzjera, w tramwaju”, w kinach zaś frekwencja była słaba. Przyczynę tego autorka widzi w podwójnej wersji utworu, przy czym późniejszy film kinowy w jej opinii niczego nie dodaje, wprost przeciwnie – upraszcza i spłaszcza serialowe wątki, „jest przede wszystkim przekazem głównych konfliktów romansowych”. Konflikty społeczne zaś zostały przez Rybkowskiego jedynie zamarkowane³⁵.

Barbara Pstrokońska zauważała:

Autorzy scenariusza [...] pokazują nam raczej zewnętrzną powłokę, owe barwne stroje, sznury koralu, wesołe przyśpiewki i zadzierzystą muzykę. Dzięki wysiłkom reżysera, aktorów i wydatnej pomocy statystujących mieszkańców Lipiec Reymontowskich i Pszczonowa, wygląda to ładnie. Bardziej jednak przypomina kolorową wycinankę łowicką niż nakreślony ostrą kreską Reymontowski sztych³⁶.

Mocną stroną serialu i filmu jest oczywiście obsada aktorska na czele z Władysławem Hańcżą (Boryna) i Emilią Krakowską (Jagna) – ona w dużej mierze zadecydowała o ciepłym przyjęciu ekranizacji przez (tele)wizjów. Krakowska miała początkowo zagrać Hanke, jednak gdy planowana do roli Jagny Anna Seniuk zrezygnowała na tydzień przed zdjęciami³⁷, to ona została ostatecznie filmową Jagną. Co ciekawe, nie było to jej pierwsze spotkanie z tą postacią. Zagrała gościnnie

35 B. Mruklik „Chłopi” w *pigułce*, „Kino” 1974, nr 3, s. 6, za: P. Morawski, „Chłopi”, czyli historie ludowe, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe> [dostęp: 25.04.2025].

36 Cyt. za: F. Ziejka, „Chłopi” Władysława S. Reymonta w *drodze do światowej sławy*, „Niepodległość i Pamięć” 2015, nr 1, s. 139.

37 Warto wspomnieć, że Emilia Krakowska nie była pierwszym wyborem reżysera do roli Jagny. Zaproponował ją na początku Annie Seniuk. I ona faktycznie się zgodziła, uznając to za życiową szansę, już nawet szykowane były dla niej kostiumy. W międzyczasie wyszła jednak za mąż i chciała pojechać w podróż poślubną do Bułgarii, więc na tydzień przed zdjęciami, które miały trwać rok (od wiosny do wiosny) zrezygnowała z roli. „Wszyscy na mnie krzyczyli, że zwariowałam. Że to jedyna tak wyrazista postać kobieca w polskiej literaturze i drugi raz podobna okazja się nie trafi. Nie trafiła się. Ale małżeństwo też nie zdarza się co dzień”. Miała w związku z tym, z inicjatywy oburzonego reżysera, trafić na czarną listę i przez dwa lata nikt nie chciał jej angażować do filmów (S. Miniewicz, *Przez „Chłopów” Seniuk trafiła na czarną listę*. „Krzyczyli, że zwariowałam”, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/przez-chlopow-anna-seniuk-trafila-na-czarna-liste-doszlo-do-awantury/xe41r4c> [dostęp: 26.04.2025]). Więcej: *Nietypowa baba jestem czyli Anna Seniuk w rozmowie z córką Magdaleną Małecką-Wippich*, red. P. Pełka, Znak, Kraków 2017.

Jagnę w Teatrze Ziemi Mazowieckiej, w zrealizowanym przez Krystynę Berwińską i Wandę Wróblewską w 1966 roku – na dziesięciolecie istnienia tego interesującego przedsięwzięcia teatralnego, przeznaczonego dla ludności wiejskiej – spektaklu na podstawie Reymontowskich *Chłopów*, granym – w znakomitej większości – w szkolnych salach i ośrodkach kultury. Jagna się podobała – jak pisze Piotr Morawski:

chyba jako aktorka, zresztą w odbiorze publiczności zespolona z graną przez siebie postacią pięknej dziewczyny, która uwodzi cudzych mężów. [...] Zrozumiała doskonale intencje inscenizatorek, a w scenach końcowych przedstawienia była pełna nieklamane go tragiczmu rodem z *Kłótny* [Wyspiańskiego – M.B.]. Role Jagny, jeśli wierzyć tym opisom, nie były rodzajowe, jak w późniejszym serialu Rybkowskiego. Ani Emilia Krakowska, ani Maria Pabisz (która wchodziła za nią do spektaklu) nie starały się udawać chłopek³⁸.

Natomiast na rodzajowości w reżyserowanym przez siebie serialu i filmie zależało reżyserowi Rybkowskiemu. Oprócz artefaktów efekt autentyczności mieli budować grający w nich mieszkańcy Lipiec. Był on ważny także dla aktorów zawodowych, w tym dla Krakowskiej, filmowej Jagny. W audycji „Podwieczorek przy mikrofonie”, w której brała udział tuż przed premierą serialu, na uwagę prowadzącego rozmowę Waldemara Śmiałowskiego, że „patrzac na panią, w zasadzie nie widzi się żadnej różnicy między autentyczną chłópką a panią”, aktorka odpowiedziała: „To jest sprawa podejścia do roli. [...] Ja przez cały rok siedziałam na wsi, uczyłam się czynności i zajęć... Muszę się pochwalić, że nawet nauczyłam się bardzo dobrze doić krowy”³⁹. Okazało się jednak, że sceny z aktorką dojącą krowy zostały wycięte. Rybkowski tłumaczył, że to reżyser decyduje o tym, na co patrzeć ma kamera, i choć docenia zaangażowanie Krakowskiej, to jednak nie było ono przydatne przy kręceniu⁴⁰.

Najważniejszym w tym przypadku atutem aktorki była jej specyficzna, „chłopska” uroda, prawie całkowicie zgodna z Reymontowym opisem Jagny⁴¹, dziewczyny krzepkiej, postawnej, z grubymi, jasnymi warkoczami. Właściwie nie zgadzał się tylko kolor oczu: na kilku ważnych zbliżeniach na twarz Jagny, o których będzie jeszcze mowa, widać wyraźnie, że oczy aktorki są koloru piwnego. „– Jak kot do

³⁸ P. Morawski, „Chłopi”, czyli historie ludowe...

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ „A bo też urodę ma, to ma; wypasiona kiej jałowica, biała na gębie, a ślepie to ma rychtyk jak te lnowe kwiatki... a mocna, że i niejeden chłop jej nie uradzi...”; „Bo i urodna była, i strojna, i takiej postury, że i drugiej dziedzicównie z nią się nie mierzyć” (W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1, oprac. i wstęp F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 17, s. 91).

spyrki się dobiera. – Bo też Jagna jak rzepa⁴² – pada w dialogu między wójtem a starym Szymonem podczas Borynowego wesela. Dziewczyna emanuje szczególnym żarem i kobiecością – które stanowią istotny dla powieściowej bohaterki rys charakterologiczny – już od jednej z pierwszych scen filmu, gdy w rozchełstanym kaftanie i swobodnej pozie skubie pierze w chałupie Dominikowej, podpatrywana przez konkurujących później o jej względy syna i ojca: Antka i Macieja Borynow.

Aleksander Jackiewicz pisał:

Krakowska zagrała Jagnę możliwie najlakoniczniej i dopiero gdzieś prawie w podtekście jej Jagna ma coś z żywiołu, którego zresztą nie rozumie. I ma coś zarazem, na szczęście, ze zwykłej wiejskiej puszczańskiej. Natomiast zewnętrznie, w przebraniach, ruchu, geście jest w filmie lalkowata⁴³.

„Nieporozumieniem, najmniej zawinionym przez Emilię Krakowską, była »oleodrukowa« postać Jagny – wtórował Jackiewiczowi po latach Krzysztof Demidowicz. – Zawiodła reżyserska koncepcja roli ujętej powierzchownie i efekciarsko, pozbawionej wewnętrznej tożsamości i magii pierwowzoru⁴⁴.”

Faktycznie, oleodrukowa zdaje się być Jagna szczególnie w części pierwszej filmu Rybkowskiego, co wynikać może z założonej przez reżysera nadrzędnej koncepcji zarejestrowania w nim etnograficznych szczegółów strojów, obrzędów czy zwyczajów. To właśnie między innymi obrzęd wesela sprawia momentami wrażenie wręcz dokumentalnego zapisu wydarzenia folklorystycznego, i Jagna Krakowskiej, podobnie jak Boryna Hańczy czy inne postacie odgrywane przez zawodowych aktorów, wtapiają się w tło kreowane przez autentycznych lipczaków. Co warto zaznaczyć, w wersji filmowej właściwie głównie widzimy Jagnę zajętą pracą: skubie pierze, wycina kapustę, nosi wodę, piele, sadi. Prawie zupełnie pominięta została kwestia niezwyklej wrażliwości estetycznej, jaka cechowała jej literacki pierwowzór. Nie ma słynnych wycinanek, kraszenia jajek, łez dziewczyny wywoływanych przez rzewliwe dźwięki muzyki czy snute opowieści. Właściwie tylko jedno ujęcie, w którym Jagna interesuje się książką trzymaną przez Jasia, pytając

42 Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. Jan Rybkowski (1973); cz. 1 – Boryna. Skądinąd cytaty w porównaniu z książką został nieco zmieniony, chyba ze względu na większą czytelność dla przeciętnego widza, aczkolwiek w wersji filmowej nieco zaburzony zostaje pierwotny sens tego dialogu. U Reymonta brzmi on następująco: „– Jak ten kot do sperki się dobiera. – A bo też spaśna, kiej ta lepa” (W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1..., s. 257). Sperka (wymienne także spyrka) to dawniej stonina. A „spaśna, kiej lepa” – znaczy dobrze wyglądająca, „puszysta”. Rzepa to, potocznie i żartobliwie, silna i zdrowa dziewczyna lub młoda kobieta.

43 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 273, za: P. Morawski, „*Chłopi*”, czyli *historie ludowe...*

44 K. Demidowicz, *Reymont w kadrach*, „Film” 1999, nr 3, s. 118.

o zawarte w niej historii, ewentualnie noszone przez nią piękne stroje i ozdoby, sugerują jej ponadprzeciętne potrzeby duchowe czy estetyczne.

Już w tej części filmu należy zwrócić uwagę na emocjonalne ujęcia z udziałem Jagny Krakowskiej, bliskie plany, a także spojrzenia aktorki bezpośrednio w kamerę. Dzieje się tak między innymi podczas wizyty swatów Boryny w chałupie Dominikowej, kiedy zostaje przez matkę zapytana o zgodę na małżeństwo z bogatym wdowcem. Jej swego rodzaju dezorientacja, bezwolność, wyrażone zostały słowami: „Ja tam wiem...”⁴⁵ i spojrzeniem za pośrednictwem kamery prosto w oczy widzów. W trakcie zabawy weselnej również widzimy w zbliżeniu twarz radosnej, podekscytowanej, będącej w swoim żywiole Jagny, najpierw obtańcowywanej przez kawalerów i gospodarzy, a potem intensywnie wirującej w parze z panem młodym, aż furkoczą jej wstążki i korale. Wykorzystana została tu również narracja pierwszoosobowa – widz patrzy na bohaterkę z perspektywy jej partnera w tańcu. Bardzo emocjonalne jest również bliskie ujęcie twarzy Jagny podczas oczepin, gdy przybrana w ogromny czepiec, i wsłuchując się w śpiewaną jej na ucho przyspiewkę Jagustynki: „Da żebym ja wiedziała, / Da że pójdziesz za wdowca, / Da uwiłabym ci wieniec, / Da z samego jałowca!”⁴⁶, patrzy swoimi pięknymi piwnymi oczami, w których czai się wyraźny lęk, bezpośrednio na nas, widzów. Dodatkowo wzmacnia tę niepokojącą scenę, zrealizowane w bliskim planie, ujęcie wysypywania na kolana panny młodej zebranych podczas obrzędu pieniędzy, w symboliczny sposób wskazujące na głównie handlowy charakter zawieranego właśnie małżeństwa. Warto też przywołać scenę, kiedy Jagna z Boryną zostają sam na sam; ona siedzi przy stole z niedojedzonymi resztkami weselnego jedzenia, mocno skonfundowana, trochę załężniona, a Boryna paternalistycznym, zdecydowanym gestem kładzie jej rękę na głowie.

Dużo bardziej wyrazisty zdaje się być Antek Ignacego Gogolewskiego, i Jagna Krakowskiej jakby od niego stopniowo przejmując te uczucia. Ich wspólne sceny, najpierw miłosne, potem także kłótni, dają aktorce szansę na rozwinięcie emocjonalnego wachlarza.

W drugiej części filmu bohaterka wyraża tych uczuć, i to dość skrajnych, znacznie więcej. Potrafi się głośno śmiać, złościć, płakać, bywa zaczepna, podejmuje ostre wymiany zdań. „Robię, co robię, a tobie wara do mnie”; „Zapamiętaj to sobie i ze mną się nie równaj” – mówi do Hanki (Krystyna Królówna). Kłóci się z Antkiem: „– Zniewoliłeś mnie jak ten zbój. – Moja jesteś, Jaguś! – Anim twoja, anim niczyja”. Cierpi z miłości do Jasia. W końcowej scenie wywożenia na wozie z gnojem stara się walczyć, opiera się, buntuje, po czym sponiewierana, poraniona i brudna próbuje się bezskutecznie podnieść. W filmie pominięto zakończenie książki, w którym mowa o powrocie poturbowanej fizycznie i psychicznie Jagny do

45 Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. Jan Rybkowski (1973).

46 Tamże.

ws. Wizja Rybkowskiego kończy się sceną z oraczem, symbolizującą przetrwanie, podporządkowanej naturze, ale też własnemu kodeksowi moralnemu, wsi.

Być może należy się jednak zgodzić z krytyczną opinią Michała Strąka, który recenzując adaptację *Chłopów* na łamach „Filmu” bezpośrednio po premierze, zwrócił uwagę na to, że scena brutalnego wypędzenia Jagny ze wsi nie jest dla odbiorcy do końca czytelna.

Film opowiada o dramatycznych spięciach między kilku osobami, nie występuje w nim natomiast opinia publiczna jako siła i regulator zachowań ludzkich. Dlatego też nie jesteśmy w stanie zrozumieć, że w całym tym filmie mamy do czynienia także z konfliktem między jednostką a gromadą, między zindywidualizowanym a społecznie sankcjonowanym systemem wartości. [...] Jagna kwestionuje system wartości, który wszyscy ci ludzie już dawno uznali za swój własny. Jagna nie chce grać roli, którą narzuca jej życie, chce być jednostką, a nie tylko członkiem grupy. Tego konfliktu w filmie nie ma, nie ma w nim bowiem wsi jako środowiska. W efekcie ostała się dziewczyna, która robi to, co jej się podoba, i za to tylko ponosi niezасłużoną karę [...]⁴⁷.

Brak pogłębienia postaci Jagny, jej „oleodrukowość” czy „lalkowatość” w wersji ekranowej *Chłopów* z początku lat siedemdziesiątych stają się jeszcze bardziej widoczne, gdy zestawimy kreację Krakowskiej z innymi, o wiele bardziej wyrazistymi i odważnymi kobiecymi portretami filmowymi z tamtego okresu, poczynając od tych, które odgrywała ta sama aktorka. Wspomnijmy choćby postać Maliny w ekranizacji opowiadania Iwazkiewicza *Brzezina* (1970) w reżyserii Andrzeja Wajdy, uosobienie Erosa, „identyfikowanego z samą istotą życia”⁴⁸. Żywiołowy erotyzm, głęboki sensualizm tej postaci zbudowany jest na typie urody Emilii Krakowskiej, „dodatkowo tu eksponowany w rozkwitłej, ogarniającej wszystko i będącej dla siebie światem cielesności Maliny”⁴⁹, z jej zaraźliwym śmiechem i głosem o głębokiej, soczystej barwie. Malina jest charakteryzowana dwubiegunowo: z jednej strony skupia w sobie siły życiodajne, z drugiej – śmiercionośne. Kobieta z kosą, utożsamiana ze śmiercią, główna siła i sprawczyni agonii Stasia (Olgiard Łukaszewicz), okazuje się jednocześnie jego ostatnią ukoicielką i wybawicielką.

Pokazywanie siły kobiecej seksualności jest ważnym elementem twórczości filmowej dwóch niezwykle oryginalnych polskich reżyserów związanych z kinem europejskim, przede wszystkim francuskim, czyli Waleriana Borowczyka i Andrzeja Żuławskiego.

⁴⁷ M. Strąk, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8.

⁴⁸ B. Mruklik, *Drzewo śmierci – drzewo życia*, „Kino” 1970, nr 11, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/drzewo-smierci-drzewo-zycia/404> [dostęp: 18.07.2025].

⁴⁹ Tamże.

Jądrzem strategii twórczej pierwszego z reżyserów – jak pisze Piotr Kletowski – „jest celebrowanie ludzkiej, a konkretnie kobiecej cielesności – seksualności pojmowanej przez Borowczyka jako coś na kształt absolutu stającego się antidotum na egzystencjalne zło”⁵⁰. W *Dziejach grzechu* (1975), adaptacji powieści Żeromskiego, Ewa Pobratyńska (Grażyna Długolecka), która może być interpretowana jako *femme fatale* (cechuje ją przecież zmysłowość, erotyzm, niszczycielski wpływ na mężczyzn, wewnętrzna ambiwalencja), wymyka się jednak, podobnie jak Jagna, temu stereotypowi (nie jest cyniczna ani wyrachowana i staje się ofiarą społecznych norm i represji).

Mamy tu [...] specyficzny ton, obecny w wielu filmach tego twórcy: ludzie są igraszką swych żądz i przypadku, elementami dziwaczego i nieprzewidywalnego teatru życia i pożądania. Trudno więc mówić o demoniczności Ewy, gdy władzę nad postępowaniem bohaterów sprawują erotyczne impulsy, które są zarówno chwilowym wyzwoleniem, jak i zapowiedzią nowej niewoli⁵¹.

Gorączkową, halucynacyjną wizją kobiecości jest przesycona cała twórczość Andrzeja Żuławskiego. Motyw kobiecości naznaczonej pierwiastkiem demonizmu pojawia się między innymi w jednym z jego pierwszych filmów, niezwykle, jak się okazało, kontrowersyjnym (objętym zakazem rozpowszechniania aż do 1988 roku) pt. *Diabeł* (1972). „Podatna na chaos kobiecość staje się impulsem ujawniania sprzeczności będących zasadą świata. [...] Należy jednak zauważyć, że owej demonicznej seksualności filmowych kobiet towarzyszy także głębokie cierpienie oraz gotowość złożenia siebie w ofierze”⁵². Kobięce postaci w *Diablu* (matka, siostra, narzeczona i zakonnica) nie są psychologicznie pogłębione w klasycznym sensie – ich obecność ma charakter archetypiczny i symboliczny. Są personifikacjami pewnych idei: grzechu, zdrady, upadku, cierpienia, niewinności. Funkcja kobiet w filmie jest przede wszystkim katalityczna – są siłami napędzającymi wewnętrzną destrukcję głównego bohatera Jakuba, ale też lustrem, w którym odbija się rozpad świata. Żuławski przedstawia kobiety w sposób brutalny i bezkompromisowy, ale nie mizoginiczny – raczej jako ofiary, współuczestniczki i świadkinie końca świata.

Jagna Rybkowskiego z założenia, jak się zdaje, nie była zamierzona jako *femme fatale*, tylko raczej jako jeden z elementów owej folklorystycznej łowickiej

⁵⁰ P. Kletowski, *Kobięce ciało jako azyl: o egzy-erotycznym kinie Waleriana Borowczyka*, w: *Europejskie kino gatunków*, t. 2, red. P. Kletowski, M. Pepliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 317–331.

⁵¹ T. Jopkiewicz, *Bo to złe kobiety były*, „Kino” 2019, nr 4, s. 14.

⁵² M. Maron, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 145.

układanki. Być może zabrakło w tej kreacji właśnie pewnej kobiecej tajemnicy, która pozwoliłaby ją nieco pogłębić.

O tym, że nie udało się reżyserowi uzyskać do końca także owego efektu autentyczności, na którym mu zależało, ani przenieść na ekran Reymontowskiej problematyki przekonywał po latach Krzysztof Demidowicz:

Na ekranie dominował rodzajowo-folklorystyczny wizerunek wsi, w którym to, co wzięte z Reymonta, mieszało się z „ogólnym wyobrażeniem” na temat barwności wiejskiego świata. Nawiązania malarskie do dzieł Gierzymskiego, Chełmońskiego, Styki, dobrze świadczyły o wrażliwości i erudycji Rybkowskiego, lecz w natrętnym nadmiarze przerodziły się w pretensjonalną manierę. Na ekranie oglądaliśmy tłum postaci, lecz zatracona została perspektywa społeczna. Obraz wiejskiej gromady i relacji między jednostką a społecznością był tylko błędym echem literackiej wizji⁵³.

Demidowicz zwrócił uwagę na ciekawą kwestię inspirowania się przez twórców realistycznym malarstwem z epoki, co w oczywisty sposób stanowi rodzaj pomostu między ekranizacją sprzed ponad pięćdziesięciu już lat a współczesną ekranową wizją tetralogii Reymonta zrealizowaną w 2023 roku.

Jagna współczesna

DK Welchman i Hugh Welchman⁵⁴, twórcy najnowszej animowanej⁵⁵ adaptacji *Chłopów*, deklarowali w wywiadach, że przed realizacją swojego filmu nie zapoznali się z wersją fabularną sprzed pięćdziesięciu lat, „żeby mieć zupełnie świeże spojrzenie na temat, bez żadnych wpływów”, za to zachwycili się Reymontowską opowieścią, przede wszystkim ze względu na malarski język oraz kobiecy temat – historię Jagny – która, w ich ocenie, dzięki swojej uniwersalności jest także dzisiaj bardzo aktualna⁵⁶. Uznali również, że w przypadku tak wspaniałej klasyki,

53 K. Demidowicz, *Reymont w kadrach...*

54 DK Welchman (Dorota Karolina, z domu Kobiela, absolwentka ASP w Warszawie, scenarzystka, reżyserka i producentka filmów animowanych) i Hugh Welchman (brytyjski producent filmowy) zrealizowali wcześniej wspólnie podobną techniką, czyli w formie animacji malarskiej, pełnometrażowy film *Twój Vincent* (2017), który otrzymał wiele nagród i wyróżnień, w tym nominację do Oscara i Złotego Globu.

55 Na potrzeby filmu zatrudniono ponad 100 malarzy z czterech studiów w Polsce, na Litwie, na Ukrainie i w Serbii, którzy wykonali około 80 tysięcy ręcznie malowanych klatek – obrazów olejnych, które następnie zaanimowano. Inspirowano się przy tym polskim malarstwem drugiej połowy XIX wieku.

56 *Gdynia Filmowa 2023: DK Welchman i Hugh Welchman*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q1UQFVvHR6M> [dostęp: 29.04.2025].

docenionej Nagrodą Nobla, nieprawdopodobne wydaje się, że zrealizowano do tej pory tylko dwie jej filmowe adaptacje. Według reżyserki każde pokolenie powinno mieć swoje własne filmowe odczytanie uznanych powieści⁵⁷.

Od *slut-shamingu*⁵⁸ przez *body shaming*⁵⁹ po sprawy związane ze zdrowiem psychicznym... W Jagnie widziałam różne formy opresji, które mnie spotkały. Ciągłe przypina jej się latkę, posługując się słowami naszych bohaterów – ladacznicy. Piętnuje się jej seksualność czy zachowania niezrozumiałe dla tej społeczności. Jagna romansuje z Antkiem, ale do niego nikt nie ma pretensji. To niezwykle współczesne. Podwójne standardy istniały nie tylko na XIX-wiecznej wsi, obserwujemy je także dzisiaj⁶⁰

– opowiada DK Welschman.

Faktycznie, filmowa fabuła całkowicie skoncentrowana jest wokół postaci Jagny. Rozważano nawet zmianę tytułu⁶¹, ostatecznie się na to nie zdecydowano, natomiast pierwszym znakiem skupienia się na kobiecym aspekcie jest grafika polskiego tytułu *Chłopi* z charakterystyczną czerwoną wstążką do włosów, która odegra w końcowej scenie linczu swoją rolę.

Niezwykle istotną kwestią okazał się zatem wybór aktorki do tej kluczowej roli. Kiedy w 2019 roku firma producencka BreakThru Films ogłosiła casting do planowanej adaptacji, DK Welchman w wideo opublikowanym w mediach społecznościowych przekonywała: „Bohaterka naszego nowego filmu jest zupełnie wyjątkowa. Ma zniewalającą osobowość. Przyciąga spojrzenia. Lubi tańczyć i śpiewać. Jest marzycielką. Mimo że woli spędzać czas w samotności, zawsze jest w centrum uwagi”⁶².

Kamila Urzędowska, aktorka, która nie grała wcześniej żadnej głównej roli, została wybrana po wieloetapowym castingu, nad którym pieczę sprawowały DK Welchman i reżyserka obsady Ewa Brodzka. „To, jak reżyserka widziała Jagnę – komentowała Brodzka – uzupełniłam o własne wyobrażenia tej postaci. Dla mnie Jagna wykraczała poza swój czas, nie mieściła się w ciasnych ramach funkcji kobiety schyłku XIX wieku. Pragnęła wiedzy, wolności wyboru. Zależało mi, żeby aktorka, która zagra tę rolę, była bardzo współczesną dziewczyną [...]”⁶³.

57 Tamże.

58 Pojęcie *slut-shaming* oznacza działania mające na celu spowodowanie, by kobieta poczuła się winna lub gorsza z powodu zachowań związanych z seksem, będących dla atakujących ją złamaniami pewnych norm społecznych lub religijnych, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/kobiety-bez-wstydu-o-zjawisku-slut-shaming/> [dostęp: 29.04.2025].

59 *Body shaming* to wyśmiewanie i poniżanie innej osoby ze względu na jej wygląd.

60 M. Głogowska, *Na przekór stereotypom*, „Kino” 2023, nr 10, s. 49.

61 W czeskiej wersji tytułu pojawia się właśnie imię bohaterki: <https://www.filmweb.pl/film/Ch%C5%82opi-2023-857962/titles> [dostęp: 29.04.2025].

62 M. Głogowska, *Na przekór stereotypom...*

63 Tamże.

Urzędowska, rocznik 1994, przeczytała całą tetralogię Reymonta w liceum, a jej praca maturalna z języka polskiego nosiła tytuł *Cztery pory roku w literaturze, muzyce i sztuce*. Filmu Rybkowskiego wtedy jeszcze nie oglądała. Sięgnęła do wersji serialowej, dopiero gdy przygotowywała się do zdjęć, chociaż – jak mówiła w jednym z wywiadów – zrobiła to z pewną obawą, bo nie chciała inspirować się Jagną w wykonaniu Emilii Krakowskiej. „Jej kreacja jest bardzo mocno zakorzeniona w świadomości Polaków, zwłaszcza tych ze starszego pokolenia. Jednak kiedy ułożyłam sobie konstrukcję mojej Jagny, postanowiłam obejrzeć wersję *Chłopów* Jana Rybkowskiego z czystej ciekawości, jak udało mu się przenieść na ekran powieść Reymonta”⁶⁴.

Przez moment czuła pewną presję związaną z możliwością porównywania tych dwóch kreacji. Ale uznała, że skupi się po prostu na stworzeniu własnej. „Mnie przede wszystkim interesowało to, jak ja widzę Jagnę. Jak ją w sobie odnajduję [...]. Pomyślałam wtedy, że ja tę dziewczynę znam, rozumiem ją, to mogłaby być moja koleżanka”⁶⁵.

Pierwsza rzucająca się w oczy różnica między obiema aktorkami to ich wygląd zewnętrzny. Urzędowska obdarzona jest piękną, eteryczną, delikatną, słowiańską urodą, więc – jak pisał jeden z recenzentów – „nijak nie pasuje do Reymontowskiego opisu Jagny”⁶⁶.

Może i tak, ale za to wydaje się pasować do autorskiej koncepcji Welchmanów. Kluczem do współczesnych filmowych *Chłopów* – jak mówił w wywiadzie Robert Gulaczyk, filmowy Antek – „były sceny, które niosą historię Jagny i opowiadają ją w trochę inny sposób niż do tej pory”⁶⁷, niż serial Rybkowskiego. Dorota [reżyserka – M.B.] zresztą ładnie o tym mówi, że chciała zrobić film nie tyle o kobiecie, ile

64 Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta, znam z dzieciństwa. Emocje się nie zmieniają*. Z Kamilą Urzędowską rozmawia Joanna Wróżyńska, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30200839,kamila-urzedowska-mechanizmy-opisane-przez-reymonta-znam-z.html?disableRedirects=true> [dostęp: 29.04.2025].

65 Tamże.

66 D. Żółtowski, *Chłopi jak z obrazka*, „*Twórczość*” 2023, nr 12, s. 162.

67 Fragment wywiadu Mai Staniszewskiej z Robertem Gulaczykiem: „– Nastąpiła chyba nowa chłopomania. W kinach *Chłopi*, wyróżnieni nagrodą specjalną na festiwalu w Gdyni, gdzie Złote Lwy zdobył *Kos*, film o chłopie pańszczyźnianym i Tadeuszu Kościuszcze, a nagrodę za najlepszy debiut i Złoty Pazur otrzymała produkcja *Tyle co nic*, opowiadająca historię współczesnego rolnika. Do tego jeszcze nowy *Znachor*, którego akcja rozgrywa się na przedwojennej wsi... – Ten trend się pojawił chwilę wcześniej w literaturze. Ukazało się kilka ważnych książek, choćby ostatnio *Chłopi. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak. Myślę, że to poszukiwanie tej części naszej historii, która niekoniecznie jest opowiedziana przez najsilniejszych, ale nasz film akurat nie z chłopomanstwa się wziął. Nie było takiego klucza [...]. Najważniejsza była dla nas historia – Reymont świetną książkę napisał – która może być nawet bardziej aktualna współcześnie, jeśli się ją odpowiednio zaakcentuje” (*Antek jak malowany*. Z Robertem

o wykluczeniu, o inności. Jagna jest tą inną w Lipcach, nie pasuje i przez to kończy, jak kończy – wieś się jej pozbywa⁶⁸.

Eteryeczność wyglądu aktorki pasuje do charakteru granej przez nią postaci. Na plan pierwszy nie zostaje wysunięta kwestia seksualności, ale rodzaj duchowej odmienności i wrażliwości, nieobcy również przecież pierwowzorowi literackiemu. Chodzi tu jednak o pewne przesunięcie akcentów. „Seksapil Jagny bierze się nie tyle z cielesności, ile z niespotykanej wrażliwości⁶⁹” – twierdzi Kamila Urzędowska.

Opędzając się od zalotników, którzy widzą jedynie jej fizyczne walory, bohaterka skrycie marzy o innym życiu – spogląda z rozmarzeniem w chmury, opatruje rane zwierzęta, robi papierowe wycinanki. Pod względem duchowym jest najbardziej rozwiniętą i skomplikowaną postacią filmu – wybija się ponad materialistycznie zorientowaną społeczność wsi. Gdy zostaje wtłoczona w ciasne ramy społeczne i wydana, a właściwie sprzedana za mąż – zaczyna niknąć w oczach⁷⁰.

Recenzenci zarzucają tej kreacji pewną jednostronność, uznając, że Jagna Welchmanów to przede wszystkim ofiara „mechanizmów patriarchalnej opresji, która zgniata nie tylko ją, ale także zakochanych w niej mężczyzn⁷¹”. I faktycznie, gdy przyjrzymy się swego rodzaju klamrze kompozycyjnej filmu, możemy dostrzec, jak bardzo brutalnie owe społeczne mechanizmy działają: od pierwszego ujęcia, gdy bohaterka pełna dziewczęcej beztroski wraca do wsi ze spaceru w pogodny, jesienny dzień ścieżką między polami, delikatnie podskakując, i radośnie uśmiechając się do lecących wysoko na niebie ptaków, aż po ostatnie ujęcie, gdy naga, zmaltretowana, brudna, upokorzona, podnosi się z ziemi i w strugach oczyszczającego deszczu opuszcza toksyczną społeczność. Do zakończenia filmu jeszcze powrócę.

Jagna Urzędowskiej ma w sobie niewiele z wiejskiej *femme fatale*. Wcale nie jest – „jak powiedają o niej – łasa na chłopaków⁷²”. Nie jest zalotna w dosłowny sposób, właściwie w relacji intymnej jest tylko z Antkiem, no i z własnym mężem. Przez wójtka prawie zgwałcona, zostaje niesłusznie oskarżona o zaloty wobec młodego kłeryka. Wydaje się, że naprawdę, jak mówi Mateuszowi już wygnana przez Hankę z chałupy Borynów wdowa po Macieju: „chłopów jej do pomocy nie trzeba⁷³”, a najszcześliwsza była jako panna w domu swojej matki. Beztroska kończy się wraz z oddaniem jej

Gulaczykiem, aktorem, Antkiem w *Chłopach* rozmawia Maja Staniszevska, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 242, s. 16).

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta...*

⁷⁰ J. Brzozowski, *Chłopi*, „Kino” 2023, nr 10, s. 92.

⁷¹ D. Żółtowski, *Chłopi jak z obrazka...*, s. 163.

⁷² Ścieżka dźwiękowa do filmu *Chłopi*, reż. DK Welchman, H. Welchman (2023).

⁷³ Tamże.

(„sprzedaniem”?) przez Dominikową w ręce Boryny. Odtąd właściwie cały czas cierpi, od początku nie kocha swojego męża, nie chce go, na jej los patrzy się z przykrością. Weselny taniec, który Jagnie Krakowskiej sprawiał wyraźną radość, dla Jagny Urzędowskiej staje się symbolem jej bezwolności, bezbronności, bycia ofiarą męskiej brutalności wspieranej przez kobiecą kontrolę. Scena ta realizowana jest w bliskich planach, przez zastosowanie narracji pierwszoosobowej, z perspektywy Jagny prawie przerywanej z rąk do rąk przez tańczących z nią mężczyzn o nieco zdeformowanych twarzach, na których wyraźnie widać rysujące się pożądanie.

Jagna Welchmanów nie traktuje swojej kobiecości i seksualności jako źródła siły. Jest przede wszystkim wrażliwą młodą kobietą, która nie umie się pogodzić z brutalnymi realiami życia na wsi, ale nie ma też odwagi otwarcie przeciwko nim wystąpić. Symptomatyczna jest w tym względzie rozmowa z Mateuszem, której nie ma zresztą w pierwowzorze literackim.

- Matula chce cię sprzedać jak jałówkę na jarmarku [...] Za starego pójdiesz?
- Jak mi każe, to pójdę, mam co innego do gadania?
- No, masz. Tylko powiedz jej, czego ty chcesz.
- A juści, dyc tobie łatwo przychodzi ino gadać⁷⁴.

Mówiąc do matki, że „dyc musi być coś ważniejszego niż te grosze”⁷⁵, ma świadomość tego, jak wspomniane wyżej mechanizmy społeczne działają i że nie jest w stanie się im przeciwstawić.

Dopiero ostatnia scena wywózki Jagny, społecznego linczu, staje się – według pomysłu DK Welchman – paradoksalnie szansą na uwolnienie, klęska dziewczyny zostaje zamieniona w rodzaj tryumfu. I jeśli nawet faktycznie, jak pisze jeden z recenzentów, „brakuje tutaj płynności między segmentami fabularnymi a epilogiem – atmosferą spirali przemocy – co potrafi wytrącić z równowagi”⁷⁶, to jednak nie da się ukryć, że jest w budowaniu postaci Jagny ciekawa psychologiczna konsekwencja⁷⁷, chociaż sam film nie pretenduje do miana realistycznego obrazka rodzajowego.

74 Tamże.

75 Tamże.

76 M. Chudoliński, *Triumf formy nad substancją – recenzja filmu „Chłopi”*, <https://paradoks.net.pl/read/45789-triumf-formy-nad-substancja-recenzja-filmu-chlopi> [dostęp: 29.04.2025].

77 Jagna z filmu *Chłopi* Welchmanów to bohaterka wielowymiarowa – wolna, zmysłowa, niezależna, ale też napiętnowana i wykluczona przez społeczeństwo. Współczesne kino (szczególnie ostatnich lat) często portretuje takie właśnie kobiety – silne, ale krzywdzone, pragnące być sobą mimo opresji systemu, kultury czy tradycji. Bliska konwencji *femme fatale* jest choćby Zula Lichoń (Joanna Kulig) w *Zimnej wojnie* (2018) Pawła Pawlikowskiego. Młoda, utalentowana i silna kobieta – kocha, ale też nie daje się całkowicie podporządkować. Pragnienie miłości zderza się z jej potrzebą wolności. Związek z Wiktorem (Tomasz Kot) staje się toksyczną pułapką. Jest zmysłowa, utalentowana, silna, ale niszczonej przez mężczyzn i totalitarny system.

Wszelkiego rodzaju nieściśłości w kwestiach etnograficznych: stroju, wyglądu chałup, zwyczajów, obrzędów, muzyki, brak zarysowania różnic ekonomicznych itp. nie wynikają z nieświadomości twórców, ale z przyjętej konwencji. Anita Piotrowska pisze:

[...] nowi *Chłopi* nie udają realizmu. Bijąca [z nich] nadekspresja, zwłaszcza w sposobie przedstawiania ludowych obrzędów czy w scenie śmierci Boryny (Mirośław Baka) zbliża film bardziej w stronę realizmu magicznego [...]. Twórcy uwodzą nas barwną ludowością – lekko „przekręconym” kostiumem (Katarzyna Lewińska) czy śmiałym aranżem muzyki, w której słychać i słowiański turbofolk i transowe repetycje Philippa Glassa [...]. To wszystko tworzy jednak scenerię raczej umowną – dla opowieści nie tylko o kobiecie zaszczutej, ale w ogóle o chłopskim losie, świeżo uwolnionym spod pańszczyźnianej nahajki i trzymającym się pazurami ojcowizny, co doskonale uosabia postać dziarskiej Hanki. Dziś takie podejście wydaje się o wiele ciekawsze niż los malowniczo uogólniany w reklamowych sloganach – jako ten organicznie wpisany w rytm pór roku, prac polowych, świąt rodzinnych i kościelnych⁷⁸.

Zakończenie

Mamy zatem do czynienia z trzema różnymi interpretacjami postaci Jagny w kinie, które pojawiły się w nim na przestrzeni ponad stu lat. W niemej adaptacji z 1922 roku postać bohaterki powieści Reymonta (w tej roli nieznana bliżej Maria Merita), jak można sądzić z prasowych wzmianek, gdyż film się nie zachował, przedstawiono zgodnie z konwencją epoki: jako bohaterkę „dramatu erotycznego”, zmysłową, tragiczną i uwikłaną w namiętności, być może właśnie tu jest najbardziej ową wiejską *femme fatale*, ale jednak nie do końca udaną. Bo przecież mimo eksploatacji literackiego materiału w duchu epoki łaknącej wampów ekranowych film sukcesu nie odniósł.

Jagna w ekranowej wizji Rybkowskiego jest elementem etnograficznego zapisu ludowej kultury materialnej i obrzędowej, stąd być może owo wrażenie „lalkowości” tej postaci na ekranie. Emila Krakowska potrafiła jednak, w wielu momentach, wyjść poza oleodruk, pokazując emocjonalny żywioł cechujący jej bohaterkę. Aczkolwiek w wersji filmowej zabrakło szerszego sportretowania wiejskiej gromady, aby silniej uwypuklić konflikt relacji między jednostką a społecznością.

Tego typu bohaterek, wykluczanych za niezależność i pragnienie życia na własnych zasadach, emocjonalnych, nieidealnych, tłumionych przez mężczyzn czy społeczne oczekiwania możemy szukać szczególnie w filmach tworzonych przez kobiety reżyserki (w kinie polskim choćby Małgorzatę Szumowską, Agnieszkę Smoczyńską czy Agę Woszczyńską).

⁷⁸ A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 42, s. 104–105.

Jagna współczesna, w animowanej adaptacji opartej na technice malarskiej, to kreacja wymyślona w dużym stopniu po raz pierwszy przez reżyserkę, kobietę. Z jednej strony jest odmieńcem ogniskującym rozmaite ciemne strony polskiej wsi końca XIX wieku, a jej los rezonuje z dzisiejszym „zwrotem ludowym”, szczególnie w wydaniu kobiecym, z drugiej – ważnym elementem kreacji Jagny było przekonanie o uniwersalności tej kobiecej postaci. Jej inność manifestuje się nie tyle mniej bądź bardziej świadomie wykorzystywaną seksualnością, ile szczególną wrażliwością i potrzebami estetycznymi.

„Na szkolnych lekcjach języka polskiego kobiece bohaterki powieści zazwyczaj opisuje się pejoratywnie. DK Welchman chciałaby zmienić postrzeganie *Chłopów*. Może wreszcie zacznie się dostrzegać Jagnę jako kobietę z innej epoki niż ta, w której przyszło jej żyć?”⁷⁹

Bibliografia

- Antek jak malowany*. Z Robertem Gulaczykiem, aktorem, Antkiem w *Chłopach* rozmawia M. Staniszevska, „Gazeta Wyborcza” 2023, nr 242, s. 16–17.
- Boryna i Jagna. Dwuseryjny dramat miłosny*, „Film” 1973, nr 35, s. 2.
- Brzozowska Sabina, *Korale „z kropel krwi nanizane”*. „Chłopi” Władysława Reymonta jako studium namiętności, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 4, s. 131–146, <https://doi.org/10.18318/pl.2021.4.7>
- Brzozowski Jan, *Chłopi*, „Kino” 2023, nr 10, s. 92–93.
- Chłopi Reymonta w kinematografie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 49, <https://stare-kino.pl/chlopi-reymonta-w-kinematografie/>
- Chudoliński Michał, *Triumf formy nad substancją – recenzja filmu „Chłopi”*, <https://paradoks.net.pl/read/45789-triumf-formy-nad-substancja-recenzja-filmu-chlopi>
- Demidowicz Krzysztof, *Reymont w kadrach*, „Film” 1999, nr 3, s. 118.
- Gazda Grzegorz, *Reymont i „strefy wyświetlające”*, „Prace Polonistyczne” 1968, nr 24, s. 277–283.
- Gdynia Filmowa 2023: DK Welchman i Hugh Welchman*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q1UQFVvHR6M>
- Głogowska Maja, *Na przekór stereotypom*, „Kino” 2023, nr 10, s. 48–51.
- Hadamik Zofia, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 41–42, s. 114–140, <https://doi.org/10.36744/kf.3805>

⁷⁹ M. Głogowska, *Na przekór stereotypom...*, s. 49.

- Janicki Stanisław, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Jopkiewicz Tomasz, *Bo to złe kobiety były*, „Kino” 2019, nr 4, s. 12–15.
- Kamila Urzędowska: *Mechanizmy opisane przez Reymonta, znam z dzieciństwa. Emocje się nie zmieniają*. Z Kamilą Urzędowską rozmawia J. Wróżyńska, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,30200839,kamila-urzedowska-mechanizmy-opisane-przez-reymonta-znam-z.html?disableRedirects=true>
- Kletowski Piotr, *Kobiece ciało jako azyl: o egzy-erotycznym kinie Waleriana Borowczyka*, w: *Europejskie kino gatunków*, t. 2, red. P. Kletowski, M. Pepliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 317–331, <https://doi.org/10.4467/K7305.23/21.21.15568>
- L.B., *W świecie ekranu. Chłopi podług powieści St. Wł. Reymonta*, „Przegląd Filmowy i Kinematograficzny” 1922, nr 15, s. 16.
- Lichański Stefan, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
- Madej Alina, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994.
- Market Andrzej, *Ekranizacja Reymonta*, „Ekran” 1958, nr 14, s. 10.
- Maron Marcin, *Diabeł Andrzeja Żuławskiego: historia, zło i romantyczna gnoza*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 137–155, <https://doi.org/10.36744/kf.2144>
- Miniewicz Sonia, *Przez „Chłopów” Seniuk trafiła na czarną listę. „Krzyczeli, że zwarłowałam”*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/przez-chlopow-anna-seniuk-trafila-na-czarna-liste-doszlo-do-awantury/xe41r4c>
- Morawski Piotr, *„Chłopi”, czyli historie ludowe*, „Dialog” 2021, nr 11–12, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/chlopi-czyli-historie-ludowe>
- Mruklik Barbara, *Drzewo śmierci – drzewo życia*, „Kino” 1970, nr 11, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/drzewo-smierci-drzewo-zycia/404>
- Oracki Tadeusz, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 173–186.
- Paczyńska-Jasińska Patrycja, <https://film.org.pl/a/femme-fatale-w-kinie-noir-78037>
- Pierończyk Jolanta, *„Chłopi” Reymonta niesłabnącą potęgą są i basta. To książka o nas. Rok 2022 rokiem kilku rocznic związanych z „Chłopami”*, <https://dziennikzachodni.pl/chlopi-reymonta-nieslabnaca-potega-sa-i-basta-to-ksiazka-o-nas-rok-2022-rokiem-kilku-rocznic-zwiazanych-z-chlopami/ar/c13-16002439>
- Piotrowska Anita, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 42, s. 104–105.

- Pitera Zbigniew, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Polski film fabularny 1918–1939. Recenzje, wstęp, wybór i opracowanie* B.L. Gierszewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.
- Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, t. 1, oprac. i wstęp F. Ziejka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Ryłek Anna, *Adaptacja „Chłopów” W.S. Reymonta w reż. Jana Rybkowskiego jako punkt wyjścia do rozważań na temat kultury i obyczajowości mieszkańców polskiej wsi przełomu XIX i XX w.*, <https://edukacjafilmowa.pl/chlopi-2/>
- Smoleń Barbara, *Jagna*, w: ...czterdzieści i cztery. *Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, B. Smoleń i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Stokłosa Sylwia, „*Doskonały przykład doskonałej rozkoszy – kobiety i papierosy w XIX wieku. Od Carmen po hollywoodzkie femmes fatales*”, w: *Ciało i umysł – konflikt, dialogi, reprezentacje*, t. 1, red. L. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2023, s. 7–24.
- Strąk Michał, *Stereotyp wciąż żyje*, „Film” 1973, nr 45, s. 8–9.
- Wielgosz Przemysław, *Większość „większej połowy”*. *Ludowa historia kobiet*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. tenże, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023.
- Ziejka Franciszek, „*Chłopi*” *Władysława S. Reymonta w drodze do światowej sławy*, „Niepodległość i Pamięć” 2015, nr 1, s. 121–142.
- Zwierzchowski Jan, *List otwarty do redakcji „Gazety Kieleckiej”*, „Gazeta Kielecka” 1932, nr 2, s. 3.
- Żółtowski Dariusz, *Chłopi jak z obrazka*, „Twórczość” 2023, nr 12, s. 161–164.
- 50 lat temu odbyła się premiera filmu „Chłopi” Jana Rybkowskiego*, <https://film.in-tertia.pl/wiadomosci/news-przywroczone-arcydziala-emilia-krakowska-i-chlopi-w-krakowie,nId,8043258>

Monika Bator, doktorka nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunktka w Instytucie Literaturoznawstwa i Językoznawstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Autorka książek: *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku* (2013), *Z naszych ekranów. Recenzje filmowe Stefanii Heymanowej-Majewskiej na łamach „Słowa Ludu” w latach 1950–1965* (2016) oraz *Z życia ekranu. Piśmiennictwo filmowe Stefanii Heymanowej na łamach czasopisma „Bluszcz” w latach 1928–1939* (2022), a także artykułów na temat regionalnej historii kina, polskiego kina współczesnego i krytyki filmowej od okresu przedwojennego aż po współczesność.

Maria Szoska*

 <https://orcid.org/0000-0001-8115-3591>

Jagna jako postać potencjalna O *Chłopach* Doroty Kobieli Welchman i Hugh Welchmana¹

Streszczenie

Artykuł dotyczy adaptacji *Chłopów* Władysława Reymonta DK i Hugh Welchmanów. W tekście przedstawiono konsekwencje okrojonej problematyki postaci Jagny, chłopskiej bohaterki, której status prawny i ludzki w wiejskiej hierarchii był całkowicie zdefiniowany przez system patriarchalny. Analizując fabułę i formę filmu, autorka wskazuje na uproszczenie realiów ówczesnego życia wiejskiej gromady, co utrwaliło społeczną nie-pamięć dotyczącą ludowego pochodzenia. Historia zawarta w dziele Reymonta ma potencjał performatywny, może stanowić również rodzaj współczesnej interwencji. Jednak Jagna jako postać filmowa nie buduje historii potencjalnej w jej wydaniu ludowym (w znaczeniu, jakie pojęciu nadała Ariella Azolay), ale staje się polską ikoną popfeminizmu, wykorzystanego jako umyślny zabieg marketingowy, mający wpływać na atrakcyjność obrazu filmowego i jego sprzedaż. Atrakcyjność wzmacnianą również poprzez odwołania do malarstwa Józefa Chełmońskiego, któremu zdaniem autorki paradoksalnie odebrano emancypacyjny charakter.

Słowa kluczowe: adaptacja, emancypacja, Józef Chełmoński, historia potencjalna, historie ludowe, popfeminizm

* Uniwersytet Gdański, e-mail: maria.szoska@ug.edu.pl

¹ Tekst powstał w ramach stażu naukowego, który realizowałam pod opieką prof. dr. hab. Witolda Bobińskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim (kwiecień–czerwiec 2025).



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-06-23. Accepted: 2025-07-21.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: University of Gdansk. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Jagna as a potential character About the *Peasants* by Dorota Kobiela Welchman and Hugh Welchman

Summary

The article concerns the 2023 adaptation of Władysław Reymont's *Chłopi*. The text presents the consequences of the truncation of the problematic character of Jagna, a peasant heroine whose legal and human status in the rural hierarchy was completely defined by the patriarchal system. Analysing the plot and form of the film, the author points to the simplification of the realities of rural community at the time, which squandered the opportunity to trigger a social amnesia of folk origins in the audience. The story contained in Reymont's work has performative potential; it can be a kind of contemporary intervention. However, Jagna, as a film character, does not create a potential history (in the sense that Ariella Azolay assigned to the notion), but becomes a Polish icon of popfeminism, used as a deliberate marketing trick to influence the attractiveness of the film image and its sales. An appeal further reinforced by references to the paintings of Józef Chełmoński, which were paradoxically deprived of their emancipatory dimension.

Keywords: adaptation, emancipation, Józef Chełmoński, potential history, folk history, popfeminism

Obrazy rzeczy ludowych

Jednym z pierwszych obrazów wykorzystanych przez Dorotę Kobielę Welchman i Hugh Welchmana do sportretowania Reymontowskiej wsi są *Bociany* Józefa Chełmońskiego, pojawiające się tuż przed planszą tytułową filmu². Głowy chłopca i pastuszka, zadarte w górę, podążają śladem lecących ptaków. W dalekim planie widać woły i jednoskibowy pług bezkoleśny, używany zazwyczaj w orce wykonywanej u schyłku lata. Bociany będą dla filmu symboliczne – odlatują z Lipiec, tak jak chciałaby odlecieć Jagna (której marzenie o opuszczeniu wsi paradoksalnie się

² W filmie pojawiają się też obrazy Leona Wyczółkowskiego, Józefa Rapackiego, Stanisława Masłowskiego, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Władysława Ślewińskiego, Juliana Fałata, Jana Stanisławskiego, Ferdynanda Ruszczyca i innych.

ziści niczym samospełniająca się przepowiednia). Jednemu z ptaków Jagna pomoże – zabierze chorego do gospodarstwa na rekonwalescencję.

Świat przedstawiony wsi wydaje się idylliczny, bo takim chce go widzieć Jagna, omijająca wzrokiem brzydotę i ignorująca sytuacje świadczące o niesprawiedliwości społecznej. Portret psychologiczny bohaterki – odmiennej, wrażliwej i jednocześnie bezwolnej – podkreślają jej zdolności artystyczne. Jagna filmowa, podobnie jak powieściowa, tworzy wycinanki – pierwszą, jaką widzimy, są odlatujące bociany.

Kamera pokazuje wieś oczyma idącej Jagny, której perspektywę przyjmuje widz. Kompozycja inicjalnych kadrów, przefiltrowanych malarską kreską, daje nasycony kolorem obraz; spokojny klimat buduje również muzyka. W miarę upływu akcji coraz wyraźniej odczuwany jest jednak dysonans pomiędzy formą filmu a jego fabułą. Filmowe Lipce są bowiem wsią etnograficznie wysterylizowaną, ukazaną raczej w duchu Kolbergowskim niż Reymontowskim³. O obrazie wsi ludowej Oskara Kolberga pisze Ewa Klekot w artykule *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, stwierdzając, że folklor stanowił nie tylko podstawę, ale i niemal całkowitą treść reprezentacji jej przedstawienia⁴. W *Dzielałach* Kolberga aż 84 procent opisów poświęcono „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym”, takim jak obrzędy doroczne, obrzędy rodzinne, pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy⁵. Sugestywność i siłę oddziaływania wizji wsi autorstwa Kolberga można porównać z mitotwórczą siłą *Pana Tadeusza*, z tym że Mickiewicz tworzył swój klasowy mit jako epos literacki, Kolberg zaś w założeniu dokumentował rzeczywistość, wytwarzając przy tym przedmiot badań naukowych dyscypliny zwanej ludoznawstwem, pisze Klekot⁶.

Film Doroty K. Welchman na poziomie reprezentacji wpisał się w „turystyczną” postawę wobec chłopstwa, cechującą dziewiętnastowiecznych ludoznawców czy miłośników kultury ludowej. Przybranie perspektywy Jagny miało posłużyć sfeminizowaniu opowieści, a dominacja optyki estetycznej w percepcji bohaterki uzasadniać zastosowanie malarskiej formy dla filmu oraz tłumaczyć wyrugowanie perspektywy ekonomicznej, motywującej przecież postępowanie bohaterów Reymonta. Dokonane przesunięcia są kluczowe dla wymowy obrazu, którego twórcy w założeniu planowali stworzyć film feministyczny, pogłębiający dokonany w literaturze i myśli politycznej zwrot ludowy o perspektywę kobietą i konfrontację

3 Inaczej uważa na przykład Anita Piotrowska. Jej zdaniem *Chłopi* DK Welchman nie udają realizmu, a nadekspresja, zwłaszcza w sposobie przedstawiania ludowych obrzędów czy scenie śmierci Boryny, bardziej zbliża film do realizmu magicznego niż surowego naturalizmu (A. Piotrowska, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 88).

4 E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 54–65.

5 Cytowana autorka powołuje się na badania prowadzone przez Ludwika Stommę.

6 E. Klekot, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych...*, s. 61.

relacji jednostka-gromada⁷. W istocie jednak, co postaram się udowodnić w niniejszym artykule, w wypadku filmu *Kobieli* Welchman należałoby mówić raczej o popfeminizmie, gdyż uproszczenie treści dotyczących wyganiania bohaterki ze wsi wykorzystano jako umyślny zabieg marketingowy, mający wpływać na atrakcyjność obrazu filmowego, narzucać potencjalnemu widzowi interpretację (czego dowodem będą przywołane przeze mnie ankiety przeprowadzone wśród studentów polonistyki, o czym szczegółowiej w dalszej części), a w efekcie generować zyski z jego sprzedaży.

Tymczasem adaptowanie dzieł literackich ma głęboki sens jedynie wtedy, gdy dzięki temu możemy powiedzieć coś nowego o współczesności albo odkryć, od-pamiętać, przeszłość. Nawet więcej – adaptacja powinna być odpowiedzią nowej wersji znanej opowieści na społeczną potrzebę⁸, dlatego nie patronuje jej idea dochowania wierności. Taka koncepcja adaptacji przekracza założenia twórczej zdrady, które Robert Escarpit sformułował w dziele *Literatura i społeczeństwo*. Jego zdaniem literatura posiada taką zdolność, że nie przestając być sobą, może współcześnie mówić co innego, niż mówiła w sposób jawny w sytuacji historycznej, w której powstała. Twórcza zdrada ujmowana jest jak podstawowa cecha literatury, a więc zdolność do generowania przez dzieło nowych znaczeń. Z kolei podatność na twórczą zdradę stanowi kryterium wartości literackiej utworu: dzieła wiecznie żywe to te, które bardziej niż inne nadają się do zdradzania i są zdradzane. „Można powiedzieć tylko tyle – że utwór jest tym bardziej literacki – czyli literacko »dobry« – im bardziej trwała i rozciąga jest jego przydatność na zdradę, czyli jego zdolność komunikowania” – pisał Escarpit⁹. Dzieło literackie zdradza zatem twórczo swojego autora i pierwszych czytelników (recepja w kontekście macierzystym) z odbiorcami żyjącymi w innych przestrzeniach historycznych, społecznych, kulturowych.

Historia zawarta w dziele Reymonta ma potencjał performatywny, tzn. nie tylko opowiada o czasie minionym, ale – przełożona na inne medium – może stanowić

7 W materiałach prasowych do filmu, rozdawanych promocyjnie podczas festiwalowych projekcji, czytamy: „Dramaturgia zdarzeń wpisana została w rytm zmieniających się pór roku, sezonowych prac polowych i wiejskich obyczajów. Na tym tle rozgrywają się losy rodziny Borynów i młodej dziewczyny Jagny. Unikalny mikroświat wiejskiej społeczności jest pretekstem do opowiedzenia uniwersalnej i niesamowicie aktualnej historii. Historii o najważniejszych ludzkich emocjach, życiu w małej społeczności, gdzie reguły i brutalne zasady gry wyznaczają każdemu określone miejsce w grupie, a wyjście poza ramy grozi upokorzeniem i odrzuceniem”.

8 Ostatnio na łamach „Rzeczypospolitej” to samo zagadnienie podjął Piotr Zaremba, dopytując, czy faktycznie potrzebujemy nowej adaptacji *Lalki*? („Rzeczpospolita” 4.04.2025, <https://www.rp.pl/plus-minus/art42062881-piotr-zaremba-czy-faktycznie-potrzebujemy-nowej-adaptacji-lalki> [dostęp: 28.04.2025]).

9 R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 168.

również rodzaj interwencji współczesnej; odsłonić przeszłość przemocy ulepiającą współczesność w kształt postfeudalnej uległości, nadal skłaniającą do akceptacji hierarchicznych wzorców kultury.

Historie potencjalne, historie ludowe

Dorota K. Welchman chciała ukazać niesprawiedliwości dotykające Jagnę:

Moja Jagna nie była świadoma tego, że może się przeciwstawić regule, ustalonemu porządkowi i roszczeniowemu mężczyźnie. Stała się kozłem ofiarnym w swojej społeczności. Nie miała wyborów, które by realnie zmieniły jej sytuację. Oprócz jednego: **ucieczki**. I ja Jagnie daję tę możliwość. W powieści czeka ją inny koniec: postradała zmysły. Bo 120 lat temu dziewczyna po wypędzeniu ze wsi nie byłaby w stanie wziąć życia w swoje ręce. W mojej wersji *Chłopów* znaczenie ma to, że w filmie deszcz obmywa jej ciało ubrudzone gnojem. Mimo upodlenia wstaje z kolan o własnych siłach. W tym tli się dużo nadziei¹⁰.

Wydaje się dość ryzykownym posunięciem widzieć nadzieję w upodleniu, ukazać „przebudzenie” mentalne bohaterki jako wynik doznania przemocy. Czy w ówczesnym świecie dla Jagny była szansa na zmartwychwstanie? – w takim kluczu trzeba widzieć jej finałowe powstanie z kolan¹¹. Czy zatem Jagna jest postacią potencjalną w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadała Ariella Aïsha Azoulay?

Historia potencjalna nie jest odwróceniem perspektywy i przyjęciem punktu widzenia uciśnionych [...]. Polega raczej na mierzeniu się z samym rdzeniem czy szkieletem przemocy, tj. momentem, w którym konkretna grupa ludzka jest wytwarzana w nierozzerwalnym związku z formowaniem innej, takiej, której członkowie zyskali prawa, by uciskać tych pierwszych

– czytamy w *Historii potencjalnej: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*¹². Historia potencjalna w jej wydaniu ludowym, jak pisze Katarzyna Chmielewska, balansuje między opowieścią o ludzie a opowieścią ludu i zapowiada dopiero

¹⁰ Jagna w deszczu. Z DK Welchman rozmawia Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 84 (wyróżnienie – M.Sz.).

¹¹ Od odpowiedzi na to pytanie uchyla się Julia Wroniewicz, autorka tekstu *We świat, do ludzi – o nowej adaptacji Chłopów Reymonta*, opublikowanego na łamach „Tekstualiów” 2024, nr 2 (77), s. 113–124, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6621>

¹² A.A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 275, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.16>

możliwość restytucji, trudno ją bowiem nazwać możliwością spełnioną¹³. Azoulay sugeruje zwrot ku „opcjom skazanym na niepowodzenie, niechcianym i pokonanym”, „działaniom systemowo wypieranym i zredukowanym, niweczonym, zanim stały się opcjami, które mogliby wybrać inni”¹⁴. Azoulay, izraelska Żydówka, śledzi archiwa, przegląda fotografie, analizując je, odkrywa ślady terroru izraelskiego wobec Palestyńczyków. Odsłania fakty ukrywane przez władzę przed obywatelami. Azoulay, badając konflikt izraelsko-palestyński, znajduje w nim pominięte, zapomniane, wyparte wydarzenia czy zjawiska świadczące, że hipotetycznie mógł on przebiegać według innego scenariusza. Hipoteza, wpisana w nią niezrealizowana wówczas potencia, zbliża koncepcję Azoulay do „historii ratowniczej” Ewy Domańskiej czy do koncepcji „przeczarowania świata” Sylvii Federici. Domańska w swojej koncepcji „historii ratowniczej” postuluje zwrócenie się ku historiom zapomnianym, zepchniętym na margines, często niewidocznym w oficjalnym dyskursie historycznym. Chodzi jej o „ratowanie” śladów istnienia, doświadczeń i pamięci grup pomijanych – m.in. kobiet, chłopów, ofiar przemocy systemowej. Z kolei Sylvia Federici w swoich pracach pokazuje, że historia kobiet została wyparta, a ich opresja – ukryta za „neutralnymi” narracjami historycznymi¹⁵.

Czy według innego scenariusza niż u Reymonta mogła potoczyć się historia Jagny? Czy zakończenie filmu można obronić? Przemoc stanowiła fundament ówczesnego porządku społecznego: szlachcic mógł bić chłopą, chłop swoją żonę, żona dzieci i tak dalej, a piętno pozostawione na ludowej duszy przez ustawiczne bicie¹⁶ naznaczyło kształt polskiego społeczeństwa. Historii przemocy wobec kobiet nie da się jednak zamknąć w opozycji: źli mężczyźni – niewinne kobiety. Jest też historia przemocy, której kobiety używały lub której sprzyjały, co udowadnia Jaśmina Korczak-Siedlecka w rozdziale monografii *Ludowa historia kobiet*:

Choć kobiety były ofiarami przemocy ze strony całego patriarchalnego systemu społecznego, nie oznacza to, że same nie dążyły do jego utrzymania. To one kontrolowały sąsiadki, krewne i pracownice, w dużej mierze stały za rozgłaszaniem prawdziwych albo fałszywych informacji o niewłaściwym zachowaniu, zdradach, ciążach, próbach spędzenia płodu, dzieciobójstwie, czarach. Badania wykazały, że

¹³ K. Chmielewska, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 301.

¹⁴ A. Dauksza, *W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 9, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.1>

¹⁵ Por. S. Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, Oakland 2019, oraz E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 12–26.

¹⁶ K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 317.

to kobiety najczęściej stosowały przemoc werbalną wobec kobiet, to one zazwyczaj [...] oczerniały, przeklinały, szantażowały¹⁷.

Swego czasu Gayatri Chakravorty Spivak pytała, czy podporządkowani inni mogą mówić¹⁸. Historia potencjalna chce dać głos podporządkowanym, filmowa Jagna mówi jednak niewiele, przez większość czasu pozostaje bierna na swój los.

Twórcy adaptacji, idąc na przekór dotychczasowym rozpoznaniom, wybrali drogę na skróty, oferującą nie tyle historię potencjalną, ile fantastyczną. Aby niesprawiedliwość dotycząca jednostkę stała się widzialna, daleko idącym uproszczeniom poddano stosunki społeczne i uwarunkowania życia wiejskiej gromady¹⁹. Koncentracja na postaci Jagny miała zwrócić uwagę na „lud ludu”, czyli kobietę chłopską, której status prawny w wiejskiej hierarchii był całkowicie zdefiniowany przez system patriarchalny. Ślad maskulinizowania tego systemu tkwi w języku: zazwyczaj mowa jest o chłopie pańszczyźnianym. Tymczasem, jak pisze Kacper Pobłocki, autor *Chamstwa*, obowiązek pańszczyźniany dotyczył nie tylko chłopca, ale całej jego rodziny: niejednokrotnie to kobieta oraz jej dzieci pracowały w pańskim polu: „Tajemnicą poliszynela w ustroju folwarczno-patriarchalnym było to, że nie sami chłopcy szli na pańszczyznę, ale wysyłali na nią swoich służących: żony, dzieci, czeladź”²⁰. Akcja *Chłopów* dzieje się już po zniesieniu pańszczyzny, co nie znaczy, że sytuacja kobiet poprawiła się wówczas w jakikolwiek sposób; żona nadal traktowana była jako własność męża, a świat patriarchalny ufundowany był na przemoc, czego przykładem są datowane przez Brücknera przysłowia, jak to: „Za co będę miał, za to będę pił, przyjdę do domu, będę babę bił”²¹. W adaptacji, poza sceną bójkę Boryny z synem oraz sceny bitwy o las, zabrakło obrazów przemocy, na której ufundowany był ówczesny czas.

Trudną sytuację kobiet Pobłocki opisuje w rozdziale zatytułowanym *Babie lato*. Dzięki pracy rąk kobiet chłop dysponował pieniędzmi potrzebnymi choćby na zapłacenie podatków; chodzi o takie wykonywane przez kobiety czynności, jak przerabianie lnu i konopi, przygotowanie wełny na własny użytek i do sprzedaży

17 J. Korczak-Siedlecka, *Przemoc*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 189.

18 G. Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.

19 W filmie nawet bieda wydaje się epicka. Zniknął cały znój pracy, błoto i brud są raczej efektem deszczu, a nie codziennością. Bieda, jaka spotyka Hanę, jest bardziej efektem niegodziwości męża niż ówczesnymi realiami życia – zabrakło przecież postaci ucieleśniających biedę i poniżenie, choćby postaci Agaty (która na początku powieści mówi: „nie na stodołki, ino na żebry”) czy parobka Kuby amputującego sobie nogę.

20 K. Pobłocki, *Chamstwo...*, s. 129.

21 A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s. 33.

(przędzenie, robienie pończoch, wyszywanie na krosnach). Kobiety pracowały więc tak samo ciężko jak mężczyźni, niekiedy nawet ciężiej, ale ich wysiłek był deprecjonowany²². Jesień i zima, zwyczajowy w gospodarstwie okres wypoczynku, dla kobiet oznaczał intensywny wysiłek: czas ukwaszania kapusty i buraków, rwania pierza. Ostatnia czynność, czyli darcie pierza, była najbardziej żmudna i niedoceniona. W filmie pokazano ją właściwie jako okazję do towarzyskiego spotkania, podczas którego ubrane w odświętne stroje chłopki śpiewają i plotkują. Tymczasem rwanie pierza, ale też szycie, tkanie, jako prace niewidoczne, uznawane za podrzędne, marginalizowane i przypisane do jednej płci, mogły zostać przez twórców odzyskane. Gdy praca wytwórcza i reprodukcyjna staje się widoczna, jak chce Silvia Federici, odzyskujemy poczucie godności i wspólnoty²³. Zdaniem badaczki właśnie podczas darcia pierza czy tkania narodziły się zręby organizacji kobiecych w Skandynawii czy Rosji, a uznawane za kobiece zajęcia stały się zasłoną kryjącą zaangażowanie w politykę, działania emancypacyjne i agitacyjne. W *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (2019) czytamy:

Z feministycznego punktu widzenia jednym z atutów koncepcji dóbr wspólnych jest to, że zakłada ona zerwanie z izolacją, w jakiej wykonuje się prace reprodukcyjne, z rozdzieleniem sfery prywatnej i publicznej, które walnie przyczyniło się do tego, że **wyzysk kobiet w rodzinie** i w domu był faktem ukrywanym i racjonalizowanym²⁴.

Emancypacyjny Chełmoński

Przywołana przeze mnie na początku artykułu scena, w której Jagna przygląda się ptakom formującym klucz, przypomina kolejny znany obraz Chełmońskiego, *Babie lato*. Wpisanie malarstwa Chełmońskiego w taśmę filmową z założenia miało stanowić komentarz do stanu ducha bohaterów, jak wówczas – gdy do leżącej na trawie Jagny, upozowanej na bohaterkę *Babiego lata*, dołącza Antek. Kiedy pada pytanie, czy w ową upragnioną podróż zabrałyby go ze sobą, Jagna nie odpowiada, a jej milczenie jest oznaką dystansu do relacji z mężczyzną.

²² Por. K. Janicki, *Babskie roboty. Kobieta pańszczyzna*, w: tegoż: *Pańszczyzna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021, s. 137–143.

²³ Zręby pierwszych organizacji kobiecych w Skandynawii i Rosji tworzyły się podczas warsztatów tkackich czy klubów krawieckich. Kobiety, wykorzystując tradycyjne zajęcia jako zasłonę, faktycznie angażowały się w politykę, planowały działania emancypacyjne czy agitacyjne.

²⁴ S. Federici, *Re-enchanting the World...*, s. 4 (wyróżnienie – M.Sz.). W cytowanej książce Federici, amerykańska naukowczyni i aktywistka włoskiego pochodzenia, jedna z ważniejszych przedstawicielek marksistowskiego feminizmu, opisuje rozmaite struktury społeczne, komuny i systemy jako przykłady innego rodzaju zorganizowanej samorządności.

Decyzja reżyserki, by w malarskim filmie przywołać obrazy Chełmońskiego, wydaje się uzasadniona. Malarska epopeja o dziedzictwie chłopskości uformowała społeczną wyobraźnię Polaków, co dokonało się nie tylko za sprawą popularności podręcznikowych reprodukcji *Bocianów* czy *Babiego lata*. Przywołam doświadczenia wcześniejsze, przede wszystkim powojenny proces folkloryzacji wsi, na którego potrzeby skomercjalizowano twórczość Chełmońskiego i rozniesiono w oleodrukowych pocztówkach na całą Polskę, jak pisze Maciej Masłowski, „stawiając znak równości między Chełmońskim a banałem”²⁵. Popularność figury chłopca lirycznego, w jakiej zamknięto bohaterów obrazów Chełmońskiego, koresponduje z naszą społeczną nie-pamięcią. Jednak, co podkreśla w monografii towarzyszącej retrospektywnej wystawie dzieł Chełmońskiego Aleksandra Krypczyk-De Barra, pogłębiony odbiór obrazów autora *Babiego lata* kryje w sobie potencjał umożliwiający uświadomienie znacznej części polskiego społeczeństwa jej wiejskiego pochodzenia²⁶ (co ostatecznie dokonało się za sprawą popularności książki *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* Joanny Kuciel-Frydryszak). O wnikliwie odczytanie dzieł Chełmońskiego upominała się Grażyna B. Tomaszewska w książce *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*²⁷.

Czy w *Chłopach* mamy do czynienia z pogłębieniem odbioru dzieł Chełmońskiego? Z wpisaniem ich w nowy kontekst? Przywołane na początku tekstu *Bociany* często interpretowano w idyllicznej wykładni, jak w cytacie:

Jest to sielska i dość konwencjonalnie ujęta scena rodzajowa z życia wsi polskiej. Figury są potraktowane swojsko i idyllicznie. Stary wieśniak z pacholęciem, bosy, ubrany w zgrzebne odzienie, odeszli na chwilę od orki; odpoczywają na zielonej trawie i obserwują krążące nad nimi bociany. W tle widać rząd brązowych chałup i stodół, ptasie gniazdo na wysokim drzewie i woły stojące w bruzdzie zoranej gleby²⁸.

Dziś podkreśla się inne aspekty obrazu: spracowane dłonie, brudne stopy postaci lub widoczne zagapienie chłopca, zastygającego w bezruchu z łyżką strawy; chłopca wpatzonego w bociany reprezentujące wolność; przeżywającego chwilę uważności, chwilę bezinteresownego „teraz”²⁹. *Bociany* u Kobieli Welchman zbyt szybko

25 M. Masłowski, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo Auriga, Warszawa 1973, s. 158.

26 A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopi. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 61.

27 G.B. Tomaszewska, *Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 164–179 (rozdział: *Wygnanie i wdzięczność: Czesław Miłosz – Po wygnaniu i Józef Chełmoński – Bociany*).

28 A. Melbechowska-Luty, *Chełmoński. Malarz polskich żywiołów*, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2014, s. 97–101.

29 G.B. Tomaszewska, *Praktyki czytania...*, s. 169.

przemykają przez ekran, by można im nadać głębsze znaczenie; są landszaftem. Natomiast chwilę bezinteresownego „teraz” przeżywa bohaterka *Babiego lata*: Jagna porzucająca kij i próbująca dotknąć snującej się nici. Intensywną żółcień chusty widoczną na obrazie Chełmońskiego zamieniono na błękit, w kadrze zabrakło również psa odcinającego się w oryginale ciemną sylwetą od otoczenia. Z pozoru wydaje się, że postawa filmowej Jagny prawie dokładnie odwzorowuje pierwowzór malarski. Kobieta leży w takiej samej pozycji, wyciąga dłoń i przechyla głowę. Ujawnia się jednak zasadnicza różnica – duża płaszczyzna bieli spódnicy w filmowej wersji pokrywa niezwykle szczupłe, drobne ciało, jakże dalekie od ciała młodej krzepkiej kobiety w powieściowym oryginale. Atrybuty Reymontowskiej Jagny wylicza Hanka, uznając jej tuszę za przyczynę powodzenia u mężczyzn: „Niczym się nie umartwi, dobrze się naźre, w cieple się wyśpi, dzieci nie rodzi, to nie ma być urodna!” (CHŁ, t. 2: 28)³⁰, myśli Hanka, „a ja co?... Chuchro takie, skóra i gnaty” (CHŁ, t. 1: 205). Filmowa Jagna jest szczupła, a jej skóra nieogorzała – wygląda jak dziewcziczki, którym ze zdziwieniem przyglądała się w powieści:

Poleciała za nim oczami, pilnie przepatrując dziewcziczki, tak wystrojone, jaże dziw brał, a takie bieluskie na gębie i tak wcięte w pasie, że Jezus! Pachniało też od nich kieby z tego trybularza.

Chłodziły się czymś, co się widziało niby te rozczapierzone ogony indyjsze. (CHŁ, t. 2: 416–417)

Leżąca Jagna – „bieluśka na gębie” i umalowana zgodnie z dwudziestopierwszowieczną modą – inaczej niż bohaterka Chełmońskiego układa stopy, tak że nasz wzrok nie może dostrzec ich podbicia. Stopy, konkretyzując: brudne stopy, poruszyły warszawską publiczność i krytyków³¹, domagających się realizacji ideału piękna w sztuce, a nie obrazowania zbliżonego do fotografii (jak pisał Lucjan Siemieński, zarzucający Chełmońskiemu brak „myśli i czucia” oraz brutalny realizm³²). Na wstrętny realizm ówczesni krytycy nie mogliby narzekać, oglądając film w dużej mierze będący wyidealizowaną i uwspółcześioną konstrukcją wyobrażenia o dawnym życiu na wsi.

³⁰ Cytaty z *Chłopów* podaję za wydaniem: W.S. Reymont, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999. Przy cytatach podaję skrót CHŁ wraz z numerem tomu i strony.

³¹ Zdaniem Agnieszki Bagińskiej *Babie lato*, radykalnie przełamujące dotychczasowe obrazowanie, jest manifestem nowego kierunku artystycznego (*Barbarzyńca w ogrodzie. Józef Chełmoński i malarstwo europejskie*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 105).

³² L. Siemieński, *Z wystawy obrazów i rzeźb „Czas” 1875*, nr 142, s. 1. Podaję za: A. Krypczyk-De Barra, „Artysta znany i uznany. Zarys stanu badań na temat życia i twórczości Józefa Chełmońskiego”, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 23.

Zdaniem Marii Gołąb w *Babim lecie* Chełmoński zderzył malarski realizm z romantyczną „figurą marzającą”, wiążąc ujęcia postaci i pejzażu z komponentami romantycznymi³³. Obraz jest dla badaczki również nośnikiem romantycznych idei równościowych (bo figura marzącej to dziewczyna z ludu), dalej – apologią indywidualizmu, wreszcie – przeciwstawieniem rzeczywistości i marzeń (odrzuć kija na rzecz łapania pajęczyny). Filmowa Jagna wydaje się właśnie odrzucać rzeczywistość na rzecz marzeń albo wyobrażeń – jakby żyła w równoległym świecie. Pisząc o koncepcie obrazu *Babie lato*, Aleksandra Krypczyk-De Barra zauważa, że zakładał on przełamanie stereotypowego wizerunku chłopki widzianej oczyma klasy średniej, poprzez przedstawienie jej w sposób niepokojąco realny: „Chełmoński wykorzystał w tym celu znany temat ramowy, modyfikując jego warstwę znaczeniową”³⁴. Paradoksalnie współcześnie twórcy spełnili wymagania stawiane bohaterce *Babiego lata*, umyli jej stopy i przekształcili w figurę leniwej pani, dając kobiecie piękniejsze kończyny. U pierwszych odbiorców dzieła Chełmońskiego kontrowersje wzbudzała nie tylko powierzchowność i niestosowna poza pastuszki, lecz także „nieliczące z pozycją włóścianki nieróbstwo”³⁵. Powielany przez wieki stereotyp leniwego chłopca wziął się z faktu, że na pańskim rodziny chłopskie pracowały źle i opieszale – co było jedyną formą buntu i strategią przetrwania, na jaką mogły sobie pozwolić. Natomiast na swojej ziemi – dobrze i na tyle wydajnie, by móc wytworzyć nadwyżkę pozwalającą na sprzedaż³⁶.

Opinie o nieróbstwie bohaterki *Babiego lata* sarkastycznie komentował Bolesław Prus, każąc jej „wziąć się do roboty, bo inaczej grozi jej wybatożenie”³⁷. Sytuacja powieściowej Jagny była pod tym względem wyjątkowa, kobieta nie pracowała się; w jej rodzinie obowiązywał właściwie odwrócony patriarchy, w którym przemoc dotykała przede wszystkim braci Jagny, Jędrzeja i Szymka, zmuszanych również do wykonywania czynności domowych, zwykle przypisywanych kobietom:

Powstali od kolacji. Jagna ze starą siadły do kądzieli przed kominem, a synowie jak zwykle zajęli się sprzątnięciem, myciem naczyń i obrządkiem. Tak już zawsze u Dominikowej było, że synów swoich dzierżyła żelazną ręką i rychtowała ich na dziewczki, żeby ino Jagusia rączków se nie pomazała. (CHŁ, t. 1: 152–153)

33 M. Gołąb, *Ku arcydziełom. Wczesna twórczość Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914...*, s. 44.

34 A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopi...*, s. 58.

35 Tamże.

36 K. Janicki, *Chytrze bydłq z pany kmiecie. Codzienny opór*, w: tegoż, *Pańszczyzna...*, s. 293–299. Por. też: K. Pobłocki, *Chamstwo...*, s. 132.

37 B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1875, nr 247, s. 1–3. Podaję za: A. Krypczyk-De Barra, *Chełmoński i chłopi...*, s. 58–59.

Twórcy adaptacji *Chłopów* nie podbili emancypacyjnego charakteru omawianych przez mnie płócien, tak jak w XIX wieku nie stały się one przedmiotem emancypacyjnej dyskusji. Brak pozytywnej reakcji środowisk emancypacyjnych na artystyczną manifestację Chełmońskiego można wytłumaczyć: głoszone przez ówczesnych publicystów postulaty o zdobyciu wykształcenia czy zawodu jako narzędzi pozwalających kobiecie się usamodzielnic adresowano do młodych kobiet ze zubożałej szlachty; chłopek po prostu nie zauważano. Maria Gołąb dodaje również, że mocno podkreślana przez Chełmońskiego cielesność: odkryte ramiona, gołe stopy i łydki wprowadzały problematykę płci i erosa, w sztuce tamtego czasu całkowicie wyparte, bo sprzeczne z obowiązującym ideałem kobiety skromnej, uległej i pokornej³⁸.

Temat kobiecej sensualności polska literatura podejmie u schyłku lat osiemdziesiątych XIX wieku³⁹, a rozwinię go Reymont. Film cechuje jednak obyczajowa zachowawczość, jak zauważył Maciej Kryński w recenzji napisanej bezpośrednio po projekcji na Festiwalu Filmowym w Gdyni:

Twórcy nie mogą zasłaniać się tekstem Reymonta, bo sami ogołacają go z tego, co najbardziej współczesne. Swobodna seksualność powieściowej Jagny idealnie rezonowałaby z dzisiejszą obyczajowością, w filmie jednak okazuje się tylko złośliwą plotką. Z kobiety wyzwolonej Jagna przeistacza się na ekranie w melodramatyczną ofiarę zakazanej miłości, której pozamałżeńskie stosunki zostają rozgrzeszone wzniostym uczuciem⁴⁰.

Władysław Reymont poświęca wiele uwagi scenom miłosnym Jagny i Antka. Mimo że narrację powieści cechuje powściągliwość i dyskrekcja w opisie fizycznego zbliżenia, wrażliwość autora na te kwestie i sugestywność wywodu mogą zadziwić nawet współczesnego czytelnika. Dobrym przykładem jest scena w karczmie, kiedy Antek porywa swoją macochę do tańca, nie zważając na społeczną opinię:

Antkowi już było wszystko jedno dzisiaj, skoro jeno poczuł ją przy sobie, skoro przycisnął do się, że aż się prężyła i przywieriała te lube modre oczy, to się już był całkiem zapamiętał! [...] Zapomniał o ludziach i świecie całym, krew w nim zawrzała i moc wstała taka harda, nieustępliwa, aż mu piersi rozpierało! A Jaguś też była całkiem jakby utopiona w lubości i w zapamiętaniu! Unosił ją jak ten smok, nie

³⁸ M. Gołąb, *Ku arcydziełom...*, s. 45.

³⁹ Grażyna Borkowska przytacza w tym kontekście nowele Aleksandra Świętochowskiego czy Chama Elizy Orzeszkowej (G. Borkowska, *Miłość i konwenans. Miłość i obowiązek. Uroda życia*, w: tejsze, *Pożytywiści i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 102–107).

⁴⁰ M. Kryński, „Chłopi” i chłopi, czyli najstarsza Gdynia od lat, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023/> [dostęp: 12.04.2025].

opierała się temu, bo jakże, mogłaby to, kiej kręcił nią, ponosił, przyciskał, że chwilami mroczalo w niej i traciła z pamięci świat wszystek [...] że już nic nie widziała, ino te jego brwie czarne, te oczy przepaściste, a te wargi czerwone, ciągnące! (CHŁ, t. 1: 275)

Często przywołaną w kontekście erotyki i zmysłowości jest również scena miłosnej schadzki dwojga kochanków:

Ale oni oślepli na wszystko, burza się w nich zerwała i rosła, wzmagając się co mgnienie, przewalała się z serca do serca potokiem palących a niewypowiedzianych żądz, błyskawicowych spojrzeń, bolesnych drzeń, niepokojów nagłych, całunków parzących, słów splątanych, bezładnych, a olśniewających niby dzikie mioty piorunów, oniemień śmiertelnych, tkliwości, a takiego czaru zarazem, że dusili się w uściskach, rozgniatali do bólu, darli się wprost pazurami, jakby chcąc wyrwać z siebie wnętrzości i skąpać się w rozkoszach męki [...]. (CHŁ, t. 1: 322)

Choć w powieści Reymonta nie brak erotyzmu, z dzisiejszej perspektywy zastanawia pominięcie sfery fizjologicznej. Jest to oczywiście strategia wytlumienia, przemilczenia. Jak słusznie zauważa Małgorzata Anna Packalén Parkman:

Pisanie bowiem w Polsce przełomu wieku XIX i XX, a nawet lat dwudziestych czy trzydziestych ubiegłego tysiąclecia *explicite* o ciążyach, poronieniach i porodach kobiet tak otwarcie, jak to np. czynili pisarze skandynawscy, oznaczałoby naruszyć pewną sferę tabu. Odniesienia do kobiecej fizjologii zawsze budziły u polskich odbiorców ambiwalentne uczucia. Stąd też zapewne w utworach polskich kobiety rodzą niejako „niezauważalnie” albo wcale nie rodzą – swobodnie sobie poczynająca Jagna w *Chłopach* Reymonta nie zachodzi, o dziwo, w ciążę – rozbiłoby to bowiem prawdopodobnie czasową i tematyczną strukturę powieści⁴¹.

Oglądając adaptację *Chłopów*, nie sposób ulec iluzji, że seks nie wiąże się z konsekwencjami w postaci ciąży. Na łamach „Polityki” upominał się o tę prawdę Dariusz Chętkowski⁴², felietonista czasopisma, ale przede wszystkim nauczyciel polonista.

41 M.A. Packalén Parkman, *Femmes fatales polskiej wsi: seksualizm a konwencje społeczno-literackie w powieściach Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej*, „Slovo. Journal of Slavic Languages” 2010, nr 50: „Literatures and Cultures”, s. 89, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:373732/FULLTEXT01.pdf> [dostęp: 20.04.2025].

42 D. Chętkowski, *Uczniowie naoglądali się „Chłopów” i wyciągają wnioski o seksie...*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2237178,1,uczniowie-naoglądali-sie-chłopow-i-wyciągają-wnioski-o-seksie-z-reszta-lektur-lepiej-nie-jest.read> [dostęp: 20.04.2025].

Chłopi w szkole

W klasycznej już dla polonisty (praktyka i teoretyka) książce *Teksty w lustrze ekranu* Witolda Bobińskiego znajduje się rozdział zatytułowany *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*⁴³. Krakowski badacz wylicza trudności, jakie przynosi adaptacja znanych dzieł literackich, należą do nich: oczekiwanie wierności wobec oryginału (dosłownego przełożenia jednego tworzywa na drugie, co w efekcie prowadzi do upodrzednienia książki), zastępowanie na lekcjach powieści filmem, wreszcie – ograniczanie uczniowskiego spotkania z filmem jedynie do adaptacji, które niejednokrotnie nie przedstawiają wysokiej wartości artystycznej, ale z wielu powodów są dla nauczyciela użyteczne⁴⁴. W obecnym kształcie podstawy programowej w szkole ponadpodstawowej obowiązuje uczenia znajomość *Jesieni* (t. 1), a *Zima* (t. 2) może się stać lekturą uzupełniającą. Film Doroty K. Welchman obejrzało w kinach ponad 1,7 miliona widzów⁴⁵, część z nich na pewno stanowili uczniowie. Dla ich nauczycieli dystrybutor zadbał o przygotowanie materiałów dydaktycznych do realizacji na lekcjach języka polskiego oraz historii⁴⁶. Film zobaczyło również wielu studentów, w tym moi studenci drugiego roku filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim w ramach zajęć „Wprowadzenie do wiedzy o filmie” oraz studenci filologii polskiej (specjalność nauczycielska) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jak się okazało, dla dużej części z nich adaptacja, a nie powieść Reymonta, była pierwszym spotkaniem z Lipcami i ich mieszkańcami. Po obejrzeniu obrazu studenci zostali poproszeni przeze mnie o wypełnienie krótkiej ankiety zawierającej następujące pytania: 1. Na czym polega proces adaptowania literatury? Jakie wiążą się z tym trudności teoretyczne i praktyczne? 2. Wymień mocne i słabsze strony filmu Doroty K. Welchman. Uzasadnij swoją opinię. 3. Jak oceniasz postać filmowej Jagny? Rozważ szczególnie wymowę ostatniej sceny filmowych *Chłopów*.

Pominę odpowiedzi na pytanie pierwsze, które z punktu widzenia tematu artykułu są mniej interesujące; skupię się na charakterystyce pozostałych dwóch, gdyż wyłania się z nich coś na kształt wspólnej opinii. Większość studentów z 65 biorących udział w ankiecie powtarzała sformułowania zawarte w materiałach prasowych, cytując:

⁴³ W. Bobiński, *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*, w: tegoż: *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 319–327.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ *Chłopi* DK i H Welchmanów są jedynym polskim filmem, który zdołał zgromadzić w kinach ponadmilionową kinową widownię. Ten fenomen na pewno wzmocniła intensywne reklama, ferment związany z techniczną stroną filmu (wykorzystaniem AI) oraz fenomenalna muzyka.

⁴⁶ *Chłopi. Materiały dydaktyczne dla nauczycieli*, oprac. A. Równy, Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej (PDF dostępny online).

To, w jaki sposób Jagna jest obmywana przez deszcz i jaką pozycję przyjmuje, pokazuje, jak silne i wytrwałe może być kobiece ciało i kobieca psychika. [...] uważam, że w dzisiejszych czasach rozszerzanie podejścia „girl power” jest niezwykle potrzebne. [a.1]

Jagna została przedstawiona nieco inaczej niż w książce. Reymont stworzył z niej postać, którą ocenia się negatywnie. Ostatnia scena była pełna emocji, Jagna podniosła się z błota. Myślę, że po tym filmie jest więcej obrońców kobiety. [a.3]

Ostatnia scena pokazuje siłę Jagny, która po pasmie poniżej wstaje naga i rozpościera ręce w geście uwolnienia, zrzucenia metaforycznych kajdan, po tym wszystkim czeka ją lepsze życie. [a.5]

Studentki i studenci widzą Jagnę jako ofiarę społecznych i kulturowych mechanizmów opresji, a zarazem jako postać silną i wytrwałą – kobietę, która nie ulega, lecz odradza się, niczym feniks. Ich zdaniem reżyserka – jak zauważa jeden z głosów – świadomie uczyniła z Jagny symbol kobiecej odwagi i niezłomności. Ostatnia scena, w której Jagna, naga, obmywana deszczem, podnosi się z błota, staje się dla ankietowanych symbolem kobiecej siły, odrodzenia i nadziei; kobiety, która pomimo przemocy, wykluczenia i upokorzenia, wstaje i gestem rozpostarcia rąk symbolicznie zrzuca łańcuchy narzucone jej przez patriarchalne społeczeństwo. Ważnym aspektem, który mocno wybrzmiewa w refleksjach studentów, jest przesunięcie akcentu z grzechu i winy – obecnych w tradycyjnej interpretacji – na współczucie, empatię i zrozumienie:

Mocną stroną, która, mam poczucie, wybrzmiała na końcu, było poruszenie kwestii kobiecej – ukazanie Jagny jako ofiary przemocy seksualnej, ofiary swoich czasów i realiów. W mojej opinii Jagna została zagrana nie jako chłopka, ale jako symbol kobiecości o bardziej współczesnym wydźwięku. [a.8]

Jagna w filmie jest niewinną ofiarą patriarchalnego układu społecznego. To, jak kończy, budzi w widzu współczucie i złość na innych bohaterów, na porządek, jaki panuje w polskiej wsi. Końcowa scena przynosi nadzieję na nowe, lepsze życie w innym świecie. [a.9]

Ostatnia scena ukazuje ją jako niewinną ofiarę; odrodzenie się Jagny jest symboliczne, wygląda wręcz jak feniks.

Jagna została ukazana w filmie jako postać silna, w ostatniej scenie wstała z kolan o własnych siłach, gdy została upokorzona i wygnana z Lipiec, reżyserka filmu sama wypowiedziała się, że jej Jagna niesie siłę kobietom. [a.11]

Jagna jest jakby oczyszczona w deszczu, patrzy w dal, wstaje. Daje to widzom nadzieję. Widzowie, którzy znają Jagnę tylko z filmowej wersji, mogą spodziewać się happy endu. [a.12]

Co do ostatniej sceny – Jagna wydaje się na nią godzić. Myślę, że może nawet ją ucieszyło w końcu uwolnienie się od tej wioski i tych ludzi, którzy z taką łatwością ją etykietowali. Na pewno nie podjęła próby powrotu. [a.15]

Jagna nie tylko wstaje z kolan, ale także zyskuje wewnętrzną siłę. W jej spojrzeniu w dal, w akcie podniesienia się z błota studenci dostrzegają coś więcej niż tylko zamknięcie jednej historii – widzą otwarcie na nową narrację, w której kobiecość nie jest już obiektem potępienia, lecz siłą napędową zmiany:

Myślę, że problemy i uczucia Jagny zostały dobrze uchwycone w filmie. Uważam, że trudno z nią nie sympatyzować, gdy widzi się, jak jest traktowana przez innych. Ostatnia scena kończy się w nietypowy sposób – kobieta powstaje z błota, co odbieram jako wyraz jej wewnętrznej siły. Siły kobiecej, która daje widzom nadzieję i odnosi się do współczesnego obrazu kobiet oraz doceniania ich wartości. Jagna nie upada pod ciężarem męskich spojrzeń. [a.18]

W ujęciu popfeministycznym ważne jest, że Jagna nie upada pod ciężarem męskich spojrzeń... poza obszarem refleksji pozostaje fakt, że razy powodujące upadek otrzymuje od kobiet. Niewielu studentów zastanowiło się, jaką przyszłość ma Jagna poza horyzontem wsi – takiego pytania również nie stawiają autorzy scenariuszy lekcyjnych do wersji DK Welchman⁴⁷. Pozostaje czekać na kolejną adaptację, mając nadzieję, że lud w perspektywie artysty i perspektywa ludu mogą się jeszcze spotkać.

Bibliografia

Azoulay Ariella Aïsha, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, w ogóle bez narzędzi*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 275. <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.16>

⁴⁷ Gdzie czytamy: „Jagna w filmie animowanym *Chłopi* zostaje pokazana jako ofiara patriarchalnego systemu społecznego, kobieta obdarzona wielką wrażliwością, poszukująca miłości i spełnienia. Twórcy filmu dużo miejsca poświęcają artystycznej duszy Jagny, jej pasji do wycinanek łowickich, ustrajania nimi wnętrza chałupy, zachwycania się pięknem natury i otaczającej ją rzeczywistości. Warto również zwrócić uwagę na niedojrzałość emocjonalną bohaterki, jej zagubienie, które nie tylko wynika z wychowania wyniesionego z domu, ale również z jej cech indywidualnych. W tym miejscu można przywołać finałową scenę filmu, kiedy Jagna zostaje wywieziona ze wsi przez mieszkańców Lipiec. Puste pole i padający deszcz symbolizują osamotnienie bohaterki, a także swoiste obmycie z win, uświadomienie sobie błędów i powolne dojrzewanie postaci (*Chłopi. Materiały dydaktyczne...*, s. 7).

- Bagińska Agnieszka, *Barbarzyńca w ogrodzie. Józef Chełmoński i malarstwo europejskie*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 102–117.
- Bobiński Witold, *Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki*, w: tegoż: *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowa strategia kształcenia literacko-kulturowego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 319–327.
- Borkowska Grażyna, *Miłość i konwenans. Miłość i obowiązek. Uroda życia*, w: tejże, *Pozytywiści i inni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 102–107.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.
- Chakravorty Spivak G., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.
- Chętkowski Dariusz, *Uczniowie naoglądali się „Chłopów” i wyciągają wnioski o seksie...*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/2237178,1,uczniowie-naoglądali-sie-chlopow-i-wyciągaja-wnioski-o-seksie-z-reszta-lektur-lepiej-nie-jest.read>
- Chmielewska Katarzyna, *Lud w perspektywie, perspektywa ludu*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 293–309, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.17>
- Dauksza Agnieszka, *W szczerym polu. Historie potencjalne i inne strachy*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5: *Historie potencjalne*, s. 7–19, <https://doi.org/10.18318/td.2021.5.1>
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 12–26.
- Escarpit Robert, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 124–181.
- Federici Sylvia, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, Oakland 2019.
- Gołąb Maria, *Ku arcydziełom. Wczesna twórczość Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 32–47.
- Jagna w deszczu. Z DK Welchman rozmawia Katarzyna Kubisiowska, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 84–87.
- Janicki Kamil, *Pańszczyzna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021.
- Kasprzyk Gabriela, *Alienacja przez bierność. Jagna w „Chłopach” Władysława Reymonta*, w: *Wspólnota – jednostka – samotność*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Kraków 2024, s. 135–158, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/2c17be19-557f-444e-9dae-f202fddcc162/content>
- Klekot Ewa, *Trwałe obrazy rzeczy ludowych*, w: *Polska – kraj folkloru*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2020, s. 54–65.
- Korczak-Siedlecka Jaśmina, *Przemoc*, w: *Ludowa historia kobiet*, red. P. Wielgosz, Wydawnictwo RM, Warszawa 2023, s. 175–190.

- Kryński Maciej, „*Chłopi*” i *chłopi*, czyli najśłabsza Gdynia od lat, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/festiwal-filmow-fabularnych-w-gdyni-2023/>
- Krypczyk-De Barra Aleksandra, „*Artysta znany i uznany*”. *Zarys stanu badań na temat życia i twórczości Józefa Chełmońskiego*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 18–31.
- Krypczyk-De Barra Aleksandra, *Chełmoński i chłopi. Reprezentacja wsi w twórczości artysty*, w: *Józef Chełmoński. 1849–1914*, katalog z wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 48–61.
- Masłowski Maciej, *Józef Chełmoński*, Wydawnictwo Auriga, Warszawa 1973.
- Melbechowska-Luty Aleksandra, *Chełmoński. Malarz polskich żywiołów*, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2014.
- Packalén Parkman Małgorzata A., *Femmes fatales polskiej wsi: seksualizm a konwencje społeczno-literackie w powieściach Orzeszkowej, Reymonta i Dąbrowskiej*, „Slovo. Journal of Slavic Languages” 2010, nr 50, s. 87–105, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:373732/FULLTEXT01.pdf>
- Piotrowska Anita, *Landszaft z kozłem ofiarnym*, „Tygodnik Powszechny” 13 marca 2024, wyd. specjalne: *Historie ludowe*, s. 88–89.
- Pobłocki Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Reymont Władysław, *Chłopi*, oprac. F. Ziejka, t. 1 i 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1999.
- Tomaszewska Grażyna B., *Wygnanie i wdzięczność: Czesław Miłosz – Po wygnaniu i Józef Chełmoński – Bociany*, w: *też, Praktyki czytania. Ponowoczesna interpretacja a szkoła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 164–179.
- Wroniewicz Julia, *We świat, do ludzi – o nowej adaptacji Chłopów Reymonta*, „Tekstualia” 2024, nr 2 (77), s. 113–124, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.6621>

Maria Szoska, adiunktka w Zakładzie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka publikacji z zakresu teorii i praktyki edukacji oraz nauk o sztuce, w tym książki *Trudna obecność. Film w edukacji polonistycznej a interpretacja* (Gdańsk 2019). W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się wykorzystanie tekstów wizualnych w dydaktyce literacko-kulturowej, a także zależność pomiędzy przyjętą strategią badawczą a wynikającą z niej interpretacją.

Indeks osób

- Abbate Carolyn 566, 573
Abramowicz Zofia 229, 234
Adalberg Samuel 485, 488, 489
Adamczyk Zdzisław Jerzy 509
Adwentowiczowa Janina 466, 471
Altenberg Herman 192, 197, 199, 216,
220, 333, 357
Altenberg Peter, właśc. Richard Endlän-
der 192, 197, 199, 216, 220, 333, 357
Andersen Hans Christian 158, 165, 168
André Naomi 563, 566, 573, 575
Andrzejczak Krzysztof 411–413, 427
Ardenschah Jean Paul, właśc. Jan Paweł
Kaczkowski 460
Arendt Hannah 205, 206, 216, 368,
376, 399, 400
Ariès Phillipe 125, 133
Arnaud Etienne 598, 621
Artwińska Anna 550, 558
Auber Daniel 564
Auerbach Erich 124, 133
Austern Linda Phyllis 564, 574
Azoulay Ariella Aïsha 643, 644, 654
- Bachórz Józef 202, 220, 305, 309, 333,
456, 472, 535, 540
Baculewski Jan 551
Baczyński Stanisław 253, 260, 269
Badowska Katarzyna 6, 97, 117, 183,
187, 228, 234, 249, 267, 269, 411,
412, 427–429, 527, 540
Baduszkowa Danuta 585
Bagińska Agnieszka 648, 655
- Bajda Justyna 334, 357
Bajerowa Irena 192, 217
Bajko Marcin 7, 125, 134, 223, 235
Baka Mirosław 598, 634
Bal Mieke 123, 133
Balbus Stanisław 557, 559
Balicki Zygmunt 388, 389, 401, 402
Balzac Honoré 516
Bałabuch Henryk 399, 400, 435, 448
Bałucki Michał 85, 91, 201, 202, 217,
430, 528, 540
Banot Aleksandra E. 527, 540
Bar Adam 8, 49, 53, 143, 154, 194, 220,
453–456, 471, 620
Bara Theda 8, 194, 453–456, 471, 620
Baraniecki Adrian 531, 542
Barbier Jules 570, 574
Barcz Anna 144, 145, 152
Barłowski Dezydery 226, 233, 381, 405
Barszczewska Wanda 33, 38
Bartoszewicz Antonina 535, 540
Bassett Frederick W. 392, 401
Bateson Gregory 191, 217
Baudelaire Charles 277
Bąbel Agnieszka 242, 249, 264, 269
Bąkowska Eligia 125, 133
Beck Ulrich 409, 427
Bednarek Bogusław 87, 94, 227
Belina Anna 618
Belmont Leo 200, 220, 497
Bełcikowski Adam 528, 540, 544
Berent Waław 169, 281, 484, 552
Bergsma John Sietze 392, 401

- Bergson Henri 155, 156, 167, 168
 Berman Marshall 397, 401
 Bernat Sebastian 175, 185
 Bernhardt Sara 82
 Berwińska Krystyna 577, 578, 580,
 584–586, 588–590, 592, 624
 Bielas Katarzyna 368, 378
 Bilińska-Bogdanowiczowa Anna 267
 Binswanger Christa 527, 541
 Bismarck Otto von 435, 448
 Bizet George 564, 565
 Blecharz Wojciech 579
 Bliziński Józef 201, 217
 Bloom Harold 366, 376
 Bławatska Helena 275
 Bobiński Witold 639, 652, 655
 Bochwic Tadeusz 226, 585, 591
 Bochwic Teresa 585, 591
 Boduszyński Stanisław 122, 133
 Bogusławski Władysław 460, 471, 493,
 504, 510
 Bohusz Marian, właśc. Józef Karol Po-
 tocki 68
 Bojara Zofia 8, 479, 494, 496, 503, 507,
 509
 Bojarski Aleksander 122, 135
 Bolecki Włodzimierz 160, 169, 535,
 544, 557, 559
 Bolesławski Józef 441, 448
 Bonaparte Napoleon 563
 Bończa-Tomaszewski Nikodem 385,
 387, 401
 Böök Fredrik 459, 472
 Borkowska Grażyna 255, 397, 401, 497,
 511, 527, 531, 532, 534, 535, 540,
 541, 543, 650, 655
 Borkowska-Rychlewska Alina 578, 591,
 592
 Borońska Aleksandra 515
 Borowczyk Walerian 627, 628, 636
 Boulanger Georges 399
 Bourget Paul 434
 Bourkane Mateusz 162, 168, 169, 225,
 233, 243, 249, 267, 269, 527, 541, 542
 Boznańska Olga 267
 Bracka Maria 226, 234, 575
 Braudau Czesława zob. Endelman-Rosen-
 blat de domo Braudau Czesława 532
 Braudel Fernand 369, 376
 Braun Andrzej 554
 Brodzka Ewa 233, 630
 Brückner Aleksander 645, 655
 Bruegel Pieter 161
 Brylska Aleksandra 415, 427
 Brzostek Dariusz 175, 185
 Brzozowska Sabina 6, 143, 153, 155,
 162, 168, 169, 320, 321, 329, 611,
 616, 635
 Brzozowski Jan 632, 635
 Brzozowski Stanisław 281, 290, 333,
 334, 530, 635
 Budrecka Aleksandra 174, 176, 185
 Budrecki Lech 266, 269, 545, 546, 550,
 551, 557, 558
 Budrewicz Aleksandra 204, 219, 249
 Budrewicz Tadeusz 444, 448, 544
 Buell Lawrence 407–410, 421, 427
 Bujnicki Tadeusz 201, 204, 218, 221
 Bukowski Kazimierz 333, 357
 Bułakowski Adam 459, 471
 Burek Tomasz 233
 Burek Wincenty 555
 Burne-Jones Edward Coley 164
 Burszta Wojciech Józef 208, 221, 600,
 601, 611
 Buszyński Gustaw 466
 Büthner-Zawadzka Małgorzata 255, 269
 Campana Alessandra 566, 574
 Camus Albert 369, 376
 Cannon Robert 566, 574
 Carré Michel 570, 574

- Cassirer Ernst 368, 377
 Cazin Paul 212, 219, 460
 Chałupnik Agata 527, 541, 564, 574
 Chawłowsy 517
 Chełmoński Józef 602, 605, 629, 639,
 640, 646–650, 655, 656
 Chętkowski Dariusz 651, 655
 Chiappini Simonetta 564, 565, 571,
 574
 Chmielewska Katarzyna 296, 297, 309,
 643, 644, 655
 Chmielowski Piotr 391, 403, 528, 541
 Chodźko Ryszard 242, 249, 250, 254,
 270, 272
 Choynowski Piotr 458, 471
 Chrzastowska Bożena 363, 377
 Chudoliński Michał 633, 635
 Chwalba Andrzej 392, 401, 409, 427,
 439, 448
 Chwedczuk Zbigniew 584
 Chybińska Helena, właśc. Helena Chy-
 lińska 49
 Chylińska Helena 23, 41, 49, 481, 494
 Cieśla-Korytowska Maria 158, 168
 Cieślak Tomasz 183, 187, 411, 412, 422,
 427–429
 Cieślik-Wolski Bartosz 421, 428
 Cimabue, właśc. Cenni di Pepo 438
 Ciołkosz Adam 386, 401
 Ciołkosz Lidia 386, 401
 Clément Catherine 571, 572
 Coodley Lauren 413, 427
 Coogan Michael 392, 401
 Corbin Alain 182, 185
 Correggio, właśc. Antonio Allegri 335
 Crutzen Paul 409, 427
 Csató Edward 584
 Cybulski Józef 86
 Cymerman Jarosław 88, 94
 Cyrankiewicz Józef 547, 548, 551
 Czachowska Jadwiga 455, 471
 Czachowski Kazimierz 255, 269, 334–
 336, 357
 Czajkowski Krzysztof 158, 169, 565, 576
 Czapiński Leopold 536, 542
 Czapliński Przemysław 123, 133, 423,
 427, 433, 448
 Czapska z Borawskich Maria 466
 Czarnocki Napoleon 388, 389
 Czechow Anton 533
 Czeczot Katarzyna 327, 570, 575
 Czermińska Małgorzata 195
 Ćwierciakiewiczowa Lucyna 113
 Dahlhaus Carl 579
 Daszyńska-Golińska Zofia 530
 Daszyński Ignacy 441, 442, 444–447, 450
 Data Jan 19, 27, 414, 428
 Dauksza Agnieszka 123, 133, 134, 644, 655
 Dawidowicz Aneta 388, 401
 Dąbrowicz Elżbieta 17, 27
 Dąbrowska Alicja 335, 340, 348, 352–
 354, 356, 357, 606, 611
 Dąbrowski Ignacy 77, 438, 449
 Dąbrowski Józef 388, 389, 402
 Dąbrowski Stanisław 569, 576
 Deleuze Gilles 123, 133
 Demidowicz Krzysztof 625, 629, 635
 Denderski Mikołaj 268, 270
 Dębicki Zdzisław 388, 458, 463, 471,
 477, 514, 597, 611
 Dębska Karolina 530, 541
 Dickens Charles 393, 404, 516
 Dickstein-Wieleżyńska Julia 530
 Dlewski W., właśc. Witold Gozdawa
 Godlewski 435, 441, 449
 Długołęcka Grażyna 628
 Dłuski Kazimierz 389, 401
 Dmowski Roman 8, 226, 233, 381–385,
 387–389, 392–394, 396, 399–402,
 404, 405, 433, 438, 446, 449, 468

- Dobkowska-Kubacka Joanna 255, 270
 Doboszevska Alina 93, 95
 Dobrzański Łukasz 462, 477
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 243
 Domańska Ewa 426, 427, 644, 655
 Donizetti Gaetano 165
 Doroszewski Witold 209, 217, 301, 310, 568, 575
 Dreyfus Alfred 399
 Drozdowska-Broering Izabela 417, 429
 Drózdź Dawid 603, 611
 Drzewiecki Józef 14–16, 22, 481, 593
 Dubicka Ewelina 191, 219
 Dulęba (Dulębianka) Maria 157, 168
 Duncan Isadora 82
 Duse Eleonora 82
 Dybowski Stefan 552
 Dygasiński Adolf 147, 153, 242, 250, 253, 271
 Dziadek Adam 160, 169
 Dzeduszycki Wojciech 590, 591
 Dziubek Piotr 580
 Dziugiel-Łaguna Magdalena 422, 427, 436, 449
 Dziurzyński Dariusz 527, 541

 Endelman Halina zob. Górská z Endelmanów Halina
 Endelman-Rosenblat de domo Braudau Czesława 9, 525, 526, 530–532, 534, 535, 538–541
 Endelman Zygmunt Samuel 532
 Engelgard Jan 384, 385, 399, 401, 402
 Erazm z Rotterdamu 281
 Escarpit Robert 642, 655

 Falkowski Zygmunt 333–335, 346, 350, 356, 357, 606
 Fałat Julian 605, 640
 Faron Bolesław 444, 448
 Federici Sylvia 644, 646, 655
 Feldman Martha 563, 574
 Feldman Wilhelm 92, 278, 290, 333, 357, 398, 402, 530
 Fendrych Konstancja zob. Szczygielska z Fendrychów Konstancja
 Fersterowa Eleonora zob. Wolińska z Langów Eleonora, primo voto Fersterowa 34
 Fiedorcuk Julia 409, 427
 Fiołek Krzysztof 409, 427
 Fiszer Jan 192, 216, 220, 276, 278, 290, 333, 357
 Fita Stanisław 229, 234, 250, 254, 271
 Flaubert Gustave 160, 169, 216, 246, 266, 499, 570
 Foerster Friedrich Wilhelm 532
 Fostowicz-Zahorski Eugeniusz 534
 Foucault Michel 31, 42
 Fournier Kiss Corinne 240, 527, 540, 542
 Franke Jerzy 532, 533, 541
 Franklin-Wallis Oliver 425, 427
 Frąc Waldemar 606, 611
 Fredro Aleksander 534
 Frenkiel Mieczysław 460, 466, 471, 472, 598, 611, 618
 Freud Sigmund 260, 270, 277, 279
 Friszke Andrzej 386, 402
 Fukumoto Kenshi 439, 452

 Gabryś Monika, zob. Gabryś-Sławińska Monika 534, 544
 Gabryś-Sławińska Monika 456, 472
 Gac Dominik 88, 94
 Gajkowska Cecylia 213, 220, 456, 472
 Galasiewicz Jan Kanty 85
 Galle Henryk 60, 69, 75, 458, 472
 Galos Adam 399, 402
 Gałaj Julian 554
 Gamma zob. Galle Henryk 60, 69, 75, 460, 472

- Gamrat Małgorzata 565, 576
 Gardan Juliusz 598, 621
 Garlicki Andrzej 387, 394, 402
 Gawalewicz Marian 81, 109, 116, 537, 566, 571, 572, 574
 Gawin Magdalena 255, 270
 Gawroński Ludwik 581, 591
 Gazda Grzegorz 611, 618, 621, 635
 Gebethner Gustaw Adolf 53, 120, 121, 134, 143, 147, 153, 154, 160, 161, 169, 183, 186, 191, 217, 220, 221, 238, 253, 271, 391, 395, 397, 403, 404, 434, 452, 523, 532, 567, 575, 597, 611, 616
 Gendera Katarzyna 335
 George Sand, właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin, primo voto Dudevan 538
 Gerson Wojciech 209, 217
 Gielata Ireneusz 410, 425, 427
 Gier Albert 222, 579
 Gierszewska Barbara Lena 618, 637
 Gierszyńska Maria 482
 Gierszyński Henryk 482, 486
 Gierymski Aleksander 629
 Gilbert Sandra 254
 Girard René 327, 329
 Glass Philipp 634
 Gloger Maciej 399, 402
 Glücksberg Michał 122, 133, 198, 218
 Głogowska Maja 630, 635
 Głowiński Michał 237, 238, 246, 249, 262, 263, 270, 336
 Gmitruk Janusz 385, 402
 Godlewska Ludwika 537
 Godyń Mieczysław 205, 206, 216
 Goetel Ferdynand 461, 472
 Goethe Johann Wolfgang 159, 550, 558
 Gogolewski Ignacy 626
 Golianek Ryszard Daniel 564, 576
 Goliński Leszek 545, 546, 550, 557, 558
 Goliński Zbigniew 509
 Golmont Józefa 548, 558
 Gołaszewska Maria 175, 185, 367, 368, 377
 Gołąb Maria 649, 650, 655
 Goniewicz-Potocka Jadwiga 5, 55, 61, 75, 77, 438, 449
 Gorczyca Teresa 91, 94
 Gorczyński Maciej 535, 544
 Gosk Hanna 552, 558
 Gościńska Joanna 59, 77
 Gounod Charles 564
 Goździkiewicz Teodor 553, 558
 Górnicka-Boratyńska Aneta 255, 270
 Górska Urszula 255, 270, 444, 448, 532
 Górska z Endelmanów Halina 270, 532, 569, 576
 Górski Robert 569, 576
 Grabski Stanisław 465, 466
 Grabski Władysław 461, 485, 492
 Greenwald Helen M. 563, 574
 Grinberg Daniel 399, 400
 Grochowski Grzegorz 296, 310, 318, 329
 Grott Bogumił 389, 402
 Grover-Friedlander Michał 566, 574
 Gruca Witold 585
 Gruchała Wojciech 237, 238, 243, 244, 249, 527, 541
 Gruszecki Artur 410
 Grzeszczuk Stanisław 600, 611
 Grzymała-Siedlecki Adam 30, 42, 82–86, 89, 95, 156, 159–162, 169, 238, 239, 242, 333, 334, 357, 458, 459, 472, 505, 513–523
 Guattari Felix 123, 133
 Gubernat Irena 527, 541
 Guiraud Pierre 367, 368, 377
 Gulaczyk Robert 631, 632, 635
 Gürtler Antoni 462, 477
 Gutowski Wojciech 24, 25, 27, 125, 133, 414, 428, 529, 541

- Gwiżdż Feliks 459, 472
- H**
- Haberl Franz Xaver 590
- Hadamik Zofia 619, 635
- Haecker Emil 386, 403
- Hahn Scott Walker 392, 401
- Hajkowska Monika 199, 217
- Halberstam Jack 268, 270
- Halpertowa z Żuczkowskich Leontyna 33
- Hałabuda Stanisław 538, 541
- Händel Georg Friedrich 563, 571, 574
- Hani Jean 132, 355
- Hańcza Władysław 598, 623, 625
- Harpula Wojciech 392, 401
- Harvey William J. 393, 402
- Helman Alicja 609, 611
- Helsztyński Stanisław 531, 541
- Hen Józef 317
- Hendrykowski Marek 162, 168, 596, 611
- Herbert Zbigniew 485, 581
- Herder Johann Gottfried 303
- Hobson John Atkinson 436
- Hoesick Ferdynand 23, 90
- Hoffmanowa z Tańskich Klementyna
- Holewiński Jan 463, 474
- Homer 336, 386
- Hrabyk Klaudiusz 388, 389, 402
- Hughes Rupert 464, 471
- Hugo Victor 105, 434
- Hulewicz Jan 199, 217
- Husarski Wacław 459, 472
- Hussey Michael 412, 413, 428
- Hutcheon Linda 571, 574
- Hutcheon Michel 571, 574
- Huysmans Camille 532
- Huysmans Joris-Karl 280, 281, 290, 532
- I**
- Ig. M., zob. Maciejowski Ignacy 63, 76, 291
- Ibsen Henrik 106, 534
- Igielska Anna 571, 574
- Ihnatowicz Ewa 15, 28, 157, 168, 201, 222, 275, 287, 290, 456, 468, 472, 473
- Ingarden Roman 129, 133
- Irigaray Luce 244, 249
- Irzykowski Karol 530, 605, 606, 611
- Iwanowska z Krzymuskich Maria 253, 270, 531
- Iwazkiewicz Jarosław 162, 168, 627
- Ixion, właśc. Józef Wasowski 57, 60, 76
- j.** [kryptonim nierozszyfrowany] 460, 473
- Jabłonowska Janina 621
- Jabłonowski Władysław 438, 449, 458, 473
- Jabłoński Maciej 565, 576
- Jackiewicz Aleksander 604, 611, 625
- Jacobson Eduard 81
- Jakiel Edward 129, 133
- Jakimowicz Konstanty 82, 489
- Jakimowiczowa z Rejmentów Katarzyna 82, 84
- Jakóbczyk Jan 552, 558
- Jakubowski Zygmunt 351
- Jałowiecki Bohdan 21, 22, 27
- Janczewska Ada 467, 476
- Janicka Anna 17, 27, 158, 169, 240, 249, 253, 271, 527, 529, 540–542, 567, 575
- Janicki Kamil 363, 364, 377, 646, 649, 655
- Janicki Stanisław 617, 636
- Janion Maria 366–368, 377, 378
- Jankowski Czesław 284, 290, 458, 459, 473
- Jankowski Józef 284, 290, 458, 459, 473
- Jaroszyński Tadeusz 91, 94
- Jarowiecki Jerzy 435, 449
- Jarząbek Dorota 85, 95
- Jastrun Mieczysław 548, 558
- Jastrzębiec J.L., właśc. Jan Ludwik Popławski 443, 449

- Jauksz Marcin 527, 542
 Jazownik Maria 223–225, 228, 233
 Jedlicki Jerzy 426, 428
 Jellenta Cezary, właśc. Napoleon Hirschband 207, 216, 217, 219
 Jenike Ludwik 456, 468, 472
 Jeske-Choiński Teodor 278, 290, 447, 449, 529, 542
 Jeż Mateusz 444
 Jeż Teodor Tomasz, właśc. Zygmunt Miłkowski 393, 403
 Jodełka-Burzecki Tomasz 31, 34, 38–40, 42, 43, 50, 52, 53, 58–61, 72, 74–76, 81, 83, 87, 95, 110, 111, 114–116, 243, 249, 294, 306, 310, 432, 434, 440, 449, 451, 480, 494
 Johnson Herbert 581
 Jopkiewicz Tomasz 628, 636
 ju-wo [kryptonim nierozszyfrowany] 460, 473
 Junosza-Stępowski Kazimierz 466, 476
 Juszcak Wiesław 208, 217
- Kaczmarek** Olga 564, 574
Kaczyński Bogusław 589, 591
Kafka Franz 393, 404
Kałąźny Jerzy 417, 429
Kałwa Dobrochna 265, 271, 315, 329
Kamińska Anna 554, 558
Kamińska Lidia 524, 620, 637
Kamiński Kazimierz 82
Kamiński Piotr 574
Kamiński Zygmunt 459, 466, 474
Kaniowska-Blackwood Izabela 254, 271
Kański Józef 590, 591
Karłowicz Jan 121, 129, 134, 141, 154, 193, 194, 209, 213, 216–218, 302, 310
Karpińska Monika 59, 77
Karpiński Franciszek 349
Karwacka Helena 108, 115, 433, 438, 449
- Karwasiński** Walery 39, 500
Kasa Magdalena 141, 154, 218, 302, 310, 393, 403, 462, 478, 530, 541, 543
Kasprowicz Jan 96, 359, 489, 493, 501, 510
Kasprzyk Dobromiła 6, 7, 137, 154, 293, 311, 421, 428, 655
Kasprzyk Gabriela 6, 7, 137, 154, 293, 311, 421, 428, 655
Kaszyński Stanisław 49, 52, 81, 89, 90, 95, 518, 523
Kazimierz Wielki, król Polski 92
Kellner Irena 586, 591
Key Ellen 459, 473
Kędzierski Apoloniusz 459, 465, 474
Kicińska Hanna 565, 574
Kierczyńska Melania 558
Kijek Kamil 444, 452
Kiniorski Marian 26, 190, 220
Kisielevska Julia 9, 253, 270, 525, 526, 530–532, 534–538, 542–543
Kisielevska Róża 9, 525, 526, 530–532, 534–538, 542–544
Kisielewski Jan August 214, 218, 240, 255, 267, 270, 531, 568
Kita Jarosław 59, 77
Kizwalter Tomasz 302, 305, 309, 385, 402
Klekot Ewa 601, 611, 641, 655
Kletowski Piotr 628, 636
Klewinowska Katarzyna 532, 542
Klott Jan 216, 218
Kłakówna Zofia Agnieszka 363, 366, 367, 370, 377
Kłoczkowski Jan Maria 210, 219
Kłosińska Krystyna 196, 218, 254, 255, 262, 270, 527, 542
Kmieciak Zenon 435, 449
Knysz-Tomaszewska Danuta 125, 133, 174, 185, 335, 354, 357
Kobiela Dorota zob. Welchman Dorota 10, 520, 602, 629, 639, 640, 642, 647

- Koc (Kocówna) Barbara 18, 28–33, 36, 38, 39, 41–43, 46, 47, 49–53, 57, 69, 72, 76, 81, 84, 90, 93, 95, 99, 116, 190, 220, 226, 233, 234, 250, 253, 271, 334, 389, 403, 412, 429, 432–434, 449, 451, 452, 481, 494, 500, 510, 514, 523, 576
- Kochanowski Jan 337, 348, 479, 494, 495, 511, 615, 637
- Kochanowski Marek 89, 95, 225, 234, 527, 541
- Kolasa Marek Władysław 533, 542
- Kolberg Oskar 641
- Kolbuszewski Jacek 180, 185
- Kolodny Anette 254
- Kołaczkowski Stefan 335, 358
- Kołąkowski Leszek 167, 168
- Kołodziej Karolina 412, 421, 428
- Kołodziej Piotr 8, 361, 366, 367, 370, 377, 378
- Komar Delfina zob. Potocka z Komarów Delfina
- Komendant Tadeusz 31, 42
- Komornicka Maria 129, 201, 202, 207, 218, 219, 530
- Kondrasiuk Grzegorz 88, 94
- Konieczny Jacek 425, 427
- Konopnicka Maria 157, 161, 168, 242, 250, 253, 271, 549
- Korczak-Siedlecka Jaśmina 644, 645, 655
- Kordjak Joanna 641, 655
- Korotkich Krzysztof 125, 134
- Korybut-Marciniak Maria 59, 77
- Korzeniewska Ewa 252, 253, 255, 256, 258, 271
- Kosiba Antoni 122, 133
- Kosiński Feliks 86
- Kostecki Janusz 204, 218
- Kostkiewiczowa Teresa 336, 497, 511, 531, 541, 543
- Kostrzewska Ewelina 532, 542
- Kostrzewski Franciszek 208, 218
- Kościelniak Wojciech 580
- Kościuszko Tadeusz 306, 533, 631
- Kot-Simon Karolina 182, 185
- Kot Tomasz 633
- Kotowski Mariusz 620
- Kotowski Witold 33, 35, 42, 53, 190, 218, 383–385, 400, 402, 404, 482
- Kott Jan 548, 557
- Kowalczykowska Alina 456, 472, 535, 540
- Kowalska Małgorzata 568, 574
- Kowalski-Wierusz Alfred 640
- Kowerska Zofia 198, 218
- Kozicki Stanisław 387, 394, 402
- Koziołek Ryszard 294, 296, 297, 305, 307–309, 318, 324, 326, 328, 329, 402
- Kozłowski Krzysztof 562, 574
- Kozłowski Stanisław 91
- Kozłowski Władysław Mieczysław 275, 276, 290
- Koźmian Stanisław 569, 575
- Krakowska Emilia 615–617, 623–627, 631, 634
- Krakowska Joanna 265, 270, 315, 329
- Kramarska-Anyszek Krystyna 35, 42
- Kras Janina 531, 542
- Krasiński Adam Stanisław 122, 133
- Krasiński Zygmunt 31, 285, 528, 541
- Kraskowska Ewa 255
- Kraszewski Józef Ignacy 105, 158, 165, 168, 169, 201, 202, 218, 250, 569, 575
- Krawczyńska Dorota 296, 310, 318, 329
- Kray Wilhelm 438
- Kristeva Julia 279, 290
- Królak Sławomir 244, 249
- Królówna Krystyna 626
- Krukowska Halina 125, 133
- Kryński Adam 121, 129, 134, 141, 149, 154, 193, 194, 209, 213, 216–218, 302, 310

- Kryński Maciej 650, 656
 Krypczyk-De Barra Aleksandra 647–649, 656
 Krzymuska Anna zob. Opieńska z Krzymuskich Anna
 Krzymuska Julia zob. Kisielewska z Krzymuskich Julia
 Krzymuska Maria, zob. Iwanowska z Krzymuskich Maria
 Krzymuska z Orzechowskich Maria, pseud. J. Oksza, Julia Oksza., J.O. 253, 270, 530, 531, 543
 Krzywicki Ludwik 419, 420, 428
 Krzywiec Grzegorz 385, 399, 402
 Krzywoszewski Stefan 20, 25, 27, 533, 542
 Krzyżanowska Magdalena 174–176, 182, 184, 186
 Krzyżanowski Jerzy R. 229, 234, 284, 290
 Krzyżanowski Julian 42, 114, 115, 162, 166, 168, 253, 270, 334, 335, 357, 358, 363–365, 377, 396, 403, 440, 450, 600, 612
 Książek-Bryłowa Władysława 21, 28, 212, 219, 225, 234, 242, 250, 260, 272, 286, 291
 Kubisiowska Katarzyna 604, 611, 643, 655
 Kucab Mateusz 59, 76, 274, 287, 290
 Kuciel-Frydryszak Joanna 316, 317, 320, 327, 329, 363, 377, 601, 631, 647
 Kuciński Piotr 158, 169
 Kulak Teresa 302, 304, 309
 Kulczycka-Saloni Janina 436, 450
 Kulesza Hanna 59, 227
 Kulig Joanna 633
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 568, 574
 Kuligowski Piotr 386, 403
 Kuliniak Radosław 129, 133
 Kunczewiczowa Maria 317
 Kuźma Erazm 352
 Kuźma Inga B. 411, 428
 Kwasowski Jan 585, 591
 Lack Stanisław 94
 Lalewicz Janusz 642, 655
 Lange Antoni 129, 133, 333, 334, 336, 354, 355, 358, 533
 Lange Eleonora zob. Wolińska z Langów Eleonora, primo voto Fersterowa
 Laplace Louis 195, 218
 Laszczka Konstanty 463, 477
 Latham Sean 433, 450
 Latoszek Paulina zob. Noiretowa z Latoszków Paulina
 Lavique Adam Q. 355
 Lebioda Dariusz Tomasz 335, 357, 606, 611
 Leder Andrzej 261, 270, 294, 296, 297, 303, 307–309, 318, 320, 329
 Lefevre Frédéric 440, 452
 Legutko Grażyna 237, 238, 240, 241, 249, 253, 257, 266, 270, 509, 527, 529, 542, 567, 568, 570, 575
 Lejeune Philippe 195, 218
 Lemański Jan 335, 484
 Leopold Wanda 547, 548, 558
 Leszczyński Adam 148, 153, 300, 303, 305, 307, 309, 310, 363, 377, 522, 523, 600, 612
 Leśmian Bolesław 135, 533
 Lew Henryk 446, 447, 450, 464, 473, 516
 Lewental Salomon 208, 218
 Lewińska Katarzyna 634
 Lichański Stefan 129, 133, 334, 358, 528, 542, 553, 558, 619, 636
 Lichniak Zygmunt 554, 557, 558
 Limanowski Bolesław 388
 Linde Samuel Bogumił 121, 133, 301, 310

- Link Dorothea 565, 575
 Linkner Tadeusz 336, 350, 355, 356, 358
 Lipczyński Olgierd 581, 584, 592
 Lipiński Mikołaj 122, 134
 Lipszyc Adam 123, 134
 Lisak Agnieszka 264, 271
 Lisiecka Katarzyna 578–580, 591, 592
 Lisiewicz Kazimierz 589, 590, 592
 Liszka Aleksandra 191, 192, 219, 335, 351, 358
 Litwinowicz-Drożdziel Małgorzata 161, 168, 174, 186, 253, 257, 271, 384, 403, 412, 421, 423, 428, 433, 450
 Liwska z Hulanickich Stefania 38, 39, 43, 47, 53, 74, 77
 Lorentowicz Jan 8, 9, 16, 17, 23, 27, 41, 90, 92, 434, 458, 479–511, 514, 521, 533
 Losiak Robert 176, 186
 Löw Ryszard 558
 Lubelski Tadeusz 79, 191, 199, 217, 219, 386, 403, 618, 636
 Luboń Arkadiusz 59, 77
 Lynch Kevin 17, 18, 27

 Łaganowska z Neufeldów Melania 40
 Łaganowski Karol 40
 Ławski Jarosław 125, 134, 226, 229, 234
 Łazarz Beata 530, 541, 542
 Łebkowska Anna 123, 133, 134, 314, 329
 Łoch Eugenia 225, 234, 421, 428
 Łojek Jerzy 435, 449, 450
 Łopuszańska Maria 9, 525, 526, 530–535, 537, 539, 543
 Łopuszański Edward 533
 Łotman Jurij 367, 368, 377
 Łubieniewska Ewa 370, 377
 Łubieński Stanisław 425, 428
 Łukaszewicz Olgierd 627
 Łopuszańska z Kotiersów Waleria 532

 Łopuszański Tadeusz 532
 Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 538
 Łypacewicz Waclaw 533

 Maciejewski Janusz 204, 218, 553
 Maciejewski Jerzy 204, 218, 553
 Maciejowska Maria 92, 93
 Maciejowski Ignacy, pseud. Sewer 62, 205, 219, 553, 554
 Mackiewicz Paweł 554, 558
 Madarang Stahl Kristina 412, 428
 Madej Alina 619, 636
 Madej Wojciech 205, 216
 Madejska Marta 316, 329
 Magnone Lena 157, 168
 Majewska Ewa 645, 655
 Majewska Joanna 280, 290
 Majewski Janusz 317
 Makowiecki Andrzej Z. 104, 105, 115
 Makowski Krzysztof 315, 329
 Makuszyński Kornel 389, 458, 473
 Malawski Zygmunt 621
 Malczewski Jacek 463, 474, 477
 Malik Jakub A. 212, 219, 226, 229, 234
 Małecka-Wippich Magdalena 623
 Market Andrzej 619, 636
 Markiewicz Henryk 121, 134, 194, 220, 275, 276, 290, 333, 335, 358, 528, 543, 642, 655
 Markowski Artur 194, 219, 444, 452
 Markowski Michał Paweł 31, 42, 363, 377
 Marks Karol 395, 553
 Maron Marcin 628, 636
 Martinie Henri 464, 477
 Martuszevska Anna 19, 27, 139, 535, 543
 Marzec Wiktor 385, 403
 Masłowski Maciej 640, 647, 656
 Masłowski Stanisław 640, 647, 656
 Massumi Brian 123, 134

- Matuszewski Ignacy 63, 76, 109, 190,
 253, 266, 271, 336, 346, 354, 355,
 358, 436, 438, 450, 458, 459, 473,
 474, 530
 Maupassant Guy de 147, 153
 Mayer Spacks Patricia 258
 Mazanowski Antoni 337, 358
 Mazurkiewicz Adam 189, 222, 280, 290
 Mead Margaret 372, 377
 Meducka Maria 255, 271
 Melbchowska-Luty Aleksandra 647, 656
 Mellerowa Zofia 85
 Melville Herman 393, 404
 Mencwel Andrzej 388, 404
 Merita Maria 466, 615–620, 634
 Merzbach Ludwik 203, 222
 Meyerbeer Giacomo 564, 565
 Mianowski Józef 141, 154, 218, 302,
 310, 393, 403
 Miarka Karol 70, 76, 221
 Miazgowski Bronisław 598, 612, 618
 Michalik Jan 250, 254, 271, 538, 541
 Michałowski Stanisław 386, 403
 Miciński Tadeusz 135, 169, 196, 205,
 219, 220, 235
 Mickiewicz Adam 57, 70, 71, 76, 162,
 163, 168, 169, 200, 225, 233, 240,
 243, 249, 250, 267, 269, 359, 370,
 386, 391, 399, 402, 403, 468, 472,
 497, 511, 527, 528, 531, 540–543,
 550, 558, 561, 576, 578, 584, 592, 641
 Mikołajko Zbigniew 589, 592
 Miller Jan Nepomucen 356, 358, 547,
 558
 Miller Richard 565
 Miłkowski Zygmunt (Teodor Tomasz
 Jeź) 393, 403
 Miniewicz Sonia 623, 636
 Miriam, właśc. Zenon Przesmycki 72,
 277, 510
 Misiak Tomasz 178, 186
 Mitchells Kimberly 565, 575
 Mitzner Piotr 161, 162, 168
 Modrzejewska Helena 82
 Modzelewski Eugeniusz 617
 Moles Abraham 205, 219
 Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin 85
 Molik Witold 417, 429
 Monteverdi Claudio 563
 Moore Jason W. 422, 428
 Morawski Piotr 585, 592, 623–625, 636
 Morgulec Michalina 34
 Mortkowiczówna Hanna 317
 Moszczeńska (Moszczeńska-Rzepecka)
 Izabela 533
 Mrozik Agnieszka 570, 575
 Mruklik Barbara 623, 627, 636
 Muret Maurice 458
 Muter Mela 463, 474
 Mutter Mela, właśc. Maria Melania Mu-
 termilch z Klingslandów 267
 Mysiakowska-Muszyńska Jolanta 383, 403
 Myśliński Jerzy 435, 450
 Nadana-Sokołowska Katarzyna 319,
 329, 570, 575, 617, 637
 Nałkowska Zofia 527, 537, 540, 541
 Nałkowski Waclaw 207, 219, 277, 290
 Nasiłowska Anna 237–239, 244–247,
 249, 258, 266, 271, 534, 543, 570,
 572, 575
 Naufeld Karol 40
 Naufeldowa z Neumarków Cecylia 40
 Nawrocka Weronika 602, 612
 Negri Pola, właśc. Barbara Apolonia
 Chałupiec 620
 Neufeld Melania zob. Łaganowska
 z Neufeldów Melania
 Neumark Cecylia zob. Naufeldowa
 z Neumarków Cecylia
 Ney Nora 621
 Nicieja Stankomir 18, 28

- Niedźwiedzki Bolesław 149, 599, 612
 Niedźwiedzki Władysław 149, 121,
 129, 134, 141, 154, 193, 194, 209,
 213, 216–218, 302, 310
 Nielsen Asta 620
 Niemira Waclaw 204, 219
 Niemojewski Andrzej 415, 429
 Nieszczerewska Małgorzata 414, 428
 Nietzsche Fryderyk 276, 277, 289, 290
 Niewiarowicz Feliks 460
 Niewidowski Zygmunt 317
 Nixon Rob 421, 424, 429
 Nobel Alfred 1, 11, 17, 45, 46, 57, 76,
 98, 100, 364, 367, 440, 452, 454, 458,
 459, 461, 462, 464, 469–471, 473,
 477, 479–485, 488, 490–493, 499,
 503–510, 516, 522–524, 545–547,
 577, 578, 585, 597, 599, 611, 615,
 616, 630
 Noiret Helena zob. Woynowa z Noire-
 tów Helena
 Noiret Ignacy 19, 51
 Noiret Zofia 32, 33, 35, 36, 38
 Noiretowa z Latoszków Paulina 29, 30
 Noirez (późn. Noiret) Teodor 33
 Nora Pierre 210, 219, 621
 Nossowska Małgorzata 483, 493
 Nowaczyński Adolf 214, 219
 Nowak Leszek 295, 307, 310
 Nowak Piotr 206, 216
 Nowak Stanisław 515, 523
 Nowakowski Andrzej 357
 Nowicka Elżbieta 563, 575, 576, 578,
 591, 592
 Nycz Ryszard 122, 123, 133, 134, 167,
 168, 246, 249, 254, 263, 270, 271,
 335, 358
 Obrębska-Jabłońska Antonina 555, 556
 Obuchowski Waclaw 202, 218
 Ochab Maryna 125, 134
 Offenbach Jacques 565
 Okońska Alicja 334, 357
 Okopień-Sławińska Aleksandra 336
 Okulicz-Kozaryn Małgorzata 532, 543
 Okulicz-Kozaryn Radosław 162, 163,
 168, 169, 225, 229, 233, 234, 243,
 249, 267, 269, 399, 402, 527, 541,
 542
 Olech Barbara 240, 249, 253, 271, 421,
 428, 527, 540, 542, 567, 575
 Olejniczak Marcin 178, 186
 Oleśniewicz Edward 83, 84
 Olivo Oliviero Mario 465
 Olszaniecka Maria 351
 Olszewska Maria Jolanta 7, 157, 161,
 168, 223–225, 227, 233, 234, 246,
 249, 289, 291, 331, 359
 Ołdak Anna Sabina 204, 219
 Onysymow Agna 392, 401
 Opieńska z Krzymuskich Anna 253,
 270, 530–532
 Opieński Henryk 531
 Oppman Artur (Or-Ot) 519
 Oracki Tadeusz 81, 95, 596, 612, 617,
 636
 Ordyński Władysław, właśc. Michał
 Blumenfeld 458, 474
 Orkan Władysław 444, 446, 448, 450
 Orlewiczowa Irena 40, 58, 76, 87, 95,
 294, 306, 310, 432, 449
 Orzechowska Maria zob. Krzymuska
 z Orzechowskich Maria
 Orzeszkowa Eliza 180, 186, 194, 219,
 226, 241, 264, 305, 309, 320, 527,
 537, 540, 543, 549, 650, 651, 656
 Osiecki Stanisław 465
 Osińska Anna 82, 95
 Osiński Dawid Maria 174, 186
 Osterhammel Jürgen 417, 429
 Ostrowska Maria 393, 403
 Otorowska-Wrońska Halina 32, 35, 43

- Pabisz Maria 624
 Packalén Parkman Małgorzata Anna 651, 656
 Paczoska Ewa 16, 28, 204, 219, 242, 249, 250, 254, 270–272, 535, 543
 Paczyńska-Jasińska Patrycja 620, 636
 Pandura Mariusz 129, 133
 Papier Tadeusz 553, 558
 Papieski Leon 462, 471
 Parr Sean M. 563, 575
 Paszkowski Józef 90, 569, 575
 Patterson Charles 412, 417, 429
 Pawlikowski Paweł 633
 Pearson Chris 140, 147, 153
 Peiper Tadeusz 185
 Pełka Przemysław 623
 Pepliński Maciej 628, 636
 Peri Jacopo 540, 563
 Perl Feliks 394, 403, 439, 450
 Perzyński Włodzimierz 202, 240, 266, 568
 Peszke Adam 417, 429
 Pfeifer Kasper 226, 233
 Piasecka Agata 142, 143, 152, 153
 Piaskowski Łukasz 175, 176, 186
 Piechota Dariusz 8, 180, 186, 407, 430, 437, 450
 Piekara Magdalena 552, 558
 Pieńkowski Michał 621
 Pierończyk Jolanta 619, 636
 Pietkiewicz Wanda zob. Toczyłowska z Pietkiewiczów Wanda
 Pietrych Krystyna 183, 187, 411, 412, 427–429
 Pietrzak Jacek 484, 493
 Pietrzak Przemysław 431, 433, 450, 452
 Piętaś Stanisław 553, 558
 Pigoń Stanisław 205, 219, 335, 358
 Piłsudski Józef 533
 Piotrowska Anita 599, 602, 604, 634, 636, 641, 656
 Piskala Kamil 386, 403, 404
 Pitera Zbigniew 620, 637
 Pliniusz Młodszy 165
 Płaszczewska Olga 158, 159, 166, 168
 Płoszewski Leon 94, 531, 542
 Pobłocki Kacper 317, 329, 363, 377, 600, 612, 644, 645, 649, 656
 Podkowiński Władysław 200, 205, 207, 208, 221
 Podraza-Kwiatkowska Maria 112, 115, 125, 134, 303, 310, 333, 436, 451, 529, 543
 Podstawka Anna 5, 79, 96
 Pogodin Aleksandr 460
 Pol Wincenty 18, 21, 28, 33, 49, 210, 218, 220, 414, 620
 Poletur Bronisław 369, 378
 Połowiecki Bernard 214, 219
 Pomirowski Leon 358
 Poniatowska Izabela 241, 250
 Popiel Magdalena 88, 95, 108, 115, 116, 141, 154, 203, 221, 352, 358, 412–414, 429, 434, 436, 451
 Popławski Jan Ludwik 393
 Poręba Maciej 260, 270
 Potocka z Komarów Delfina 31, 192, 220, 616
 Potocki Antoni 68, 113, 192, 220, 399, 404, 530, 616
 Potocki Józef Karol 68, 113, 192, 220, 399, 404, 530, 616
 Powell Frank 620
 Prévost Marcel 538
 Prokop Jan 196, 220
 Próchnik Adam 439, 451
 Prus Bolesław 82, 112, 173, 179, 187, 200, 202, 206, 207, 220, 242, 250, 253, 254, 262, 270, 271, 410, 425, 427, 433, 440, 450–452, 517, 548, 549, 553, 566, 649
 Prymaka-Oniszk Aneta 230, 234

- Przerwa-Tetmajer Kazimierz 334, 357, 359
- Przesmycki Zenon 72, 73, 75, 277, 530
- Przybylski Ryszard 371, 378
- Przybyszewski Stanisław 112, 115, 117, 277, 485, 527, 529, 531, 534, 540, 541, 557
- Pstrokońska Barbara 604, 623
- Pszczółowska Lucylla 196, 197, 220
- Puccini Giacomo 564
- Puszkין Aleksander 199, 200, 220
- Pycka Anna Małgorzata 21, 28
- Quick Jeffrey 583, 584
- Raczkiewicz Tomasz 563, 575
- Radyszewski Rościśław 226, 234
- Radziszewska Krystyna 183, 187, 411, 412, 427–429
- Rafaël, właśc. Raffaello Sanzio 438
- Rapacki Józef 640
- Rapacki Wincenty 33
- Raszewski Zbigniew 33, 84
- Ratajczak (Ratajczakowa) Dobrochna 87, 95
- Rauszer Michał 293–295, 298, 305, 310, 363, 378
- Reger Max 590
- Regiewicz Adam 178, 181, 183, 185, 186
- Rej Mikołaj 391
- Rejman Euzebiusz 34, 35
- Rejment Franciszek 34, 37, 82, 86, 89, 91, 110, 111, 434, 490, 522
- Rejment Katarzyna zob. Jakimowiczowa z Rejmentów Katarzyna 82, 110, 490
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn 335
- Rémond René 399, 403
- Renner Joseph 590
- Reymont Władysław Stanisław *passim* 5–9, 11, 13–43, 45–53, 55–77, 79–95, 97–104, 106–116, 119–121, 124–129, 132–134, 137–141, 143–169, 171–187, 189–216, 218–221, 223–234, 237–257, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 269–276, 278, 280–291, 293–311, 313, 314, 316–318, 320, 324–337, 340, 344, 346, 348, 350–352, 354–358, 361–365, 369, 370, 372, 373, 375, 377, 378, 381–387, 389, 390, 392, 394–404, 407, 408, 410–423, 426–429, 431–434, 436, 437, 439, 440, 442–444, 446–510, 513–528, 530, 531, 534, 535, 537–539, 541, 542, 544–559, 561, 562, 566–570, 572, 575–578, 580–592, 595–601, 603, 604, 606–613, 615–625, 629, 631, 632, 634–637, 639–644, 648, 650–653, 655, 656
- Reymontowa z Szacznajderów Aurelia, primo voto Szablowska, secundo voto Czeszerowa 49, 55, 56, 61, 63, 65, 67, 69, 74, 192, 216, 220, 521
- Richter Bogdan 460, 476
- Ricoeur Paul 367, 368, 378
- Ritz German 527, 541
- Robak Paulina 9, 495, 501, 511
- Rodak Magdalena 195, 218
- Rodak Paweł 195, 218
- Rogowski Grzegorz 621
- Rogoż Michał 533, 542
- Rolland Romain 461, 464, 469, 472, 473
- Romanek Michał 327, 329
- Romankówna Mieczysława 433, 439, 451
- Roosevelt Theodore 413
- Rosenblat Henryk 532
- Rosenblat Jeanine 532
- Rosińska Zofia 260, 270
- Rosnowska Janina 213, 220

- Rossi Ernesto 82
 Rousseau Jean-Jacques 563, 575
 Rowiński Władysław 412, 428, 434, 435, 451
 Równy Anna 652
 Różańska Grażyna 422, 429
 Rubens Peter Paul 335
 Rudaś-Grodzka Monika 239, 249, 258, 271, 319, 329, 570, 575, 609, 612, 617, 637
 Rudkowska Magdalena 497, 511, 531, 532, 535, 541, 543
 Rudziński Witold 577, 578, 580, 584–592
 Rupowski Roman 412, 429
 Rurawski Józef 81, 100, 116, 250, 350, 358, 384, 386, 390, 398, 404, 566, 575, 617, 637
 Ruszczyk Ferdynand 605, 640
 Ruśkiewicz Tomasz 388, 389, 394, 404
 Rybak Aniela 32, 35, 43
 Rybicka Elżbieta 183, 187, 210, 221
 Rybicki Stanisław 81
 Rybkowski Jan 599, 604, 621–629, 631, 634, 637
 Rydel Lucjan 531
 Rydlowa Maria 94
 Rydzewski Henryk 466
 Ryłek Anna 622, 637
 Ryszkiewicz Andrzej 209
 Ryś Jan 465, 476
 Rzanna Ewa 206, 216
 Rzepecki Karol 388, 402
 Rzeuska Maria 351, 354, 365, 378, 545, 546, 550, 551, 555, 556, 559, 582, 583, 587, 592, 610, 612
 S.O. [kryptonim nierozszyfrowany] 459, 476
 Sadowski Andrzej 493, 510, 585, 586
 Samborska-Kukuć Dorota 11, 29, 33, 34, 38, 39, 43, 46, 47, 50, 51, 53, 74, 77, 109, 116, 200, 228, 234, 411, 412, 419, 429, 481, 494, 517, 521, 524, 531, 543
 Samuś Paweł 439, 448
 Sawicka Józefa 39, 109, 593
 Sawiczewska-Lorkowska Magdalena 125, 134
 Schafer Raymond Murray 179, 187
 Scheide Carmen 527, 541
 Schoell Franck Louis 598, 612, 618, 621
 Scholes Robert 433, 450
 Schopenhauer Arthur 167, 277
 Scott James C. 293–295, 310, 401
 Sell Agnieszka 225, 233, 243, 249, 267, 269, 399, 402, 527, 541, 542, 584
 Senczyszyn Daria 125, 134
 Sendyka Roma 123, 133
 Seniów Adrianna 527, 543
 Seniuk Anna 623, 636
 Sennewald Gustaw 158, 168
 Serafin-Prusator Ewa 570, 575
 Shakespeare William 569, 575
 Showalter Elaine 254, 271
 Siedlecka z Pieprzak-Czajkowskich Julia 514, 515
 Siedlecki Franciszek 485
 Siedlecki Leon 514
 Siedlecki Michał 24, 92
 Siekierski Stanisław 559
 Siemaszkowa z Sierpińskich Wanda 569
 Siemieński Lucjan 648
 Sienkiewicz Henryk 28, 35, 114, 132, 135, 159, 201, 221, 318, 324, 328, 536, 537, 553, 558
 Siennica Adam 603, 612
 Sierpińska Wanda zob. Siemaszkowa z Sierpińskich Wanda
 Silwanto Reino 460
 Sikora Ireneusz 179, 187

- Sikorska-Kowalska Marta 316, 329, 439, 452
Silwanto Reino 460
Sinclair Upton 8, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 417–422, 426–429
Skoczek Tadeusz 385, 402
Skotnicki Jan 465
Skowron-Baka Karolina 151, 152, 154
Skórnicki Jerzy 194, 220
Skrendo Andrzej 261, 271
Skrz. zob. Roman Dmowski 389, 404
Skrzycki R. zob. Roman Dmowski 388, 404
Skucha Mateusz 7, 237, 250, 255
Skwarczyński Zdzisław 521, 545, 546, 549, 552
Sławek Tadeusz 160, 169
Sławińska Irena 82
Sławiński Janusz 336, 365, 378
Słowacki Juliusz 103, 135, 235, 277, 291, 515, 528, 540, 541
Sługocki Leszek 384, 404
Słupska Wiktoria, późn. Jabrzemska 517
Smoczyńska Agnieszka 634
Smoleń Barbara 319, 321, 322, 327, 329, 570, 575, 608, 609, 612, 617, 637
Smosarska Jadwiga 466, 476
Sobieraj Sławomir 418, 429
Sobieraj Tomasz 240–242, 250, 254, 271, 410, 535, 543
Sobierajski Leonard 550–552, 554–557
Soboń Marcin 444, 451, 452
Sochnacki Bogusław 621
Sojka-Masztelarz Helena 142
Soliński Wojciech 535, 544
Solska Irena 82
Solski Ludwik 466, 476
Sosnowska Joanna M. 530, 541–543
Spivak Gayatri Chakravorty 645, 655
Spytkowski Józef 551
Sroka Jan 577, 578, 580–584, 590–592
Staël-Holstein Anne Louise Germaine de 159
Staff Leopold 93
Stala Marian 409, 427, 606, 612
Stanisławski Jan 640
Staniszewska Maja 631, 632, 635
Starnawski Jerzy 226
Starzyńska Małgorzata 533
Starzyńska Wanda zob. Szczukowa Wanda ze Starzyńskich 533
Stasiński Piotr 213, 221
Stefanyk Wasyl 226, 234
Stelmach Miłosz 601, 612
Stepan Kamil 538, 541
Sterne Jonathan 175, 187
Stępień Marian 548, 559
Stępnik Krzysztof 225, 234, 534, 544
Stiller Mauritz 620
Stobiecki Rafał 601, 612
Stoermer Eugene 409, 427
Stojałowski Stanisław 442, 444, 445, 450, 451
Stokłosa Sylwia 620, 637
Stomma Ludwik 641
Stpiczyński Wojciech 484, 493
Strąg Michał 599, 612, 627, 637
Strojecki Igor 33, 38, 43
Strokowski Aleksander 621
Strowska Madeleine 483, 493
Strzelecka Marta 316, 329
Styka Jan 629
Stykowa Maria Barbara 82
Suchodolscy Jerzy i Barbara 334
Suchoff David 393, 404
Suleja Włodzimierz 386, 404
Sulicka Maria 481
Sulima Roch 612
Sutowski Michał 409, 427
Swat-Pawlicka Magdalena 246, 249
Swoboda Tomasz 125, 134

- Sygietyński Antoni 157, 169
- Szablowska Aurelia zob. Reymontowa z Szacnsznajderów Aurelia, primo voto Szablowska, secundo voto Czeszerowa
- Szablowski Teodor 67
- Szacnsznajder Aurelia zob. Reymontowa z Szacnsznajderów Aurelia, primo voto Szablowska, secundo voto Czeszerowa
- Szadura Joanna 185, 187
- Szaj Patryk 422, 428
- Szaltenis Jerzy 460, 476
- Szandlerowski Antoni 228, 234
- Szawerna-Dyrszka Anna 226, 233
- Szawiel Mariola 399, 400
- Szczepan-Wojnarska Anna 123, 133
- Szczepańska Anita 205, 219
- Szczucka Wanda 584
- Szczuka Kazimiera 258, 271
- Szczukowa Wanda ze Starzyńskich 39–41, 43, 51, 55, 56, 58, 61, 63, 71–76, 275
- Szczupacka Wiktoria 530, 541
- Szczygielska Antonina 29–41, 45–52, 90
- Szczygielska z Fendrychów Konstancja 35
- Szczygielska z Wiśniewskich Kazimiera 35
- Szczygielski Adam 35
- Szczygielski Antoni 35
- Szebekówna Józefina 459, 472, 473
- Szelągowski Adam 458, 476
- Szewczyk Joanna 7, 313, 315, 316, 329, 330
- Szpakowska Małgorzata 265, 271
- Sztachelska Jolanta 125, 133, 157, 167, 169, 174, 179, 185, 187, 195, 221, 237, 238, 242–244, 250, 253, 256, 260, 266, 268, 271, 335, 357
- Szumowska Małgorzata 634
- Szuster Marcin 397, 401
- Szwarc Andrzej 255, 256, 264, 270, 271
- Szweykowski Zygmunt 207, 220, 432, 449, 524
- Szycówna Aniela 532
- Szymborska Wisława 363, 368, 378, 524
- Ślewiński Władysław 640
- Śliwińska Katarzyna 417, 429
- Śmiałowski Waldemar 624
- Śmiechowski Kamil 411, 429, 439, 452
- Świerczyński Jan 581
- Świętochowski Aleksander 112, 397, 401, 461, 476, 650
- Taborski Roman 214, 218, 532, 543
- Talikowski Stefan 67, 69, 77, 89, 95
- Tanalska-Dulęba Anna 191, 217
- Tarnowski Stanisław hr. 443, 445, 449, 544
- Tatarowski Lesław 600, 612
- Tetmajer Kazimierz 105, 116, 537, 605
- Thérenty Marie-Ève 433, 452
- Thomas Ambroise 125, 134, 169, 570, 574
- Thomas Louis-Vincent 125, 134, 169, 570, 574
- Toczyłowska z Pietkiewiczów Wanda 41, 55, 56, 63–65, 69, 71–73
- Tokarczuk Olga 589, 592
- Tołstoj Lew 516
- Tomasiewicz Jarosław 399, 404
- Tomasik Wojciech 158, 169
- Tomaszewska Grażyna Bożena 647, 656
- Tomaszewski Stefan 203, 221
- Tomczok Paweł 410, 412, 413, 429, 433, 452
- Tomkowski Jan 275, 287, 290
- Tomscanyi Janos 459, 476
- Toporow Władimir N. 159, 169

- Tramer Maciej 226, 233
Treugutt Stefan 585, 586, 592
Trzeciak Katarzyna 497, 511
Trześniowski Dariusz 285, 286, 291, 529, 544
Tubielewicz-Mattsson Dorota 559
Turska Jadwiga 59, 76
Tuszyńska Agata 88
Tuwim Julian 191
Tycjan właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio 335
- Udalska Eleonora 87, 95, 494, 511
Ulicka Danuta 535, 544
Umińska Bożena 539, 544
Umiński Władysław 62
Unger Józef 456
Unowsky Daniel 444, 452
Urbanik-Kopeć Alicja 264, 271
Urbanus, właśc. Wiktor Gomułcki 208
Urlich Leon 427
Uryga Zenon 363, 378
Urzędowska Kamila 607, 615–617, 630–633, 636
Utkowska Beata 15, 16, 28, 31–33, 42, 48, 50, 53, 63, 76, 80, 81, 95, 100, 109, 111, 116, 124, 129, 134, 139, 144, 154, 162, 168, 172, 173, 177, 182–184, 186, 187, 191, 193, 202, 205, 209, 220, 221, 223–225, 228, 230, 234, 414, 419, 429, 433, 482, 493
- Vandervelde Guillaume De Greef, Émile 532
Veblen Thorstein 423
Verdi Giuseppe 208, 564–566, 573, 576
Voegelin Salome 177, 187
Vogler Henryk 549, 550, 552, 557, 559
Vovelle Michel 125, 134
- Wagner Władysław 564, 576, 584
Wajda Andrzej 316, 599, 627
Walas Teresa 275, 276, 278–283, 285, 286, 291
Walaszczyk Iga 285, 291
Walczak Jakub 9, 513, 524, 565, 576, 578, 592
Walczeńska Sławomira 529, 544
Walicki Andrzej 388, 404
Waligóra Janusz 370, 377, 378
Walkiewicz Eugeniusz 577, 578, 580, 581, 583, 584, 589, 590
Wallis Mieczysław 358
Wallner Grzegorz 421, 428
Wapiński Roman 384, 387, 389, 404
Wasilewski Leon 389, 404
Wasowski Józef zob. Ixion
Wawszczyk Maria 621
Wązyk Adam 547
Weber Carl Maria von 564
Wedemann Marek 225, 233, 243, 249, 267, 269, 399, 402, 527, 541, 542
Weintraub Wiktor 391, 404
Weiss Tomasz 157, 169
Welchman Dorota 10, 520, 595, 596, 604, 611, 629, 630, 632, 633, 635, 639–643, 647, 652, 654, 655
Welchman Hugh 10, 520, 595, 596, 602, 629, 632, 633, 635, 639, 640, 652
Wende Ewa 205, 214, 219
Weyher Wincenty 32
Weyherówna Helena 33
Weyssenhoff Józef 459, 463, 477, 618
Wiatr Jerzy J. 181, 182, 387, 404, 412, 428
Wichrowska Elżbieta 123, 133
Wielgosz Przemysław 315, 330, 616, 637, 645, 655
Wielomski Adam 399, 404
Wielopolski Aleksander 384, 402
Wierchowicz Zofia 584–586

- Więcek Aleksandra 226, 233
 Wilde Oscar 282
 Wilkoński August 203, 222
 Winiszewska Hanna 564–566, 576
 Wiśniewska Ewa 532, 544
 Wiśniewska Kazimiera zob. Szczygiewska z Wiśniewskich Kazimiera
 Witkiewicz Stanisław 351, 531, 606
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 351, 531, 606
 Witos Wincenty 461, 464, 465, 485, 492, 557
 Wodziński Antoni 83, 84, 99, 109, 111, 113, 173, 187
 Wojciechowski Paweł 289, 291,
 Wojciechowski Stanisław 461, 466
 Wojcieszek Agnieszka 59, 77
 Wojnowa z Noiretów Helena zob. Wojnowa z Noiretów Helena 51, 412
 Wolff Robert 434
 Wolff Józef 506
 Wolicka Elżbieta 26, 28
 Wolińska z Langów Eleonora, primo voto Fersterowa 34, 517
 Woliński Stanisław 34, 517
 Wolska Maria 240
 Wolski Waclaw 533, 581
 Wołowicz Grzegorz 230, 234, 264, 271, 294, 296, 309, 310, 316–318, 329, 363, 377, 402, 600, 612, 644, 656
 Woolf Virginia 248, 250
 Woszczyńska Aga 634
 Woyna Aleksander 33
 Woyna Janusz 33
 Woyna Wojciech 33
 Woynowa z Noiretów Helena 19, 32, 33, 35, 36, 38, 51
 Woźniakowski Krzysztof 533, 542
 Wroniewicz Julia 643, 656
 Wrotnowski Feliks 391, 403
 Wróbel Anna 570, 575
 Wróblewska Wanda 9, 577, 578, 580, 584–586, 588–590, 592, 595, 596, 613, 624
 Wróżyńska Joanna 631, 636
 Wyczółkowski Leon 463, 477, 605, 640
 Wydrycka Anna 529, 530, 532–534, 544
 Wyka Kazimierz 30, 43, 53, 162, 169, 173, 176, 182, 187, 238, 240, 242, 245, 246, 250, 253–255, 266, 268, 271, 275–278, 282, 284, 288, 291, 303, 311, 334, 336, 358, 412, 422, 423, 429, 433, 452, 545, 546, 548–550, 552, 559, 566, 570, 576, 582, 583, 591, 592
 Wypych-Gawrońska Anna 578, 592
 Wysięski Kazimierz Andrzej 584
 Wysocki Alfred 89, 95, 446, 447
 Wypiański Stanisław 79, 80, 92–95, 115, 125, 134, 169, 240, 334, 457, 475, 531, 534, 542, 557, 559, 601–604, 609, 612, 624
 y. zob. Ignacy Matuszewski 459, 474
 Zabawa Krystyna 109, 116, 163, 169
 Zacharska Jadwiga 201, 202, 209, 222, 237, 238, 242, 250, 260, 272, 319, 320, 325, 330, 527, 541, 544
 Zagórski Adam 617
 Zahorska z Elzenbergów Anna, pseud. Savitri 525, 526, 530, 531, 533–535, 537, 540, 543, 544
 Zakrzewska Barbara 531, 581, 584, 592
 Zakrzewska z Orzechowskich Anna 48, 127, 128, 581, 584, 592
 Zaleski Marek 123, 134
 Zalewska Agata 529, 544
 Zalewski Bolesław Józef 132, 135, 580, 581, 584, 592
 Zalewski Cezary 132, 135
 Zalewski Kazimierz 91
 Zamoyska Maria 538

- Zamoyska z Działyńskich Jadwiga 538
Zapolska Gabriela 92, 202, 240, 260,
262, 264, 266, 267, 270, 484, 527,
529, 537, 540–542, 568
Zaremba Piotr 642
Zawistowski Władysław 458, 478
Zawodniak Mariusz 557, 559
Zbiróg Józef 621
Zbudniewek Janusz 34
Zbylitowski Andrzej 364
Zdanowicz Anna 141, 154, 529, 544
Zdrenka Marcin 279, 291
Zdziarski Stanisław 459, 478
Ziejka Franciszek 20, 25, 27, 28, 140,
153, 296–298, 303, 310, 311, 317,
329, 330, 333, 358, 364, 371, 372,
378, 586, 592, 604, 613, 623, 624,
637, 648, 656
Zieliński Konrad 194, 219, 336, 358
Zieliński Tadeusz 194, 219, 336, 358
Zientek Sylwia 267, 272
Zimand Roman 275, 276, 278, 279,
282, 291, 398, 404
Znaniński Florian 167, 168
Zwierzchowski Jan 619, 637
Żabicki Zbigniew 547, 549, 554, 559
Żarnowska Anna 255, 256, 264, 270, 271
Żeromski Stefan 169, 225, 234, 266,
335, 359, 364, 378, 410, 461, 464,
470, 471, 482–486, 490–493, 496,
499, 502, 504, 507–511, 529, 537,
540, 544, 548, 553, 628
Żmichowska Narcyza 199, 201, 217,
536, 538
Żmigrodzka Maria 125, 133
Żółkiewski Stefan 233, 551, 559
Żółtowski Dariusz 631, 632, 637
Żórawska-Witkowska Alina 582, 592
Żuczowska Leontyna zob. Halpertowa
z Żuczowskich Leontyna
Żuczowski Maciej 386, 403, 404
Żukowska Jadwiga 515
Żukowski Władysław 515
Żuławski Andrzej 222, 225, 234, 627,
628, 636
Żuławski Jerzy 222, 225, 234, 627, 628,
636
Żychowski Marian 389, 404