

Lech Budrecki

Sprawa Władysława Reymonta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/1, 41-76

1951

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LECH BUDRECKI

SPRAWA WŁADYSŁAWA REYMONTA

1

Dramat Władysława Reymonta, dramat, który nie trudno zaobserwować na kartach jego dzieł, którego nasilenie przypadło na lata 1891—1906, posiada swe źródło w procesie bardziej ogólnym, daleko powszechniejszym i obejmującym twórczość niejednego pisarza. Źródło to nazywa się zmierzchem krytycznego realizmu, wymieraniem poszczególnych jego cech, zanikaniem tych przejawów, którymi się zaznaczył w prozie polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX w.

Władysław Reymont wprawdzie nie napisał żadnej książki, którą można by w pełni mianować dziełem krytycznego realizmu, w każdym bowiem niemal utworze sygnowanym jego nazwiskiem bez trudu odnajdziemy literacki pogłos ideologicznych mitów epoki imperializmu, ale obok nich tak często przecież występowały liczne znamiona krytyki kapitalistycznego układu stosunków społecznych, zwichniętej nierzadko, spierającej się z pozostałymi partiami dzieła, rozbijającej je nieraz na szereg autonomicznych jak gdyby całości, powiązanych ze sobą więzią fabularnej intrygi, lecz jakże ideologicznie skłóconych, jak bardzo ze sobą kolidujących. Konflikt ten, konflikt pisarza, który usiłował zdobyć się na krytyczny realizm i który w usiłowaniach tych ponosił notoryczną klęskę, zaczyna wygasać po roku 1905. Trzeci tom *Chłopów* kończy się apoteozą Boryny, odpowiedzią na proletariacką rewolucję zostaje *Cmentarzysko* i *Zabilem*, otwiera się droga do *Buntu* i *Księżniczki*, do nie wydanego za życia pisarza opowiadania *Wojenka, wojenka, cóżeś ty za pani*. Wiedza pisarza o świecie zaczyna się zwązać, a zdolność rejestrowania faktów, zdolność dostrzegania pewnych typowych procesów, chociażby w wąskim zakresie, przestaje być własnością au-

tora *Ziemi obiecanej*, związanego coraz to silniej z programem politycznym Narodowej Demokracji. Dramat Reymonta kończy się klęską. Zaczyna go rok 1891, a więc data nie opublikowanych za życia opowiadań, wydanych pośmiertnie w tomie *Krosnowa i świat*. Pierwsze poczynania pisarskie Reymonta wyrosły na gruncie krytyki kapitalizmu. Nie był to objaw szczególny dla owych lat. Krytyka kapitalizmu z bardzo różnorodnych zresztą pozycji wypełnia koniec minionego stulecia w Królestwie, każąc Orzeszkowej tworzyć utopię folwarku (*Dwa bieguny*, 1892; *Australczyk*, 1894; *Bracia* 1894), poprzedzoną utopią gromadzkich praw i mitem człowieka zgodnego z naturą (*Cham*, 1889), narzucając Prusowi wiarę w cudowny wynalazek profesora Geista, który rozwikła wszelkie przeciwności aktualnego układu społecznego, dyktując Popławskiemu drwiące uwagi o pozytywnych bohaterach pozytywistycznych powieści, suflując mu oburzenie z powodu gloryfikacji rycerzy przemysłu, w czym dostrzegając „uświęcenie grubego, bezczelnego egoizmu” (artykuł *Obniżenie ideałów*, publikowany w *Głosie*, 1887). Literatura rozczarowań do kapitalizmu, powieści utraconych złudzeń i zawiedzionych nadziei miały bardzo różne pozycje wyjściowe, spierały się nieraz ze sobą tak, że koniecznym zabiegiem staje się tutaj wyznaczenie stanowiska Reymonta w tym niesłychanie szerokim nurcie, mocno zróżnicowanym ideologicznie, łączącym burżuazyjnych liberalistów, wrogich tylko określonej fazie kapitalizmu, z burżuazyjnymi radykałami, stąd niezwykle pojemnym, gdyż mieszczącym Popławskiego obok Orzeszkowej, Rodziewiczównę obok Berenta, Jordana w pobliżu Klemensa Junoszy. W r. 1891 Reymont ukończył opowiadanie pt. *Pracy*. Nie ogłosił go wówczas drukiem, pozostawiając wśród licznych ineditów, z jakimi zapoznaliśmy się dopiero po śmierci pisarza. *Pracy* było opowieścią o złamaniu norm moralnych przez kapitalizm, tworzyło historię morderstwa popełnionego na konającym suchotniku i próby uwiedzenia jego narzeczonej, przy czym sprawca tych faktów nie jest zdeterminowany ani szczególną strukturą psychiczną, ani specyficznymi dyspozycjami w tym kierunku, ani „czystą” namiętnością. Nie on zresztą jest winien uduszenia przyjaciela, którego nie pragnął nienawidzić, do którego był przywiązany, któremu przecież wiele zawdzięczał. Odpowiedzialny i za morderstwo, i za całkowity krach dotychczasowej moralności Jana zostaje układ społeczny. Nie wyszukujemy tu narracji o „bestii ludzkiej” i o fizjologicznych wyznacznikach losów wprowadzonych w utwór bohaterów. Pozorne

związki z naturalizmem, jakie można by usiłować ustalić, badając selekcję faktów składających się na opowiadanie, okazują się najzupełniej iluzoryczne. Historia dwu przyjaciół nie ma na celu tropienia „złej i zepsutej natury człowieka” ani też badania zachowań uzależnionych od praw biologii określonych zasadą dziedziczenia. Siłą popychającą Jana ku morderstwu, siłą, która każe mu w nocy podnieść się z łóżka i udusić umierającego przyjaciela, jest wytworzone przez monopolizację kapitału bezrobocie. Jan nie ma pracy, Jan nie może jej znaleźć. Pozostaje mu samobójstwo. Przygarnięty przez konającego kolegę ze szkół, wysiadauje przy nim kilka miesięcy, pewien, że w chwili, gdy będzie zmuszony pójść za trumną Józefa, powtórzy się dawna sytuacja: głód, brak pracy, konieczność przerwania życia. Józef pracuje na kolei. Po jego śmierci wakować będzie posada; Jan ma wtedy szansę na zdobycie pracy, na ocalenie się przed śmiercią głodową. Chcąc przyspieszyć ratunek, nasycony nienawiścią do tych, którym nie grozi bezrobocie, zabija przyjaciela, mimowolną przeszkodę w jego egzystencji. W innej sytuacji nie popełniłby na pewno morderstwa, toteż ciężar odpowiedzialności przesuwają się z jednostki na ustrój stwarzający bezrobocie, na imperializm. *Pracy* to gwałtowne oskarżenie monopolizacji kapitału, to protest przeciw konsekwencjom, jakie wywołuje w życiu społecznym zakładanie karteli i mnożenie się koncernów. Rozkład dotychczas obowiązujących pojęć moralnych, złamanie dawnych reguł praktyki życiowej — znalazły się w polu widzenia pisarza, których kapitalizm zawiódł, których przestraszył, którzy dojrzeli groźbę nowego stadium tej formacji i chcieli się jej sprzeciwić. Oto wyjściowy punkt pisarskiej kariery W. Reymonta. Radykalny drobnomieszczanin, staje przeciw imperializmowi. Nie widzi dróg wyjścia, jest zrozpaczony. Złamano normy, którym ufał, pogwałcono te dyrektywy postępowania, w których położył swe nadzieje. Ale tonacja aktu oskarżenia zaczyna ulegać znamienym przekształceniom. W latach 1893—1894 następuje już pierwszy przełom w twórczości Reymonta. Jego finałem staje się *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, drukowana w roku 1894 na łamach Tygodnika Ilustrowanego i przepelniona zachwytem dla chłopca, dla „gospodarza”, nasycona entuzjazmem dla sił jakoby drzemających w „ludzie”, opiewająca rzekomy rezerwat szczęśliwości, kapitalistyczną wieś, którą ten sam pisarz nie potrafił się jeszcze zachwycić w tomie opowiadań *Spotkanie*, ogłoszonym w formie książkowej co prawda w roku 1897, ale pisany znacznie wcześniej, gdyż w latach 1893 i 1894.

Tom *Spotkanie* wyraźnie zakreśla horyzonty poznawcze radykalnego drobnomieszczanina w Królestwie pod koniec XIX wieku, notując przeobrażenia, którym ulegał, wskazując, gdzie milknie napływ anatem rzucanych na imperializm, i w którym miejscu rozpocznie się inwazja zbeletryzowanych mitów. Opowiadania, o których mówić tu będziemy, nie są jednolite, wręcz przeciwnie, dość trudno o większą różnorodność i o gwałtowniejsze kolizje, o silniejszy ton polemiki, niż ten, jaki zaobserwujemy zestawiając pierwsze opowiadania Reymonta ze sobą. Spójrzmy tylko. *Śmierć*, zbudowana na zasadzie naturalistycznego kryterium doboru faktów, rejestruje jeden z charakterystycznych przejawów nowej moralności, jaką kreował na wsi kapitalizm, moralności, w której władała niepodzielnie jako najwyższy sprawdzian ludzkich czynów reguła powiększania za każdą cenę kapitału we wszelkiej jego postaci. Umierający ojciec, którego córka w czasie zimy wyrzuca z łóżka do obory — z zemsty za mały zapis, nie mogąc mu zapomnieć utraczonych morgów — pada ofiarą takich właśnie zasad postępowania, niosących zagładę związkom rodzinnym, sprowadzonym tylko i wyłącznie do prawa dziedziczenia. Tu nie ma utopii, tu jest opowieść o rozbiciu więzi rodzinnej i o nowym wzorcu etycznym, zrodzonym przez taki sam układ stosunków społecznych, jaki obciążony został zabójstwem Józefa w *Pracy*. Jeszcze *Tomek Baran* odznacza się prawidłową obserwacją losów biednego chłopca w okresie klasowego rozwarstwiania się wsi, jeszcze tu dostrzeżono nawał nieszczęść, jaki nań spada, ale już finał tego utworu zamienia się w hymn pochwalny ku czci ogólnego zbratania, niekończącego się miłosierdzia, przepięknej litości, zamieszkującej serca tych, którzy są z dala od rogatek miejskich. Pierwsze naloty ludomanii kazały Reymontowi sfalszować rzeczywistość, zastąpić dotychczasowy obraz świata idyllą wprowadzoną jak *deus ex machina*. A idylla zaczyna triumfować w *Spotkaniu*. Znajdziemy ją w *Oko w oko*, gdzie nagły kontakt z ziemią przeobraża zblazowanego ziemianina, pozbawia go myśli samobójczych i najcudowniej oczyszcza. (Co za dziwne współbrzmienie z *Australczykiem* Orzeszkowej i powieściami Rodziewiczówny). *Szczęśliwych* zamyka radosne małżeństwo urzędnika kolejowego z chłopką, które kładzie kres jego cierpieniu i osamotnieniu, zaspokajając równocześnie jej uczucia. Wydarzenia i ludzie biorący w nich udział egzystują coraz częściej w ramach sielankowych epizodów, próba krytyki wydaje się zamierać. Przechodzenie ku ideologicznym

przesłankom *Pielgrzymki do Jasnej Góry* pozostawia wyraźnie ślad na kompozycyjnej metodzie Reymonta. Włada w niej rygor cudownych zakończeń, niespodziewanych epilogów, szczęśliwych point. W tok narracji znamionującej wprawdzie mocno ograniczony zasięg, ale zasięg trafnych spostrzeżeń, wdziera się teraz idylla częstokroć nawet nie umotywowana. Najzupełniej nieoczekiwanie spotyka Tomka Barana pomoc ze strony tych, którzy zamieszkują tę samą co i on wieś. Nikt nie może przypuszczać, co poza nagłym przeżyciem psychicznym wpływa na decyzję urzędnika kolejowego z *Szczęśliwych*, gdy oświadcza, że chce ożenić się z córką chłopca. Ten typ jakby sztucznie dorabianych zakończeń stanowi świadectwo konfliktu pomiędzy próbą realizmu a uległością burżuazyjnym i drobnomieszczkańskim mitom, konfliktu manifestującego się poprzez dosyć widoczne rozpołowienie utworu na zasadniczą jego partię i finał, przy czym oba te człony, ostro rozgraniczone w większości opowiadań z tomu *Spotkanie*, nie chcą do siebie przystawać, zawierając całkowicie odrębny zakres pisarskich spostrzeżeń. Debiutując w *Głosie* Reymont spotykał się przez ten fakt zarówno z grupą radykalnej inteligencji, która w owych latach publikowała na łamach tego periodyku swe utwory, jak i z Ligą Polską, wywierającą nie byle jaki wpływ na pismo. W roku 1895 *Głos* zmienia swój charakter, staje się wykładnią nowego, już ściśle burżuazyjnego programu Ligi Narodowej. Reymont uprzedzi tę przemianę. Napisze *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*. Już w Reymontowskich opowiadaniach z lat 1893—1894 można wyróżnić inwazję burżuazyjnych legend literackich, a wśród nich te koncepcje poznawczo-artystyczne, które później zaczną w daleko silniejszym stopniu dochodzić do głosu, dominując w szeregu książek autora *Chłopów*, na razie zaledwie zaznaczone, naszkicowane w idyllicznych epilogach. Tak *Oko w oko* inicjuje utopię „ziemi”, terenów odległych od miasta, oddalonych od „cywilizacji industrialnej”, stanowiąc przedmowę do antyurbanizmu *Ziemi obiecanej*, do przerażenia zgiełkiem szerokich ulic i brudem robotniczych przedmieść. Tak zakończenie *Tomka Barana* zawiera opowieść o wolnej od antagonizmów, pięknej wsi z braterstwem i miłością bliźniego; opowieść tę można uważać za wprowadzenie do ludomanii, do kultu sukmany i adoracji parceli. Oto pierwszy rozdział literackiego rodowodu *Chłopów*. Drugi bowiem stanowić będzie *Pielgrzymka*.

2

„Boże, jak ja byłem głupio cywilizowany” — woła narrator w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*. Tak się rozpoczął Reymontowski antyurbanizm, ściśle związany z ludomańską legendą o wspaniałym gospodarzu, uprawiającym własne hektary. Pielgrzymowi wędrującemu z Warszawy ku częstochowskiemu klasztorowi paulinów objawił się polski chłop. Było to naprawdę potężne i budujące objawienie. Chłop, jak się tu okazało, jest religijny, naiwny, pełen wielkich sił żywotnych, symbolizujących niezwykle potęgę, oczywiście pozytywną i naturalnie oczekiwaną. To nowe wyznanie wiary Reymonta nie oznaczało niespodzianek na gruncie polskiej literatury. To tylko dowód ideologicznego zbratania się autora *Chłopów* z Popławskim, Bohuszem Potockim, Dmowskim i Balickim, a zarazem wyprzedzenie tego stanowiska, na jakie za rok miał przejść Głos, pismo związane od r. 1895 jak najściślej z polityką Ligi Narodowej. A sformułowania przedstawicieli Ligi z tych lat nieraz odwołują się do ludu, nieraz apelują do tych, którzy uprawiają rolę, którzy pracują na ziemi, do „włóścian”. Wprawdzie nie ma tu jeszcze tej zdumiewającej na pierwszy rzut oka tonacji ludomańskich zachwyty, które skandować się zaczęły na przełomie XIX i XX wieku, ale czyż Reymont nie był tu pionierem, czyż ta niewielka, na wół reportażowa książeczka, ogłoszona przezeń drukiem w roku 1895, nie wyprzedzała zasadniczych artykułów Popławskiego i książek Dmowskiego? Jest w niej przecież kult gospodarza, za którym krył się apel burżuazji o sojusz z kulakiem, stanowiący odzew na narastającą falę rewolucyjnych dążeń proletariatu, mający zapobiec niebezpieczeństwu grożącemu kapitalizmowi ze strony klasy robotniczej. Posiadacz kilkudziesięciohektarowego gospodarstwa jest naturalnym aliantem w walce z proletariacką rewolucją. Obrona parceli uprawianej za pomocą najemnego robotnika domaga się sojuszu z wyznawcami świętej własności i apologetami koncernów. To zaś przymierze, które zaczęło w tych właśnie latach obrastać cementem trwałości, znalazło swój ideologiczny odpowiednik w opowieściach o Chłopie-Piaście, o żywotnym „włodarzu”, o „kmięciu”, wybawcy ojczyzny. Reymont, piszący *Pielgrzymkę*, był jednym z twórców tego mitu na gruncie polskiej prozy, jednym z najnamiętniejszych jego glosatorów. Szedł wówczas ramię w ramię z odezwami, jakie pisały późniejsze filary Narodowej Demokracji, organizatorzy kontrrewolucyjnych bojówek, piewcy ministra Witte.

Ale roku 1894 nie należy poczytywać za datę wyznaczającą artystyczny upadek Reymonta, nie należy również widzieć w niej początków całkowitego już zerwania z dążeniem ku pewnym pierwiastkom krytycznego realizmu. Rozwój twórczości Reymonta, a ściślej jej pierwszy etap jest przecież zawily i bardzo kręty. Notuje on za to dokładnie konflikt między dążeniem ku drobnomieszczańskiej krytyce kapitalizmu a posłuszeństwem artystycznej i ideowej mitologii epoki monopolizacji kapitału, konflikt, któremu kres położy rewolucja 1905 roku. Przerażony nią drobnomieszczanin zbiegł pod sztandary burżuazji. Ale uczynił to dopiero w tomie *Na krawędzi*, nie zaś w drukowanych na łamach Tygodnika Ilustrowanego notatkach z wędrówek do częstochowskiego klasztoru paulinów. Od notatek tych Reymont szybko bowiem się odzegnał mimo rozgłosu, jaki potrafił sobie nimi zapewnić. W roku 1896 wydał *Komediantkę*, a w rok później *Fermenty*. A sprawa tych powieści to nie zagadnienie szkiców wiodących ku beatyfikacji Boryny w trzecim tomie *Chłopów*, lecz problem modernistycznych książek o położeniu sztuki i doli artysty, książek pisanych u zmierzchu XIX stulecia i w pierwszych latach naszego wieku. Powraca bezpośrednie oskarżenie kapitalizmu, wprawdzie słabsze niż w pierwszych opowiadaniach, wprawdzie daleko mniej uporeczywe, mocno stuszowane, ale bądź co bądź oskarżenie. Atak wymierzony w merkantylizację sztuki, w rozpaczliwą sytuację twórczości artystycznej, sprowadzonej przez burżuazję do roli produkcji towaru. Zasadniczy konflikt *Komediantki* i *Fermentów* znamy aż nazbyt dobrze z rozlicznych powieści i dramatów pisanych w tym właśnie okresie. Możemy go bez trudu rozpoznać. To tragedia artysty w społeczeństwie kapitalistycznym. Powtórzy się on w sztukach J. A. Kisielewskiego, powtarzać się będzie natrętnie przez znakomitą większość powieści Przybyszewskiego, by wydanym zostać na koniec dywagacjom Nowaczyńskiego, Miriama, Własta (pseudonim Marii Komornickiej) i innych. Historia Janki Orłowskiej, porzucającej ojca, rezygnującej z dobrego małżeństwa, najwyraźniej kształtuje się w myśl tych samych dyrektyw artystycznych, którymi posłużył się autor *W Sieci*, kreując rozpaczliwe szamotania się „szalonej Julki”, dyrektyw, które przyświecały powieściopisarskim zabiegom twórcy *Confiteor*. Janka Orłowska pragnie zostać aktorką. Owszem, zostaje nią. Ale w zamian za to czeka ją głód, beznadziejne marnowanie zdolności w teatrzyku Cabińskiego, ustawiczny brak pieniędzy, a wreszcie próba samobójstwa. Julia Chomińska z dramatu

Kisielewskiego, powstałego zresztą w trzy lata później, cofnęła się przed tą ewentualnością. Bohaterka Reymonta była bardziej konsekwentna. Konsekwencją tą jednak nic nie zyskała. Zostanie również żoną poczciwego i zanego dorobkiewicza. Finał, jak widzimy, ten sam co w opowiadaniu pt. *W sieci*. Smutny jest koniec ambicji artystycznych w społeczeństwie kapitalistycznym. Ale *Komediantka* to nie tylko dzieje panny Orłowskiej. Jej los jest udziałem i dwu innych postaci książki: Głogowskiego i Topolskiego. A Głogowski i Topolski to jedyni na gruncie *Komediantki* ludzie o artystycznych ambicjach. Obok nich stanie tylko Pieś i także przegra. Głogowski za swą wartościową, zdaniem autora, twórczość artystyczną płacić będzie nieznośnymi warunkami życia. Topolski, postulujący nowy teatr, zresztą teatr naturalistyczny, o ile można zorientować się na podstawie jego wypowiedzi, grać będzie nadal liche sztuczki obsadzone kiepskimi aktorami. Na próżno woła:

Chcę mieć teatr, a nie szopkę, artystów, a nie kłownów.

Na próżno domaga się:

Trzeba wyrzucić wszystkie obecne imitacje fałszywe i głupie: paludamenta, kulisy, malowane zwierciadła itp. tandetę kuglarską. Jeśli ma być salon na scenie, to niechże on będzie naprawdę salonem, jeśli ma być bal, to niechże tańczą, flirtują, cisną się, niech to będzie bal rzeczywisty, a nie imitowany; obora, to niech będzie obora, ze wszystkim najdokładniejsza, nie już utopia, ale rzeczywistość.

Na próżno obiecuje:

Tak, zakładam prawdziwe towarzystwo artystów, tworzę prawdziwy teatr, grywam prawdziwe dzieła talentu i natchnienia, i z takim towarzystwem idę w świat — zobaczycie powodzenie. Objeżdżam kraj, potem Rosję, potem Europę — zobaczycie triumf!

Nikt nie zobaczy triumfu. Rozwiązanie konfliktu *Komediantki* jest przecież wzorcowym rozwiązaniem olbrzymiej większości modernistycznych książek o sztuce. W nich to przecież zawarte są dzieje katastrofy potencjalnych artystów, zniweczonych przez układ stosunków społecznych. Tak przedstawia się schemat, w którym triumfu nie może zaznać ani Topolski, ani Głogowski, ani Orłowska, w którym Janka nie zostanie wielką aktorką, nie otrzyma nawet znaczniejszej roli, występując w płaskich sztuczkiach, napelniających ją zniechęceniem, jakie zresztą wywołuje w niej większość utworów repertuaru warszawskiego.

Sztuki, jakie widziała, nie porywały jej wcale. Czuła się wobec nich zimna i znudzona. Nie rozgrzewały jej mieszczańskie dramaty, wieczne konflikty sercowo-obyczajowe, flirt, jaki przeważnie uprawiali autorowie. Powtarzała ich frazesy chłodno i w połowie sceny przestawała, i szła spać. Były dla niej za małe wszystkie te sztuki współczesnego repertuaru.

Po pierwszych niepowodzeniach Orłowska rezygnuje z sukcesów aktorskich. Nie da się już zwerbować Głogowskiemu do teatru lwowskiego. Nie ma zamiaru ryzykować jeszcze raz. Zaczyna się historia nowej Emmy Bovary w małej, prowincjonalnej stacyjce, połączona z dramatem filistrzenia. I znów mamy do czynienia z pierwowzorem sztuki J. A. Kisielewskiego, tym razem *Ostatniego spotkania*, wzbogaconego o szamotanie się „duszy artystycznej” wśród „gruboskórnych filistrów”, a więc o dwa przynajmniej akty *W sieci*. Janka nie pragnie zostać „mydlarzem”. Buntuje się, chce walczyć, na koniec podda się, przestanie marzyć o scenicznych powodzeniach. Historia wewnętrznych rozterek, psychicznych protestów jest długa i pełna takich oto monologów bohaterki:

Odepcnęła gniewnie krzesło, które stało na jej drodze. Będzie mu rozdziła dzieci, chodziła koło gospodarstwa, będzie żyła w tym świecie, który ją w niedzielę spoliczkował, uśmiechać się będzie do tej starej chłopki, do tej swojej pani matki, która razem z jej służącą chodziła kiedyś na pańszczyznę; będzie mówiła: ojczy, temu pijakowi, wycierającemu wszystkie karczmy okoliczne, będzie żoną tego karczmarzyka, tego Grzesika.

Pchnęła znowu jakiś fotel, aż poleciał do przeciwległej ściany. Ona, ona. Tak żyć musi, a dlaczego? po co? Żeby z kluczami u pasa, w przydreptanych trzewikach chodzić po chlewach, pilnować udojów, toczyć walkę ze służbą, żeby w niedzielę jeździć do kościoła, czasem przyjąć u siebie tę całą bandę głupców i kretynów, to stado gęsi i plotkarek i sobą się wciąż płaszczyc, wciąż pilnować własnej duszy, wciąż stać na straży własnej przeszłości, by żaden jej odgłos nie doszedł tych poczciwców, bo mógłby jej w twarz rzucić: cyrkówka! dawna aktorka! i tak zmaleć, tak zdusić własną duszę, wszystkie pragnienia szerszego życia, wszystkie marzenia nie mające na celu jedynie koryta, tak znikczemieć, żeby bez szemrania chodzić w jarzmie codziennego, przemarnego życia.

— To ja mam zrobić? Ja mam żyć tak dalek? Ja? Nie, nie, nie... — wołała unosząc się porwana buntem duszy czującej własne siły. — Nie, niech świat się zapada, niech wszystko runie dokoła mnie, wszystko mi jedno, ja pójdę tam, gdzie chcę, żyć będę pełną piersią, gdzie mi nikt nie powie: nie można, nie wypada, nie wolno.

Bunty Janiny zamyka kapitulacja. Orłowska wychodzi za Grzesikowiczka, zamienia się w doskonałego filistra. I wówczas autor

dokonywa nad nią sądu. Jej dotychczasowy przyjaciel, pisarz Głogowski, nazywa ją trupem, mówi: „Przyjechałem i po co? Aby zobaczyć panią w glorii rodzinnego, rozpasionego szczęścia, obcą mi tak samo jak ten Bartek, jak pani mąż, jak reszta świata”, dodając już w pociągu ostatnią swą kwestię w powieści: „Psiakrew . . . trzoda filisterska . . . świnie”. Wśród tej „trzody”, wśród tych „świń” pozostaje Orłowska. Ocena padająca z ust Głogowskiego, której znaczenie dla *Fermentów* wydobywa umieszczenie jej na końcu utworu, wydaje się być oceną autora, wydaje się stanowić wyraz wyzwolonego z drwiny stosunku do konfliktu niedoszej aktorki, do szamotań się tej polskiej pani Bovary, do jej obaw przed zejściem między filistrów. Tak tedy w swych pierwszych dwu powieściach, wydanych w latach 1896 i 1897, powieściach, do których napisania Reymont od dawna się przygotowywał, na dowód czego możemy poczytać fragmenty *Adeptki* z roku 1892, ujawnia pisarz dziwaczne na pozór połączenie krytyki kapitalizmu z hołdem składanym pewnym odmianom estetyzmu. Niewątpliwie bowiem buntem przeciwko burżuazji był atak na rozpaczliwą dolę artysty owych lat. Sprawa Orłowskiej, Topolskiego, Głogowskiego i Piesia to przyczynek do dziejów komercjalizacji twórczości artystycznej. Gdy dzieło sztuki jest towarem, gdy żąda się tandety, gdy wielkie ambicje skazuje się na głód i gdy tak trudno je urzeczywistnić, nie można stać się wielkim aktorem ani wielkim dramaturgiem. Społeczeństwo kapitalistyczne nie sprzyja rozwojowi sztuki. Przeciwnie, prowadzi ją do upadku i przeciw temu to procesowi skierowane są oskarżenia Reymonta, tak w *Fermentach* jak i w *Komediantce*. Burżuazja tolerowała twórczość artystyczną wtedy i tylko wtedy, gdy była to praca produktywna. W *Teoriach wartości dodatkowej* Karol Marks i Fryderyk Engels piszą:

Np. Milton, który napisał *Raj utracony*, był robotnikiem nieproduktywnym. Natomiast pisarz, dostarczający swą pracę wyrobnikom na zamówienie księgarza, jest robotnikiem produktywnym. Milton tworzył *Raj utracony* z takiego samego powodu, z jakiego jedwabnik produkuje jedwab. Było to objawieniem jego natury. Sprzedał później ten produkt za 5 funtów. Natomiast lipski proletariusz literacki, który pod kierunkiem swego księgarza fabrykuje książki (np. podręczniki ekonomiczne), jest robotnikiem produktywnym, ponieważ produkcja jego jest z góry podporządkowana kapitałowi i odbywa się dla jego użytku. Śpiewaczka, która sprzedaje śpiew na własną rękę, jest robotnikiem nieproduktywnym. Atoli jeżeli ta sama śpiewaczka zostanie zaangażowana przez impresario, który każe jej śpiewać, aby na tym zarobić, jest robotnikiem produktywnym, albowiem produkuje kapitał.

Wielka twórczość artystyczna przyczyniała się w małym tylko stopniu do pomnożenia zasobów kapitału, dlatego też tolerowano ją z trudem, dlatego też częstokroć uznawano ją za pracę niemal nieproduktywną, a tym samym niepotrzebną i pozbawioną jakiegokolwiek wartości. Zdemaskowanie losu artysty w społeczeństwie kapitalistycznym, dokonane w *Komediantce*, stanowi niewątpliwie pozostałość realizmu krytycznego, pozostałość przysłoniętą jednakże jednym z mitów estetyzmu, mitów wówczas jeszcze antykapitalistycznych, a więc również wydających świadectwo nagłemu odejściu Reymonta od tych pozycji, do których dotarł w roku 1894. Mit ten to apoteoza artysty i potępienie filistra, to przyznanie dziełu sztuki najwyższej rangi wśród wytworów społecznych, to zbrojny pochód przeciw „mydlarzom”. Stanowi on następstwo potępienia prozy kapitalistycznego społeczeństwa, nienawiści do mieszczaucha, otwiera batalię o inne warunki socjalne, bardziej sprzyjające rozwojowi sztuki. Spowijanie artysty w glorię pozwala na ostrzejszy pamflet przeciw traktowaniu jego dzieł w kategoriach handlu, przeciw złamaniu swobody twórcy i przeciw takiemu społeczeństwu, w którym losy Orłowskiej i Topolskiego są typowe. Krucjata przeciw mieszczechowi zawiera się bez reszty w ostatnich słowach Głogowskiego, w surowym osądzie heroiny *Fermentów*, która wyrzekła się sztuki, zawarła dobre małżeństwo i będzie rządzić własnym domem, rodząc co jakiś czas dziecko. W tym punkcie zawiera się klucz do powieści, w której Reymontowska pani Bovary nie zostanie aktorką, w której utraci złudzenia i zacznie się upodabniać do doskonałej matrony, zacznie polyskiwać wszystkimi cnotami bukowickiej kołtunerii. Owa walka z filisterstwem, przestroga przed panią Dulską, nie kończy się tutaj i nie zanika bez śladu. Ma swoją kontynuację. W roku 1903 ukazuje się opowiadanie *Z pamiętnika*, drukowane uprzednio na łamach Kuriera Warszawskiego (r. 1902, nr 144 — 145, 148, 151, 153 — 155, 157 — 160, 162, 165 — 169, 171 — 178), będące złośliwą satyrą na ignorancję i płaskie wzorce życiowe, na konwencje moralne i schematyzm przeżyć „mydlarzy”. Opowiadanie to, skonstruowane na zasadzie pamiętnika młodej dziewczyny, pamiętnika, do którego wpisują się tak jej ojciec, jak i jej matka, ma zawrzeć przyszłe losy Orłowskiej, przedstawiając ponurą władzę komunału, pocieszne normy praktyki życiowej, mocno zresztą wątpliwej natury, komercjalizację życia stwarzaną przez kapitalizm, która oburza radykalnego drobnomieszczanina, a którą Reymont czyni przedmiotem swych ataków we wszystkich

niemal utworach pisanych przezeń do roku 1905, a więc w nie ogłoszonych za życia drukiem opowiadaniach z *Krosnowy i świata*, a więc i w *Spotkaniu*, a więc i w *Ziemi obiecanej*. Władza pieniądza, panowanie kapitału w każdej dziedzinie życia staje się właściwym celem paszkwilu na filistra. Wszak wspomnianym tu przez nas właściwościom kapitalizmu jest on poddany bez reszty, odnosząc się z szacunkiem i hołdem do prawa własności, pełen przywiązania dla wielkiej cnoty posiadania. Rozprawa z takim modelem kol-tuna zamieniała się w rozprawę z określonymi wzorami moralnymi życiowej praktyki kapitalistycznego społeczeństwa. Rozprawa ta znalazła swój punkt szczytowy w jednej z najgłośniejszych Reymontowskich książek, tj. w *Ziemi obiecanej*.

3

W roku 1899 nakładem firmy Gebethner i Wolff wychodzi *Ziemia obiecana*, obszerna powieść o rozwoju kapitalizmu w Królestwie, o rozwoju rozpatrywanym na przypadku jakże pouczającym, na przypadku Łodzi. Już w czasie odcinkowej publikacji budzi ona dosyć powszechne zainteresowanie, później zaś rozpoczyna się batalia krytyków. *Ziemia obiecana* zyskuje poklask u burżuazyjnych literaturoznawców. Zarzuty padają rzadko, a i przy nich nie ma też mowy o jakiejś dyskryminacji utworu. Jedynym malkontentem jest Antoni Potocki, wyrzucający Reymontowi naturalizm. Ignacy Matuszewski jednak, a następnie Bronisław Chlebowski, Zygmunt Wasilewski, Wilhelm Feldman skonstruowali zawiłą legendę dotyczącą tej pierwszej wielkiej powieści Reymonta. Co ciekawsze, podobała się ona i Romanowi Dmowskiemu, który nie tylko że wygłosił o niej odczyt we Lwowie, ale i przemienił się w krytyka literackiego publikując szkic o *Ziemi obiecanej* na łamach *Przeglądu Wszechpolskiego* (1898). Przy tych oto faktach nie trudno o jednostronną ocenę społecznego znaczenia powieści, nie trudno też ulec sugestiom burżuazyjnych literaturoznawców, pragnących w pełni zdyskontować dla siebie Reymontowską książkę o Łodzi. Ufając ich interpretacji dostrzeglibyśmy tylko te partie *Ziemi obiecanej*, gdzie — w oparciu o ideologię solidaryzmu, o antyurbanizm, o antysemickie hasła Ligi Narodowej — pisarz fałszuje rzeczywistość. Ufając ich interpretacji, musielibyśmy przemilczeć przytłumione wprawdzie, ale przecież egzystujące w omawianym przez nas dziele znamiona krytycznego realizmu.

W *Ziemi obiecanej* nie trzeba szukać trafnej diagnozy rozwoju kapitalizmu w Królestwie, nie trzeba też dopatrywać się książki o awansie społecznym Borowieckiego, awansie, który nie posiada przecież charakteru procesu typowego, ale pełni zgoła odmienną funkcję w utworze, niż ukazanie drogi od inżyniera do posiadacza fabryki. *Ziemia obiecana*, jak większość rozpatrywanych tu przez nas książek Reymonta, stanowi pamflet na normy moralne formowane przez kapitalizm. Tutaj właśnie zawiera się również potężny ładunek prób realizmu krytycznego twórcy *Fermentów*. Powieść, jak łatwo można to zauważyć, zawiera oskarżenie praktyki życiowej kapitanów przemysłu, dzielnych zdobywców, śmiałych gründerów, heroicznym argonautów dokonywających najbardziej wymyślnych zabiegów, by zdobyć złote runo i owładnąć nową Kolchidą. Selekcja faktów tworzy bardzo pouczający materiał. Wybierano je przecież tak, by dokumentowały wskazania etyczne, swoiste moralne *credo* tych, którzy usiłowali owładnąć „ziemią obiecaną”. Stąd przecież znalazł swe miejsce w powieści tak wyczerpujący opis praktyki życiowej łódzkich *bourgeois*. Ma on uzasadnić autorskie jej oskarżenie. Oto poszczególne fakty zaczerpnięte z Reymontowskiej obserwacji. Fabrykant Golberg podpala własną fabrykę, by sumą asekuracyjną wyrównać bilans. To samo robi Grossman, zagrożony plajtą. Welt przygotowuje starannie sposób całkowitego pogrążenia przyjaciela, by tą drogą pomnożyć swój kapitał. Borowiecki wpycha pieniądze swej narzeczonej w przedsiębiorstwo, po czym rezygnuje z małżeństwa. Posag Anki bowiem jest bardzo mały w porównaniu z posagiem Mady Müller, a Borowiecki potrzebuje pieniędzy. Wilczek wyrasta u pokątnego handlarza na współnika Maksa Welta za pomocą ustawicznego wymijania paragrafów prawa. Inaczej byłby nadal pastuchem, inaczej nie awansowałby, inaczej Müller, dawny tkacz z Saksonii, nie zostałby jednym z najpotężniejszych łódzkich książąt kapitału. Rozwój kapitalizmu, jego przejście ku procesowi monopolizacji narzuca określone zasady moralne, nowe przykazania dnia codziennego ludzi biorącym udział w tych wydarzeniach. Reymont trafnie rejestruje taki stan rzeczy, a nawet stwierdza, że tych, którzy opierają się świeżo przyjmowanej konwencji moralnej, czeka niczym nie dająca się powstrzymać katastrofa. Wybór Borowieckiego na bohatera i wyraźne eksponowanie w drugim tomie powieści jego miłości do Anki, miłości, której będzie musiał się wyrzec, wskazują na to, co stanowiło centralny problem pisarza. Powiedzenie Maksa Bauma, że „większość naszych fabry-

kantów to prości złodzieje i oszuści”, stanowi w części *porteparole* autora. Reymont powtarza tu przecież oskarżenie z *Pracy*, ze *Śmierci*, z *Komediantki* i *Fermentów*. Nawet je intensyfikuje przez wyraźne pomnożenie tych objawów, w które godziło ostrze krytyki autora *Chłopów*. Jan w *Pracy* zabił przyjaciela, zmuszony do tego układem stosunków społecznych. Borowiecki z tych samych powodów zerwie z narzeczoną i przeprowadzi dochodowy mariaż. W *Śmierci* chłopka, zakochana w hektarach, wyrzuci śmiertelnie chorego ojca do obory, gdzie ten zamarznie w czasie nocy, dokonywając swego żywota. Maks Welt w *Ziemi obiecanej* rujnuje przyjaciela, kierowany tą samą racją moralną, która przyświecała ojco-bójczyni z wczesnego opowiadania Reymonta. Radykalny drobnomieszczanin przestraszył się podobną moralnością, radykalny drobnomieszczanin dostrzegł jej determinanty, toteż oskarżając Borowieckiego i Welta, oskarżając Buchholca i Wilczka, oskarżył ten układ stosunków społecznych, który im patronował. Potępienie kapitalizmu w imię moralnego dekalogu drobnego *bourgeois* znalazło w *Ziemi obiecanej* swe *apogeeum*. Nigdzie dotąd na gruncie polskiej prozy nie dało się natrafić na tak gwałtowny pamflet przeciw tym faktom, które opiewał warszawski pozytywizm, przeciw codziennym poczynaniom bohaterów „pracy organicznej”, przeciw iluzjom wywołanym wiarą w rozwój cywilizacji, w niezawodną sprawiedliwość kapitalistycznego społeczeństwa. O ileż słabszy jest ton *Australczyka*, o ileż łagodniejszy *Bracia*. Wśród powieści o utraconych złudzeniach kapitalizmu książka Reymonta stanowi jedno z najbardziej gorzkich i rozpaczliwych zjawisk.

Kosiakiewicz pisząc *Bawelnę*, która także podejmowała sprawę Łodzi, nie dostrzegł zastraszającego przewartościowania pojęć moralnych wśród nowych argonautów, triumfatorów przemysłu i giełdy. Kosiakiewicz w roku 1895 ślepy był na moralne doświadczenia władców perkalu. Owszem, dostrzegwał poszczególne ich przejawy, ale tych nie generalizował, więcej, kazał swemu bohaterowi dostąpić ziemskiego powodzenia, jako uwieńczenia bezbłędnej uczciwości. *Bawelna* kreśliła obraz kapitalistycznej idylli, Reymont idyllę tę demaskował. Gdy Julian Rumiński bogaci się na swej fabryczce, Kosiakiewicz nie dostrzeża, skąd bierze się owa zdumiewająca zdolność kapitału do rozmnażania się, i to rozmnażania się ustawicznego. Reymont zna już genezę tego faktu. Dlatego też chcąc go wyjaśnić, a konstruując swą powieść na zasadzie wielu równoległe do siebie prowadzonych wątków, nie ograniczy się, jak to działo

się w *Bawelnie*, do prezentacji jednego tylko środowiska, naturalnie do środowiska *bourgeois*, lecz lokalizuje część swych bohaterów, wprowadzając ubocznych, wśród proletariatu, a idąc dalej i szkicując robotnicze życiorysy, demonstrowuje najwyraźniej kapitalistyczny wyzysk. Z niego to bierze swój początek wspaniały wzrost dochodów Buchholca i Mendelssohna. Tu jednak zamyka się krąg krytycznego realizmu w *Ziemi obiecanej*. Reymont widzi proletariat już w ramach naturalistycznego widzenia rzeczywistości. Toteż dostrzeże pijaków, dostrzeże głodnych i ciemnych, nie mogąc jednak ukazać historycznej roli klasy robotniczej. Naturalistyczna poetyka nakazywała powieściopisarzowi tak kształtować losy jego bohaterów, by odpowiadały one najczęściej spotykanym biografiami ludzi z danego środowiska. Wydarzenia selekcjonuje nie na zasadzie typowości, lecz odwołując się do prawdopodobieństwa potwierdzonego datami statystycznymi. A te mówiły, że częstszy jest analfabeta niż czytelnik socjalistycznych broszur, że częstszy pijak niż włókniarz zafrapowany ideami Waryńskiego, że rzadko natknąć się można na przejaw świadomości klasowej, że wśród proletariatu jest ona słaba, że niewielu spośród ludzi zatrudnionych w rozlicznych zakładach przemysłowych Łodzi potrafiło się na nią zdobyć. Reymont nie zarejestrował tedy narastania fali rewolucyjnej, które przecież odbywało się ustawicznie, pominął sprawę wielkiego strajku i nie przewidział roku 1905. Ale w ramach naturalistycznej poetyki, będącej wyrazem ideowego ograniczenia drobnomieszczaństwa, żaden pisarz nie mógł dostrzec tych zjawisk. Ale w ramach naturalistycznej poetyki prozaik lat dziewięćdziesiątych pozostawia na marginesie swych dzieł działalność Proletariatu i rozszerzanie się wpływów SDKPiL. Na tym jednak nie kończy się ograniczenie radykalnego drobnomieszczanina, który wprawdzie był wielkim obserwatorem, lecz za to niemniej kiepskim ideologiem. Od tego miejsca rozpoczyna się też trud fałszerza historii, ten właśnie trud, który tak bardzo przypadł do gustu Romanowi Dmowskiemu.

Drobnomieszczanin ostatnich lat minionego wieku zaczął już niepokoić się możliwością rewolucji proletariackiej. Wzmacniające się znaczenie SDKPiL, która mimo swych błędów stanowiła, jak stwierdza to Lenin, pierwszą prawdziwie proletariacką partię na terenie Polski, zapowiadało wydarzenia roku 1905. Oto powód przestachu drobnomieszczan, skłaniającego ich ku przynierz z obrońcami imperializmu. Takie tendencje, które nazwać by należało mianem kryzysu drobnomieszczańskiego radykalizmu, wykry-

jemy od razu w *Ziemi obiecanej*. Występują one przecież w powieści Reymonta bardzo jaskrawo. Ewolucja pojęć moralnych, przeciw której pisze się pamflet, zostaje naraz poddana relatywizacji. Moralność człowieka wiąże Reymont z jego „przynależnością rasową”. Skrupuły Borowieckiego w tym właśnie duchu interpretuje Maks Welt, zyskując autoryzację pisarza. Maks rozporozyna:

Masz, taki Borowiecki, to jest dziwny człowiek, to jest mój kolega z gimnazjum w Warszawie, mój kolega z Rygi, mój przyjaciel, my razem mieszkamy tyle lat, mnie się zdawało, że go znam, że to nasz człowiek. On ma ostre pazury, on jest zupełnie człowiek łódzki, on lepszy macher niż ja, a on czasem zrobi coś takiego, czego ja nie rozumiem, czego żaden z naszych nie robi; on jest *łodzermensch*, a on pomimo to ma różne takie bziki ideowe, utopijne marzenia, dla których gotów jest dać rubla, jak ma dwa przy sobie, a dla których ja bym dał dziesiątkę, jakby się nie można wykręcić...

A kończy przypisaniem tej właściwości swego kolegi jego polskiej przynależności narodowej. Dalej, Mela Grünspan spostrzega wyraźnie przedział pomiędzy „polskim światem a żydowskim”. Teraz tylko wystarczy spojrzeć, by dostrzec, iż z chwilą, gdy zważy się resztki uczciwości Borowieckiego i piękne wzory moralne Trawińskiego, to dojdzie się do wniosku, że nowe konwencje etyczne, te właśnie, na które gromy ciska Reymont, wprowadzane są przez Żydów i Niemców, że autor na konwencjach tych wycisnął stempel narodowościowy. Stąd też w drugim tomie *Ziemi obiecanej*, gdzie pisarz ucieka się już do rozlicznych zafałszowań, oglądamy na terenie Łodzi walkę ras i narodów, a ciężar oskarżenia przenosi się na barki nacjonalnych intruzów, bezczelnych cudzoziemców. Taki niedwuznaczny program, zaczerpnięty od ideologów Ligi Narodowej, którzy notorycznie obnosili podobne haselka po swych proklamacjach, staje się następstwem grawitacji pisarza ku obozowi burżuazji.

Ziemia obiecana wyrosła na gruncie literatury antyurbanistycznej, na gruncie powieści wymierzonych w rozwój wielkich miast i wypełnionych utopią bądź parceli, bądź folwarku, bądź bardzo mistycznej „ziemi”. Ten fakt pozostawił liczne ślady. Reymontowską powieść o Łodzi wypełnia przecież lęk przed rozwojem „cywilizacji industrialnej”, charakterystyczny lęk posiadaczy drobnych przedsiębiorstw, dławionych przez imperializm, lęk z powodu rozrostu fabryk, potęgowania się przemysłu, triumfalnego rozwoju Łodzi. Z tego też źródła wypływa specyficzna technika opisu

w *Ziemi obiecanej*. Pejzaż miasta nieuchronnie zawiera orzeczniki emocjonalne o wyraźnie pejoratywnym zabarwieniu. Równocześnie pojawia się określony typ porównań, zmierzających bądź do deprecjacji przedmiotu porównywanego, bądź też do „demonizacji” miasta. (Np.: „Czarne, mileżące czworoboki fabryk błyskały nagle setkami płomiennych okien i niby ognistymi ślepiami świeciły”). W ten sposób mieszano pogardę dla estetycznych walorów nie oświetlonych i wiosną pełnych kałuż przedmieść z przerażeniem wywołanym rzekomym demonizmem realiów przemysłu. Oczywiście, wśród tych realiów najważniejsza jest maszyna. Ona ogłupia, ona automatyzuje, nie pozwala myśleć. Jej też najczęściej nadaje się w opisie przymioty niesamowitości, ją też czyni się głównym bodajże spośród akcesoriów antyurbanistycznego mitu. Przerażenie industrializacją, typowe dla polskiej prozy owych lat, kształtuje utopię uprzedniego etapu kapitalizmu. Jej to służy wprowadzenie do utworu postaci starego Bauma, wspominającego lata, kiedy to nie było jeszcze groźnego demona maszyny, nie istniały nowe pojęcia moralne i nowe, zrodzone przez imperializm dyrektywy postępowania. Okres ręcznych warsztatów tkackich okazuje się niespodziewanie Arkadią, krajem wszelakiej szczęśliwości. To symptomatyczna utopia drobnomieszczanina, który w wiek złoty przedzierał epokę bezpośrednio poprzedzającą genezę karteli i syndykatów, a więc tę epokę, w której nie proletaryzowała go beznadziejna, konkurencyjna walka z koncernami, z wielką burżuazją, w której nie zaznajomił się jeszcze z gorzkim owocem procesu monopolizacji kapitału. Objawienie się tej retrospektywnej utopii, legendy o wieku złotym — umiejscowionym w latach poprzedzających sprowadzenie maszyny do Łodzi, stąd też, poprzedzających narodziny imperializmu w Królestwie — jasno tłumaczy społeczne korzenie pisarskiego warsztatu Reymonta. Tłumaczy również rodzaj antyurbanizmu i rodzaj krytyki kapitalizmu, na jaką potrafił się zdobyć autor *Chłopów* pod koniec lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Była to, rzecz prosta, krytyka kapitalizmu ze stanowiska drobnego *bourgeois*. To także wyjaśnia jej granicę, jej wąski zasięg, jej wielką niedoskonałość. To także wyjaśnia nam, dlaczego zanikła ona po roku 1905, dlaczego mamy później do czynienia z całkowitym jej zmierzchem, to również tłumaczy powody, dla których od utopii folwarku, naszkicowanej na pierwszych kartach drugiego tomu *Ziemi obiecanej* i narzucającej odpowiedni schemat kompozycyjny utworowi (przeniesienie akcji wraz z głównym bohaterem na teren

dworku szlacheckiego), Reymont przejdzie do mitu o glebie, o bezgranicznej sile pól w niewielkim opowiadaniu *Pewnego dnia* (1902), by na koniec stanąć przy legendzie o kmięciu i „Piaście”, o włodarzu-Borynie.

4

Znamienna dwoistość twórczości Reymonta, wahanie się pomiędzy dążeniem ku krytycznemu realizmowi a prozą opartą o burżuazyjny kostium ideologiczny epoki imperializmu; tworzą naczelny konflikt pisarza tak w pierwszych dwu tomach *Chłopów*, gdzie to trafna obserwacja klasowego rozwarstwienia wsi spiera się z ludomańskimi koncepcjami, jak i w poprzedzającym powieść o Lipcach opowiadaniu *Sprawiedliwie*, wydanym równocześnie z *Ziemią obiecaną*, które traktować należy jako ciąg dalszy drugiego z kolei etapu w Reymontowskim przedstawianiu dziejów chłopa, a zarazem jako wyraźny wstęp do *Chłopów*, choć nie może tu być mowy o jakichś zbieżnościach wątków fabularnych, występujących na terenie obu utworów. Rozważane przez nas opowiadanie, zachowując charakterystyczny dla najciekawszych nowel z tomu *Spotkanie* wierny obraz wywołanej kapitalizmem, specyficznej hierarchii pojęć moralnych, przyniesie również pojawiającą się już w *Chłopach*, konkretnie w tomie IV, gloryfikację zasad sprawiedliwości gromadzkiej. I tu pomiędzy trafnym opisem kultu parceli, jako jednej z form lokaty kapitału, szacunku dla takich postępowań, które wpływają na jego przyrost bądź to w postaci powiększenia gospodarstwa, bądź też uzyskania pieniędzy, kultu i szacunku nie będących przeżyciami psychicznymi, lecz zobiektywizowanymi normami społecznymi, więcej, wyznacznikami wartości, a fałszywą oceną tychże zasad przez pisarza zachodzi zdecydowana kolizja. Znać przy tym dosyć wyraźnie, w jaki sposób prozaik, niezdolny przecież do apoteozy rażących przykładów stosowania konwencji moralnej wyrosłej w kapitalistycznej wsi, wybiera takie wydarzenia, które łatwiej mogą posłużyć za pretekst do ogólnej apologii gromadzkiej etyki. Nie poprzestając tedy nadal obrazować rozkładu pojęć moralnych, takich jak przyjaźń, współczucie, bezinteresowność, równocześnie wybiera specjalny przypadek, który pozwoli mu na przyznanie racji kanonom sprawiedliwości, obowiązującym mieszkańców wsi. Na człowieku, który w ucieczce podpala domy, wykonany zostaje samosąd. Wrzuca się go do ognia, gdzie spłonie żywcem. Jego matka, kochająca syna żywiołową i biologiczną miłością, przygląda

się temu, w końcu mówi: „Sprawiedliwie”. W ten sposób pisarz daje aprobatę zaprezentowanemu wydarzeniu, aprobatę bliżej nie określonej, mocno mistycznej moralności gromadzkiej, którą raz jeszcze będzie usiłował rehabilitować w zakończeniu *Chłopów*. Owa legenda o jakiejś jednolitej, wszystkich rzekomo obowiązującej sprawiedliwości zrodziła się na gruncie solidarystycznej koncepcji wsi, wsi nie rozdartej klasowym konfliktem, spójnej, organicznej, na gruncie aprobaty aktualnie występujących stosunków społecznych. Jeżeli tedy *Sprawiedliwie* jest wstępem do dwu pierwszych tomów *Chłopów*, to ponad wszelką wątpliwość wstęp taki świadczy o późniejszym przewyciężeniu dążeń w nim reprezentowanych, o późniejszym odejściu od endeckiej recepty na artystyczne przedstawienie chłopskiego życia.

Pierwsze dwa tomy *Chłopów* ukazują się w wydaniu książkowym w latach 1902 — 1904. Pisano je wcześniej, następnie opublikowano w Tygodniku Ilustrowanym, a dopiero później, po licznych zmianach i korekturach, jako książkę. To, co w *Sprawiedliwie* pozostawało na uboczu, to, co pomijała współczesna polska powieść o wsi, jak np. powieść Sewera, Jasińczyka, co wydobywał Orkan, o czym na pewno nie mówiono w pozytywistycznych książkach, jawi się tu bardzo dobitnie. Reymont notuje klasowy podział chłopstwa, przemilczając jednak, a przynajmniej spychając na plan drugi, wywołane przezeń konflikty. Nie odgrywają one zasadniczej roli w książce, dopełniając się na marginaliach naczelnych wątków, i jeżeli mamy do czynienia z trafną analizą następstw procesu rozwarstwienia wsi, to ograniczono ją jedynie do zjawisk obyczajowych, do odpowiedniego ukształtowania psychicznych przeżyć postaci, na koniec do dyrektyw postępowania, determinujących ludzkie poczynania. W tym jednak zakresie Reymont jest bardzo dokładny i bardzo precyzyjny, i to zarówno wówczas, gdy rozważa wzrost społecznego znaczenia dowolnego bohatera, ściśle zależny od posiadanych przez tegoż morgów, jak i wtedy, gdy notuje rozkład określonych kanonów obyczajowych. Wyniki badań pisarza prowadzą do następujących wniosków: Kulak stanowi centralną postać wsi kapitalistycznej, jemu przysługuje uznanie, jemu składa się na każdym kroku hołd, lekceważeniem darząc biedniaka, a wręcz pogardą komornika. Dwa pierwsze tomy *Chłopów* nieustannie egzemplifikują stwierdzenia tego właśnie rodzaju. Boryna właściwie kieruje każdym poważniejszym wystąpieniem mieszkańców Lipiec, on to przecież, jako najbogatszy gospodarz, powiedzie na las, on to

przyjmować będzie końca nie znającą adorację, najzupełniej obcą Kłębom, którzy nie mają tyłu hektarów. Mimo to jednak ich los wydaje się być o wiele szczęśliwszy od doli parobka Kuby. Ten nie może przepchnąć się nawet bliżej ołtarza w kościele, gdyż miejsce to obyczajowa konwencja rezerwuje dla posiadających. Przyczyną zaś takiego stanu rzeczy, przyczyną częściową przynajmniej, jest dla pisarza dalsze ugruntowywanie się moralnych fundamentów życia Lipiec. Fundamenty te to nieustająca walka o pomnożenie kapitału, walka rodząca wzajemną nieufność, ogólną podejrzliwość, nakazująca w każdym postępku człowieka dopatrywać się ukrytego interesu ściśle finansowej natury. Taka komercjalizacja życia, kreślona już w *Sprawiedliwie*, gdzie chłopci dla niewielkiego zresztą zarobku wydają zbiegłego z więzienia sąsiada, a większość spośród nich powodowana jest pragnieniem korzystnego kupna łąki lub pola, nie tylko rodzi kult upersonifikowanych w Borynie hektarów, lecz także ustawiczne zatargi Hanki z krewnymi męża, zmierzającymi do jak najdogodniejszego dla siebie podziału majątku. Walka o ukryte ruble starego Boryny, wypędzenie Agaty na żebry przez dzieci, a później wyludzenie od niej wyżebranych przez nią pieniędzy, tworzą naturalne następstwa wykształconych przez kapitalizm norm postępowania, tych norm, które Reymont notował już w *Komediantce*, którymi przeraził się w *Ziemi obiecanej*. Ale nie tylko do nich sprowadza się krąg obserwacji pisarza. Obejmuje on i inne procesy, uwydatniające szczególnie ostro pauperyzację biedniaka i wyzysk wiejskiego proletariatu. Pierwsze z tych zjawisk staje się przedmiotem opisu w dziejach Kłębów i w historii Jagustynki, schodzącej do roli wyrobnicy. Biedniacy żyją w ustawicznej nędzy, biedniakom grozi w każdej chwili utrata gruntu, z którego nie mogą żyć. Wypędzenie Agaty na żebry wymuszone zostało przez kapitalistyczny system stosunków społecznych, w którym głoduje się na niewielkiej parceli, w którym każdy człowiek oznacza pewną rację pokarmu, w którym nawet starcy winni zdobywać chleb, choćby drogą prośbanych pielgrzymek. Taka jednak sytuacja jest znacznie mniej rozpaczliwa niżeli położenie komorników. Parobek Boryny, Kuba, chronicznie pada ofiarą wyzysku. Kalkulacja, jakiej dokonywa jego pracodawca w pierwszym tomie powieści, niedwuznacznie wyjaśnia sprawę wartości dodatkowej. By zyskać uboczny dochód, Kuba chwytą się kłusownictwa. Jego jedyną zdobyczą w tej dziedzinie będzie rana z rąk leśniczego, rana, która przyniesie mu śmierć, prezentowaną przez

pisarza w ramach techniki kontrastu, równoległe z weselem Boryny. Oto co należy odczytać w *Chłopach* prócz ludomańskich przypowieści. W opisie zawarta jest krytyka kapitalizmu. Krytyka o wiele ostrzejsza niżeli ta, na jaką zdobywał się Klemens Junosza, jakiej próbował Jasieńczyk w *Wielgiem*, a niemal równa w swej ostrości widzenia oskarżeniom pisany ręką Orkana (mamy tu na myśli *Komorników* i *W Roztokach*). Niestety, w roku 1906 wychodzi trzeci tom *Chłopów*, w roku 1909 — czwarty, wyzuty już niemal zupełnie z resztek krytycznego realizmu, stanowiąc pogłos przełomu, jaki dokonał się w twórcy *Ziemi obiecanej* w czasie spotkania z rewolucją. Drobnomieszczanin, o którym mówił Marks, że stałe waha się pomiędzy proletariatem a burżuazją, zarzucił swój radykalizm. Rewolucja proletariacka stała się fantomem spędzającym sen z oczu drobnych sklepikarzy i ich ideologicznych reprezentantów. W roku 1905 wobec strajków i barykad przyszło im opowiedzieć się za burżuazją. Stanęli przeciw SDKPiL, ściągając pod sztandary Ligi Narodowej, wzruszeni nawoływaniem Dmowskiego i gromkimi apostrofami Popławskiego. Tak wygląda geneza ideologicznego przełomu Reymonta. Pisarz wyrzekł się realizmu, odrzucił wierność rzeczywistości, uległ legendom burżuazji. Znać to i w trzecim tomie *Chłopów*, i w opowiadaniach składających się na zbiór *Na krawędzi*. Książki te tworzą przecież drobnomieszczański odzew na proletariacką rewolucję. Wylekły drobny *bourgeois* inspirował taką literaturę, potrzebował jej, znajdując tu potwierdzenie swego stanowiska. Sklepikarze nie odczuwali już strachu przed rozrostem koncernów, bali się za to okrucieństwa wojny domowej. Stąd też *Z konstytucyjnych dni*, *Zabilem*, *Cmentarzysko* i *Na krawędzi*. Szczególnie symptomatyczne są dwa ostatnie spośród tutaj wymienionych opowiadań, pełniące najwyraźniej funkcje pamfletu na wydarczenia roku 1905. Reymont odwołał się do skrajnie antyrealistycznej poetyki. Posłużył się w obu wypadkach alegorią, zmierzając do jak najdalej posuniętego odkonkretnienia opisywanych wydarzeń. Nie wiemy, kiedy się dzieją, nie wiemy, gdzie są zlokalizowane. Wszystko odbywa się w bliżej nie określonym czasie i w bliżej nie określonym kraju. Więcej, pisarz zmierza także do maksymalnego odkonkretnienia wprowadzonych postaci. Nie wiemy, co działo się z nimi, zanim weszły w tok wypadków wypełniających utwór, nie znamy nawet ich nazwisk. Wkroczyliśmy przecież w dziedzinę symboliki i alegorii. W obu utworach powraca jednak ten sam motyw fabularny, rewolucja. Ona obala tajemniczego

dyktatora w *Na krawędzi*, ona przekształca¹ sytuację społeczną w *Cmentarzysku*. Ale spójrzmy na to, co dało nam jej zwycięstwo, wywalczone za sprawą bliżej nie znanego, a ciemniejszego tłumu. Zakończenie *Na krawędzi* mówi wiele. Zakończenie brzmi: „Triumfująca śmierć zasiadła na osieroconym tronie świata i śmiała się szyderczo, długo i bezlitośnie”. A więc triumf rewolucji nie budzi optymizmu, a więc przeobrażenie społecznej rzeczywistości, które stanowi jej następstwo, to zjawisko pozorne i iluzoryczne. Obalenie tyranii nieokreślonego władcy nie budzi w pisarzu zaufania. Wystarczy sięgnąć do *Cmentarzyska*, by spostrzec, jaki epilog dopisuje Reymont do *Na krawędzi*. *Cmentarzysko* posiada przecież zbliżoną do tamtej noweli strukturę fabularną. Ale posiada ponadto zakończenie, sygnalizowane zaledwie ostatnimi, a cytowanymi tu przez nas zdaniem z *Na krawędzi*. Dlatego *Cmentarzysko* dysponuje o wiele doskonalszym zapisem doświadczeń polskiego drobnomieszczanina z lat rewolucji. Doskonalszym, a równocześnie i bardziej kompromitującym.

Rewolucja w książce Reymonta niweczyła kapitalistyczny wyzysk, oczywiście rewolucja o niewiadomym programie, o utajonych tendencjach, dokonywana przez niesłychanie abstrakcyjny tłum. Jednak to, co przynosi, jest jeszcze straszniejsze niż kapitalizm. Pisarz ewokuje taki obraz wydarzeń, w którym na próżno szukalibyśmy konkretnych faktów, znajdziemy natomiast przerażenie.

Zemsta rozsiadła się na trybunałach. Wagi sprawiedliwości wzięły rękę katów. Pijana nienawiścią tłuszcza wydawała wyroki. A na placach, ulicach, na rozstajach dróg drzewa szubienic wyrastały straszliwie bujnym lasem. Zabijano w imię wolności. Zabijano w imię równości. Zabijano w imię braterstwa. Krwawe msze odbywały się dnie całe, w te nowe, wysnione dnie, co przechodziły jak wdowy płaczące wśród trupów rozkołysanych na szubienicach i wśród radosnych uragowisk zwycięzców, i wśród wyniosłego mileżenia wiedzionych na śmierć.

Kapitalizm był upiorny, ale czyż nie groźniejsza jest rewolucja?

Wobec roku 1905 Reymont musiał wybrać którąś ze stron barykady. W *Cmentarzysku* dokonał wyboru. Opowiedział się za burżuazją. Wprawdzie nie stworzył apoteozy książąt przemysłu i giełdy, ale przełożył ich nad „tłuszcę”, nad zemstę, nad masowe egzekucje i epidemię szubienic, czemu miało — według autora — równać się zwycięstwo klasy robotniczej. Raz jeszcze przy tym odwołał się do antyurbanistycznej utopii, utopii tak miłej sercom drobnych przedsiębiorców, obiecującej szerokie przestrzenie raj,

najwspanialszy eden, nieczym nie zakłócony spokój ogrodów Arkadii, jaki nastąpić miał natychmiast po zapobieżeniu straszliwej pladze industrializacji. Drobnomieszczański prorok już widzi nowy Chanaan i obiecuje „życie bez przemocy, bez fałszu, bez zbrodni. Życie mądre i sprawiedliwe. Święte życie dusz nieśmiertelnych i do wieczności dążących”. Stanie się to wówczas, gdy fabrykę ze „zgrozą” mijać będziemy i gdy skażemy ją na trwałość „jako jedyny pomnik tych zapomnianych i okropnych czasów ludzkiego dzieciństwa, szatańskich czasów panowania niesprawiedliwości, egoizmu, złotej przemocy, jako haniebną pamięć przeklętego miasta”. Tak wygląda Ikaria nadwiślańskich sklepikarzy, przeciwstawiona widmom zniweczenia kapitalizmu i likwidacji przez rewolucję klasowego społeczeństwa, mająca wybawić, ocalić, napęlić radością i szczęściem, jakie dać może tylko zgoda z normami moralności ukutymi na kramikarskiej ładzie i w zaciszu małego przedsiębiorstwa.

Utopia Reymonta w *Cmentarzysku* służy tym samym celom, do których wykorzystana została poetyka symbolizmu, użyta dla stworzenia fałszywego mitu rewolucji, ukazanej jako pozaludzkie, niemal kosmiczne zjawisko, dla przerażenia mocno astralnym tłumem, by zamienić konflikt burżuazja — proletariat na starcie władzy z motłochem żadnym zemsty i krwi, by w tych kategoriach rozważając wydarzenia, tym łatwiej sprecyzować przestrożę przed powtórzeniem się roku 1905 i przed ewentualną klęską wiceadmirała Dubasowa. Oto nowy etap drogi drobnomieszczańskiego pisarza, który od ograniczonego radykalizmu przechodzi ku obozowi burżuazji. Na drodze tej *Cmentarzysko* i *Na krawędzi* poprzedzone są poprzez *Z konstytucyjnych dni* i *Zabiłem*. W noweli *Z konstytucyjnych dni*, które pod tytułem *Kartki z notatnika* publikował Tygodnik Ilustrowany w roku 1905, były jeszcze cienie podziwu dla walczącego proletariatu, wprawdzie tłumione natychmiast przez przeistaczanie obrazu rewolucji w przepiękny pejzażyk ogólnego zbratania w imię narodowej niepodległości, ale daleko tu jeszcze do kontrrewolucyjnego pamfletu, którym stało się *Cmentarzysko*, a którego początki szkicował pisarz już w *Zabiłem*. Drobnomieszczenie opierając się o swe konwencje moralne brzydzili się wojną domową i rozlewem krwi (wszak okrucieństwa rewolucji stają się głównym celem paszkwilanckich ataków w *Cmentarzysku*), byli szlachetni, godzili się na kapitalistyczny wyzysk, byle za jego cenę uniknąć barykad, strajków i bratobójczych walk. *Zabiłem* wyrosło na takim gruncie, łącząc drobnomieszczański rozrachunek z dążeniami klasy robotni-

czej. Bohater opowiadania, Jędrus, na rozkaz partii zabija szpicla. Prowadzi to do wewnętrznego dramatu danej postaci. Ściga ją sumienie, atakuje poczucie winy, przyprawiając o obłąd. Morał *Zabitem* odcyfrować nie trudno. Idzie tu o potępienie pewnego rodzaju postępowania występującego w momencie rewolucji. Zabójstwo szpicla staje się czymś z gruntu amoralnym i godnym klątwy. W takich oto ramach, ramach drobnomieszczańskiej etyki, powstało *Zabitem*, opowiadanie o nemezis, nemezis na miarę nadwiślańskiego sklepikarza, która karzącą ręką doprowadza do obłądzenia łamiącego rzekomo podstawowe zasady stosunków międzyludzkich rewolucjonistę.

Po tomie *Na krawędzi* mogły przyjść *Chłopów* tomy trzeci i czwarty, odzwierciedlające charakterystyczne przeobrażenia perspektyw poznawczych prozaika na gruncie jednej i tej samej powieści. Pole obserwacji zaczyna maleć. Do końca realizowana jest zasada „kompozycji monograficznej”, nakazująca posługiwanie się w utworze takimi tylko postaciami, które zamieszkują opisywaną miejscowość. *Chłopi* zostają kroniką Lipiec i tylko Lipiec. Wszystko, co dzieje się poza granicami tej łowickiej wsi, pisarz pomija milczeniem. Toteż Lipce wegetują w izolacji, wyodrębnione z całokształtu układu stosunków społecznych, co gwałci możliwość przedstawienia ich losów we właściwych proporcjach. A równocześnie przecież rozkwita władanie biologii. I to nie tej przyrodniczo rozumianej biologii naturalistów, ale mistycznej, rządzonej jakimiś doświadczalnie nie dającymi się ustalić prawami, jakąś dziwną dynamiką. Wieś wtłoczono systemem konstrukcyjnym utworu w przyrodę, jako jej nieodłączną część. Dlatego też narrację o Lipcach można zamknąć w opowieści o 365 dniach, dlatego też poszczególne tomy noszą nazwy pór roku. Wiąże się to z gwałtownie propagowaną utopią przyrody. Ugruntowuje ją „poetyzm” opisów, natłoczenie rekwizytów ornamentacyjnych, zapożyczonych z młodopolskich wierszy, dokumentujących dodatkowo wartościowanie prezentowanych przez pisarza zjawisk. Stąd dochodzimy do mitologii sukmany i posiadacza rozlicznych koni i krów. Uzupełnia ją specyficzny typ metaforyki, w której chłop kontaktuje się z objawami przyrody, co w powieści powtarza się nagminnie. W ten sposób izoluje się wieś z zespołu praw społecznych, które się ignoruje. Natura zaanektowała wieś, czyniąc z niej swe przedłużenie, pozwalając prozaikowi na słowa o „odwiecznym porządku” Lipiec, słowa zamieszczone już w drugim tomie dzieła. W przyrodzie metamorfozy pojawiają się przecież

rzadko, przedzielone długim odstępem czasu, ustalając „odwieczny porządek”, którego egzystencję w Łowickim Reymont potwierdza dodatkowo specjalnym typem stylizacji językowej, gdzie to mamy do czynienia z wyraźnym uzupełnianiem gwary staropolszczyzną, uwydatniającą archaiczność leksyki, niezmiennosc słownictwa, statyczność spraw wsi, spełniających się przecież w ramach ogólnych dziejów natury. Tak właśnie skonstruowana mitologia parceli obdarzona zostaje glorią. Tu nie ma złowieszczej fabryki, tu panuje wielkie szczęście biologii, na którego tle pojawia się obraz pozytywnego bohatera. Jest nim kulak, nowoczesny „Piast”, zyskujący w finale trzeciego tomu hagiograficzne epitafium. Tak przedstawia się realizacja haseł Ligi Narodowej mobilizującej przedstawicieli kapitalizmu na wsi do zjednoczenia się w imię walki z rewolucją. „Chłop potęgą jest i basta” — aforyzm wyraźnie przeświecający poprzez trzeci i czwarty tom *Chłopów*, miał bowiem swe antecedencje w pismach politycznych Dmowskiego i Popławskiego. W nich to trafimy na źródła tego rodzaju literatury, a zarazem na zobiektywizowaną formę zamówienia społecznego, precyzowanego ustami przedstawicieli politycznych partii burżuazji. Roman Dmowski stwierdzał nieraz, „że duch polski tylko z polskiego ludu się rodzi, że tylko z niego starsza brać zaczerpnąć może sił do życia, do czynu, do tworzenia narodowej przyszłości” (*Myśli nowoczesnego Polaka*). Powtarzał to za nim Ludwik Popławski. Toteż z chwilą kiedy J. A. Kisielewski — ale już nie ten Kisielewski, który pisał *Karykatury* i *W Sieci*, już nie piewca dramatu artysty, lecz literacki krytyk zbratany z Narodową Demokracją — pisze w *Życiu dramatu* :

Reymontowscy *Chłopi* to ta przyrodnicza podwalina narodowej budowli, to ta ludzka ziemia, z której wytryska łan ludu oświeconego, przetykany kwiatami przedstawicieli kultury, ozdobiony sadami narodowej wytwórczości...

kiedy Władysław Jabłonowski w szkicu pod bardzo niedwuznacznym tytułem *Mistrzowskie dzieło* wynosi autora *Ziemi obiecanej* nad Balzaka i Zolę wołając:

Chyba lepszej powieści z życia ludu wiejskiego od *Chłopów* Reymonta nie mamy w swojej literaturze. Zdaje mi się, że i obce literatury nie wydały czegoś lepszego, co byłoby tak pełne jako obraz bytu chłopskiego, a tak czyste jako rodzaj literacki...

—stajemy przed kwitowaniem najważniejszego osiągnięcia ludomańskiej legendy w polskiej prozie, dokonywanym przez tych, którzy

legendę taką postulowali, którzy walczyli o artystyczne jej ukształtowanie. Kult bowiem biologicznej siły chłopca, nieraz akcentowany przez pisarza, choćby w formowaniu postaci młodego Boryny, kult tego, który posiada parcelę i który ją uprawia, który ma ucieleśniać ocalenie, gdyż nosi siermięgę i włada kilkudziesięciu hektarami, godził się niewątpliwie z ideologicznymi wypowiedziami liderów Narodowej Demokracji. Przekształcanie się artystycznych tendencji Reymonta ku wzorcowi bliskiemu sercu redaktorów Przeglądu Wszechpolskiego pozostawia wyraźny trop w modyfikacjach, jakim ulegają najpierw Roch, a później Mateusz. Pierwszy z nich, początkowo niestrudzony gawędziarz i zawzięty zwolennik apokryficznych legend, przemienia się w bohatera walki narodowo-wyzwoleńczej; drugi zaś, beztroski kobieciarz i przyjaciel cudzych żon, zdaje mu się w tym sekundować. Walka o polską szkołę ukazuje obie te postaci w działaniu, więcej, ukazuje je już najdoskonalej przeobrażone. Takie metamorfozy, metamorfozy, trzeba przyznać mocno zdumiewające, posiadają jednak swój klucz. To, że w czwartym tomie *Chłopów* tak Roch jak i Mateusz urastają do roli bojowników, jeżeli nie o niepodległość, to przynajmniej o autonomię polskiego szkolnictwa w Królestwie (czego domagał się nieraz w swych wystąpieniach Roman Dmowski), stanowi bezpośrednią konsekwencję nacisku wywieranego na pisarza w trakcie jego pracy nad *Chłopami* przez określony obóz ideologiczny, konkretnie, Ligę Narodową. Związany z nią krytyk, Władysław Jabłonowski, we wspomnianym tu przez nas szkicu, datującym się z roku 1908, a więc poprzedzającym książkowe wydanie ostatniego tomu *Chłopów*, jako jedyny zarzut wytoczył przeciw Reymontowi zlekceważenie „obywatelskich popędów chłopca” wołając:

Dlaczego nie wplótł autor tego wszystkiego, tych obywatelskich popędów chłopca naszego, w olbrzymie dzieło swoje? Dlaczego tej strony życia ludu wiejskiego nie wyzyskał, nie poruszył? To będzie dla mnie zawsze niezrozumiałym i nic nie pomogą wszelkie wyjaśnienia. [I dalej:] Żałować — powtarzam — należy, że tego nie ma w powieści Reymonta.

Oczywiście zabawne byłoby przypuszczenie, że głos pojedynczego krytyka zaważył na dalszym wyglądzie powieści, że oto po przeczytaniu uwag Jabłonowskiego przekonany nimi Reymont zaczął przebudowywać utwór. Niemniej jednak uważając cytowane przez nas sugestie autora *Rozpraw i wrażeń literackich* za charakterystyczny objaw propozycji podsuwanych pisarzowi przez te kręgi, z którymi w tomie *Na krawędzi* autor *Ziemi obiecanej* jął

się sprzymierzać, możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, iż cudowne przemiany tak Mateusza jak i Rocha, ukazane na przykładzie zatargu o polską szkołę, mają posłużyć do korektury dotychczasowego mankamentu przez pośpieszenie w powieść wtrącone zobrazowanie „obywatelskich popędów ludu naszego”, oczywiście w takim rozumieniu tego terminu, jaki mu nadawał autor *Myśli nowoczesnego Polaka*. W podobnym kontekście przedstawia być przypadkowa Reymontowska recepta na nędzę biedniaków, na zapobieżenie aktualnemu położeniu komorników. Jest nią bądź zdobycie własnej parceli, bądź rozszerzenie jej granic, a więc to, co stanowi ukryty powód zawziętej walki wszystkich mieszkańców Lipiec z niemieckimi kolonistami. Znamy tę receptę, i to nie z *Chłopów*. Czyż to nie Roman Dmowski pisał w *Niemczech, Rosji i kwestii polskiej* (1905), że wszędzie i zawsze „warstwa drobnych rolników jest najzdrowszą warstwą społeczną przez swój dobrobyt, na trwałych oparty podstawach, i przez swój konserwatyzm, nadający równowagę stosunkom społecznym i publicznym”?

By jednak w pełni uzasadnić podobną ocenę, powrócić należy do przesłanek *Sprawiedliwie*. Pisarz musi zrehabilitować stosunki międzyludzkie, inaczej, konwencje moralne dominujące w kapitalistycznej wsi. W tym właśnie celu czwarty tom powieści zamyka znów scena samosądu, tym razem nad Jagną, z którym to godzi się jej dawny kochanek, Antek Boryna, zatrudniony właśnie przy żniwach. Raz jeszcze pisarz, pragnący beatyfikować gromadzką sprawiedliwość, wybrał fakt dający się łatwo pozytywnie ocenić. Inaczej, bez owego uświęcenia etycznych reguł posiadaczy znacznych gospodarstw, czyż można by mówić o nich jako o „najzdrowszej warstwie społecznej”?

5

Linia ewolucji Władysława Reymonta po roku 1905 z całą pewnością nie jest zawila. Jeżeli w latach poprzedzających rewolucję można było mówić o dramatycznym konflikcie i o nagłych zwrotach ideologicznych, co miało swe odzwierciedlenie w dziełach, to od trzeciego tomu *Chłopów* poczynając datuje się już nieustający upadek pisarza, trwała depresja powiększająca się z każdym niemal rokiem, której dno przypada na ostatnie chronologicznie utwory, a więc na *Księżniczkę*, *Bunt* i opowiadanie *Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani*. Drugi etap twórczości autora *Ziemi obiecanej* stanowi

więc interesujący przykład zanikania krytycznego realizmu u pisarza, który związał się z obozem burżuazji, realizmu zastępowanego nieodmiennie mitologią bądź ludomanią, bądź nacjonalizmu. Jakże pocieszenie brzmią wobec takiego stanu rzeczy słowa Elizy Orzeszkowej, skierowane do Reymonta: „Jak glob ziemski na Atlasie, opiera się teraz na Panu powieściopisarstwo polskie”. Ocena ta okazała się najzupełniej mylna, a mizerny był ów Atlas, który nie dźwigał przecież globu. Orzeszkowa pisała to w roku 1909, a więc po zapoznaniu się z całością *Chłopów*. Z lektury tej wyciągnęła widocznie bardzo wadliwe wnioski. Diagnoza bowiem o nie oparta zawiodła na całej linii. Po *Chłopach* przyszedł *Marzyciel*, po *Marzycielu* — *Wampir*. Tak nazywają się dalsze stopnie artystycznej degrengolady Władysława Reymonta.

Marzyciel oznaczał nawrót do problematyki *Fermentów*, tworząc niejako jej powtórzenie, wyzbyte tym razem jednak krytyki dramatycznej sytuacji artysty działającego w kapitalistycznym społeczeństwie. Co prawda, ta opowieść o zawiedzionych ambicjach i nie spełnionych nadziejach, o męskim wcieleniu Emmy Bovary, przynosi powątpiewanie w taki system stosunków społecznych, w którym pragnienia nie mogą być urzeczywistnione, w którym człowiek skazany zostaje na piekło prowincji, nie spełnionych dążeń, ale jakże słaby, jakże potulny, jakże łagodny jest podobny werdykt w zestawieniu chociażby z *Komediantką*. Przeprowadzony w *Komendantce* atak przeciw komercjalizacji sztuki przebiegał na daleko szerszym niż tutaj odcinku, będąc zresztą atakiem poprzedzającym swą datą rok 1905, co — rzecz prosta — potęgowało jego wymowę, tworząc — a to również wydaje się być bardzo ważne — przedpole Reymontowskiej powieści o Łodzi. *Marzyciel* zaś jest tylko pożegnaniem z dotychczasową twórczością Reymonta i jeśli ujrzymy w nim jakąś zapowiedź, to będzie nią chyba zapowiedź *Wampira* i *Roku 1794*. A więc tym samym książka ta nie otwiera linii wstępującej krytyki kapitalizmu, dokonywanej z pozycji drobnomieszczanina, raczej zamyka krytyki tej usiłowania, i to zamyka ostatecznie. Nie poczytamy przecież za przedłużenie najcenniejszych osiągnięć autora *Chłopów* — *Wampira*, książki o spirytyzmie, powstałej w ramach charakterystycznego dla secesji typu literatury fantastycznej, mającego tworzyć zarazem biblię irracjonalizmu, w danym przypadku irracjonalizmu w bardzo tandetnym gatunku. Ten irracjonalizm dla maluczkich, „rozgramiający” materialistyczną filozofię za pomocą mętnych idejek spirytyzmu

i wirujących stolików, narodził się za kontuarem sklepiku. Sklepikarze bowiem w owych latach wzgardzili władzą rozumu i siłą doświadczenia. Przeprowadzenie podobnego stanowiska poprzez konstrukcję powieści stanowi dowód coraz to szybszego przechodzenia Reymonta na jak najbardziej wsteczne pozycje. Irracjonalizm był wówczas ucieczką dla wielu pisarzy. Wtedy Brzozowski właśnie jął propagować Bergsona, George Sorela i w oparciu o nich dokonać pragnął rewizji Engelsa; w publicystyce uprawianej przez Miriamę coraz to więcej sformułowań strawestowanych z burżuazyjnych estetyk doby imperializmu; Berent znów w przedmowie do własnego przekładu *Also sprach Zarathustra* Nietzschego, drukowanej pt. *Źródła i ujścia nietzscheanizmu* (Chimera, 1905), zachwycał się twórcą *Wiedzy radosnej* jako tym, który dopełnia „pogromu wszystkich wrogich potęg dzisiejszej duszy”; Reymontowi przypadła z kolei w udziale beletrystyczna apoteoza teozofii. Zważywszy różnice poziomów, jaka dzieli glosatora Bergsona czy Nietzschego od żarliwego apostoła Bławackiej, stajemy przecież wobec objawów tego samego zjawiska. Jest nim infiltracja aktualnej burżuazyjnej filozofii doby imperializmu do Polski, następująca pod koniec XIX i w pierwszych latach XX wieku. A filozofia burżuazyjna doby imperializmu często bazowała na irracjonalizmie, zresztą bardzo zróżnicowanym i dysponującym sprzecznymi ze sobą nieraz systemami. Nic więc dziwnego, że próba potępienia współczesnej, „zmaterializowanej” kultury zachodnio-europejskiej w imię tajemnej wiedzy jogów i seansów mediumistycznych, z którą na przestrzeni *Wampira* stale mamy do czynienia, posiada zgoła odmienny charakter niż surowy osąd wydany na kapitanów łódzkiego przemysłu. Tym razem Reymont wyrusza do walki pod znakiem zaświatów i „wewnętrznego doświadczenia”, jako zaprzysięgły rycerz irracjonalizmu, jako namiętny adorator nowego ideologicznego kostiumu piewców imperializmu. Poznawcze przesłanki kłatw rzucanych na „cywilizację europejską” tkwią przecież w cudownym objawieniu wirujących stolików, opatentowanym jakoby medykamencie na wszelkie dolegliwości burżuazyjnej kultury.

Wampir ukazał się w roku 1911. W dwa lata później Reymont przystąpi do pracy nad trylogią *Rok 1794*, którą zakończy wydaniem *Insurekcji* w r. 1918. I tu będziemy mogli prześledzić dalszy ciąg „ewolucji” Reymonta, niewątpliwie zmierzającej ku *Buntowi*, tak że pomiędzy tym alegorycznym paszkwilem politycznym autora *Chłopów* a poprzednimi utworami ustalić można wyraźny związek,

notując konsekwentne rozwijanie koncepcji artystycznych i przesłanek ideologicznych poprzez lata. *Rok 1794* stanowi w tym łańcuchu wzajemnie dopełniających się dzieł niesłychanie ważne ogniwo. Powracają w nim bowiem sygnalizowane już uprzednio tendencje, a równocześnie zarysowują się nowe dyspozycje pisarza, wydobyte i w pełni uwzględnione przezeń dopiero po roku 1920.

Przedmiotem historycznej trylogii Reymonta stały się dzieje sejmu grodzieńskiego oraz przygotowań do kościuszkowskiej insurekcji. Wybór tematyki w danym wypadku nie nasuwa żadnych wyraźnych sugestii ideologicznych. Niewiele też sugeruje urwanie toku powieści na wyswobodzeniu przez powstanie Warszawy, z chwilą, gdy fakty te rozpatrywać będziemy poza kontekstem całego dzieła. Dopiero bowiem dokładna analiza Reymontowskiego obrazu insurekcji kościuszkowskiej, jej początków, spisków, które ją poprzedziły, pozwoli nam na zrozumienie rodzaju zafałszowań historii, niewątpliwie dokonanych na gruncie książki, pozwoli nam na wykrycie przyczyn narzucających pisarzowi taką właśnie powieść, której zdania dziwnie aktualnie pobrzmiewały w latach 1913—1918. Książka o roku 1794 zalicza się do tych powieści historycznych, w których pisarz stara się o jak najdalej posunięte przywiązanie do drobiazgów faktograficznych, o godną podziwu troskę o to, by nie wykroczyć poza pozornie obiektywną inscenizację istotnie zaszłych wydarzeń, poza zasadę faktomontażu, o usuwanie wątków postaci fikcyjnych na plan drugi, o budowanie dzieła tak, iżby jego konstrukcje wyznaczały efektywnie zachodzące zjawiska, nie zaś rozwój fabularnej intrygi. Dokumentatorstwo w tym właśnie gatunku, niesłychanie charakterystyczne dla omawianej przez nas powieści autora *Ziemi obiecanej*, wyraźniej jeszcze akcentować ma dążenie do maksymalnej wierności w opisie epoki, niż czynią to powieści historyczne zawierające głównie fikcyjne wątki fabularne, narzucając przekonanie, że osąd nad danym okresem historycznym stanowi punkt centralny utworu. Do takiego właśnie następstwa prowadzi koncentracja akcji wokół postaci takich jak Kościuszko, Ankwicz, Jasiński, Ożarowski, Igelström, przeprowadzona kosztem ograniczenia narracji o dziejach Sewera Zaręby, spiskowca i insurgenckiego, zelankiego wyznawcy „interesu ojczyzny”, pojętego w sposób niesłychanie dziwaczny, a nawet mocno niepokojący. Diagnoza epoki, sformułowana przez Reymonta, nie grzeszy komplikacjami. Polska upadła na skutek moralnego rozkładu magnaterii, zaprzędającej kraj Rosji i Prusom. Powstanie stanowi objaw kon-

fliktu narodowościowego, antagonizmu, w którym trudno szukać innych przyczyn niż sprzecznosc polskich i rosyjskich interesów. Siły zdolne ocalić kraj tkwiły w drobnej szlachcie, w chłopstwie oraz w mieszczaństwie. Im to zawdzięczamy insurekcję. Na tym kończy się diagnozy część pierwsza, jak okaże się później, najmniej wątpliwa. Druga jej część inicjuje potępienie jakobinów i beatyfikację umiarkowanych, skupionych wokół Kościuszki, Kapostasa i Cichockiego. Ich to przeciwstawia się Konopce i Kollatajowi, „zaślepionym” radykałom naśladowującym francuską rewolucję, a wskrzeszającym właściwie tradycje szlacheckiego warcholstwa, rozbijającym cement narodowej jedności. Spójrzmy teraz, jak naszkicowane tu zaledwie główne zarysy ideowych przesłanek Reymonta modelują artystyczny kształt powieści, jak zacieśniają zakres pisarskich obserwacji. Pierwszy tom trylogii dokumentuje autorską koncepcję przyczyn determinujących rozbiory, zawierając niejako eksplikację genezy sejmu grodzieńskiego, a równocześnie i objaśnienie, jakim siłom należy zawdzięczać demonstrowany tu historyczny fakt. Odpowiedź pisarza na pytanie: dlaczego? na pytanie: jak do tego doszło? — trudno posądzać o wieloznaczność. Całość przewinień obciąża rozkład etycznych pojęć, upadek moralności, znieprawienie obyczajów magnaterii. Wędrowni Sewera Zaręby po salonach stają się podróżą w poszukiwaniu źródeł „narodowej klęski”. Pełnią one zarazem funkcje rozpoznania sylwetek autorów sejmu grodzieńskiego, wytłumaczenia motywów postępowania Ankwicza i Ożarowskiego, komentując powody, dla których ambasada Igelströma znaczy więcej niż królewski dwór Stanisława Augusta. Sprawcy rozbiorów zostają ujawnieni. Wiemy, jak brzmią ich imiona, wiemy, czemu należy przypisywać to, że utalentowany Ankwicz, inteligentny Kossakowski, przygotowują upadek Polski zamiast mu przeciwdziałać. Twórcą takiej sytuacji jest naturalnie brak pamięci o „interesach narodowych”, przekładanie nad nie „osobistych przyjemności”. Konfrontacja spiskowców z ludźmi Targowicy urasta do roli zestawienia dwu najzupełniej sobie obcych, a nawet wrogich postaw moralnych, przy czym za jedną z nich opowiada się pisarz, w niej właśnie widząc szanse ocalenia i rację, dla której drugi tom *Roku 1794* nosić będzie znamienity tytuł *Nil Desperandum*, rację przemieniającą zarazem tę łacińską dewizę w podsumowanie Reymontowskiej koncepcji końca XVIII wieku. Wybawienie przynieść mogą tylko spiskowcy. Zapoznając się z tym założeniem stykamy się i z dziwnym prawem krzywego zwierciadła, które fałszując pro-

poreje i wynaturzając wymiary, gdzieś nagle zachowa wierny zarys w odbiciu. Takim wiernym zarysem w trylogii autora *Chłopów* jest zapis społecznych sił insurekcji. Znajdziemy tu drobną szlachtę (Sewer Zaręba i jego stryj), mieszczan (Konopka, Barss, Kapostas), wreszcie chłopów (kosynierzy spod Raclawic, wprowadzeni w *Insurrekcji*). Ale z tym tak trafnym wydobyciem społecznego rodowodu insurgentów sąsiaduje wypaczony rysunek zachodzącego pomiędzy nimi konfliktu. Wśród spiskowców bowiem pisarz wyróżnia dwie grupy polityczne. Pierwsza z nich, sięgająca po przykład Robespierre'a, pojętnie przyswajająca sobie lekcje rewolucji francuskiej, chcąc się oprzeć o doświadczenie zdobycia Bastylli, to polscy jakobini, reprezentowani przez Konopkę i księdza Meyera. Druga to tak zwani „umiarkowani”, wyrastający w cieniu Kościuszki. Oba przeciwstawne sobie odłamy insurgentów pragną realizować zgola odmienny program. Rejestrując antagonizm takiego właśnie typu pisarz staje wobec konieczności oceny. I przeprowadza ją. Insurrekcja znaczy dlań: Kościuszko. Konopka coraz wyraźniej przeistacza się w niespokojnego wicherzyciela. By uzasadnić taką koncepcję, Reymont dokonać musiał bardzo specjalnego wyboru, typowego na gruncie danej książki, przedstawiciela jakobinów (mianował nim Konopkę pomijając Jasińskiego), którym stać się musiał glosator politycznych metod St. Justa i Couthona, nie zaś obrońca interesów chłopstwa i krytyk łagodniutkiego reformizmu konstytucji 3 maja. Reymontowscy jakobini z Warszawy żądają bowiem tylko terroru. O nic więcej im nie chodzi. Terror i przyśpieszenie wybuchu powstania — oto kompletna lista ich dezyderatów. Pisarz ponownie gwałci fakty historii, ponownie mija się z nimi. Walka z cieniami choćby radykalizmu formuje obraz świata w jego dziele. Z niej wypływa przecież konieczność rzucenia anatem na rewolucję francuską. Podróż Zaręby do Francji służyć ma skompromitowaniu wzorów Konopki, podważeniu tych praktyk, których stosowanie zaleca. Zakres paryskich obserwacji Zaręby jest naprawdę interesujący. Młody szlachcic rozpoczyna znajomość z rewolucją od przyjrzenia się scenie zgilotynowania Filipa d'Égalité, który przecież opowiedział się za dniem 14 lipca, który stał pod trójkolorowym sztandarem. Morał sceny nie wymaga dodatkowych objaśnień: rewolucja tępi swych zwolenników. Od tego miejsca trwa już nieprzerwana parada szpiegów i szpiclów, denuncjacji, niezmordowanego trudu gilotyny i nędzy mieszkańców Paryża. Tyle mówią doświadczenia Sewera. Taki krąg obserwacji wyznaczył mu Reymont. Przyszły bohater spod

Raławie nie dojrzy likwidacji feudalizmu, za to notować będzie dzień po dniu tłum, ten sam upiorny tłum z *Cmentarzyska*, tańczący karmaniolę i szukający nowych ofiar. Kanony pamfletu postulują taką właśnie selekcję faktów. Dzięki niej zapatrzony w jakobinów Konopka i żarliwy ksiądz Meyer stają się apostołami gilotyny, rządów donosów i szpiegów, dzięki niej nad nich wyrasta najcudowniej beautyfikowany Kościuszko, zwolennik „honorowych metod” walki, Kościuszko, który nie przypomina w niczym społecznego reformatora, a który dźwiga komplet przymiotów wodza narodu. Powieść o insurrekcji staje się bowiem nade wszystko powieścią o antagonizmie dwu narodów. Kronika starcia Polski z Rosją pozbawia narrację zapisu konfliktów klasowych, jakie przebiegały równocześnie na terenach nadwiślańskich. Uświęcony Kościuszko podejmie przecież walkę o niepodległość i tylko o niepodległość. Pod takim hasłem zjednoczą się chłopci zwerbowani do kosynierskich oddziałów przez Franciszka Bujaka, dawni konfederaci barsecy i warszawscy szewcy. Apogeum zaś narodowej zgody i zbratania zachodzi w chwili wybuchu powstania w Warszawie. Tu dopiero możemy się przekonać o tym, iż więzy nacjonalne determinują bieg historii, że im to przypisać należy taki, a nie inny kształt wydarzeń. Przyjaciół Ankwicza, Woynę, walczy nieopodal Konopki, zwolennik szlacheckiej demokracji Kaczanowski jest u boku księdza Meyera, przekupki łączą się z generałem Cichockim. Walka o wyzwolenie została jedynym i wyłącznym celem insurrekcji. Ona przeobraziła czeladź, czyniąc ją o wiele szlachetniejszą, ona odciągnęła Woynę od faraonowych stolików zmuszając go do rozbratu z dotychczasowymi przyjaciółmi. „Serdeczne pragnienie ratowania ojczyzny” — w takiej oto formule pragnie Reymont wyczerpać całokształt zjawisk roku 1794. Zaręba będąc w Paryżu, przestraszony widmem gilotyny, niechętny oglądanym wydarzeniom, przyznaje jedną zasługę wielkiej rewolucji francuskiej: „Ojczyzny wrogom nie dadzą na łup”. W tych słowach zamyka się już bez reszty kryterium oceny historycznych faktów, którymi posługiwał się Reymont w swej trylogii. Cóż z tego, że zapisze w niej również jakobińskie nastroje warszawskiej ulicy, coś z tego, że umieści w tekście piosenki Baraniego Kozuszka, obiecujące gilotynę magnatom i królowi? Krzywe zwierciadło nawet wówczas, gdy przechadza się po nieskończeniu wielu gościńcach, zniekształca w odbiciu dokonywane sprawy. Niewielki zasięg pisarskich spostrzeżeń przytłumia solidarystyczna mitologia, każąca objaśniać historię w sferze antagonizmów narodowych. Ideologiczne pozycje

podobnych nacjonalistycznych legend były w tych latach aż nadto dobrze znane. Czyż nie Roman Dmowski zabierał dwukrotnie głos w Gazecie Warszawskiej (1914), by bronić *Ostatni sejm* przed zarzutami Pieńkowskiego? Nie było to bez kozery; koncepcja historii bowiem, jaką w *Roku 1794* Reymont stara się egzemplifikować, pokutowała przecież już od wielu lat w oficjalnych programach Ligi Narodowej. Wyłożył ją Dmowski w *Mysłach nowoczesnego Polaka*, a później w *Niemcach, Rosji i kwestii polskiej*, postulował ją Popławski, pobrzmiwała ona w najzupełniej oficjalnych wystąpieniach leaderów endecji.

Droga Reymonta od *Cmentarzyska* po *Rok 1794* ma wszelkie cechy kolejnych, naturalnych następstw ustawicznej progresji w tym kierunku, który wskazał tom nowel *Na krawędzi*. Nic więc dziwnego, że koniec pierwszej wojny światowej zastaje autora *Chłopów* dobrze już uplasowanego wśród przedstawicieli Narodowej Demokracji. Oto los drobnomieszczanina, który przerażony fantomem okrucieństw proletariackiej rewolucji, szuka ratunku przed nią u przedstawicieli burżuazyjnych stronnictw politycznych. Historyczna trylogia Reymonta zapisywała potępienie radykalizmu społecznego i rozprawę z bestialstwami rewolucji, zawierała również bardzo szczególny obraz rządów jakobinów, kreując przestrogę przed każdą mogącą zaistnieć zmianą układu stosunków społecznych, przez co też stanowiła jak gdyby przejście do ostatniego okresu twórczości pisarza. Okres ten niewątpliwie stanowi dno twórczości Reymonta, będąc jaskrawym przykładem, jak wielki był upadek autora *Chłopów*, jak smutnie kończy się jego artystyczna kariera. Charakteryzują to najlepiej *Księżniczka* i *Bunt*. Pierwszy z tych utworów stanowi paszkwilancki atak na ruch robotniczy, sprowokowany ściśle według wytycznych Narodowej Demokracji. Stąd to zaczerpnął Reymont cały swój ideologiczny arsenał, wykradając Dmowskiemu naczelne tezy własnego opowiadania. Ruch robotniczy okazuje się obcy proletariатовi, ba, pogardzany i piętnowany przez proletariat. Działacz „socjalistyczny”, Topór, otoczony jest nieufnością, która niemniej szczerze przylega do redagowanej przezeń gazetki Krzyk. Nieufność, zdaniem pisarza, w pełni usprawiedliwiają fakty. Czymże bowiem jest ruch robotniczy, jeśli nie grupą łotrzyków najróżnorodniejszego autoramentu, dorabiających się pieniędzy na politycznych szwindlach? Tok opowiadania powoli ujawnia i inne oblicze Topora i Merdy, nie tylko wskazując na to, że trybun ludu zrobił pokojówce dziecko, lecz także i na fakt,

że jest on zdrajcą narodu, po prostu szpiegiem. Schemat *Hetmanów* Józefa Weyssenhoffa notuje w *Księżniczce* swe niebywałe triumfy. Autor *Sprawy Dolegi* na dwanaście lat przed Reymontem skonstruował artystyczny odpowiednik endeckiej interpretacji rewolucyjnych dążeń proletariatu. Z jego to książki dowiadaliśmy się, że ruch robotniczy zdradza interesy narodu polskiego (co znaczyło, iż koliduje z tendencjami burżuazji), że wrogi jest każdemu Polakowi i że tworzy zwykłą szpiegowską ekspozyturę Niemiec. Zbieżność między *Hetmanami* a *Księżniczką* rzuca się od razu w oczy. Nawet Berlin, jako centrala wielbicieli Karola Marksa pobierających rzekomo pieniądze za służbę Wilhelmowi II, pozostał u obu pisarzy bez zmian, nawet wątek konwersji „prawego Polaka” zabląkanego między wrogów narodu przebiega w obu książkach najzupełniej identycznie. U Reymonta ta, która przejrzała, zostaje żona Topora, demaskująca męża i wracająca (rzecz dzieje się w Ameryce) pod wpływem obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej na „ojczyzny łono”. Oto dokończenie *Roku 1794*, oto partyjna powieść Narodowej Demokracji, z niezmiennym od r. 1911 schematem objaśniania proletariackiej rewolucji. Na *Księżniczce* jednak nie zamyka się literacka działalność Reymonta. W roku 1924 wychodzi *Bunt*. Książkę tę A. Nowaczyński określił mianem „Reymontowskiego *Przedwiośnia*” dodając przy tym, że dzieło to większe od ostatniej powieści Żeromskiego i znacznie doskonalsze. Inny, bliski zresztą kolorem swych politycznych przekonań Nowaczyńskiemu krytyk, Kazimierz Bukowski, z okazji *Buntu* oświadczył wręcz: „Źródłem powstania tej alegorii jest bezsprzecznie rewolucja bolszewicka”. Zobaczmy teraz, jak wygląda przestroga Reymonta przed przeniesieniem na teren Polski października 1917 roku.

Bunt tworzy opowieść alegoryczną, w której pisarz zamiast ludzi wprowadza zwierzęta, w której unika osadzenia akcji w czasie i przestrzeni, lokalizując ją nigdy i nigdzie, tak samo zresztą jak przed 17 laty w *Cmentarzysku*. Zerwanie z realistyczną konwencją narracji ma ułatwić zadanie autora *Chłopów*. Głównym bohaterem książki jest późniejszy wódz zwierzęcej rewolucji. Zanim tedy zacznie się opowieść o „buncie”, mamy do czynienia z narracją o życiu Reksa, o jego rozczarowaniach i powodach, dla których chwycił się idei przekształcenia aktualnego stanu rzeczy. Przeniesienie się na teren alegorii pozwala pisarzowi na objaśnienie przyczyn rewolucji i na sprowadzenie ich do motywacji biologicznej lub też do biologią uwarunkowanych stanów psychicznych. Upraszcza mu

to także sytuacje związane z przeprowadzeniem zasadniczej diagnozy przez tok narracji. Diagnoza brzmi: rewolucja niszcząc cywilizację szykuje dla siebie zagładę, przygotowuje koniec człowieczeństwu, wytwarza rządzącą elitę, powoduje większe ofiary niżeli dotychczas trwający wyzysk (tę nutę pisarz powtarza za *Cmentarzyskiem*), zapowiada utopijne szczęście, a szczęścia tego nie będzie, wodzowie rewolucji nareszcie padną ofiarą rozgoryczonego tłumu, który zapagnie, straciwszy wszelakie iluzje, powrotu do poprzedniego stanu rzeczy. Zwierzęta, zrzucające pod wpływem agitacji Reksa jarzmo nałożone im przez człowieka, ściągają na siebie zagładę, a to na skutek likwidacji osiągnięć cywilizowanych, których same nie będą przecież mogły odtworzyć. W czasie wędrówki ku obiecywanemu rajowi giną popędzane przez świeżo wytworzoną elitę buntu. Na koniec nie znajdują „ziemi obiecanej”. Zabijają swego wodza, z radością witają małpę, tak bardzo podobną do człowieka, ale przecież to tylko małpa. Morał tej alegorii nosi wszelkie znamiona przejrzystości. Rewolucja musi zakończyć się tragicznym krachem. Niczego nie poprawi. Przeciwnie, pogorszy sytuację. Na koniec zbłąkany tłum (czy rok 1917 jest dla Reymonta czymś innym niż szaleńczy poryw motłochu?) zapagnie przywrócić *status quo ante*. Z zachwytem powita małpę odrzuciwszy uprzednio człowieka. Oczywiście, człowiek znaczył kapitalizm. Sens przenośni zostaje ujawniony do reszty i „*Przedwiośnie* Reymonta” nie kończy się marszem na Belweder, lecz apologią pięknego prawa posiadania, uświęceniem własności i władzy concernów. One to niosą cywilizację, one są naprawdę ludzkie, one chronią przed upadkiem i absolutną dekadencją, im też hołd składa Reymont w swej bardzo politycznej „baśni”, odpowiedzi na wzmacniającą się wówczas w Polsce falę rewolucyjnych wystąpień proletariatu.

Tak oto kończy się pisarska droga radykalnego drobnomieszcza-
nina, który do roku 1905, a więc do chwili zetknięcia z proletariacką rewolucją, poddawał kapitalizm zdecydowanej, choć ograniczonej ideologicznie krytyce, by później, w obliczu klęski burżuazyjnego społeczeństwa, w obliczu rewolucyjnych wystąpień klasy robotniczej — przejść na pozycje niedwuznacznie endeckie.