

Beata Utkowska

Rodzinny dom w projekcie autobiograficznym Władysława S. Reymonta

Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature 61/2, 139-151

2006

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.

Beata Utkowska

RODZINNY DOM W PROJEKCIE AUTOBIOGRAFICZNYM WŁADYSŁAWA S. REYMONTA

W 1918 roku Władysław Reymont rozpoczął prace nad powieścią autobiograficzną *Żywot człowieka poczciwego*¹. Miała to być obszerna, trzyczęściowa powieść przedstawiająca „dzieje wznoszenia się jednej duszy [...] na szerokim tle czasu i społeczności” [593]. I powieść ważna, stanowiąca rodzaj autoryzowanej wypowiedzi o sobie, narzucającej określoną (pożądaną) wizję własnego życia. W przededniu odzyskania niepodległości, a tym bardziej w 1925 r., gdy pisarz, już jako Noblista, po raz ostatni zasiadał do sporządzania notatek do *Żywota*, taki utwór był świadomym wyzwaniem rzuconym czytelnikowi²: na różne sposoby stwarzając sugestię autentyczności, wywierał presję na odbiorcy, by uznał przedstawione wydarzenia za prawdziwe, osobiście przez autora doświadczone i przeżyte, a portret psychologiczny głównego bohatera za wiarygodny odpowiednik osobowości i charakteru samego Reymonta. Zabierając pod koniec życia głos w sprawie samego siebie, pisarz dawał sygnały, jakiej interpretacji własnego losu oczekuje od potomnych, wedle jakich kluczy należy rozszyfrowywać sens jego biografii³.

Beata Utkowska (ur. 1971) – adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach, autorka licznych artykułów na temat życia i twórczości Władysława Reymonta oraz książki *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta* (Kraków 2004); obecnie, w ramach grantu, przygotowuje edycję *Dzienników* Reymonta.

¹ Materiały do powieści znajdują się w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu, rkps 6977/I i II, cz. II A, s. 243–281. Fragmenty *Żywota* przywołuję z autografu, podając stronę rękopisu.

² Zob.: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000. Reymont oczywiście nie podejmuje dialogu z czytelnikiem wprost, w jego autobiograficznym projekcie nie pojawiają się bezpośrednie zwroty do odbiorcy ani wręty autotematyczne. Wedle Czermińskiej w *Żywocie* miała dominować postawa świadectwa, a także (choć z dużymi ograniczeniami) wyznania. Sposób ujęcia własnej biografii obciążony jest jednak wyraźnie myślą o publikacji – pisząc do druku, Reymont musiał się liczyć z koniecznością wystąpienia aktu komunikacyjnego „ja-on” (zob. też: *eadem*, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Problem odbioru i odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977).

³ Pomijam kwestię zgodności autentycznego życiorysu Reymonta z literacko przetworzoną przez niego wersją zdarzeń; nie rozstrzygam prawdziwości bądź fałszu ukazanych w *Żywocie człowieka poczciwego* sytuacji. Zgodnie ze współczesnymi definicjami biografii i powieści autobiograficznej przyjmuję, że granice między autobiografią a literaturą są płynne, a obrazy

Przez siedem lat zbierania materiałów do powieści jej tytuł ulegał kilkakrotnym zmianom (*Historia jednego żywota; Na przebój! Opowieść w 3^{ch} częściach; Na przebój. 3 części. Historia jednego człowieka*), ale zasadniczy projekt autobiografii pozostawał ten sam: Reymont zamierzał w niej ukazać dzieje pierwszych trzydziestu lat swego życia, uporządkowane chronologicznie i podzielone na trzy części: *Dzieciństwo* (z podtytułem: *sielskie-anielskie*), *Młodość (górna i chmurna)*, *Wiek męski (wiek kłęski)*⁴. W różnych wariantach utworu pisarz odmiennie jednak przedstawiał treść poszczególnych części, największym przekształceniom poddając cezury między kolejnymi etapami wspomnień oraz zakończenie powieści. Wersja najbardziej przejrzysta, bo najmocniej związana z rzeczywistością pozaliteracką, powstała w chwili rozpoczęcia prac. Zgodnie z przygotowanym w dniu 18 lipca 1918 roku planem, *Dzieciństwo* miało obejmować okres niemal od dnia urodzenia bohatera (w dyspozycjach dość konsekwentnie stosowana jest narracja trzecioosobowa) po odesłanie go do Warszawy w celu przyuczenia do zawodu rzemieślniczego; fabuła *Młodości* odpowiadać miała aktorskiej, kolejarskiej i spirytystycznej przeszłości pisarza, definitywnie zamkniętej decyzją o przeprowadzce do Warszawy i rozpoczęciu pracy literackiej; w *Wiek męskim* zamierzał Reymont ukazać początki działalności pisarskiej, publicystycznej i politycznej swego powieściowego sobowtóra, Stefana.

Taki układ zdarzeń, przyjmowany – niezależnie przecież od propozycji Reymonta – przez większość reymontologów⁵, wykazuje najdalej posuniętą zgodność z jego biografiami i znajduje potwierdzenie w faktach. W pierwotnej redakcji powieści pisarz zachowuje duży obiektywizm, przyjmuje raczej postawę kronikarza niż interpretatora swych dziejów. Wybrane przez niego momenty przełomowe (pobyt w terminie, występy w teatrze, praca na kolei, doświadczenia spirytystyczne, porzucenie prowincji i wyjazd do Warszawy) rzeczywiście w znaczący sposób odmieniły jego życie i zaważyły na dalszych losach. Choć w szczegółach

dzieciństwa i domu rodzinnego w powieściach autobiograficznych – również w projekcie Reymonta – kształtowane są zgodnie z konwencjonalnymi, fabularnymi toposami, schematami i stereotypami (zob. m.in.: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny /bis/*, przeł. S. Jaworski, [w:] *idem, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, s. 185–187; R. Lubas-Bartoszyńska, *Od dokumentu do fikcji. (Rzecz o powieści autobiograficznej)*, [w:] *eadem, Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 203; J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 162). Jeśli czasem odwołuje się do rzeczywistej biografii pisarza, to w tym celu, by – jak uczyniła to Irena Furnał w książce *Spektakle pamięci. O polskiej prozie autobiograficznej pierwszej połowy XX wieku* (Kielce 2005) – zaakcentować autorską wizję jego biografii.

⁴ Parafraza wiersza Mickiewicza, który określił swą młodość jako „górną i durną”, wydaje się celowa: akcentuje raczej trudne warunki życia Reymonta, jego ciągłe zmaganie się z losem, niż – właściwą młodości – niedojrzałość emocjonalną. Kompozycja *Żywota* nasuwa też skojarzenia z trylogią autobiograficzną Lwa Tołstoja *Dzieciństwo, Lata chłopięce, Młodość*.

⁵ Według takich właśnie cezur uporządkowana jest biografia pisarza m.in. w książkach: Moniki Warneńskiej, *Medium piszące* (Łódź 1970), Witolda Kotowskiego, *Pod wiatr. Młodość Reymonta* (Łódź 1979), Barbary Koc, *Reymont* (Warszawa 2000); w kalendarium młodości Reymonta, autorstwa Koc (*Reymont. Radość i smutek czytania*, pod red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2001); w biogramie Reymonta pióra Henryka Markiewicza, zamieszczonym w *Polskim słowniku biograficznym* (t. 31).

Reymont nierzadko rozmija się z prawdą (np. konieczność nauki rzemiosła uzasadnia bankrutem rodziców), to jednak starannie wplata owe niejasne bądź zmyślone wydarzenia w nadrzędną, mocno zakorzoną w dokumentach, biograficzną siatkę. Dopiero w ostatniej części ten dokumentalizm słabnie, a z perspektywy finalnej sceny wspomnień (ucieczka bohatera za granicę z powodów politycznych lub na skutek egzystencjalnej, nieokreślonej tęsknoty) – młodzieńczy, istotnie burzliwy życiorys Reymonta, zaczyna zdradzać kreacyjny charakter: służy opowiedzeniu historii człowieka wewnątrz silnego, buntowniczego, wiecznie niedopasowanego, który pokonuje kompleks biednej rodziny i własnej prowincjonalności, odrzuca warszawskie „awanse” i dąży dalej, „na zdobycie świata”:

Warszawa, literatura, salony, ludzie, walki, zawiści, narzeczona, nędza. Powodzenia, upadki i triumfy – a wszystko na szerokim tle Warszawy i Polski. Stefan centralna figura! [...] Zakończenie: ucieczka przed aresztowaniem, wyjazd za granicę. Zaznaczyć w Stefanie rys kosmopolityczny. Cięży mu naród – wzdycha do ludzkości. [...] Odosobnienie. Jego dzikość. Jego nieumiejętność życia. Wrażliwość. Kłopoty wieczne i nędza, beztroška również. [...] Kończyć: ucieczką w świat, zerwaniem z narzeczoną, ludźmi, krajem albo aresztowaniem za Kilińskiego. [243]

Późniejszymi projektami *Żywota* rządzi już przede wszystkim autokreacja, „zakładająca określoną motywację i określone reguły przenoszenia autentycznych wydarzeń z życia autora w literacką rzeczywistość artystycznie zorganizowaną, nadającą głębszy sens biografii twórcy”⁶. Zasadniczym celem Reymonta staje się stworzenie takiego autoportretu, w którym prezentowałby się jako osobowość niesłyszanie bujna, dynamiczna, posiadająca jakąś nadwyżkę sił witalnych. To jednostka niemieszcząca się w korbach rodzimego minimalizmu, przez co ciężko i boleśnie doświadczona przez życie, która wbrew wszelkim przeciwnościom osiąga literacki sukces, zdobywa sławę i poważanie, ale tylko po to, by za chwilę z ulgą odrzucić ów paraliżujący społeczny (a nawet narodowy) balast. Jednocześnie to jednostka twórcza⁷, absolutnie pozbawiona instynktu samozachowawczego, i idealistyczna, niemal wyzbyta pragmatyzmu – stąd pozostająca w stałej nędzy, ciągle poniżana. Konkretnie wydarzenia fabuły – niezależnie od tego, czy prawdziwe (np. związku Stefana-Reymonta z „Głosem”, publikacja *Komediantki*), budzące podejrzliwość (kolejne narzeczęstwa, zaangażowanie polityczne) czy wprost fałszywe (brat będący księdzem, zerwanie znajomości z późniejszą żoną) – tak są porządkowane, aby ów projekt własnej biografii podkreślić i uściślić.

⁶ I. Furnal, *Spektakle pamięci...*, s. 10.

⁷ Określenia używam niezależnie od koncepcji jednostki twórczej, zaproponowanej przez Stanisława Przybyszewskiego (*Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche, II. Ola Hansson*, Berlin 1892). Zbyt ograniczony materiał uniemożliwia umieszczenie konstrukcji biograficznej Stefana-Reymonta w kontekście definicji „genialnego indywiduum”, choć można przypuszczać, że w *Żywocie człowieka poczciwego* (szczególnie w dwóch ostatnich częściach) mielibyśmy jednak do czynienia z modernistyczną wizją twórcy, a powieść opowiadałaby o „życiu artysty [które] samo w sobie staje się tysiącokroć razy potężniejszym tworem, aniżeli ten ujawniony w formie słowa” (S. Przybyszewski, *Wśród obcych*, [w:] *idem, Moi współcześni*, Warszawa 1926, s. 3).

W jednej z redakcji *Młodości* najwięcej miejsca zajmują więc „lata szkolne” (w przybliżeniu odpowiadające życiorysowi pisarza z lat 80.). Ukazany został okres terminowania, z negatywnie wartościowaną postacią majstra, preferującego surowy model nauki rzemiosła, a z pozytywnie ocenianymi próbami samodzielnego zdobywania przez chłopca edukacji; dużo się mówi o kontaktach Stefana ze studentami, o jego młodzieńczych fascynacjach socjalizmem, o wyrzuceniu ze szkoły za „wiersze polskie”. W tej wersji biografia Reymonta ma głównie zabarwienie polityczne: to wywrotowa, nielegalna działalność („Stosunki, oświata, tajne stowarzyszenia, roboty, proklamacje! Areszty” [251]) utrudnia jego karierę, zmusza do ciągłych ucieczek. Choć życie „ściganego” jakby odpowiada niespokojnej naturze bohatera, walczącego o rozbicie stereotypu zwykłej „młodzieńczości”, upływającej w szkole, w terminie, w rodzinnym domu. Kolejne ucieczki oraz wędrówki z objazdową grupą teatralną składają się na biografię niemal awanturniczą, pełną miłosnych epizodów i niczym nieskrępowanej artystycznej wolności:

Mieszka u Żyda, trzymającego dom publiczny, daje lekcje pannie starszej – Stasia Jachimowicz. [...] wyrzuca go policja z Warszawy na rok. Powrót do domu, tęsknota. Tyrania ojca. Koza. Sąd. Groźby! Czeka okazji! Kolega daje mu dwadzieścia rubli. Odjazd, ucieczka do Warszawy! Teatr! Spotkanie, wyjazd! Koledzy! Miasta! Wędrówki – publiczność. Sprowadza Stachę. Życie. Odbiera mu ją facet. Rozstanie. Męka. Nęcza. Rzuca wszystko! Dom! [...] Ciężko, wytrzymać trudno. Spotyka na stacji Józię – leci za nią, rzuca wszystko! Nic w domu nie mówią! Na pewną zgubę idzie [...]. Wszystko jedno – wolę, niech ginę. [251]

Inny szkic do *Młodości*, sporządzony 2 marca 1920 roku, stanowi odwrotność poprzedniego planu. Okresu nauki rzemiosła ani burzliwych doświadczeń teatralnych pisarz w ogóle w nim nie przywołał; przeszedł od razu do wydarzeń późniejszych, dotyczących początków pracy literackiej (lata 1893–1895 w rzeczywistej biografii Reymonta). Tak pomyślaną historię swojej młodości zamierzał autor oprzeć na czterech motywach, ukazujących stopniową społeczną nobilitację: bywanie w mieszczańskich salonach Warszawy, nawiązanie znajomości literackich, współpraca z „Głosem”, działalność w Ludowych Kołach Oświaty. Najdłużej Reymont pracował nad taką wersją utworu, ale w ostatnich zachowanych notatkach do *Żywota* znów dokonał zmian – te same dyspozycje oznaczył tytułem *Walka o życie* oraz *Walka o sławę* i przesunął na koniec powieści.

Proces rozwoju, jaki bohater *Żywota* przechodzi w tej redakcji utworu, odpowiada w ogólnym zarysie schematom powieści edukacyjnej. Pisarz akcentuje emocjonalne, intelektualne i polityczne dojrzewanie Stefana, który – początkowo uwikłany w rozmaite romanse ze znudzonymi mieszczkami lub pseudoartystkami, żyjący w kręgu „artystów, literatów, dziwaków i cyganów” – z czasem znajduje „ideowe oparcie” w „Głosie” i zaczyna przedkładać towarzystwo tajnych nauczycielek, kobiet „ofiarnych, męczeńskich, patriotycznych” [269]. Jego rozwój nie opiera się już na łańcuchu impulsywnych, młodzieńczych demonstracji i szaleństw, ale wynika z przyjęcia określonych wzorców z zewnątrz, ze świadomych wyborów, zrodzonych w efekcie wielogodzinnych dyskusji z Marianem Bohuszem, Janem Ludwikiem Popławskim, Józefem Hłasko. Wzorzec powieści rozwojowo-edukacyjnej wymaga obecności tła społeczno-kulturowego, które ową

jednostkę formułuje⁸. Stąd spośród wszystkich zachowanych materiałów do *Żywota*, ten szkic zawiera najwięcej uwag na temat środowisk intelektualnych i artystycznych Warszawy, tu najliczniej pojawiają się autentyczne nazwiska ówczesnych pisarzy, dziennikarzy, działaczy społecznych (m.in. Lange, Lemański, Korzecki, Pług, Gawalewicz, Potocki, Hłasko). Tak rozbudowanym partiom opisowym towarzyszyć miała dynamiczna fabuła. Następujące w zawrotnym tempie wydarzenia (rozbicie „Głosu”, uniknięcie aresztowania, sukces wydawniczy *Komediantki* i *Fermentów*, niespodziewana sława, zagraniczna podróż) – częściowo na skutek szczęśliwego splotu okoliczności, ale w dużej mierze dzięki uporowi i pracowitości samego bohatera – tak są dobierane, by wyznaczały kolejne szczeble prowadzące do osiągnięcia (jeszcze nieobecnego w powieści, lecz wyraźnie sugerowanego) międzynarodowego rozgłosu, szacunku, aurytetu.

We wszystkich tych projektach – bez względu na to, czy kreślą awanturczą, czy edukacyjną ścieżkę życia Stefana-Reymonta – pisarz metaforą swojego losu czyni owo „wznoszenie się”, zadysonowane jako nieformalny podtytuł *Żywota* w najwcześniejszych notatkach do powieści. W kontekście autobiografii Reymonta „wznoszenie się” oznacza proces powolnego, ale konsekwentnego budowania przez niego własnej tożsamości kulturowej i społecznej, przewyżczania kolejnych barier oddzielających go od sztuki, pokonywania kompleksów (prowincjonalności oraz braku wykształcenia), zdobywania literackich szczytów. To droga wybijania się ponad przeciętność i ponad społeczeństwo, linia progresywna, wyznaczająca kierunek sukcesu. Nie biegnie ona równoległe do rozwoju poczucia wyższości nad ludźmi (uczucie to pozostaje bohaterowi obce), niemniej jednak służy wykreowaniu postaci wyjątkowej, wielkiej indywidualności. A koncepcja bohatera nieprzeciętnego wymaga, aby był on odpowiednio zakorzeniony, aby legitymował się „dobrym urodzeniem”. Dlatego Reymont – nawet na poziomie bardzo ogólnikowych, niemal hasłowych planów powieści – zatroszczył się o zapewnienie swemu literackiemu sobowtórowi właściwego rodowodu. W chwili przystąpienia do prac nad *Żywotem* był już wytrawnym epikiem i świadomie czerpał z całego zasobu technik, ujęć, strategii słownych i fabularnych, właściwych fikcji literackiej.

Spśród wymienianych przez Reginę Lubas-Bartoszyńską oraz Małgorzatę Czermińską toposów, właściwych powieściom autobiograficznym⁹, w projekcie Reymonta najmniej szczegółowo przedstawiona jest przestrzeń rodzinnego domu. Wynika to zapewne

⁸ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Od dokumentu do fikcji*, s. 177–181.

⁹ Lubas-Bartoszyńska do najważniejszych toposów zalicza: topos domu rodzinnego oraz najbliższego pejzażu, archetyp ojca i matki, stereotyp szkoły, mit przyjaźni i pierwszej miłości, toposy emocji (różne zależnie od tego, czy utwór opiera się na archetypie dzieciństwa jako raju lub piekła), archetyp sieroty, stereotyp dojrzewania chłopca na łonie natury, stereotyp poszukiwania szczęścia poza domem, stereotyp kłęski i powrotu do domu, stereotyp konfliktu ojca i syna oraz wiele innych (*ibidem*, s. 191–203). Czermińska, używając innej terminologii, mówi o regułach uporządkowania przestrzeni w powieści autobiograficznej: w centrum znajduje się dom, następnym kręgiem są obejścia gospodarskie, ogród, sad (lub podwórko, pobliskie ulice i park), trzeci obszar utworzony jest przez najbliższą okolicę (jeśli wiejską, to z polami, łąkami, chatami; jeśli miejską to z ulicami, kamienicami, placami), krąg czwarty jest z reguły nieprzedstawiony i oznacza wielki, nieznan świat (zob.: M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *eadem*, *Autobiograficzny trójkąt*, s. 299–300).

z roboczego charakteru notatek do *Żywota*, przyjmujących najczęściej postać streszczeń fabuły. Tę opisową oszczędność widać przede wszystkim we fragmentach wykazujących wierność wobec rzeczywistości pozaliterackiej, zakładających dużą dozę autentyzmu. W dyspozycjach typu: „pierwsze wspomnienia domu, rodziców, otoczenia” [249] zawarta jest autorska wiara w to, że historia dzieciństwa oraz obraz domu, przechowywane w pamięci, zostaną skutecznie odzyskane w chwili spisywania wspomnień, nie warto więc rozpisywać się teraz, na etapie wstępnego planu. Zupełnie inaczej zachowuje się Reymont, kiedy ucieka w narrację fikcyjną, gdy wyraźnie kreuje, a nie opisuje świat swego dzieciństwa. Wówczas robi notatki dokładniejsze, bardziej drobiazgowo, utrwalające ulotne fabularne pomysły.

W jednej z takich wersji pisarz umieszcza swój rodzinny dom w „starym, rozwalającym się klasztorze” [257]. Ojciec jest wprawdzie – zgodnie z faktami – organistą, ale też „dyrektorem chórów, których już nie ma”. W zimnym, pustym klasztorze mieszka tylko kilku starych zakonników, „spędzonych tu na wymarcie”, dożywa swych dni niejaki Roch „ostatni trębacz” a zarazem ogrodnik, jest wreszcie... „widmo mnicha”, regularnie nawiedzające klasztor i wielokrotnie spotykane przez autora opowieści (szkic utrzymany jest w narracji pierwszoosobowej). Całe to domostwo, stanowiące przeciwieństwo miejsca dziecięcej inicjacji w życie, przesycone jest mroczną, posępną atmosferą, rodem z gotyckich opowieści lub ludowych podań. Za pośrednictwem ducha zakonnika, dobrze wpisującego się w pejzaż klasztornych ruin, Reymont ewokuje doznania grozy, strachu, tajemnicy, a jednocześnie buduje mit „złego” dzieciństwa, wtajemniczonego w przemijanie, skażonego śmiercią. Rozsypują się mury, umierają mnisi, w domu panuje bieda – strukturę świata przedstawionego określa śmierć, proch, nicieś. Tego rodzaju doświadczenia naznaczają dziecko piętnem odmienności, przedwczesnej dojrzałości, mistycyzmu, niezdrowego marzycielstwa.

Wydaje się, że taki rys osobowości, bliski bohaterom romantycznym, miał być ważnym elementem autoportretu pisarza. Osadzając dom rodzinny w różnych miejscach, konsekwentnie Reymont podkreślał, że w okresie dzieciństwa – choć otoczony rodziną – w gruncie rzeczy pozostawał samotny, smutny, nierozumiany, mocniej zespolony z naturą niż z ludźmi, nieprzystosowany do życia, niezwykle wprost uduchowiony. Z materiałów do *Żywota człowieka poczciwego* wynika, że im bardziej fikcyjną biografię autor spisywał, tym mocniej poddawał ją romantycznej lub baśniowej stylizacji. Jest tu miejsce i na znany z listu do Antoniego Wodzińskiego epizod „zaczytywania się w *Lilii Wenedzie*” w wieku lat sześciu [249], i na historię o niezwykle emocjonalnym związku z przyrodą („Stosunek chłopaka do [...] zwierząt – uroczysty, serdeczny, tkliwy” [271]), i na stale podkreślaną tajemniczość, urastającą do rangi podstawowego elementu emocjonalnonastrojowego *Dzieciństwa* („Świat chłopca odrębny, głęboki, tajemniczy, zagadek pełny” [271]). O tym, że Reymont zamierzał odmalować swój wizerunek na wzór bohaterów romantycznych, przekonuje przywołany już autobiograficzny list do Wodzińskiego, który w wielu punktach zbiega się z fabułą powieści, ale w przeciwieństwie do notatek do *Żywota* jest stylistycznie dopracowany. W liście odnaleźć można wszystkie topiczne cechy osobowości postaci literackich romantyzmu:

Mogłem mieć lat sześć najwięcej: starszy brat przyjechał na wakacje i przywiózł *Lilję Wenedę*. Zajrzałem do niej wieczorem i trafiłem na scenę Derwida [...]. To mnie tak

olśniło, że książkę zabrałem tajnie i poszedłem z nią spać, a w nocy wstałem po cichu. Noc była widna, księżycowa: wysunąłem się przez okno do ogrodu i tam, przy świetle księżycowym, przeczytałem ją jednym tchem, przeczytałem i wprost oszalałem. To był świat taki, o jakim marzyłem, jakiego pragnąłem, o jaki się modliłem, za jakim płakałem po nocach. Żyłem nim potem na jawie, szukałem i prawie znajdowałem. [...] Samotnie żyłem, nie miałem przyjaciół.

Dom nasz stał za miastem, przy opuszczonym cmentarzu i starym kościele, tuż pod olbrzymim parkiem odwiecznym [...]; park czarodziejski, co był dla mnie jedynie żywą miejscowością spośród szarzyzny życia; park, pełen odwiecznych alei grabowych, stawów umarłych, gąszczów, przepaści zielonych. Nic więc dziwnego, że całe otoczenie podnosiło jeszcze mój nastrój.¹⁰

Romantyczna wizja uduchowionego dziecka, żyjącego wśród ludzi nierozumiejących jego ideałów, pozbawionych fantazji i zdolności do głębszych przeżyć, spotyka się w projektach Reymonta z próbami mityzacji świata dzieciństwa, ukazywania go jako krainy pierwotnej, stanowiącej rezerwuariat odwiecznych wierzeń, praw i wyobrażeń. Stylizacja mitologizująca nie pociąga jednak za sobą idealizacji. Pisarz daleki jest od apologii dzieciństwa, upływającego w kulcie przeszłości, w powadze starego obyczaju, wśród gromadzonych przez pokolenia pamiątek. Prymitywna kultura i pierwotna wierzenia – przekonuje autor – choć same w sobie wartościowe, nie są w stanie zabezpieczyć dziecka przed światem, przygotować do dojrzałości. Projekt z 26 września 1920 roku, choć nadal spokrewniony z baśnią, zostaje zamknięty gorzką refleksją:

Świat zgoła dawny, umarły, zasklepiony: obyczaj prawieczny, wierzenia głębokie, garść ludzi ostatnich z czasów przeszłych. Kąt zapadły, daleki od kolei, świat dawnego polskiego miasteczka, oficjalistów dworskich. Dwory wysokie, niebosiężne, jak słońca nad przyziemnymi chatami wsi i miasteczek [...]. Dziecko w takiej atmosferze chowane, wychodzi na świat dzikie, i słabe [?], i strwożone, i całe życie nie może sobie dać rady z otoczeniem. [259]

Z romantyczną wyobraźnią „ruin i grobów”¹¹ współgrają w autobiograficznych planach Reymonta motywy patriotyczne i narodowe. Rozpadający się klasztor, będący jednocześnie rodzinnym domem bohatera, jest amfiteatrem działań ratujących zagrożoną przez zaborców polskość: przeor (a zarazem wuj dziecka) ukrywa na strychu przesładowanych unitów, przechowuje broń, chroni „powstańców-niedobitków”. Do spisku dopuszczone jest (kilkuletnie przecież!) dziecko i to nie tylko w roli świadka nocnych spotkań,

¹⁰ W. S. Reymont, *Korespondencja. 1890–1925*, oprac. B. Koc, Warszawa 2002, s. 729.

¹¹ *Notabene*, jeśli wierzyć wspomnieniom przyjaciela z lat dziecięcych Reymonta, księdza Józefa Gogolewskiego, owymi „klasztornymi ruinami” był w rzeczywistości przeznaczony do rozbiórki drewniany kościółek tuszyński, przy którym, w niewielkim domku parterowym (tzw. wikariatce), mieszkała rodzina Rejmentów. W tym to gruzowisku grupką sióstr i kilka lat młodszym od siebie Gogolewskim dowodzić miał literacki romantyk i mizantrop – „żywy, pełen inicjatywy [...], ruchliwy, skłonny do karkołomnych, brawurowych przedsięwzięć Reymont” (zob.: S. Rumszewicz, *Miasto Reymonta*, „Słowo Katolickie” 1932 nr 41, s. 6–7).

ale również w funkcji strażnika owej broni, którą potajemnie wydaje posłańcom. Psychologicznie mało prawdopodobne zdarzenie służy umieszczeniu życiorysu Reymonta w nurcie heroiczo-martyrologicznym, jest gwarantem – wyłącznie na poziomie literatury – czynnej przynależności autora do następnego pokolenia konspiratorów. Po raz kolejny twórca *Chłopów* wpisuje się w literacką tradycję: „od *Pana Tadeusza* do *Płomieni Brzozowskiego* – pisze Jan Prokop – utrzymuje się w naszej świadomości narodowej stereotyp domu rodzinnego jako miejsca przekazywania narodowej tożsamości. Gniazdo rodzinne jawi się jako ostoja polskości”¹².

To patriotyczne wychowanie stanowi drugi, obok tajemniczości i romantycznych wzorców osobowościowych, kluczowy element *Dzieciństwa*. Topos rodzinnego domu zespolony z mitem walki, wyrażający ideę prymatu obowiązku patriotycznego nad szczęściem prywatnym i kreujący postać autora z czasów dzieciństwa na spadkobiercę tradycji niepodległościowych – rozbudował pisarz we *Wspomnieniach z lat dziecięcych*. Opowiadanie, napisane w 1911 r., nie było za życia pisarza publikowane; Reymont zamierzał je, po odpowiednich przeróbkach, wykorzystać w pierwszej części autobiografii¹³. *Wspomnienia z lat dziecięcych* dotyczą wojny rosyjsko-tureckiej: opowiadają dzieje wuja Ludwika, byłego powstańca, jednego z entuzjastów roku 1877, który przedziera się do polskich legionów w Turcji i ginie pod Plewną. Jego ofiara staje się wzorem patriotycznej postawy dla ośmioletniego Stasia, błogosławionego w finalnej scenie utworu przez sędziwego księdza Szymona, również powstańca i opiekuna rodziny: „Teraz na ciebie kolej. [...] Tak, po dziadach i ojcach na ciebie przychodzi kolej. Na ciebie!”¹⁴.

Patriotyczne zadania rodzinnego domu wypełniają w obu autobiograficznych utworach pisarza – co istotne – wujowie, nie ojciec. To oni przekazują tradycje powstańcze i symbolicznie reprezentują Ojczyznę, to za sprawą ich postaw w 1863 i 1877 roku ród Reymonta splata swe dzieje z historią narodu. I to wujowie umacniają ciągłość między-pokoleniową, tylko ich troska sprawia, że przeszłość i historia, najważniejsze bogactwo zniewolonego narodu, mogą przetrwać w następnym pokoleniu. Brulionową wersję *Wspomnień* Reymont zamyka komentarzem: „Zrozumiałem to [słowa księdza Szymona] dobrze nieco później i pojąłem, że na każdym pokoleniu ten sam trud i te same ofiary, i to samo czeka” [131].

Na tle wujów, Ludwika i Szymona, sylwetka ojca – szczególnie we *Wspomnieniach*, które jednak, dzięki zachowanym dyspozycjom, można traktować jako ważny składnik *Żywota* – wypada niezwykle błado. Nie tylko nie prowadzi narodowej edukacji syna, ale w jego obecności podważa sens kolejnych zrywów niepodległościowych, z góry skazanych na przegraną, przynoszących – w jego mniemaniu – tylko śmierć i zwątpienie. Ra-

¹² J. Prokop, *Dom rodzinny*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 1995, s. 163.

¹³ Odpowiednie dyspozycje, będące właściwie streszczeniem fabuły *Wspomnień z lat dziecięcych*, zamieścił Reymont na s. 261. Brulion *Wspomnień* oraz notatki do opowiadania znajdują się w Bibliotece Ossolineum, rkps 6977/I i II, cz. II A, s. 105–141.

¹⁴ W. S. Reymont, *Wspomnienia z lat dziecięcych*, [w:] *idem, Pisma*, z przedmową Z. Szwejkowskiego, oprac. A. Bar, t. 13, Warszawa 1952, s. 196. Szerzej na temat tego opowiadania piszę w książce *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków 2004.

cjonizm ojca nie jest przy tym przejawem „trudnego patriotyzmu”, stanowi raczej wyraz ostrożności, czysto ludzkiej troski o zapewnienie rodzinie spokoju i bezpieczeństwa. W ukończonym opowiadaniu pisarz krytykę ojca i tak nieco złagodził – w notatkach do *Wspomnień* pisze wprost o jego tchórzostwie [141]. Gdy wujowie łączą w sobie pierwiastek czynu i wiary, a ich atrybutami są intrygujący dziecięcą wyobraźnię karabin oraz budzący szacunek brawiarz, postać ojca łączy się we wspomnieniach Reymonta ze znanym, rozklekotanym fortepianem i nudnymi lekcjami muzyki. To u wujów znajduje dziecko wzorce męskie i rycerskie, których pozbawiony jest ojciec. Nic dziwnego, że emocjonalnie związany jest właśnie z nimi.

Pisarz nie tylko w tym zakresie przewartościowuje archetyp ojca. Tworzy obraz człowieka słabego, mało zaradnego, który brak autorytetu u syna nadrabia surowością i biciem („kij nad wszystko” [137]). Ojciec wymaga bezwzględnego posłuszeństwa, zgodnie z autorytarnym modelem patriarchalnym, nie dopuszcza żadnych szaleństw. Za każde odstępstwo przewidziana jest fizyczna kara („laniem od ojca” kończą się nie tylko nieudane lekcje gry na fortepianie, ale też większość typowo chłopięcych zabaw: wybieranie ptaków z gniazd, wspinanie się po drzewach, wyprawy na chłopskie wesela). Jako dwie główne jego cechy Reymont podaje „tyranie i muzykalność” [243], ale owej „muzykalności” w żaden sposób nie łączy z wrażliwością. Wręcz przeciwnie: ojciec jest wobec syna oschły, szorstki, nieprzystępny. Jego postać kładzie się cieniem na owym „sielskim-anielskim” dzieciństwie, chociaż całkowicie go nie niszczy. Przeciwwagą dla ojca okazuje się matka, której obecność gwarantuje zdrowy emocjonalny rozwój syna, oraz przyroda, przynosząca dziecku wolność, swobodę, ukojenie¹⁵.

W autobiograficznym projekcie Reymonta postać matki podlega idealizacji. Jako całkowite przeciwieństwo ojca („ojciec i matka – dwa bieguny kultur i temperamentów” [137]), wykreowana jest na patriotkę, która – pozbawiona możliwości działania – walorami uczuciowymi zapewnia o swej jedności z Ojczyzną. Wobec brata Ludwika zachowuje postawę „siostry cierpiącej”, świadomej, że może stracić brata, ale całkowicie podzielającej jego racje, wiernej, zbolącej, płaczącej. Swoją ideologiczną rodowód pisarz wyprowadza nie z linii ojca, ale właśnie matki: były powstaniec, ksiądz Szymon, to jej wuj; żołnierz Osmana Baszy to jej brat i to ona jest cichą strażniczką domowego patriotycznego znicza, który następnie przejmie jej syn. Ojciec w tym łańcuchu pokoleń jakby w ogóle nie

¹⁵ Portret ojca, jaki wyłania się z autobiograficznych utworów Reymonta, jest oczywiście wyostroszony, nie przystaje ściśle do rzeczywistości. Choć pisarz kilkakrotnie w listach do brata, Franciszka, bardzo krytycznie wypowiadał się na temat ojca (zob.: W. S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975, szczególnie list z 17 listopada 1895 r., s. 68–73), to jednak wydaje się, że w autentycznym życiu ten konflikt nie miał podłoża ideologicznego, ale psychologiczne (starły się ze sobą dwie przeciwne osobowości: pedanteryjny i systematyczny ojciec wobec krnąbrnego i impulsywnego syna; nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że Reymont zawsze miał żal do ojca, iż ten nie zapewnił mu we właściwym czasie wykształcenia, tylko „poniżył” go odesłaniem do rzemiosła) oraz finansowe (najbardziej gorzkie słowa pisarz kierował pod adresem ojca wówczas, gdy Józef Rejment odmawiał mu pożyczek albo nie chciał spieniężyć części gospodarstwa na pokrycie kosztów kolejnych projektów syna). Zob. też: W. Kotowski, *Ojciec i syn*, [w:] *idem*, *Pod wiatr*, s. 29–52; H. Makowiecka-Sobańska, *Wolbórka Rejmontowska*, Warszawa 2001, s. 34–37.

uczestniczy, jest figurą stojącą z boku, zawadzającą. Niemniej jednak to on dominuje w domu, postać matki pojawia się więc w dyspozycjach do *Żywota* niezwykle rzadko i z reguły w scenach milczących.

Najważniejszą, najmocniej zakorzoną w tradycji literackiej, chrześcijańskiej, a nawet ludowej, jest scena „nauki u stóp matki” [249]. Antonina Rejmentowa, w ciągu trzydziestu czterech lat małżeństwa rodząca dwanaście razy, wychowująca dziesięć dzieci, doczekała się w literackich wspomnieniach syna ujęcia będącego metaforą czulego, opiekunczego, troskliwego macierzyństwa. Otoczona gromadą dzieci, znajdująca, mimo nawału zajęć, czas na opowieści i czytanki, staje się pierwszym przewodnikiem po świecie, wnoszącym ład w chaotyczne dziecięce wyobrażenia. Daje poczucie bezpieczeństwa, uczy odróżniać dobro od zła, rozumnie wprowadza w życie. Takim idyllicznym obrazem zamierzał Reymont otworzyć powieść, wyraźnie nawiązując do arkadyskiego mitu dzieciństwa¹⁶. Istotną funkcję w realizacji owego mitu miała też pełnić przyroda, z typowymi m.in. dla malarstwa Jacka Malczewskiego, Józefa Chełmońskiego, Teodora Axentowicza motywami pasania gęsi, krów i tym wszystkim, co składa się na „rozkosze pastwisk” („ogniska, łowy, wybieranie ptaków” [263])¹⁷. Kształtując krainę swojego dzieciństwa, pisarz pamiętał chyba o mickiewiczowskiej zasadzie powrotu „do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych”, bo najczęściej budował ją z pejzaży pól, łąk, cichych wsi, dalekich dworów. Dzięki temu zabiegowi rodzinny dom narratora-bohatera (lub Stefana-Reymonta) zostaje wpisany w przestrzeń na polu mityczną, niemal sakralną, w momencie spisywania wspomnień już nieistniejącą („Świat zgoła dawny, umarły, zasklepiony: obyczaj prawieczny, wierzenia głębokie, garść ludzi ostatnich z czasów przeszłych” [259]). A sam bohater okazuje się nieodrodnym dzieckiem natury, któremu dostępna jest prawda o jedności świata i pokrewieństwie wszelkich istot („Stosunek chłopaka do koni, krów, zwierząt – uroczysty, serdeczny, tkliwy, oddający duszę wszystkim i ze wszystkim zrosły” [271])¹⁸.

Sielankę pierwszych lat przerywa przejście kilkuletniego syna pod opiekę ojca¹⁹. Od tej pory rola matki znacząco maleje – ukazana jest wyłącznie, gdy płacze. Tak reaguje na wyjazd chłopca do terminu, później na jego ucieczkę do teatru. W kwestiach zasadni-

¹⁶ Gaston Bachelard stwierdza, że archetyp matki, obecny we wspomnieniach dzieciństwa, „od razu wzbogaca rzeczywistość o wszelkie obrazy przytulności” (*Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. A. Tatariewicz, [w:] *idem, Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, z przedm. J. Błońskiego, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 325).

¹⁷ O związkach między literaturą a malarstwem Młodej Polski, realizujących motyw dziecka i temat dzieciństwa, zob.: J. Sosnowski, *Młoda Polska dzieckiem podszycia* oraz U. Makowska, *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, pod red. J. Papuzińskiej, Warszawa 1992. Zob. też: K. Sroczyńska, *Dziecko w malarstwie polskim*, Warszawa 1979.

¹⁸ Zob.: E. Ichnatowicz, *Sacrum dzieciństwa; wtajemniczenie. „Tajemniczy ogród”*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, cz. 2, pod red. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 2000.

¹⁹ To przejście musiało się odbyć około szóstego-siódemego roku życia bohatera. Anna Czabanowska-Wróbel pisze w książce *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (Kraków 2003, s. 17), że „na przełomie XIX i XX wieku najczęściej [...] wy-

czych matka okazuje się bezradna, jej postawa świadczy o niemożności zaradzenia konfliktowi, o jakiejś bezsilności wobec despotyzmu męża z jednej strony, a krnąbrności i uporu syna z drugiej. Choć Reymont wyraźnie podkreśla swoje bliskie relacje z matką, od której – jak kaže nam wierzyć – dziedziczy wrażliwość i łagodną naturę, to jednak wydaje się, że jego wrodzona subtelność i niezwykle wprost wydelikacenie są tym silniejsze, im więcej surowości i bezwzględności przejawia ojciec. Jakby pisarz „powiększał siebie” kosztem ojca: im gorszy wizerunek ojca-tyrana, tym bardziej krucha organizacja ducha dziecka²⁰. Podobny schemat „rodzinny” obowiązuje zresztą nie tylko w powieści autobiograficznej pisarza, ale też w *Komediantce*, *Fermentach*, *Chłopach*, *Roku 1794* – analogiczne stany napięcia pojawiają się między Janką Orłowską a ojcem, między Antkiem a Maciejem Boryną, między Sewerem Zarębą a miecznikiem. Charakterystyczną cechą tych powieści jest też całkowita nieobecność matek, albo dawno już zmarłych i stanowiących przedmiot nieutulonych tęsknot dręczonych przez ojców dzieci (*Komediantka*, *Fermenty*), albo usuniętych gdzieś w cień dworu, w smutku i ciszy dożywających swych dni, bez słowa sprzeciwu znoszących twarde rządy mężów (*Rok 1794*).

Taki sposób przedstawiania rodziny pozostaje w zgodzie z tendencjami epoki. „W relacjach rodzice-dzieci ukazanych w literaturze Młodej Polski – pisze Anna Czabanowska-Wróbel – akcentowane jest często pragnienie całkowitego zawładnięcia przez jedno z rodziców myślami i uczuciami dziecka”²¹. Choć nie bez znaczenia pozostają też osobiste doświadczenia Reymonta. W najbardziej realistycznym wariancie *Dzieciństwa*, zawierającym najwięcej (również personalnych) odwołań do autentycznych wydarzeń, sylwetki rodziców kształtowane są według tego samego modelu – trudno odróżnić, co jest tu jeszcze efektem prywatnych emocji, a co już stereotypem literackim. W projekcie tym zasadniczą rolę odgrywają elementy zwykłej codzienności, na którą składają się małżeńskie perypetie kolejnych siostr pisarza, rodzinne kłótnie o spadek po księdzu Szymonie, gospodarskie kłopoty ojca, małomiasteczkowe, sąsiedzkie plotki. W scenach pasania gęsi, roznoszenia z ojcem opłatków po wsiach, usługiwania do mszy, przygotowywania do szkoły – przeplatanych z wątkami niejakiego „starego pijanicy” Bartka, „ślepego dziada” oraz „Krystyny, żołnierskiej dziewczki” [249] – nie znać owej uciśnionej dziecięcej niewinności, tak istotnej we wszystkich pozostałych planach do powieści. W tym wspomnieniu dzieciństwo pisarza wydaje się najbliższe „zwyczajności”, pozbawione metaforycznych znaczeń naddanych (z wyjątkiem umieszczonych na początku motywów „nauki u stóp matki” i czytania *Lilii Wenedy*). Być może dlatego w następnych wersjach autobiografii Reymont rozwijał i uściślał tylko takie wątki, które – wbudowane w nadrzędną werstywną fabułę – nadałyby jednak jego dzieciństwu cechy niezwykłości i tajemnicy, zaświadczyłyby o geniuszu autora w tamtym okresie²².

różniano następujące trzy grupy wiekowe: niemowlęta, małe dzieci (do 6-7 lat), starsze dzieci (do czasu dojrzewania, mniej więcej do 14 roku życia).”

²⁰ Zob.: W. Kotowski, *Pod wiatr*, s. 30.

²¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko...*, s. 48.

²² Spośród rozpoznanych przez Annę Czabanowską-Wróbel młodopolskich wizerunków dziecka, w *Dzieciństwie* Reymonta najwyraźniej realizowałyby się modele dziecka jako artysty oraz dziecka-Polaka. Pierwsza część powieści autobiograficznej pisarza – co istotne, zważywszy na silne związki autora *Śmierci* z naturalizmem – pozostaje całkowicie obojętna na dzie-

Autobiograficzna powieść Reymonta niewiele ma wspólnego z naiwnym, niewinnym wspomnianiem. Jest przemyślanym, logicznie spójnym projektem literackim, mającym na celu nie tyle ukazanie obiektywnych etapów życia autora (dzieciństwa, młodości, wieku dojrzałego), co przekazanie sensu własnej legendy²³. Dla sformułowania owej autorskiej „prawdy o sobie”, bliskiej ideałowi *self-made-man*a, rodzinny dom i lata dziecięce mają znaczenie szczególne. Pozwalają pisarzowi wyretuszować własny portret według romantycznych i patriotycznych wzorców osobowych oraz powołać się na chłopsko-szlacheckie pochodzenie – jakby w odpowiedzi na przewidywane oczekiwania społeczne, zakładające taki właśnie rodowód twórcy *Chłopów* oraz *Roku 1794*. Przywołując okres dzieciństwa, Reymont mógł również naznaczyć swoją biografię piętnem tak koniecznego dla ukształtowania psychiki artysty tragizmu, mającego źródło w konflikcie z ojcem, który zmusza dziecko do opuszczenia bezpiecznego rodzinnego domu i do samotnego przedzierania się przez życie. Wynikające stąd młodzięcze błędy i porażki nie obciążają autora, rozpatrywane są bowiem z perspektywy późniejszych, znanych czytelnikowi sukcesów literackich. W *Żywocie człowieka poczciwego* nie ma zresztą zdarzeń nieistotnych – sam fakt wciągnięcia ich w autobiograficzną opowieść nadaje głębszy sens nawet tym wydarzeniom, które w autentycznym życiu były go absolutnie pozbawione. Jeden z dokładniej przedstawionych epizodów *Dzieciństwa* dotyczy pobytu kilkuletniego Reymonta na wiejskim weselu, na którym zobaczył on „nowy, ciekawy świat” chłopskich obyczajów, strojów, tańców, muzyki, zabaw, przyśpiewek, wariatów [255]. W tej autorskiej próbie dopisania genezy do znanej sceny wesela Boryny z Jagną Paczesiówną odbija się metoda organizująca całą strukturę wspomnień pisarza: przeszłość ukazywana jest w nich jedynie poprzez chwilę obecną – łańcuch przeżytych zdarzeń wytycza niezwykle krętą drogę, która doprowadziła owo przewrażliwione, dziwne, sprawiające rodzinie tyle kłopotów dziecko na szczyty literackiego parnasu.

dziectwo tego prądu, odkrywającego całą „brudną” sferę cielesności, także dziecka. Zob.: A. Czabanowska-Wróbel, *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3.

²³ Zob.: G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 278.

Beata Utkowska

HIS WIFE'S HUSBAND – MR DULSKI APPEARS BEFORE THE COURT

(summary)

The article is connected with unfinished autobiographical Reymont's novel titled *Żywot człowieka poczciwego*. The writer worked over it between the years 1918-1925. In the first part of this piece of writing, which is sacrificed to his childhood, Reymont's family home is the most often theme appearing in it. The author emphasizes his growing up in the bosom of nature, his own dreamful personality. The parents' portraits are shaped on the base of differences between them. The mother is idealized, she brings up her child in patriotism and surrounds him with love. The image of father is unanimously negative: he is a tyrant and a political coward who is not able to understand his son's artistic preferences. Reymont marks his self-portrait from the childhood with tragism which has its origin in conflict with his father. Such a romantic "origin", which is not very faithful to the reality, allows him to match his own biography up with the literary stereotypes. It is used by him not to tell objective but author's "truth of himself", which unfortunately was accepted rather uncritically by successive biographers. The basic thesis of the article tells, that *Żywot człowieka poczciwego* is not a document but it is a novel in which Reymont presented his own legend: he tells the story of self-conscious, unusual child, who would reach the top of literary parnas after years.