

# Jolanta Sztachelska

---

## "Poza powieścią : małe formy epickie Reymonta", Beata Utkowska, Kraków 2004 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 100/4, 211-224

---

2009

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

istnienie w twórczości Orzeszkowej dwóch mitów: Litwy ostatnich Jagiellonów i potęgi Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Ponadto interesująca jest analiza legendy o Janie i Cecylii, gdyż autorka recenzowanej książki dowodzi, że historię tę można traktować jako pieśń gminną, pełną w dodatku autentyzmu psychologicznego (reakcja króla po odkryciu osady w puszczy).

Badaczka przygląda się także motywowi powstania stycziowego w dziełach Orzeszkowej. Omawia go głównie na podstawie zbioru *Gloria victis* i powieści *Nad Niemnem*. W większości jednak ten fragment recenzowanej książki stanowi powtórzenie znanych interpretacji.

Niestety, historia Polski w ujęciu Noworolskiej okazuje się wyidealizowana. Szczególnie okres panowania ostatnich Jagiellonów jawi się w pracy badaczki wyłącznie jako czas pełnej unii polsko-litewskiej i swobód demokratycznych. Autorka zdaje się nie dostrzegać konfliktów pomiędzy obu narodami ani też ciemnych stron demokracji szlacheckiej. Przez to jej analiza jest jednostronna i schematyczna.

Książka Noworolskiej w dużej mierze porusza tematykę już omówioną, ale równocześnie wnosi nowe, ciekawe treści. Do najważniejszych należy przede wszystkim przedstawienie wpływu myśli oświecenia na twórczość Orzeszkowej. Co więcej, na szczególną uwagę zasługuje niezwykle bogaty kontekst przywołany przez badaczkę. Sięga ona zarówno do myśli filozofów zachodnioeuropejskich, jak i do rodzimego pozytywizmu. W odpowiednich fragmentach pracy cytuje pisma Renana, Buckle'a, Prusa, Świętochowskiego i wielu innych, a także pomniejsze utwory Orzeszkowej. Ponadto rozważana problematyka jest pokazana na tle wydarzeń historycznych, dzięki czemu badaczka może unaocznić autentyzm tematyki poruszanej przez grodzieńską samotnicę. Niestety, praca ta nie jest wolna od słabości. Autorka nie ustrzegła się schematyzmu i zbyt rzadko zdaje się wychodzić poza hasła pracy u podstaw i pracy organicznej. Zastrzeżenie budzi również, jak wskazywałam wcześniej, ujęcie tematu dworu polskiego, religijności, a także historii Polski.

Książce zabrakło opracowania redakcyjnego, co wpłynęło na pewną chaotyczność wводу. To wrażenie chaosu jest dodatkowo potęgowane przez dygresyjność wypowiedzi. Główny wątek często gubi się w zgromadzonym przez badaczkę materiale kontekstowym. Do minusów tej pracy można zaliczyć również brak bibliografii końcowej. Jednak książka nie jest pozbawiona wartości merytorycznej i może być przydatna zarówno dla badaczy twórczości Orzeszkowej, jak i osób zainteresowanych tłem historyczno-kulturowym epoki.

*Krystyna Bezubik*

(Instytut Badań Literackich PAN – Institute  
of Literary Research of the Polish Academy  
of Sciences, Warsaw)

#### **Abstract**

The review discusses Barbara Noworolska's book devoted to the three fundamental problems of Eliza Orzeszkowa's prose, which are estate duration, patriotism, and history.

Beata Utkowska, POZA POWIEŚCIĄ. MAŁE FORMY EPICKIE REY-MONTA. Kraków (2004). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 466, 2 nlb.

Powód, dla którego Beata Utkowska zajmuje się małymi formami prozatorskimi autora słynącego z epiki powieściowej, wydaje się oczywisty. Utworów tego rodzaju jest w dorobku Reymonta bardzo dużo, a ich istnienie coraz bardziej zaciera się w świadomości czytelnika. Rzeczywiście, 75 napisanych i opublikowanych tekstów, blisko 130 pozostających w rękopisie projektów – to bardzo wiele, choć nieco mniej niż np. w twórczości Adolfa

Dygasińskiego, który jest autorem około 200 opublikowanych małych form prozatorskich, też w większości zapomnianych. Fakt owego zapomnienia w przypadku noblisty z r. 1925 jest jednak bardziej może dotkliwy, bo – po pierwsze – dotyczy postaci powszechnie uznanej. Po drugie – obejmuje swoim zasięgiem nie tylko przeciętnego czytelnika zapoznającego się z kanonem literatury polskiej w szkole, gdzie Reymontowskie teksty być powinny, a ich nie ma, ale także historyków literatury, którzy dla wygody własnej czy też z interpretacyjnej rutyny często zdają się nie dostrzegać osobności Reymonta-novelisty. Motyw zapomnienia staje się również istotny, gdy wziąć pod uwagę wydawców oraz tych, którzy decydują o rynkowym istnieniu naszych klasyków. Ostatnie edycje małych form Reymonta to przystosowany do potrzeb czytelnika młodzieżowego wybór *Pewnego dnia i inne nowele*, ogłoszony przez „Naszą Księgarnię” (Warszawa) w r. 1990, następnie sygnowany przez Wydawnictwo Łódzkie zbiór *Suka. Wybór opowiadań* (1993), a także tom *Dziwna opowieść i inne nowele* opublikowany przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą i Muzeum Ruchu Ludowego (Warszawa 2000). Żadna z nich nie spełnia oczywiście warunków edycji krytycznej. Oto dlaczego wyznania autorki pracy, wyjaśniające powody zajęcia się nowelistycznym dorobkiem Reymonta, brzmią bardzo mocno, niemal oskarżycielsko: „Nie wznawia się opowiadań Reymonta, brakuje ich wydania krytycznego, nie ma żadnego naukowego opracowania poświęconego małym formom narracyjnym pisarza. Nigdy nie podjęto nawet próby uporządkowania tej ilościowo bardzo bogatej spuścizny nowelistycznej” (s. 5–6). Reymont nie miał szczęścia ani wzmiankowanego tu już Dygasińskiego, którego twórczość przybliżał z wielkim znanstwem tematu Zygmunt Szweykowski<sup>1</sup> (choć nie dał klasycznej monografii), ani Konopnickiej, której dorobek prozatorski, także w ogromnej części zapomniany, wzorcowo omówiła Alina Brodzka<sup>2</sup>. Ale też, powiedzmy sobie szczerze, są to jednak wyjątki, nie ma przecież analogicznych opracowań ani tak wytrawny nowelista jak Sienkiewicz<sup>3</sup>, którego nowele poza nielicznymi przypadkami omawia się niemal z reguły pomiędzy rzeczami większymi, ani tym bardziej Orzeszkowa<sup>4</sup> czy arcyciekawy Świętochowski, nie wspominając już o autorach pomniejszych. Z klasyków najlepiej chyba wypada Prus, który jako nowelista jest stosunkowo dobrze opisany, często podejmuje się też interpretację jego nowelistycznych arcydzieł<sup>5</sup>. Rodzi się zatem pytanie:

<sup>1</sup> Z. Szweykowski, *Dramat Dygasińskiego*. Warszawa 1938.

<sup>2</sup> A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958 (i wyd. późniejsze). Zob. też B. Bobrowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*. Warszawa 1997, rozdz. „Na drodze” – w poszukiwaniu centrów znaczenia.

<sup>3</sup> Charakter krytyczny ma wyd.: H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*. Oprac. T. Bujnicki. Wrocław 1979. BN I 231 (4 wydania). Zob. też T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*. Kraków 1968.

<sup>4</sup> O późnej twórczości Orzeszkowej pisze A. Martuszevska (*Pozytywistyczne parable*. Gdańsk 1997).

<sup>5</sup> Przypomnę tylko najważniejsze z opracowań jego dorobku: J. Putrament, *Struktura nowel Prusa*. Wilno 1936. – Z. Szweykowski, *Geneza noweli „Z legend dawnego Egiptu”*. W zb.: *Munera litteraria*. Poznań 1962. – K. Tokarzówna, *Autobiograficzne tło i realia „Omyłki” Bolesława Prusa*. W zb.: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*. Wrocław 1966. – E. Pieścikowski, *Geneza „Omyłki” Bolesława Prusa*. W zb.: jw. – J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*. Warszawa 1969. – I. Opacki, *Bolesława Prusa „Z legend dawnego Egiptu”*. W zb.: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1974. – A. W. Labuda, *Studium o „Antku” Prusa*. Wrocław 1982. – G. Szcześniak, *Nowelistyka Bolesława Prusa w latach 1880–1885. Droga do formy*. „Annales UMCS”. Sectio F, t. 40 (1985). – A. Baczewski, *Zagadnienia stylu w nowelach Bolesława Prusa*. Rzeszów 1989. – K. Gajda, „Cienie” w świetle parabol. „Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej” 29/30 (1992–1993). – T. Budrewicz, „Kamizelka” – „obserwatorium społecznych faktów”. „Ruch Literacki” 1993, z. 5. – T. Bujnicki, *Bolesława Prusa „Omyłka”*. *Poetyka i konteksty*, „Ruch Literacki” 1994, z. 3/4.

po co badać nowelistykę Reymonta, skoro się go i tak wydaje skąpo i na dodatek – przypadkowo? Jak należy przypuszczać, Beata Utkowska podejmuje się tego zadania z dwóch powodów. Przede wszystkim – z ciekawości poznawczej i ta doprowadza ją do pytań o rzeczy najistotniejsze: czy dorobek uznanego pisarza, klasyka literatury polskiej, noblisty oglądany z perspektywy małych form będzie inny, może ciekawszy, odsłoni jakieś nieznane rejony bądź aspekty tego pisarstwa? Ponadto – zastanawia ją, czy ów „inny” ogląd przyniesie potwierdzenie stereotypów interpretacyjnych, w jakie obrosła twórczość Reymonta. Dotyczą one – po pierwsze – szczególnego uprzywilejowania w niej tematyki chłopskiej; po drugie – antyurbanizmu jako dominanty w problematyce miejskiej; po trzecie wreszcie – istnienia w tej twórczości czterech głównych obszarów zainteresowań (kolej, wieś, teatr, miasto). Tropów wyznaczonych niegdyś przez Kazimierza Wykę<sup>6</sup>, ale w zasadzie w niezmięnionej formie funkcjonujących do dzisiejszego dnia i uporczywie powielanych.

Jest także i trzeci powód, dla którego, jak sądzę, Utkowska zajęła się nowelą Reymonta. W pierwszym zdaniu swego wstępu stwierdza: „Małe formy narracyjne zawsze pozostawały w cieniu wielkiej epiki” (s. 5). To ich, można by powiedzieć, przeznaczenie, wskazujące na pewną występującą w obrębie twórczości Reymonta hierarchizację, ale wynikającą również i z tego faktu, iż od początku swego istnienia małe formy prozy miały wybitne nacechowanie pragmatyczne, użytkowe bądź ludyczne. Nie mogły się zatem równać ze szlachetną postacią powieści, pragmatyzm nie predestynował ich także do wielkiego formatu ideowego, jaki narzuciła sobie literatura polska w XIX wieku. Nowelistyka ma u nas poza tym bardzo krótką i skomplikowaną historię. Ledwie na dobre zagościła w polskim piśmiennictwie, już pojawiły się pierwsze symptomy rozpadu jej formy, a proteuszowa zmienność postaci, płynność stylowa czy zdolność symbiozy z innymi niewielkimi tekstami (opowiadanie, obrazek, szkic), w tym także z formami *de origine* publicystycznymi (relacja podróżnicza, reportaż), do dzisiaj przyczynia poważnych problemów interpretatorom i badaczom<sup>7</sup>. Co prawda, poświadczona uzusem społecznym obcość terminologiczna noweli i opowiadania w języku polskim wydaje się minimalizować istotność rozstrzygnięcia, czy mamy do czynienia z jedną, czy z drugą formą, w gruncie rzeczy jednak problemu tego nie neguje.

Utkowska już na wstępie precyzuje swój pogląd na kwestie genologiczne: małe formy Reymonta to opowiadania, i jest to, jak rozumiem, określenie, które przede wszystkim nazywa nie tyle postać ekspresji, z jaką mamy do czynienia w konkretnym tekście, co raczej cechy strukturalne tych utworów, ich tekstualną otwartość na różne typy reprezentacji, które stosuje autor: realistyczną (lub nawet werystyczno-dokumentarną), wizyjną i symboliczną, ekspresjonizującą, alegoryczną czy ironiczno-groteskową. „Takie właśnie utwory – często obszerne, pozbawione punktów kulminacyjnych i wyraźnie zaznaczonej akcji, powstałe z zespolenia kilku odrębnych struktur gatunkowych, a nawet rodzajowych – przeważają w twórczości pisarza” (s. 10). Reymont nie dojrzywał do noweli, by ją z czasem

– T. Żabski, wstęp w: B. Prus, *Opowiadania i nowele*. Wrocław 1996. BN I 291. – B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*. Warszawa 2003. – J. Sztachelska, *Metafizyka i forma. O „Opowiadaniach wieczornych” Bolesława Prusa*. W zb.: *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska. Białystok 2004.

<sup>6</sup> K. Wyka (*Reymontowska mapa polskiej prowincji*. W: *Reymont, czyli ucieczka do życia*. Oprac. B. Koc. Warszawa 1979, s. 28) mówił właściwie o „trójkącie głównych zainteresowań pisarskich Reymonta”, tj. kolei, wsi i teatrze.

<sup>7</sup> Klasyczne definicje noweli i opowiadania w sposób najbardziej syntetyczny podaje T. Cieślowska w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” (t. 4 (1961), z. 1). Na temat XIX-wiecznej historii noweli oraz ówczesnych europejskich teorii małych form zob. posłowie M. Płacheckiego pt. *Bolesława Prusa dialogi z nowelą* w: B. Prus, *Nowele wybrane*. Wybór W. Jesionowska. Warszawa 1979.

modernizować, jak to zaobserwować można chociażby u Sienkiewicza, gdzie najpierw mamy formy autobiograficzno-wspomnieniowe, opowiadanie, także stylizowane, potem klasyczną nowelę (*Latarnik, Bartek Zwycięzca*), a następnie powrót do wspomnienia (*Dzwonnik*) i wizyjności (*We mgle*), wiodący przez fazę alegoryczno-baśniową (*Bajka, Na Olimpie*). Nowelistyczne początki Reymonta tkwią od razu w literaturze, która idzie w stronę rozluźnienia rygorów formalnych i akceptacji „*écriture artiste*”, zwłaszcza jeśli rzecz dotyczy kompozycji czy akcji. Podobnie jest zresztą u wszystkich pisarzy związanych z naturalizmem, gdzie rodzaj ekspresji każdorazowo określa postać tekstu; jeśli ma on być „*une tranche de vie*”, nie może mieć niczego narzuconego, sztucznego, prawda tekstu to prawda życia samego, natury, z reguły wielopostaciowej, a nierzadko także amorficznej. U Reymonta istotny wydaje się także brak tradycji, zarówno w sensie typowego wyposażenia XIX-wiecznego humanisty, wykształconego na wzorach klasycznych, jak też tej rodzimej tradycji literackiej, tak istotnej w przypadku i Sienkiewicza, i Prusa, jak gawęda szlachecka, rzutująca ogromnie na ukształtowanie przede wszystkim ról narratorskich w polskiej prozie XIX wieku.

Ale najważniejszą decyzją Utkowskiej podjętą w tej książce jest rezygnacja z ujęcia genologicznego, a i chronologicznego poniekąd, na rzecz ujęcia tematycznego, co na początku wydaje się symplifikacją, lecz gdy wejdziemy w materię tekstu i zrozumiemy podjęty przez badaczkę przeogromny trud monografizacji zjawisk nowelistycznych Reymonta, staje się ze wszech miar zrozumiałe i – jedyne możliwe. Utkowska dzieli wszystkie utwory Reymonta na osiem nurtów tematycznych: 1) nowele o środowisku kolejarskim, 2) o społeczności teatru, 3) o tematyce urbanistycznej, 4) o środowisku wiejskim, 5) utwory rejestrujące niesamowite zjawiska i stany psychiczne, 6) teksty marynistyczne, 7) utwory o problematyce społeczno-politycznej, skoncentrowane wokół trzech wielkich tematów, narzuconych przez wydarzenia historyczne: prześladowanie unitów, rewolucja proletariacka, pierwsza wojna światowa, 8) teksty dotyczące Polonii amerykańskiej. Osobno autorka monografii potraktowała utwory nie mieszczące się w żadnej z wymienionych grup, wobec nich zastosowała kryterium genologiczne tytułując stosowny rozdział swojej książki *Reymontowski świat baśni i legend*. W rozdziale XI, *Utwory pozostałe*, zajęła się natomiast tekstami, których nie da się określić inaczej niż jako przejaw jednorazowej przygody pisarskiej, ani bowiem nie mieszczą się one w zastosowanym przez nią kryterium tematycznym, ani nie wykazują jakiejś specyfiki genologicznej. Są tu rzeczy bardzo rozmaite, od dekadencjonalnej *Idylli* po niemal hemingwayowskie *Los toros*.

Co daje to ujęcie, a z czego każe rezygnować? I czy rzeczywiście jest pożegnaniem z dotychczasowym, poniekąd narzuconym przez dawnych badaczy, zwłaszcza Krzyżanowskiego<sup>8</sup>, ujęciem chronologicznym? Odpowiem od razu, iż nie jest to rezygnacja z tego ujęcia. Oczywiście, teoretycznie jest ono możliwe, ale byłoby to podejście czysto formalne, a nawet mechaniczne, oddzielające w biografii twórczej pisarza to, co w sposób naturalny, organiczny jest całością: nie tylko u Reymonta mamy przecież pewną symetrię między akumulacją doświadczenia życiowego, będącego źródłem literackich inspiracji, a kształtowaniem się pisarskiego warsztatu. Natomiast skupienie się na poszczególnych, kolejno pojawiających się w biografii twórczej Reymonta kręgach tematycznych, przynosi wiele korzyści. Po pierwsze: umożliwia – a zabieg to niecodzienny w polskiej praktyce badawczej – objęcie interpretacją tego, co z olbrzymiego dorobku autora *Chłopów* opublikowano, a także tego, co pozostało w sferze projektu, a jest to część ogromna. Po drugie: pozwala zobaczyć, poniekąd „w przekroju poprzecznym”, to, co naprawdę absorbowало uwagę autora, co go porywało w danym czasie, nad czym pracował. W wielu przypadkach nie ujrzelibyśmy nigdy przedziwnej korespondencji Reymontowych tekstów, ich asocjacji i po-

<sup>8</sup> Zob. klasyczne ujęcie nowelistyki Reymonta w: J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*. Lwów 1937.

kwiecień. Dlaczego? Bo nie znając projektów pisarza i kolejnych prób ujęcia jakiegoś tematu, nawet nie przyszłoby nam do głowy, że takie mogą się zdarzyć! Innymi słowy, metoda ta pozwala głęboko wniknąć w proces twórczy autora, poznać genezę jego pisarskich decyzji, zwłaszcza w sferze zaniechań literackich, zobaczyć, jak kształtuje on swój niepowtarzalny styl i wrażliwość, jak formuje *emploi* artystyczne. Czy metoda ta doprowadza Utkowską do jakichś szczególnych rezultatów, odkryć, rewelacji, a nawet sensacji? Wrócimy do tego wątku.

### Wielkie porządki

Pierwszy rozdział książki Beaty Utkowskiej zgodnie z zapowiedzią jest wynikiem przeprowadzonych przez nią kwerend, rezultatem badań bibliograficzno-dokumentacyjnych, których nikt przed nią nie próbował nawet zacząć. Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie wiąże się z wnioskami, jakie wyłaniają się z lektury tej części książki oraz obszernego aneksu, w którym otrzymaliśmy chronologiczny wykaz wszystkich małych form uprawianych przez Reymonta, zarówno opublikowanych, jak też pozostałych we fragmentach czy tylko w postaci projektu, zarejestrowanych jednakże w brulionach albo czystopisach. Dodatkowe informacje czytelnik znajduje również w danych dotyczących pierwodruków i pierwszych wydań książkowych. Od razu powiedzmy, iż ów aneks to rzecz bardzo cenna, zwłaszcza dla studiujących twórczość Reymonta; wreszcie jest baza, od której powinno się zaczynać każde badanie szczegółowe, a i niejedną interpretację. Wnioski, jakie wypływają z tego rozdziału, okazują się bardzo istotne. Pierwsze próby pisarskie Reymonta, datujące się ponoć od r. 1883, są bardzo nieudane. Ktokolwiek zetknął się z tymi pierwocinami, miał w ręku jego młodzieńcze rękopisy, doznaje nieomal szoku. Reymont ma poważne problemy ze skomponowaniem tekstu narracyjnego, męczy się nad fabułą i konstrukcją, język, którym się posługuje, wydaje się pospolity, nieledwie wulgarny. Ani rodzaj zapisu, ani typ doświadczeń przekazany w tych notatkach nie zapowiadają autora noblowskiej klasy. W dzienniku Żeromskiego wciąga sam rodzaj autorefleksji, wrażliwość rozgorączkowanej umysłowości młodzieńca, nic dziwnego, że określa się go jako dziennik „przedpisarza”. W najwcześniejszych notatkach osobistych Reymonta nic na przyszłego znakomitego twórcę nie wskazuje, nade wszystko zdumiewa natomiast nieporadność myślenia, prymitywna forma zapisu, a to, jak sądzę, mogło zniechęcać badaczy, zaczynających swoje studia od tej młodzieńczej fazy. Poza tym działał tu chyba odruch pokazywania tego, co najlepsze, na to zaś u Reymonta trzeba było, niestety, poczekać. Wyraźny postęp warsztatu artystycznego pisarza dokonał się w pięcioleciu 1888–1893, gdy zatrudnił się on na kolei. Praca monotonna, ale dająca względną stabilizację życiową, sprzyjała samokształceniu i dojrzewaniu warsztatu. Powstało wówczas niemal 20 tekstów, w tym kilka naprawdę znakomitych, jak *Suka*, *Tomek Baran*, *Śmierć*, *Franek*. Gdy się rozpatruje późniejszy okres twórczości, niebagatelny okazuje się też inny argument. Reymont był pisarzem, który z racji swego temperamentu i legendarnych umiejętności spostrzegania potrafił zdarzenia, fakty czy obserwacje niemal natychmiast wcielić w materię literatury, a to oznacza – zwłaszcza w odniesieniu do małych form, że zwykł pracować nad nimi bardzo krótko, nie cyzelował ich i to decydowało, iż znaczna część jego tekstów ma charakter szkicowy. Bardzo szybko decydował się także na druk swoich utworów, opracowywał je w różnych wersjach i wariantach. Tym istotniejsze zatem wydają się ustalenia Utkowskiej.

W ten sposób dochodzimy też do dwóch ważnych kwestii. Po pierwsze: wpływu biografii Reymonta na pojawianie się określonych kręgów tematycznych w jego twórczości, po drugie: motywów decydujących o uprawianiu nowelistyki przez pisarza, który jednak jest specjalistą od wielkiej epiki, w czym m.in. utwierdziła mnie lektura tej monografii.

Znalezienie pewnych reguł w sprawie pierwszej to znowu, jak sądzę, wielka zaleta książki Utkowskiej. Wyznaczając różne kręgi tematyczne potwierdziła ona bowiem istnienie wewnętrznych i zewnętrznych cezur twórczości Reymonta, cezur stanowiących przez

istotne wydarzenia jego życia, np. znalezienie się w środowisku warszawskim czy katastrofę kolejową oraz wydarzenia historyczne, jak rewolucja czy odzyskanie niepodległości.

Cezura pierwsza, rok 1894, to zamknięcie doświadczenia biograficznego określanego jako droga do literatury, bogatego w doświadczenia osobiste i nasyconego obserwacją życia polskiej prowincji – wsi i jej specyficznych instytucji, środowisk małomiasteczkowych, dworu, kolei, a nawet tak szczególnych jak prowincjonalny teatr objazdowy. Rok 1894 jako rok pierwszych znaczących sukcesów pisarza, pamiętny rok *Pielgrzymki do Jasnej Góry*, którą poświęcił Reymont swoją przynależność generacyjną i zdolność do chwytania piórem fenomenów współczesnego życia – zarówno w wymiarze społecznym, jak też duchowym – okazał się niemal proroczy, bo etap ten kończyła już intensywna praca nad powieściami. Na początku 1894 r. Reymont pisał *Komediantkę*, wiosną następnego roku przygotowywał pierwsze szkice do *Fermentów*, a w r. 1896 zbierał materiały do *Ziemni obiecanej*. Wszystkie trzy powieści ukończył w r. 1898, bo musiał już myśleć o *Chłopach*, na których podpisał umowę w listopadzie 1897. W tym wypełnionym intensywną pracą okresie (1894–1897) powstało tylko 10 utworów nowelistycznych. Reymont wydał wówczas debiutancki wybór nowel *Spotkanie* (1897), zawierający następujące teksty: *Spotkanie*, *Cień*, *Oko w oko*, *Franek*, *Suka*, *Szczęśliwi*, *Śmierć*, *Zawierucha*, *Tomek Baran*, *Z wrażeń włoskich*; następny tom, *W jesienną noc* (1900), mieścił 5 nowel sprzed 1898 r. oraz 3 napisane w r. 1899 (*W jesienną noc*, *O zmięczeniu*, *Legenda wigilijna*, *W porębie*, *W głębiach*, *Przy robocie*, *Wenus*, *Krzyk*).

Ten pierwszy okres warszawski przerwał wypadek kolejowy, któremu pisarz uległ 13 VIII 1900 – to następna ważna cezura jego twórczości. Rekonwalescencja i uraz psychiczny przerwały na dłuższy okres pracę. Nie tylko uniemożliwiły dokończenie *Chłopów* w przewidzianych terminach, ale też wyraźnie nie sprzyjały krótkiej formie. Utkowska pisze: „pierwsze pięciolecie XX wieku przyniosło zaledwie osiem, niezbyt zresztą udanych, krótkich tekstów epickich” (s. 25). Reymont wydał natomiast dwa nowe tomy nowel i opowiadań: w r. 1902 *Przed świtem* (opowiadanie tytułowe, *Pewnego dnia*, *Sprawiedliwość*), w r. 1903 *Z pamiętnika* (tu przedrukowano cały zbiór *W jesienną noc*, bez *Krzyku*, i dodano utwory *Z pamiętnika panny Hali*, jej „Pa” i „Ma” oraz *Dwie wiosny*). Okres do r. 1904/05, wyznaczającego następną cezurę w jego twórczości, miał także charakter sprzyjający rozwojowi warsztatu pisarskiego. Reymont wiele podróżował, a liczne, w tym również zagraniczne kontakty ze środowiskiem artystycznym zintensyfikowały jego ambicje i podsunęły nowe pomysły. Wśród krótkich form pojawiły się utwory zapisujące wrażenia z podróży i spostrzeżenia, ukazujące doświadczenia inne niż dotąd. Widać tu również próbę wpasowania się pisarza w modne tendencje epoki. W roku 1907 Reymont opublikuje piąty wybór nowel, pt. *Burza*, gdzie znajdują się następujące utwory: „marynistyczna” *Burza*, bretońskie: *Ostatni*, *Tęsknota*, hiszpański tekst *Los toros*, *W palarni opium* (z r. 1894) oraz dwa nie związane z podróżami: *Ave patria, morituri te salutant...* i *Sielanka*.

Cezura łącząca się z wojną rosyjsko-japońską i rewolucją 1905 r. spowodowała zaniekanie w dorobku nowelistycznym Reymonta problematyki społeczno-obyczajowej na rzecz narodowej, dotyczącej przede wszystkim takich kwestii, jak obrona religii, tradycji, ziemi, języka. Napisał on wówczas znany reportaż *Z konstytucyjnych dni* i 10 tekstów tematycznie związanych z rewolucją, które złożyły się w większości na tom *Na krawędzi. Opowiadania*, opublikowany w r. 1907 (oprócz reportażu były tam następujące utwory: *Na krawędzi*, *Sąd*, *Cmentarzysko*, *Zabiłem!*, *Czekam...*). Począwszy od r. 1908 Reymont podjął pracę nad powieścią historyczną, która pochłonęła niemal 10 lat jego życia i na pewien czas spowodowała odsunięcie innych projektów. Co prawda, w 1910 r. opublikował tom tytułowany *Marzyciel. Szkic powieściowy. – Senne dzieje. – W pruskiej szkole. – Przysięga*, w większości jednak zawierał on utwory wcześniejsze, jeszcze z r. 1908, a nawet już kilkakrotnie przedrukowywane. Do wybuchu wojny pisarz ogłosił jeden nowy tekst (*Jaśko-*

we *ambicje*, z r. 1914), natomiast dwa zbiory wydane w r. 1911 (*O zmierzchu*) i 1917 (*Przysięga*) były wynikiem selekcji rzeczy przedtem już opublikowanych.

W latach wojennych Reymont snuł wiele projektów, Utkowska wspomina o oryginalnym pomysle napisania dziennika notującego wrażenia i skutki przeżyć wojennych, prowadzone ze ściśle subiektywnej perspektywy, coś w rodzaju *Historii jednego stolika w kawiarni*. Badaczka ujawnia, iż w rękopisach zachowały się tak zatytułowane fragmenty, mające swoją inspirację bodaj w reportażu *Z konstytucyjnych dni*, tam bowiem zlokalizować można motyw oglądania świata zza kawiarnianej szyby. Reymont stworzył wówczas rewelacyjny cykl opowiadań wojennych, wielu projektów jednak nigdy nie ukończył; 8 z nich opublikował w zbiorze *Za frontem* (1919), który okazał się ostatnim tomem wydanym za życia pisarza. Zbiór zawierał następujące teksty: *Na Niemca!*, *Pęknięty dzwon*, *Orka*, *Dola*, *Wołanie*, *I wynieśli*, *Za frontem*, *Skazaniec nr 437*.

Końcowe lata twórczości Reymonta wypełniała przede wszystkim praca na rzecz odrodzonego państwa polskiego, związków literackich, emigracji. W okresie niepodległości napisał on 8 nowych tekstów, opublikowanych w czasopiśmie. Pewien rozgłos przyniosły mu – każdy utwór z innych zresztą powodów – *Legenda*, zwłaszcza w bibliofilskiej edycji z r. 1924, i *Bunt* (1922). *Legenda* była powrotem do tematyki religijnej, *Bunt* oryginalną, przed-Orwellowską wersją antyutopii, wtedy jeszcze niedocenioną, a nawet krytykowaną, dzisiaj – w wydaniu „Biblioteki »Frondy«” (2004) – przez niektórych publicystów uznana za rewelację, przewyższającą poziomem artystycznym (!) *Folwark zwierzęcy*. Kiedyś taką „pośmiertną” karierę zrobił reportaż Żeromskiego *Na probostwie w Wyszkowie*, po czym wszyscy o nim zapomnieli. To samo, jak sądzę, czeka tekst Reymonta.

Ostatnie opowiadania noblisty wykazują ścisły związek z jego poglądami na kwestie społeczne i polityczne, w *Księżniczce* i *Buncie* dawał wyraz swojej antyrewolucyjnej fobii, do spraw unickich i religii powracał w *Osądzonej* i w *Legendzie*, *Seans* wskrzeszał tematykę spirytyzmu, a *Powrót*, *Księżniczka* i *Spowiedź* mówiły o doli emigranta, wśród tekstów był też hołd oddany legionom Piłsudskiego – *Wojenko, wojenko...*

Uporządkowania dorobku nowelistycznego za życia pisarza podjął się w pierwszym wydaniu zbiorowym jego *Pism* (Warszawa 1921–1925) Adam Grzymała-Siedlecki. Opublikował wówczas 6 tomów nowel i opowiadań, nie objął, niestety, całości dorobku artysty. Za istotny mankament można tu uznać zwłaszcza brak nowel wojennych. Mocno okrojone jest również wydanie zbiorowe Zdzisława Dębickiego z lat trzydziestych w. XX, nie wspominając o ocenzonej (dotyczyło to zwłaszcza tekstów o wymowie antyrosyjskiej, a zatem całej problematyki unickiej) edycji Adama Bara z lat 1948–1952. Krytyczne wydanie Tomasza Jodełki-Burzeckiego i Ireny Orlewiczowej (1960–1980) poprzestało na wielkich powieściach Reymonta. Tak więc rację ma Utkowska, iż ciągle jeszcze, na progu w. XXI: „Bogaty dorobek nowelistyczny Reymonta [...] czeka na uporządkowanie i krytyczną edycję” (s. 32). Naiwnością byłoby twierdzenie, że Reymont po prostu nie miał szczęścia. Autorka monografii jego nowelistycznej spuścizny sama poniekąd potwierdza fakt upodrzednienia małych form w tej twórczości: „Jego legendarny »żywiolowy talent« domagał się dłuższych form epickich” (s. 23). Pisanie nowel Reymont traktował nader często jako rodzaj wprawki, pierwsze przybliżenie do tematów, które potem wykorzystywał w powieściach. Uporczywe występowanie pewnych motywów, ich wariantywność, zobaczyć można, gdy się zestawi np. nowele chłopskie i jego wielką epikę, drobne utwory teatralne oraz *Komediantkę* czy *Fermenty*. Część jego opowiadań to również „odpryski” pomysłów pojawiających się w pracy nad całościami większymi, ale jakby się w nich nie mieszczące, np. *Pewnego dnia* (w kontekście *Ziemi obiecanej*). Na szczęście wielu jego naprawdę znakomitych tekstów nowelistycznych (np. *Wenus*, *Sprawiedliwie*, *Orka*, *Dola*, *Los toros*) nie da się jednak wytłumaczyć tą regułą, po prostu są, bo musiały się pojawić. Motywacja twórcza nie zawsze daje się zracjonalizować.



### Nowy Reymont

Czy Utkowskiej udało się w tej ogromnej i niezmiernie trudnej pracy odkryć nowego Reymonta? I tak, i nie. Autorka opracowania pisze: chcę skończyć ze stereotypem, „obserwator życia”, „malarz wsi, przyrody i chłopów” – te określenia trzeba już włożyć między bajki. Prawda jest gdzie indziej: „Małe formy epickie Reymonta, bardziej niż jego powieściopisarstwo, dowodzą [...] wszechstronności i różnorodności zainteresowań literackich autora *Buntu*” (s. 422–423).

Stwierdzenie dotyczące wszechstronności zainteresowań pisarza rzeczywiście trudno podważyć, tym bardziej że Utkowska ocala dla nas Reymonta, którego nie mogliśmy wcześniej znać. Kto przed laty poważnie, a nie w kategoriach incydentu, który przydarzył się „rasowemu” realisie, zajmował się Reymontowskimi tekstami z kręgu „opowieści niesamowitych”? Czy interpretowano na szerszą skalę jego nowelistykę urbanistyczną lub wojenną, choćby pod kątem przejawiających się w niej tendencji ekspresjonistycznych, by nie wspomnieć o egzystencjalnym doświadczeniu wojny, prezentowanym przez niego niezwykle drastycznie, ale z wyjątkowym – w znaczeniu doświadczenia emocjonalnego – autentyzmem?

W pracy Utkowskiej właściwie po raz pierwszy obcujemy z Reymontem nie zredukowanym do powszechnie znanego schematu. Prezentując dorobek nowelistyczny autora *Chłopów*, badaczka wyodrębniła aż 11 rozmaitych kategorii tematycznych, w tym kilka takich, jakie w zasadzie dopiero w jej opracowaniu pojawiły się po raz pierwszy. Prócz kanonu, którym zwykle się posługujemy (wieś, miasto, kolej, teatr), wyróżniła tematykę baśniowo-legendową, unicką, wojenną, polonijną, zjawisk nadprzyrodzonych i fenomenów psychologicznych, a także marynistyczną i wspomnieniową. Z zaskoczeniem czytelnik przyjmuje fakt, iż pod względem ilościowym największą grupę tekstów, bo aż 30% wszystkich napisanych przez artystę, zajmuje problematyka dotycząca martyrologii narodu polskiego pod zaborami, obejmująca zresztą obszar bardzo wewnętrznie zróżnicowany. W grupie tej znajdują się bowiem zarówno apokryficzne utwory o problematyce unickiej, jak też surowe, porażające autentyzmem, ekspresjonistyczne nowele wojenne.

Z pewnością odkryciem jest także stwierdzenie, iż główny temat Reymonta to jednak nie temat chłopski – do czego przyzwyczaiła nas szkoła i jej bardzo okrojony kanon – lecz zagadnienie niezwykłych zjawisk i stanów psychicznych. Pojawienie się tego typu problematyki wiąże twórczość artysty z atmosferą przełomu wieków, wpasowuje w modne kierunki epoki, ale też nieuchronnie wydobywa te epizody z jego biografii, które przypominają tajemnicze podróże w charakterze medium spirytystycznego do Wiednia i Londynu czy późniejszy udział w londyńskim zjeździe teozofów. Reymont przywiózł wtedy stamtąd relacje z wizyty w palarni opium i zapis doznań pod wpływem narkotyków. Niezależnie od tych niecodziennych doświadczeń nietrudno dostrzec, że właściwie od początku w jego twórczości występują wątki, które trzeba uznać za niesamowite, a pewna aura irracjonalizmu pojawia się nawet tam, gdzie nie spodziewamy się jej znaleźć. Pisarza najwyraźniej pasjonuje problematyka nadprzyrodzoności, a doznania z pogranicza snu, halucynacji, choroby psychicznej pokazywane w nowelistyce przekraczają ramy tradycyjnie zakreślone jako domena spirytyzmu czy magnetyzmu. Twórcę *Wampira* pociąga tajemnica umysłu i granice wyobraźni, tam zwłaszcza, gdzie wrażliwość człowieka wystawiona jest na ekstremalne doświadczenie egzystencjalne: paraliżujący lęk przed nieznanym, irracjonalizm zbrodni, sytuacja zagrożenia, nuda i monotonia, presja moralna, ekstaza miłosna i religijna. Te zainteresowania znalazły wyraz przede wszystkim w ciągu opowieści niesamowitych (*Czekam, Krzyk, Senne dzieje, Burza*), w których autor bądź idzie w stronę wątków metafizycznych, bądź też wchodzi w świat wewnętrzny bohaterów, penetrując ich sny, wizje czy obsesje. Pojawiają się nawet w reportażu (obłąd unitek w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*) oraz w powieściach – jako ich naturalne dopełnienie – stając się jednym z wątków ukazujących czasem niepokojącą, ale i fascynującą różnorodność świata (roz-

dwojenie jaźni Orłowskiego, wilkołactwo Świerkoskiego, demonizm Witowskiego w *Fermentach*, sadyzm Bucholca, erotomania Kellera, skapstwo Groszlika w *Ziemi obiecanej*, nimfomania Jagny w *Chłopach*, nadwrażliwość Józia Pełki w *Marzycielu*). Kulminacją tych zainteresowań stanie się *Wampir* (pierwotnie, w r. 1904, noszący tytuł: *We mgłach*, ostateczna redakcja, w r. 1911, już pod zmienionym tytułem), łączący w sobie ezoterykę z mediumizmem i psychopatologią. Utkowska, upominając się o tę do niedawna zapomnianą zupełnie część pisarskiego dorobku Reymonta, słusznie powołuje się na analizy Danuty Knysz-Tomaszewskiej, Małgorzaty Walczak, Dariusza Trzeźnińskiego czy Pawła Wojciechowskiego, zmierzające do nobilitacji tych tekstów<sup>9</sup>.

Utkowskiej udało się też udowodnić, iż Reymont nie jest, jak by się to wydawało z lektury *Ziemi obiecanej*, zdecydowanym antyurbanistą. To raczej niechęć związana z podziwem albo miłością, w której wiele dystansu. Przy czym najwięcej argumentów na rzecz pewnej szczególnej fascynacji miastem znajdziemy w jego biografii, w której nietrudno przecież ujrzyć Reymonta-podróżnika, bon vivanta, na pewno zaś konesera wrażeń, jakich dostarczały artyście kolejne, chętnie ponawiane wizyty w wielkich metropoliach europejskich: w Londynie, Paryżu czy Rzymie, a spoza Europy – również w Nowym Jorku. Jako pisarz, ale także twórca określonej koncepcji antropologicznej, którą odczytujemy w jego tekstach, zachowuje się jednak inaczej – antyurbanizm, co prawda, nie istnieje u niego od zawsze, ale jest wyraziście reprezentowany, intensyfikuje się przeważnie wtedy, gdy dochodzi do konfrontacji miejskiego i wiejskiego stylu życia. I tu niemal bez wyjątku życie na wsi – niezależnie od całego trudu, jakiego wymaga od mieszkańców, niezależnie też od okrucieństw i bezwzględności praw, którym podlegają – zawsze wydaje się pełniejsze, bardziej naturalne i wartościowe.

Pisarza miasto intryguje najpierw jako siedlisko zła i rozpusty, kryminogenny wytwór cywilizacji. We wczesnych opowiadaniach (*Na bruku*, *W aptece*, projekty *Z nędzy*, *Syn szlachecki*), gdzie temat jest wyjątkowo często podejmowany, przedstawia się przede wszystkim psychologiczne konsekwencje życia w nienaturalnym, zgiełkliwym świecie. Odważnie pokazuje Reymont różne odcienie miejskiej nędzy, w niepublikowanych projektach nie brakuje drastycznych ujęć: miejskich lupanarów, podejrzanych lokali, w których gromadzi się świat przestępczy, przykładów zwichniętych karier i ułudy łatwego miejskiego życia. Po r. 1900, a zwłaszcza w okresie tuż przed i w czasie rewolucji 1905 r. miasto staje się u niego także labiryntem sprzecznych idei, wodzących ludzi na pokuszenie i ukazujących fałszywe drogi. Na fali rozgłosu wywołanego powodzeniem *Ziemi obiecanej* artysta pisze jeszcze kilka tekstów o problematyce urbanistycznej (np. słynne *Cmentarzysko*), ale w zasadzie temat miejski ulega w jego twórczości wyczerpaniu. Obserwacja ewolucji tej problematyki dostarcza autorce monografii interesujących, choć nieco rozproszonych w rozbudowanym analitycznym dyskursie refleksji dotyczących pisarskiego stylu Reymonta. We wczesnych tekstach urbanistycznych (większość z nich powstała do 1894 r.) odtwarza on miasto metodą naturalistyczną, stara się w szczególności sposób przedstawić, „jaki jest”, w tych późnych przestrzeń miejską pokazuje się tak, „jak się ona jawi” – bądź metodą modernistyczną, a więc ściśle subiektywnie, nawet w pewnej perspektywie estetyzującej, bądź w ujęciu naturalistyczno-ekspresjonistycznym, eksponującym drastyczność, poetykę groteski i brzydoty, bo taka dominuje w utworach o wymowie katastroficznej (*Na krańcu*, *Cmentarzysko*).

<sup>9</sup> Utwory te pojawiają się w tomach zbiorowych, wyrażających potrzebę zmiany wizerunku pisarskiego Reymonta – zob.: *Reymont. Radość i smutek czytania*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2001. – *Inny Reymont*. Red. W. Książek-Bryłowa. Lublin 2002. – *Czytanie modernizmu*. Red. M. Olszewska, G. Babiak. Warszawa 2004. Najpełniejszy ogląd Reymontowych opowieści, wraz z ich klasyfikacją, przynosi tekst D. Knysz-Tomaszewskiej *Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta* (w zb.: *Reymont. Radość i smutek czytania*).

### Wołanie o całość

W zakończeniu książki, gdzie Beata Utkowska podsumowuje swoje osiągnięcia, pojawia się także zastrzeżenie na temat doniosłości poszczególnych nurtów tematycznych, wyodrębnionych w twórczości Reymonta. Rzeczywiście, trudno przekonać czytelnika, że autor *Chłopów* był wybitnym marynistą, tylko dlatego, że temat morza pojawia się w kilku jego tekstach, albo że pozostawił wartościowy dorobek w dziedzinie baśni, choć w żadnym stopniu nie może się w tej materii równać z bohaterami obszernej i bardzo kompetentnej monografii Anny Czabanowskiej-Wróbel<sup>10</sup>. Utkowska czyni wszystko, by przy tym temacie wykazać „dużą kulturę literacką pisarza” i związek jego utworów „z arcydziełami literatury światowej, z prądami epoki i z ówczesną sztuką” (s. 230), tyle że są to teksty wobec tych arcydzieł wtórne, a w obrębie dorobku Reymonta drugo-, a nawet trzeciorzędne.

Podobnie nie zachwycają mnie unickie opowiadania Reymonta, bo artysta nie radzi sobie w nich z przekazem treści, które nadają się wyłącznie na apokryf, a w jego opracowaniu rażą eklektyzmem (dokumentaryzm i sentymentalizm), patosem (religia i patriotyzm) oraz tendencyjnością. Dużo wyższy poziom prezentują w tym zakresie jego reportaże, np. słynny w swoim czasie tekst *Z ziemi chełmskiej*, też przecież w dorobku Reymonta nie najwybitniejszy. Nie umiem przekonać się również do obfitego i – jak twierdzi Utkowska – mogącego konkurować z innymi kręgami tematycznymi, dzieła pisarstwa Reymonta poświęconego problemom polskich emigrantów w Ameryce. Nie mogę, bo mam w pamięci Sienkiewiczowskiego *Latarnika*, czytanego na przemian ze *Wspomnieniami z Maripozy*, bo przypominam sobie kapitana Ralfa z westernu *Przez stepy*, bo porusza mnie *Dzwonnik* – też wygnaniec ze swojej ojczyzny. Jakże blado wypada Reymontowski zapis emigracyjnego doświadczenia, gdy pamięta się *Listy z podróży do Brazylii* Dygasińskiego, późniejsze XX-wieczne reportaże Uniłowskiego, a choćby Wańkowicza *Tworzywo!* Nie trzeba szczególnie dowodzić, iż na tym tle Reymontowskie *Księżniczka*, *Powrót* czy *Spowiedź* to teksty okazjonalne, by nie rzec – przypadkowe<sup>11</sup>. Ach, gdyby jeszcze powstała z tego tematu powieść!... Mając tego świadomość, Utkowska w pewnym momencie przyznaje: „to powieści decydują o wyznaczeniu kolejnych kręgów tematycznych, a nowele i opowiadania jedynie poświadczają obecność określonych zagadnień w twórczości autora *Księżniczki*” (s. 353–354). Pójdę jeszcze dalej: to powieści decydują o hierarchizacji pewnych tematów w twórczości Reymonta i wyznaczają ich doniosłość.

Weźmy przykład pierwszy z brzegu. W rozdziale II, *Zamknięty kolejarski świat*, autorka polemizuje ze zdaniem badaczy, którzy twierdzą, iż Reymont „obsesyjnie powracał [...] do kolejowych [...] wątków” (cyt. na s. 33). Powiada: zgoda, ale tylko wtedy, gdy włączymy w to jego powieści, bo w kontekście nowel wszystko wskazuje na to, że było inaczej. Wątki kolejowe pojawiają się tylko w pierwszej fazie twórczości. Dlatego, jej zdaniem, trudno zrozumieć ich powrót w *Marzycielu*, tekście, który Reymont pisać zaczął w r. 1908, niemal w ostatnim okresie twórczości. Rozumiem, że wydzielenie tekstów związanych z tematyką kolejową nie było posunięciem oczywistym, nie jestem przekonana, czy ich miejsce nie powinno znaleźć się w worku tematycznym związanym z prowincją, bo istotnie brak u Reymonta – może właśnie poza *Marzycielem* – tekstów nowelistycznych, które traktują problematykę kolejową w sposób bardziej autonomiczny i nie zah-

<sup>10</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1996.

<sup>11</sup> Jeśliby jednak przypadkowość odrzucić, to trzeba by chyba przypomnieć znamiennej uwagę K. Wyki (*Władysław Stanisław Reymont*. W zb.: *Literatura Młodej Polski*. Red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska. T. 3. Kraków 1973, s. 57. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”) o tym, iż po sukcesie *Ziemi obiecanej* następuje w twórczości artysty etap, w którym zaczynają się liczyć „polityczne aspekty pisarstwa i pozycji osobistej Reymonta”.

czają o inne wątki. *Marzyciel* też nie jest przecież tekstem o kolei, tak jak nie jest nim powieść Zoli *Bestia ludzka*, która opowiada nie o kolei, tylko o zbrodniczości natury ludzkiej, ale jej akcja niemal całkowicie toczy się w określonej scenerii i środowisku. Kolej Reymont zna z doświadczenia życiowego, nie zatem dziwnego, że często z niego korzysta. Wypada natomiast zauważyć, iż kolej, środowisko kolejarskie nie funkcjonują u niego wyłącznie w sensie socjologicznym, choć to znaczenie prymarne. Są także pewnym znakiem, charakterystycznym dla polskiej rzeczywistości prowincjonalnej drugiej połowy w. XIX, znakiem, którego pisarz używa w bardzo określony sposób. Dla poprzedników generacji Reymonta kolej i pociąg kojarzyły się z optymizmem nadciągającej epoki przemian, pędzący pociąg był symbolem utopii cywilizacyjnej, której hołdowali pionierzy i kapitanowie cywilizacji naukowo-technicznej. W pokoleniu autora *Chłopów* owe optymistyczne konotacje (na temat wszytkomogącej cywilizacji i postępu) zanikały, a w miejsce aprobaty pojawiał się krytycyzm, stąd w jego tekstach stacja kolejowa kojarzy się przede wszystkim z monotonią ogłupiającej pracy, martwością polskiego partykularza, targowiskiem próżności prowincjonalnych elit czy nawet – jako instytucja – przedłużeniem carskiego systemu sprawowania władzy, która w określony sposób urabia ludzi. Zgadnam się zatem z autorką monografii, iż *Marzyciel* ogromnie zyskuje, gdy zestawia się go z małymi formami o podobnej tematyce (*Tomek Baran, Szczęśliwi, Pracy!*), bo wtedy mamy szansę zobaczyć, jak bardzo Reymont rozwinął się w zakresie tego tematu jako artysta. Chcę jednak podkreślić, że tekst ów nie straci również, gdy zobaczymy go wśród powieści, do czego uprawnia choćby jego podtytuł: *Szkic powieściowy*. Utwory Reymonta – duże i małe – mają to do siebie, że oświetlają się nawzajem, trudno udawać, iż można interpretować je w oderwaniu od siebie. Powiedziałabym nawet, że to wbrew Reymontowi.

Tak więc, by rzecz zakończyć, stacja kolejowa w *Fermentach* to nie tylko miejscowe *panopticum*, gdzie zgromadzono kolekcję dziwaków, ale przestrzeń życiowa, która zagospodarowuje „wyrzuconych z siodła”. Dla Grzesikiewiczów natomiast, chłopów wzbogaconych na ziemi sprzedanej pod rozbudowę linii kolejowej, to dobrodziejka i symbol ich niezwykle awansu społecznego. To, że Lipce nie mają blisko kolei, też jest istotne, choć przecież stanowi ona już na stałe element polskiego pejzażu. Ale plemienność polska, którą pokazuje Reymont w swej najbardziej znanej i uhonorowanej powieści, to jeszcze nieomal mityczna wspólnota, bliskość drogi, która zawsze stwarza pokusę zmiany, naruszyłaby jej homeostazę.

Nie dostrzegam wtórności *Marzyciela* wobec *Fermentów*, bo szkic z 1908 r. nie powtarza problematyki wspomnianej powieści, ale ją przekształca w znamienny sposób, niemożliwy chyba jednak około r. 1898, gdy Reymont kończył swe pierwsze większe utwory. *Marzyciela* interpretuję przede wszystkim jako specyficzne Reymontowskie pożegnanie z różnymi polskimi mitami XIX stulecia: mitem romantycznym, który znalazł odbicie w kreacji tytułowego marzyciela – dziecięcia wieku, kompletnie bezradnego wobec cywilizacyjnych i kulturowych wyzwań nowej epoki, mitem pięknej spokojnej prowincji polskiej, stylizowanej arkadyjsko (jeśli idzie o naturę), gdy tymczasem głównie zasiedlają ją demony niespełnienia, mitem postępu techniczno-cywilizacyjnego, który miał przynieść zbawienie dusz i ciał, a dał monotonię, nudę i cynizm, mitem wielkiego miasta, które okazało się zamtużem świata *etc., etc.* Pod wieloma względami to utwór zbierający różne wcześniejsze wątki, znane z innych tekstów Reymonta, mniejszych i większych, i przygotowujący go do dyskusji na tematy, które w specyficznym zagęszczeniu, choć może w nie najlepszym wykonaniu, pojawią się w *Wampirze*. W samej niecodziennej formie *Marzyciela*, utworu o dwóch różnych zakończeniach, swobodnie łączącego wątki autobiograficzne, powieść inicjacyjną, czarny romans i pastisz, dostrzegam chęć polemizowania z dotychczasowym uprawianiem literatury jako czegoś kompletnego, „zrobionego” według klasycznych zasad, dążącego do harmonii. Nawet dialogi w tym tekście przejawiają jakąś

dziwną otwartość na zasoby kolokwialnej, potocznej polszczyzny. Reymont sygnalizuje tym tekstem koniec pewnej epoki, zużywanie się kodów kulturowych, które dotąd obowiązywały, zwłaszcza w tych warunkach, środowiskach i okolicznościach, gdzie więzi ludzkie uległy degradacji, a wskutek głębokiej erozji społecznej nie tylko brak przekazu tradycji, ale też nie ma nowych, wartościowych wzorów.

Nie podzielam także opinii – i to z pewnością kwestia dyskusyjna – że Reymont mógłby być jeszcze tym samym pisarzem bez problematyki teatralnej, aktorskiej. Właśnie dlatego, że cechuje ją (u niego) ujęcie wąskie, nie-artystowskie, dokumentarne, jest niepowtarzalna, bo u Zapolskiej (myślę tu o jej szkicach teatralnych, np. *Krowięta*, ale także o dramacie *Panna Maliczewska*) jednak inaczej rozkładają się akcenty. Temat aktorski u Reymonta to dalszy ciąg jego niezwyklej opowieści o XIX-wiecznej Polsce powiatowo-gubernialnej, Polsce niepięknej, przerażająco nieliterackiej. Natomiast zupełnie odmienną kwestią jest, czy trzeba ten nurt wyróżniać. Jak rozumiem, podstawą klasyfikacji obu tych tematów, tj. kolejowego i teatralnego, było dotychczas kryterium biograficzne, z którego badaczowi Reymonta bardzo trudno zrezygnować, bo wtedy traci się coś, co należy do istoty tego pisarstwa, jest jego znamiem ideowym i estetycznym – autentyzm. Takich pomysłów, jak dotąd, nie zauważyłam, nawet u badaczy najmłodszych, zawsze skłonnych do większego ryzyka.

Nie da się też udowodnić, że opowiadania Reymonta poświęcone problematyce chłopskiej nie mają tak wielkiego znaczenia, jakie im dotychczas przypisywano, nawet jeśli, jak czyni to autorka monografii, „odchudzimy” ten krąg tematyczny o utwory dotyczące prześladowania unitów czy związane z przeżyciami wojennymi. Nie da się opowiadań „chłopskich” pozbawić owego znaczenia, bo Reymont mówi w nich coś bardzo istotnego o mentalności chłopów w ogóle, a o polskim chłopie w szczególności. Przedstawiając go na tle czterech pór roku, w znoju codziennej pracy, ale i od święta, pokazuje jego plemienność, etos pracy, zrośniętej ze świętością ewangelicznego przeznaczenia człowieka. A gdy dzieła Reymonta przeczytamy jako całość (nawet z tymi powieściami, które chłopów nie czynią bohaterem pierwszoplanowym) – od *Roku 1794*, przez *Komediantkę*, *Fermenty*, *Ziemię obiecaną* do *Chłopów* – zobaczymy go także na tle historycznym, rozwijającego się i dojrzewającego do odgrywania nowych ról we współczesnym świecie.

### Radość i smutek czytania

W ciągu kilku ostatnich lat pojawiły się nowe teksty i nowe sposoby pisania o Reymontcie, omijające z reguły wielkie powieści<sup>12</sup>, natomiast próbujące dostrzec autonomiczną wartość jego dorobku nowelistycznego. Dotyczy to przede wszystkim utworów, które określiliśmy mianem „opowieści niesamowitych”, otrzymujących w tych odczytaniach jakby „drugie życie”, choć brakuje mi w nich tego interpretacyjnego pogłębienia, jakie uzyskał na fali owego zainteresowania *Wampir* Reymonta. W analizach Dariusza Trzeźniowskiego i Pawła Wojciechowskiego utwór, uznawany wcześniej za nieudany i drugorzędny, awansował do rangi tekstu nieomal nowatorskiego. Stał się diagnozą na temat stanu kultury europejskiej na progu XX stulecia, tekstem pytającym o rzeczywistą wartość egzystencji, wiele mówiącym także o samym artyście. U Wojciechowskiego czytamy: „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 widowi-

<sup>12</sup> Taką, chyba ostatnią, próbą nowego odczytania *Ziemi obiecanej*, rozwijającą symbolikę tytułu i odnoszącą go do *Biblii* oraz *Boskiej Komedii* Dantego, był tekst F. Ziejki *Od Dantego do Reymonta* (posłowie w: W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*. Wrocław 1998).

skiem? – oto fundamentalne pytania postawione w powieści przez Reymonta”<sup>13</sup>. Jeszcze kilka lat temu nikt takich pytań nawet nie skojarzyłby z autorem *Chłopów*, tak bardzo przylgnęła do niego etykieta twórcy „naiwnego”, aintelektualnego, inna sprawa, że nie bardzo daje się on interpretować od strony kulturowej czy filozoficznej, zatem owe diagnozy pojawiają się u niego bezwiednie, jakby mimo woli i nie sprawiają wrażenia, by były okupione straszliwą pracą myśli.

Inną grupą tekstów wzbudzającą pewne zainteresowanie są opowiadania wojenne, od lat uchodzące wśród znawców przedmiotu za teksty wyjątkowe, jeśli idzie o przekaz doświadczenia egzystencjalnego<sup>14</sup>. Utwory te, nawet jak na naturalistę wyjątkowo mocne, „męskie” w wyrazie (najlepsze z nich to *Dola*, *Skazaniec nr 437*, *Orka*), charakteryzują się pewną odrębnością, tak jakby wojna domagała się osobnej estetyki: narracji, języka, stylu, metaforyki. Niewątpliwie znaleźć można dla niej jakieś analogie w sztuce ekspresjonistów: brak komentarza lub znacząca powściągliwość, wyrazistość rysunku, ograniczająca się do rzeczy najistotniejszych, ale nie szczędząca groteskowo zdeformowanych, turpistycznie potraktowanych detali. Życie człowieka czy zwierzęcia ujęte paralelnie, bez sentymentu i uwznioślenia, nagie w okrucieństwie losu i fatalistycznego przeznaczenia. Nawet pejzaż, kreślony u tego rasowego impresjonisty tym razem bez sentymentu i światłocienia, każdym szczegółem przypomina o nędzy egzystencji i czasie nieludzkim. Świat bez współczucia i bez Boga – oto klimat tych naprawdę niepowtarzalnych tekstów Reymonta, zasługujących na osobne potraktowanie, a może nawet osobną edycję krytyczną.

Na marginesie warto dodać, iż odkąd przestano zastanawiać się nad kwestiami Reymontowskiego realizmu czy naturalizmu, wyraźnie brakuje refleksji dotyczącej estetyki. Nie znalazła ona też większego uznania w pracy Utkowskiej, nad czym chyba trzeba ubolewać, bo w powodzi rozpoznań szczegółowych trudno zsyntetyzować całościowy obraz sztuki literackiej Reymonta, a w przypadku nowelistyki jest to o tyle istotne, że pozwoliłoby uchwycić jej tendencje rozwojowe, szczytowe osiągnięcia czy momenty regresu.

W tomie studiów na temat współczesnej recepcji Reymonta w kulturze polskiej i przede wszystkim w szkole, skąd zaczerpnęłam formułę o „radości i smutku”, przeczytać można refleksję, która w ogromnym stopniu charakteryzuje dzisiejszy problem z czytaniem Reymonta, ale chyba także całej naszej klasyki, i nie jest to bynajmniej problem typu *embarras de richesse*. Stanisław Siekierski pisze: „W tekstach poświęconych analizie twórczości Reymonta, bez względu na ich charakter: naukowy, publicystyczny czy dydaktyczny, dominują twierdzenia, że jego powieści pozbawione są aspektu emocjonalnego i inicjacyjnego. Akcja tych utworów nie zapewnia wielkiej przygody, opowieści pozbawione są niespodzianek intelektualnych, wielkich pytań o charakterze społecznym czy metafizycznym. Żaden z bohaterów nie jest w stanie wywołać procesów inicjacyjnych”<sup>15</sup>. Dzisiejszy czytelnik sięga zatem po Reymonta wyłącznie wtedy, gdy musi, gdy obliguje go do tego program szkolny i chęć uzyskania dobrej oceny. Jakkolwiek nie wydaje mi się, by autor *Chłopów* mógł być odbierany dzisiaj tylko w aspekcie poznawczym, czego dowodzi w ostatnich latach przywrócenie uwadze czytelników takich jego kompletnie zapoznanych tekstów, jak *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, wspomniane wcześniej opowiadania

<sup>13</sup> P. Wojciechowski, *Młodopolski jarmark wampiryzmu*. W zb.: *Czytanie modernizmu*, s. 90.

<sup>14</sup> Zob. posłowie M. Puchalskiej w: W. S. Reymont, *Dziela wybrane*. T. 1–3: *Nowele*. Wybór i red. H. Markiewicz, J. Skórnicki. Kraków 1957. Współcześnie pisze o tych opowiadaniach M. Olszewska (*Między okrucieństwem a heroizmem – wojenne opowiadania Władysława Reymonta*. W zb.: *Inny Reymont*).

<sup>15</sup> S. Siekierski, *Współczesna recepcja czytelnicza twórczości Władysława Reymonta*. W zb.: *Reymont. Radość i smutek czytania*, s. 91.

„niesamowite” czy *Wampir*, jest w tych uwagach sporo racji. Jest także wyrzut skierowany w stronę profesjonalnych interpretatorów, którzy z rzadka dostrzegają twórczość Reymonta na mapie swoich poszukiwań badawczych. Na szczęście nie ma wśród nich Beaty Utkowskiej, która swoją bardzo kompetentną, świetnie napisaną i inspirującą książką udowadnia, że wiele jest jeszcze do zrobienia.

Jolanta Sztachelska  
(Uniwersytet w Białymstoku –  
University of Białystok)

#### Abstract

The text is a description of Beata Utkowska's book on Władysław Reymont's short literary pieces. Apart from arranging Reymont's whole short story writing (the published and also that which is left as a project or still unfinished), Utkowska suggests a new insights into the author of *Peasants*: she breaks with the view on him as on a peasant problems specialists and allows to see him most of all a representative of his epoch.

Andriej Moskwin, STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI W KULTURZE RO-  
SYJSKIEJ KOŃCA XIX – POCZĄTKU XX WIEKU. Pod redakcją naukową Jana Koźbiała. (Recenzenci: Tadeusz Klimowicz, Maria Prussak). Warszawa 2007. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 252 + 2 wklejki ilustr. „Druga Europa”. Seria monografii interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pod redakcją Jana Koźbiała. Tom 1.

Dzieje niezwyklej sławy, jaką cieszył się Przybyszewski w Polsce i poza jej granicami, legendarna wręcz poczytność jego dzieł – doczekały się już wielu szczegółowych omówień. Badacze zajmujący się recepcją jego twórczości w Niemczech (znakomita praca Gabrieli Matuszek z Krakowa!), także w Czechach, Chorwacji, Słowacji, Bułgarii, Słowenii, Rosji, a więc w całej niemal Słowiańszczyźnie, zgodnie twierdzą, że był on najsłynniejszym polskim modernistą, skandalizującym, wywołującym ostre sprzeciw, ale i fascynującym wielu. Rozgłos, jaki zyskał w Rosji, jest jednak przypadkiem szczególnym. Sam Przybyszewski utrzymywał, że w kraju tym był tysiącokrotnie bardziej popularny niż w Polsce.

Książka Andrieja Moskwin, poruszająca zagadnienia związane z zainteresowaniem twórczością „meteora Młodej Polski” w Rosji przełomu XIX i XX wieku, próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak właśnie się działo, dlaczego np. dramaty *Śnieg* czy *Dla szczęścia* między latami 1902 a 1918 były tam wznawiane nawet po kilkanaście razy, poświęcane zaś im recenzje i artykuły mnożyć można w setki. Sprawie popularności „polskiego Verlaine'a” w kraju Puszkina dedykowano już, oczywiście, niejedną stronę, dość przypomnieć teksty Hanny Galskiej, Jana Zielińskiego, Iriny Tichomorowej, Jeleny Cybienko, Wiwiany Witt, Tamary Agapkiny z lat osiemdziesiątych XX wieku czy te najnowsze – Nadzieży Tkaczyk i Ulricha Steltnera. W wielu miejscach praca Moskwin jest więc jedynie powtórzeniem, w wielu – nieznacznym uzupełnieniem informacji zebranych przez polskich, rosyjskich i niemieckich badaczy. Tak dzieje się zwłaszcza w partiach rekonstruujących niezwykle żywą dyskusję, jaka na łamach rosyjskiej prasy toczyła się wokół *Śniegu* i trylogii *Homo sapiens*, czy w części podejmującej zagadnienia stymulującej roli, jaką odegrały dramaty Przybyszewskiego w krystalizacji koncepcji teatralnych takich mistrzów jak Wsiewołod Meyerhold, Wiera Komissarzewska czy Aleksandr Tairow.

Oczywiście, praca Moskwin przynosi też немало nowego, porusza kilka tematów nigdy dotąd przez badaczy nie podjętych, a sporo mówiących o rodzaju i przyczynach popularności „wielkiego demoralizatora” w Rosji. Jednym z nich jest zainteresowanie, jakim obdarzony został Przybyszewski przez twórców rosyjskiej powieści popularnej i prze-