


JADWIGA GONIEWICZ-POTOCKA
Uniwersytet Łódzki

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



Dramatopisarski debiut Władysława Stanisława Reymonta *Za późno* (1899) w świetle brulionów

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest jednoaktówce *Za późno* Władysława St. Reymonta – jego pierwszemu dramatowi wystawionemu na deskach teatru. Sztuka powstawała w pierwszym kwartale 1899 roku, a swoją sceniczną premierę miała 28 kwietnia 1899 roku. Niedrukowany nigdy utwór zachował się w trzech wersjach rękopiśmiennych. W niniejszym artykule zostały one poddane oglądowi z perspektywy krytyki genetycznej, dzięki której przeanalizowano zmiany nanoszone w kolejnych manuskryptach i prześledzono etapy procesu twórczego Reymonta. Poprzez analizę utworu i jego recepcji usiłowano także odpowiedzieć na pytanie, z czego wynikało „teatralne niespełnienie” autora.

Słowa kluczowe

proces twórczy, krytyka genetyczna, archiwum pisarza, Władysław Reymont, jednoaktówka, Młoda Polska



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

Received: 18.04.2025. Verified: 12.05.2025. Revised: 16.07.2025. Accepted: 01.08.2025.

Funding information: Not applicable. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

Władysław Stanisław Reymont's Dramatist Debut: *Za późno* (1899) in the Light of the Drafts

The study offers an analysis of *Za późno*, a one-act play by Władysław S. Reymont – the first of his dramas to be staged in a theatre. The play was written in the spring of 1899 and premiered on stage on 28 April 1899. Although never published in print, the work has survived in three handwritten versions. These manuscripts are examined in the present article through the lens of genetic criticism, which makes it possible to trace the changes introduced in successive drafts and reconstruct the stages of Reymont's creative process. By analysing the play and its reception, the article also seeks to explore the reasons behind the author's 'theatrical unfulfilment'.

Keywords

textual process, genetic criticism, writer's archive, Władysław Reymont, one-act play, Young Poland

Rękopiśmienna spuścizna literacka Reymonta z perspektywy krytyki genetycznej stanowi materiał badawczy o ogromnym potencjale. Pisarz zostawił po sobie bruliony powieści, utworów dramatycznych, młodzieńczej poezji oraz całą masę nigdy niepublikowanych szkiców i notatek¹. Co kluczowe dla badań genetycznych – niektóre z dzieł, zarówno tych znanych czytelnikom, jak i pozostających do dziś wyłącznie w postaci rękopiśmiennej, zachowały się w kilku przekazach. Po niełatwej desyfracji manuskryptów można więc dokonać ich analizy i przybliżyć tym samym sposób pracy pisarza.

Zagadnienie procesu tekstotwórczego Reymonta było obiektem zainteresowań literaturoznawców od lat 70. XX wieku. Bodaj pierwszą, a jednocześnie najobszerniejszą pracą poświęconą tej problematyce, jest *Reymont przy biurku* Tomasza Jodełki-Burzeckiego². Autor poddał oglądowi przechowywane w Ossolineum bruliony pisarza z lat 1888–1895, koncentrując się na obecnych w nich elementach autobiograficznych. Jodełka-Burzecki skupia jednak uwagę przede wszystkim na utworach dobrze znanych czytelnikom, publikowanych: *Komediantce*, *Fermentach* czy *Chłopach*, a także, posiłkując się korespondencją, podejmuje próbę częściowej rekonstrukcji procesu powstawania *Ziemi obiecanej*, której rękopisy się nie zachowały.

Rzetelną analizę niepublikowanych autografów Reymonta przeprowadziła również Beata Utkowska (*Reymonta teksty możliwe. O późnych autografach pisarza*³), omawiając szkice powojenne, wśród których znalazły się między innymi: *Misterium*, *Ameryka*, *Z chłopskiego gniazda*, *Historia jednego żywota* i inne. Badaczka analizuje inspiracje twórcze Reymonta z ostatnich

¹ Największe zbiory przechowywane są w Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz Bibliotece Ossolineum.

² T. Jodełka-Burzecki, *Reymont przy biurku*, Warszawa 1978.

³ B. Utkowska, *Reymonta teksty możliwe. O późnych autografach pisarza*, [w:] „Wskrzesić choćby chwilę”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Poznań 2017, s. 363–375.

lat życia, ukazuje jego niepokoje, wyraźnie sygnalizowane w tekstach, oraz ewolucję jego światopoglądu na przełomie lat.

O dramatach Reymonta pisali także w tym samym tomie zbiorowym: Marek Dybizbański, który szczegółowo omówił dramat *Chłopi*, śledząc zmiany zachodzące w obrębie kolejnych brulionów⁴, oraz Tomasz Sobieraj, prezentując dzieje sztuki scenicznej *Przeigrana* wystawionej na deskach Teatru Małego bez zgody autora⁵.

Wśród dotychczasowych badań brakuje omówienia innych utworów dramatycznych czy tekstów powstałych we wczesnym okresie twórczości literackiej Reymonta – uznać to więc można za niezagospodarowany obszar wart eksploracji. Utwory napisane przez autora jeszcze w latach 90. mogą stanowić ciekawy przyczynek do badań nad jego procesem twórczym oraz kształtowaniem indywidualnego głosu, który wkrótce miał stać się głosem jednego z kluczowych przedstawicieli epoki.

Celem niniejszego artykułu jest przede wszystkim przybliżenie kulis powstawania utworu dramatycznego Reymonta, zatytułowanego *Za późno*, omówienie jego recepcji, a także charakterystycznych cech procesu twórczego autora na podstawie zachowanych rękopisów. Przyjęte zamierzenia realizowane są zgodnie z założeniami francuskiej szkoły krytyki genetycznej⁶, która „dąży do niematerialnego zjawiska (procesu) poprzez dokładną analizę materialnych śladów pozostawionych w trakcie tego procesu”⁷. Teksty brulionowe, a także korespondencja i notatki z czasu powstawania dzieła, postrzegać należy jako świadectwo krystalizowania się utworu „utrwalonego” w formie pierwodruku. Ciekawe mogą bowiem okazać się odpowiedzi na pytania: co było powodem decyzji o niedrukowaniu dramatu? Jak zmieniała się koncepcja utworu i kreacja bohaterów? Jakie zamierzenia autora ukazują nanoszone na tekst zmiany?

W pracy nad niniejszym artykułem myślą przewodnią były także słowa Jana Parandowskiego z *Alchemii słowa*: „najpiękniejszym poematem są dzieje poematu, jego narodziny i rozwój razem ze wszystkimi przygodami, jakich zaznaje lub jakie powoduje w umyśle i życiu twórcy”⁸. Nawet w przypadku utworów nieudanych artystycznie, chybionych, niewydanych – przesłedzenie załączkowych pomysłów może poszerzyć wiedzę o warsztacie twórczym autora i sposobach poszukiwania własnego głosu na scenie literackiej. To spostrzeżenie dotyczy również Reymonta. Jak pisze Utkowska, niewydane dzieła „pozostając niepodjętą możliwością, zaniechanym pomysłem – prezentują »inne wcielenia osobowości twórczej«”⁹. Wzbogacenie

⁴ M. Dybizbański, *Władysław Reymonta zmagania z dramatyczną formą „Chłopów”*, [w:] tamże, s. 377–390.

⁵ T. Sobieraj, „Próba dramatyczna”. „Przeigrana” Władysława Reymonta, [w:] tamże, s. 391–400.

⁶ Teoretycznym fundamentem i punktem wyjścia niniejszych badań jest rozprawa Pierre’a-Marca de Biasiego: *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.

⁷ D. Ferrer, M. Groden, *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*, [w:] *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, red. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden, Philadelphia 2004, s. 11. Tłumaczenie własne.

⁸ J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 2020, s. 217.

⁹ B. Utkowska, *Reymonta teksty możliwe...*, s. 364–365. Autorka używa określenia Olgi Dawidowicz-Chymkowskiej z rozprawy *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007, s. 22.

literackiej biografii pisarza o teksty niewydane może zatem poszerzyć, a nawet zmienić postrzeganie jego twórczości z danego okresu – jak stało się w przypadku analizowanych przez Utkowską późnych, porzuconych dzieł Reymonta¹⁰. Drugim zamierzeniem jest także próba odpowiedzi na pytanie, z czego wynikało Reymontowskie „teatralne niespełnienie”¹¹ – oraz jakie brulionowe ślady procesu twórczego zapowiadają niepowodzenie autora w obszarze dramatopisarstwa.

Spośród mnogości dostępnych w archiwach Reymonta materiałów wybrano do niniejszej analizy pierwszy wystawiany na deskach teatrów amatorskich – lecz nigdy niedrukowany – dramat *Za późno* z 1899 roku¹². Głównym kryterium doboru materiału stała się w tym przypadku liczba przekazów rękopiśmiennych (trzy bruliony), która pozwala na porównanie kolejnych wersji tekstu w fazie przedwydawniczej, a także fakt, że był to pierwszy utwór dramatyczny, który Reymont zdecydował się wystawić na scenie. Z perspektywy genetyki najbardziej interesujące są pierwsze szkice dzieła, załączki krystalizującego się pomysłu, uchwycenie dzieła „w ruchu” – zmieniającego się i dopiero dążącego do określonej formy¹³. Rzeczy nieudane mogą wszak okazać się nie mniej ciekawe, niż najznamienitsze dzieła – może właśnie w nich pisarz po raz pierwszy zanotował pomysły, wątki i kreacje postaci pełniące później zasadniczą rolę w znanych powieściach i nowelach.

Za późno na scenach paryskich i warszawskich

Szkic dramatyczny zatytułowany *Za późno* był pierwszym tekstem Reymonta wystawionym na deskach teatru. Pomysły związane z utworem pisarz odnotował na początku lutego 1899 roku w Paryżu, a ponieważ miasto nie sprzyjało jego pracy twórczej, już 12 lutego zwrócił się z prośbą o gościnę do Henryka i Anny Gierszyńskich w ich willi w Ouarville¹⁴, gdzie Reymont – polecony przez Jana Lorentowicza – przebywał już wcześniej, pisząc I tom *Ziemi obiecanej*. To właśnie w Ouarville autor tworzył kolejne wersje dramatu.

¹⁰ Zob. B. Utkowska, *Reymonta teksty możliwe...*, s. 364.

¹¹ Określenie Małgorzaty Bartyzel, *Teatralne niespełnienie*, [w:] *Reymont. Dwa końce wieku*, red. M. Swat-Pawlicka, Warszawa 2001, s. 122-143.

¹² Jednoaktówka *Za późno* nie doczekała się dotąd opracowania, choć o jej adaptacjach teatralnych wspominali m.in.: T. Oracki, *Reymont – teatr – film – radio: rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 173-186; K. Chruściński, *Reymont i Cazin – dzieje współpracy*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 193-202; F. Ziejka, *Władysława Stanisława Reymonta droga na francuski Parnas*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82(4), s. 71-94.

¹³ Zob. m.in.: M. Antoniuk, *Przyjemność przed-tekstu. Proces tekstotwórczy jako temat dla polskiego „literaturoznawstwa (w) przyszłości”*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2017, nr 1, s. 23-36; O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007; A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2017; W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.

¹⁴ List do H. Gierszyńskiego z 12 II 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, oprac. B. Kocówna, Warszawa 2002, s. 87.

Sztukę odegrali aktorzy-amatorzy ze Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej – premiera odbyła się 28 kwietnia 1899 roku w Paryżu przy ul. de Lancry 10 o godzinie 20:30¹⁵. Recenzent francuskojęzycznego „Bulletin Polonais” wyraził się o sztuce Reymonta pozytywnie: „utwór jest ciekawy i ma dobre dialogi”¹⁶, choć na drodze do pełnego sukcesu stanęli, jak się okazało, niedoświadczeni odtwórcy powierzonych ról: „[Sztuka] zagrana przez prawdziwych aktorów o wcześniejszej porze wieczornej, bardziej oczarowałyby publiczność”¹⁷. Opinię tę podzielił Kazimierz Królikowski¹⁸, a także Lorentowicz, pisząc już po latach, że „sztukę grano fatalnie”¹⁹. Sam Reymont po paryskiej premierze donosił bratu nie bez kokieterii: „Amatorzy grali pod psem, pod starym psem, ale sztukę publiczność przyjęła tak gorąco, że musiałem trzy razy się im kłaniać ze sceny. A co nie jest przyjemnym”²⁰. W listach do Gierszyńskich oraz do siostry Jakimowiczowej skarżył się, że paryska premiera kosztowała go zbyt wiele zdrowia i z tego powodu nie zamierza pojawić się na przedstawieniu powtórnie²¹.

Po raz drugi sztukę *Za późno* zagrano w warszawskiej Dolinie Szwajcarskiej 27 listopada 1899 roku²² – tego samego wieczoru inscenizowano również jednoaktówki Andrzeja Niemojewskiego i Tadeusza Jaroszyńskiego. Recenzent „Prawdy”, Zenon Pietkiewicz, podsumował dramat Reymonta jako banalny, choć przyznał, że autor dowiódł też pewnych zdolności scenicznych²³. Mimo niezbyt entuzjastycznego przyjęcia utworu przez publiczność, wielki autorytet w dziedzinie teatru – Władysław Bogusławski – wypowiedział się o sztuce łagodnie i zakończył dyplomatycznie: „[...] nikt nie miał pretensji do p. Reymonta, który czytelnikowi swoich powieści nieraz jeszcze wynagrodzi zawód teatralnego widza”²⁴.

W wypowiedzi tej wyraźnie rysuje się pogląd powtarzany przez krytyków, czytelników i badaczy właściwie do dziś – Reymont nie sprawdzał się pisarsko w formach dramatycznych²⁵, w przeciwieństwie do prozy, w której osiągał często znakomite efekty. Mimo wielu podejmowanych

¹⁵ *Nouvelles diverses*, „Bulletin Polonais” 1899, nr 130, s. 134; List do H. Gierszyńskiego z 25 IV 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, s. 88.

¹⁶ *Nouvelles diverses*, s. 135: „[...] sa pièce est intéressante et bien dialoguée” (tłum. własne).

¹⁷ Tamże: „Jouée par de véritables acteurs e a une heure moins avancée de la nuit, elle aurait plus complètement charmé l’auditoire” (tłum. własne).

¹⁸ K. Kr. [Kazimierz Królikowski, właśc. Jan Kazimierz Denes], „Paryż, 30-go kwietnia...”, „Kurier Warszawski” 1899, nr 122, s. 4.

¹⁹ J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz*, Warszawa 1935, s. 12.

²⁰ List do F. Rejmenta z 13 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodelka-Burzecki, B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 119.

²¹ List do H. Gierszyńskiego z 2 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, s. 89; List do K. Jakimowiczowej z 12 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, s. 185.

²² L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964*, t. 2, Warszawa 1971, s. 778.

²³ Z. Pietkiewicz, *Przegląd teatralny*, „Prawda” 1899, nr 48, s. 574.

²⁴ W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 51, s. 1010.

²⁵ Adam Grzymała-Siedlecki na temat niepowodzeń dramatopisarskich Reymonta pisał: „Fenomen tym jeszcze dodatkowo interesujący, że powieści jego i nowele po brzegi naładowane są akcją. Jeszcze jeden dowód, że krąg talentu aktorskiego i krąg zdolności dramatopisarskiej to kręgi styczne, ale nie koncentryczne. Moliere i Szekspir napisali swoje sceniczne arcydzieła nie dlatego, że byli aktorami, lecz że poza tym mieli talent dramatopisarski”. A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego*, [w:] tenże, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 264.

prób, rozpoczętych i porzuconych rękopisów, Reymont do końca życia poszukiwał własnego sposobu ekspresji w formach dramatycznych i pragnął stworzyć oryginalny utwór przeznaczony na scenę²⁶. W powstanie jednoaktówki włożył wiele pracy, zaniedbując przy tym inne bieżące obowiązki²⁷. Spośród wielu swoich szkiców musiał jednak uznać napisany wiosną 1899 roku tekst *Za późno* – za sztukę udaną i wartą realizacji teatralnej, skoro zdecydował się na jej dwukrotne wystawienie na scenie. Po czasie stwierdził, że jego debiut – „jak zresztą wszystkie debiuty, nie powiódł się zbyt świetnie”²⁸, choć nauczył się dzięki niemu, jak przyznał: „więcej, niżli bym się nauczył z dziesięciu książek wykładających teorie dramatu”²⁹. Z czasem podchodził do tej próby dramatycznej z zachowawczym dystansem: „Cóż Wam powiem? Że nie jest wiele warta, napisałem ją i wystawiłem, bo chciałem się sam przekonać, czy mogę pisać na scenę. I tyle też zysku mam z tego przedstawienia, że poznałem, iż znam się z nią wcale dobrze”³⁰.

Za późno – młodopolska jednoaktówka

Fabula „szkicu dramatycznego” (określenie autora) *Za późno* skoncentrowana jest wokół mieszkańców ziemiańskiego dworku: neurotycznej Kamilli, jej męża Jana – oraz ich gościa Henryka³¹, pisarza, najbliższego przyjaciela pana domu, a dawnego ukochanego Kamilli. Jako postaci drugoplanowe pojawiają się również: służący, „gap wiejski”³² Walek, a także kuzynka Jana – zakonnica Maria.

Dla rozsądnego pana domu największą wartością jest praca, a priorytetem – codzienne obowiązki. Kamilla jest jego zupełnym przeciwieństwem; nudzi ją rutyna, jest nerwowa i emocjonalna. Skrajnie różne temperamy małżonków, a także ich odmienne podejście do życia stają się częstym powodem kłótni. Jan wypomina Kamilli: „spazmujesz... płaczesz... no i przesadzasz kwiateczki albo obserwujesz księżycowe światło” [*Za późno* III, 9], ona zaś zarzuca mu trywialne niezrozumienie dla jej zdenerwowania:

Kamilla: (*chodzi, przystaje*) Niepokój mnie trzęsie. (*siada*) Niedobrze mi jakoś...

Jan: (*ze współczuciem*) Możeś co zjadła niezdrowego i...

Kamilla: (*przerywa mu, niecierpliwie*) Przestań. Proszę cię daj mi wody. Przyczyn wszelkich niewyjaśnionych rozstrojów duszy szukasz w niedyspozycji żołądka [*Za późno* III, 9].

²⁶ Ostatnią bodaj próbą jest *Misterium* datowane na lata 1924–1925.

²⁷ List do H. Gierszyńskiego z 2 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, s. 89.

²⁸ Tamże.

²⁹ List do K. i M. Łaganowskich z 6 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, s. 264.

³⁰ List do K. Jakimowiczowej z 12 V 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, s. 185.

³¹ Jak wynika z recenzji „Kuriera Warszawskiego” podczas paryskiej premiery imię to zostało zmienione na „Wiktor”. Zob. K. Kr., [„Paryż, 30-go kwietnia...”].

³² W.S. Reymont, *Za późno*, 1899. ZNiO rkps 5245/I, s. 1. (Dalej źródło oznaczane skrótowo w tekście głównym: *Za późno* III wraz z numerem strony).

Młoda matka i żona, niczym Emma Bovary, marzy o innym życiu, o romantycznej miłości, o której czytała w powieściach Henryka, męczy się bowiem w związku z twardo stąpającym po ziemi Janem: „Ach, on jest taki płaski, taki poziomy, taki codzienny, że na sam jego widok ogarnia mnie rozdrażnienie i nuda” [Za późno III, 11] – zwierza się Marii. Krecja Kamilli przypomina również charakterystyczne dla schyłku XIX wieku portrety kobiet obdarzonych nadprzyrodzonym zmysłem, intuicją – przeczuwa ona zawczasu nadchodzące nieszczęście, choć nie potrafi tego przecucia racjonalnie uzasadnić. Jej wypowiedziane na głos niepokoje budują napięcie od początku utworu: „Tak się czegoś boję... [...] Coś dziwnego dzieje się ze mną” [Za późno III, 8]. Utwór, reprezentujący typ jednoaktówki „dopełniania przeczuć”³³, realizuje ten wzorzec konsekwentnie – motyw przecucia tragedii sygnalizuje czytelnikowi konieczność jej ziszczenia się w późniejszych scenach. Sugestia zwerbalizowana przez Kamillę ma zatem intensyfikować doznania odbiorcy i prowadzić do punktu kulminacyjnego. Reymont nie podołał jednak temu zadaniu, ponieważ akcja – choć skondensowana – rozwija się bardzo powoli, a finał nie zaskakuje.

Kolejną z postaci jest Maria, która całe dni spędza na modlitwie – jest cicha, apatyczna, porusza się bardzo wolno, sprawiając wrażenie snującego się po domu ducha. Jej życie naznaczyło traumatyczne wydarzenie z przeszłości – mężczyzna, którego zaręczyny odrzuciła, zastrzelił się na jej oczach:

Maria: [...] chciałam go wypróbować, bo mi mówili, że on kocha się w moim posagu... że jest w złych interesach... Odmówiłam mu chociaż go kochałam... On szalał... wołał że się zabije... że umrze... żał mi go było, ale chciałam się przekonać czy mnie kocha naprawdę... zostawiłam go samego... myślałam że jak wyjdzie i będzie szedł przez ogród... zabiegnę mu drogę i powiem, żeby pozostał... Czekałam... czekałam z bijącym sercem tam... pod bzami... miałam już wyznanie miłości na ustach... wtem... huk straszny... [Za późno III, 14]

Rozmowa z Kamillą, a także widok Henryka – tak podobnego do zmarłego – przywołuje w pamięci Marii minione wydarzenia i doprowadza ją niemal do obłędu. Zdaje się jej, że widzi na schodach plamy krwi, przypominające o jej winie: „corocznie w ten sam dzień występują świeże... krzyczą o pomstę na mnie...” [Za późno III, 14]. Aby uciszyć poczucie winy, Maria wypełnia swoje życie ascetyczną religijnością.

W dniu przyjazdu Henryka okazuje się, że jest on młodszym bratem samobójcy. W toku rozmowy Kamilla wyznaje dawnemu ukochanemu swoje uczucia:

Ale proszę, niechaj pan powie, co ma czynić kobieta, którą pożera wieczny głód duszy? (zapala się) Która czuje się tak silna, że mogłaby uszczęśliwić – a musi rozmieniać duszę na wizyty, plotki i zawiązywanie krawatu

³³ M. Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007, s. 110.

mężowi! [...] Chce być człowiekiem – a jest tylko manekinem, bo tylko tym jej być wolno i wypada, bo tylko na to pozwala obroża obyczajów. Co ma począc taka kobieta? Jak ma żyć?... [Za późno III, 26]

Kamilla z *Za późno* – podobnie jak Ibsensowska Nora z *Domu lalki* i zdradzająca męża Tola z *Przebranej Reymonta* – stanowczo sprzeciwia się dominacji męża i niespełnieniu. Dokonuje także podziału na ludzi „płaskich” – zakorzenionych w codzienności filistrów – oraz ludzi o większych ambicjach i dążących do życiowego spełnienia. Nieszczęśliwa Kamilla jest tłamszona przez środowisko, w którym się znalazła, i jednocześnie sama nie potrafi wyrwać się z niego, by żyć według własnych zasad. Tematyka ta będzie przewijać się również w wielu późniejszych, znanych utworach prozatorskich Reymonta, a postaci o rysach Kamilli nosić będą znamiona literackiego sobowtóra samego autora.

Relacja zawiązana między Kamillą a Henrykiem przed sześcioma laty nie przetrwała, gdyż kobieta nie miała wówczas odwagi podążyć za głosem serca – zamiast kochanego Henryka wybrała na męża dobrze sytuowanego, rozsądnego, pracowitego Jana. Z czasem przekonała się jednak, że popełniła błąd, skazując się na życie z poczuciem niespełnienia. Gdy Henryk chce uciec razem z nią, by rozpoczęli nowe życie – Kamilla ponownie wycofuje się, a jej kochanek odjeżdża na zawsze. Rozdarta wewnętrznie kobieta uświadamia sobie bowiem, że jest już za późno, by nadrobić minione lata spędzone osobno i zacząć życie od nowa. W ostatniej scenie pada na kolana, szlochając: „Henryku! Za późno, za późno...” [Za późno III, 32].

Nie bez znaczenia dla analizy dramatu Reymonta jest moment jego powstania. Przełom wieków XIX i XX stanowi swoistą cezurę czasową w rozwoju jednoaktówki. Na gruncie europejskim szczególnie dużą siłę oddziaływania miały dwie szkoły; pierwszą z nich jest reprezentowany przez Augusta Strindberga naturalizm, który zakładał kluczowy wpływ przeszłości na teraźniejszość postaci oraz podejmował głównie tematykę psychologiczno-obyczajową. Zamiast na dynamiczną fabułę kładziono nacisk na dialog utrzymany raczej w stylu potocznym – to właśnie rozmowa między bohaterami miała prowadzić do wiwisekcji, uświadomienia motywów własnego postępowania, a później – autorefleksji. Podejmowana tematyka najczęściej oscylowała wokół relacji międzyludzkich: stosunków małżeńskich czy zagadnień moralnych³⁴.

Drugi nurt reprezentował Maurice Maeterlinck z jednoaktówką symbolistyczną, której istotę tworzyły atmosfera, emocje, a także symbole i sugestie, prowadzące do kulminacji w finale. Tego typu dramaty skupiały się na niedostępnych człowiekowi tajemnicach bytu, na zagadnieniach egzystencjalnych. Symbolistyczni bohaterowie często przeczuwają zbliżające się nieszczęście, mają kontakt ze światem metafizycznym, ale nie są w stanie panować nad swoją mocą. Postaci-media pozostają bierne, pełnią jedynie rolę łącznika między światem materialnym a pozazmysłowym, odbiorcom przypominają zaś o zbliżającej się katastrofie, często poprzez powtarzające się i niesprecyzowane

³⁴ Zob. M. Rusek, *Miniaturowe światy...*, s. 55.

wypowiedzi przy użyciu sformułowań wskazujących na nieokreśloność: „coś (złego)”, „jakiś (niepokój)”, „gdzieś (słychać)”, „zdaje mi się” itp.³⁵

W dramacie *Za późno* Reymont podejmuje próbę budowania nastrojowości i dramaturgicznego napięcia³⁶, lecz realizuje raczej założenia nurtu naturalistycznego – wydarzenia są skoncentrowane wokół codziennych spraw, a motywacje aktualnego położenia bohaterów determinuje przeszłość, z którą konfrontują się na oczach odbiorcy. Tak dzieje się w przypadku Marii, której decyzja, aby poświęcić życie Bogu tkwi w trudnym do zagłuszenia poczuciu winy; i tak samo wykreowana jest postać Kamilli – niespełniona życiowo kobieta odczuwa silny niepokój od momentu, gdy Henryk przyjechał do nich w odwiedziny, bo czuje, że wciąż go kocha. Zbliżające się nieszczęście, które Kamilla przeczuwa, wiąże się właśnie z jej dawną miłością.

Negatywne opinie dotyczące dramatu wynikają po części z jego niekonsekwencji – Reymont niezbyt zręcznie usiłuje bowiem wprowadzić do swojej sztuki elementy symbolistyczne i przy ich pomocy zbudować napięcie znane z jednoaktówek Maeterlincka. Sposób kreacji niektórych bohaterów – głównie Kamilli i Marii – przypomina elementy owego „dramatu wewnętrznego”, o którym kilka lat później napisze Stanisław Przybyszewski³⁷. Reymont próbuje zredukować do minimum akcję i ruch sceniczny na rzecz zwrotu ku psychice bohaterów, nie jest jednak w stanie zachować powściągliwości w ich dialogach³⁸ oraz zrezygnować z przydługich wypowiedzi postaci trzecioplanowych (m.in. powracający wątek służącego Walka, który nie chce nosić liberii, co jest powtórzeniem motywu znanego już z *Fermentów*). Szczególnie trafna zdaje się recenzja Denesa w „Kurierze Warszawskim”:

W sztuce tej zawiera się bez wątpienia materiał dramatyczny, choć pozbierany z różnych stron i niezupełnie złączony w harmonijną całość. Wadami natomiast „szkicu dramatycznego” Reymonta są: nie zawsze dostateczne uzasadnienie psychologiczne wypadków, przeładunek dialogiem, dość nierównym pod względem wartości myśli i wartości artystycznej, wreszcie jaskrawe, nieestetyczne czasem zestawienie efektów tragicznych z komicznymi³⁹.

Reymont kreuje świat przedstawiony w dramatach z nadmiernym melodramatyzmem i sztucznością zabiegów, prowadzącymi wręcz do śmieszności – zresztą to właśnie zarzucała autorowi krytyka po publikacji dramatu *Przegrana* w 1911 roku⁴⁰. W finale historii Henryk wyjeżdża, a Kamilla z płaczem pada na ziemię, podczas gdy nieświadomy ostatnich wydarzeń Jan woła wszystkich na kawę. Zapowiadana tragedia nie dochodzi więc do skutku – żaden z bohaterów nie ginie, na dom nie spada niespodziewanie

³⁵ Te i inne przykłady wskazuje M. Rusek (*Miniaturowe światy...*, s. 111–112), przywołując fragmenty m.in. *Sfinksa Tetmajera*, *Warszawianki* Wyspiańskiego, *Gości* Przybyszewskiego.

³⁶ Zob. A. Sobiecka, *Świat teatru w jednoaktówce przelotnej XIX i XX wieku*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 122–123.

³⁷ Zob. S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905.

³⁸ O braku „retorycznego umiaru” w dramacie *Przegrana* pisał również: T. Sobieraj, „Próba dramatyczna”. „Przegrana” Władysława Reymonta, s. 396.

³⁹ K. Kr., [„Paryż, 30-go kwietnia...”]

⁴⁰ Zob. T. Sobieraj, „Próba dramatyczna”. „Przegrana” Władysława Reymonta, s. 391–400.

żadne nieszczęście, Kamilla nie opuszcza męża i dziecka, nie decyduje się też na odebranie sobie życia jak przed laty brat Henryka. Po wyjeździe pisarza wszystko wraca do dawnego porządku. Jak wynika z korespondencji Reymonta, usiłował on wprowadzić do dramatu elementy humorystyczne⁴¹ – tak zapewne miały być odbierane wątki związane ze służącym Walkiem, który swoją prozaicznością oraz prostotą narusza patetyczny dramatyzm rozmowy Kamilli i Henryka, przerywając ich chwile sam na sam. Te fragmenty, które miałyby budzić grozę i niepokój – jak wspomniana scena ze złymi przecuciami Kamilli – zostały więc zrealizowane nieudolnie, banalnie, przez co całość daje wrażenie chaotyczne, niespójne.

Bardziej wstrząsającym zakończeniem (choć niekoniecznie artystycznie lepszym) i tworzącym spójną paralełę z wątkiem Marii i jej narzeczonego byłoby doprowadzenie do samobójstwa Kamilli lub Henryka, powodowanych niespełnioną miłością. Na zabieg ten Reymont ostatecznie nie decyduje się, choć w poprzednim szkicu dramatu planował wprowadzenie tego wątku – ukazanego niejednoznacznie – w ostatnich scenach Kamilla (Natalia) chwyta bowiem za rewolwer i nieprzytomna pada na ziemię.

Bruliony *Za późno*

Przywołane już listy wskazują na intensywność, z jaką Reymont pracował nad dramatem *Za późno* od lutego do kwietnia 1899 roku. Odczuwał silne rozdrażnienie powodowane zgiełkiem Paryża – był przekonany, że w tak niesprzyjających warunkach nie będzie w stanie skoncentrować się na pracy. Gdy wyjechał do zacisznego Ouarville, pisanie szło mu już znacznie sprawniej. Elementy tego procesu można prześledzić dzięki rękopisom – autograf *Za późno* zachował się bowiem w trzech wersjach brulionowych opatrzonych przez Reymonta datami krańcowymi – rozpoczęcia i zakończenia pracy nad każdym z nich.

Pierwszy wariant sporządzony został w Paryżu między 1 lutego a 6 marca 1899 roku, drugi – między 17 marca a 29 marca tego samego roku, a trzecią wersję – czystopis – opatrzoną datą końcową 16 kwietnia 1899 roku. Dla przejrzystości i porządku wywodu przyjęłam ich rozróżnienie za pomocą umownych określeń: *Za późno I*, *Za późno II*⁴² oraz *Za późno III*. Kolejne rozpatrywanie tu aspektów, takich takie jak: liczba scen, kreacja bohaterów, styl ich wypowiedzi czy fabuła, ma na celu precyzyjne prześledzenie dążenia Reymonta do rękopisu definitywnego⁴³ i ukazanie zabiegów, które wpłynęły na ostateczny kształt sztuki.

Podstawową różnicą między wersjami, którą należy zasygnalizować jeszcze przed omawianiem zawartości autografów – są imiona bohaterów.

⁴¹ Co ciekawe, w korespondencji kilkakrotnie określa on premierę *Za późno* „debiutem komediopisarskim”, choć – z perspektywy odbiorcy – element humorystyczny nie odgrywa w dramacie kluczowej roli. Zob. List do H. Gierszyńskiego z 25 IV 1899 roku, [w:] W.S. Reymont, *Korespondencja*, s. 88.

⁴² *Za późno I* oznaczane dalej skrótowo w tekście głównym odnosi się do źródła: W.S. Reymont, *Za późno*, [w:] tenże, [Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900]. ZNiO rkps 6962/I, k. 315–318. *Za późno II* – tamże, k. 319–346.

⁴³ Choć określenie to odnosi się na ogół do czystopisu stanowiącego podstawę wydania tekstu w druku, to w tym przypadku (ponieważ *Za późno* nigdy nie ukazało się drukiem) mam na myśli tę wersję tekstu, która posłużyła za scenariusz, podstawę publikacji sztuki na deskach teatru.

W czystopisie Reymont wymienia główne postaci: Kamilla, jej mąż Jan, dawna miłość – Henryk, siostra zakonna Maria i służący Walek, natomiast w spisie postaci w najstarszym rzucie brulionowym wymienia: Natalię, Jana, Jerzego, kuzynkę – starą pannę Karolinę, Walka, matkę (w drugim wariantcie zostaje zmieniona na babkę), a także Nastkę, która w *Za późno I* jest kuzynką, później – służącą, a w czystopisie przeistacza się w „Głos za sceną” [*Za późno III*, 1].

Pierwszy zapis całej koncepcji dramatu zawarł Reymont w najstarszej wersji tekstu w formie zwięzłego streszczenia pomysłu na fabułę każdej kolejnej sceny. Ogólny zarys wydarzeń pokrywa się z fabułą w późniejszym czystopisie, ale pełni wyłącznie funkcję szkieletu, do którego później Reymont dodawał szczegóły i niuanse. Podobny schemat pracy był przez niego praktykowany na co dzień, nierzadko przysparzając mu kłopotu – bywało, że pomysł na utwór rozrastał się w rękopisie do tego stopnia, że autor stał przed decyzją o przeniesieniu poszczególnych wątków i scen do innych utworów bądź całkowitego przeformułowania dzieła⁴⁴.

Fragmenty opisu scen w szkielecie-pierwopisie *Za późno* brzmią na przykład tak:

Wchodzi Natalia. Jan szykuje się do wyjścia. Prosi go, aby pozostał, że się czegoś boi, że jej straszno. Mąż żartuje z niej, całuje w powietrzu i wychodzi. [...] Wchodzi matka, staruszka. Co ci jest? Nie wiem, nie wiem, nie wiem, boję się... Mówią o tym gościu [...] Nastaje cisza. Babka wychodzi. Nastka opowiada jej o nim, o jej – dziwnym życiu [*Za późno I*, 315v].

Cytat pokazuje, że Reymont prowadził notatki swobodnie – do opisu wtrącał fragmenty dialogów kilku postaci, nie rozdzielając ich graficznie (słowa matki: „Co ci jest?”, odpowiedź Natalii: „Nie wiem, nie wiem, nie wiem, boję się...”). Opisy w autografie *Za późno I* nie zawierają szczegółów dialogowych ani detali zarówno fabularnych, jak i przydatnych do inscenizacji. Niemal każdą wypowiedź naszkicowaną w pierwszym wariantcie, a rozwiniętą w *Za późno II*, Reymont przeplata w czystopisie z nowymi dialogami, znacząco nadbudowując wypowiedzi postaci. Często zmienia także kolejność dialogów w obrębie jednej sceny lub przenosi je do kolejnych.

O rozrastaniu się utworu świadczy też oczywiście ewoluująca liczba scen – pierwotnie pisarz zaplanował jedynie trzy, w drugiej wersji było ich jedenaście⁴⁵, a w ostatniej trzynaście. Znamienna jest również liczba stron, która w kolejnych wariantach wynosi (łącznie ze skreśleniami): cztery, dwadzieścia osiem oraz trzydzieści stronic formatu zbliżonego do A5.

⁴⁴ „Im dalej przerzucałem karty manuskryptu, tym silniej zarysowywała mi się nowa koncepcja, przerastająca pierwotny pomysł. Biłem się z myślami, co robić: czy wydać gotowy rękopis drukiem, a nowy utwór napisać z pominięciem tego, co dałem w jednotomowym romansie – czy też wchłonąć rzecz dawną i napisać jednolitą, prostą powieść, obejmującą życie chłopca, pozostające w łączności z porami roku. Trudna była decyzja, ale wreszcie postanowiłem, aby uniknąć możliwych powtarzań, napisać od nowa wszystko” (zob. S. Lam, *Laureat Nobla Wł. St. Reymont i kilka jego zwierzeń*, „Naokoło Świata” 1924, nr 8, s. 19-20).

⁴⁵ Zgodnie z numeracją scen było dziesięć, jednak Reymont popełnił błąd, dublując numerację sceny II.

Elementem dramatu odróżniającym od siebie kolejne brulionowe wersje jest przede wszystkim główna postać kobieca. W wariacie trzecim szczególnie – w porównaniu do *Za późno I* i *II* – zmienia się kreacja Natalii-Kamilli, której osobowość zostaje przez Reymonta pogłębiona, nakreślona dobitniej i sugestywniej. W drugim rzucie brulionowym Natalia jawi się jako kobieta subtelna, o wątłym zdrowiu, a przede wszystkim – mimo chęci wprowadzenia zmian w swoim życiu – bierna, posłuszna mężowi i delikatna. Kamilla z wersji trzeciej nabiera „nerwowości” typowej dla obrazu literackiego kobiety końca wieku XIX (staje się też więc w jakiejś mierze stereotypowa w swych zachowaniach); już nie tylko krótko sygnalizuje Janowi swoje złe samopoczucie, ale wskazuje elementy potęgujące jej zły stan emocjonalny: drażniący zapach lewkonii rosnących w ogrodzie czy muzykę fortepianową, która sprawia, że Kamilla daje upust emocjom, ale jednocześnie wzmaga nerwowe podrażnienie.

Kamilla traci cechy kobiety uległej, staje się postacią wyrazistą, targaną obawami i nie bojącą się otwarcie przeciwstawiać mężowi i polemizować z nim. Wzbogacenie kreacji postaci można zaobserwować chociażby na przytoczonym niżej przykładzie, ukazującym ten sam moment w toku wydarzeń w drugim i trzecim przekazie:

<i>Za późno II</i>	<i>Za późno III</i>
<p><u>Nat.</u>: Nie jedź dzisiaj... (<i>prosi</i>) <u>Jan.</u>: Cóż znowu, muszę, nawet mi bardzo pilno. <u>Nat.</u>: Zostań. Tak mi jest niedobrze, tak się boję czegoś, tak boję. Chodzi po pokoju, staje przed oknem, patrzy, siada. <u>Jan.</u>: Odpocznij, jesteś zdenerwowana [<i>Za późno II</i>, k. 323v].</p>	<p><u>Kamilla.</u>: (<i>prosząco</i>) Zostań ze mną! Tak się czegoś boję... zostań! <u>Jan.</u>: (<i>znalazł kapelusz na ziemi, otrzepując go o kolano</i>) Nie mogę, dziecko, muszę lecieć do pszenicy, coś za bardzo gorąco, może być burza... <u>Kamilla.</u>: Coś dziwnego dzieje się ze mną. Zamknij okna, ten zapach lewkonii tak mnie denerwuje. <i>Jan zamyka okna.</i> <u>Kamilla.</u>: (<i>chodzi, przystaje</i>) Niepokój mnie trzęsie. (<i>siada</i>) Niedobrze mi jakoś... <u>Jan.</u>: (<i>ze współczuciem</i>) Możesz co zjadła niezdrowego i... <u>Kamilla.</u>: (<i>przerywa mu, niecierpliwie</i>) Przestań. Proszę cię daj mi wody. Przyczyn wszelkich niewyjaśnionych rozstrojów duszy szukasz w niedyspozycji żołądka. <u>Jan.</u>: (<i>szuka wody, nie znajduje, krzyczy u drzwi</i>) Walek! Przynieś wody, a prędko! <u>Kamilla.</u>: Och, nie krzycz tak głośno, bo mnie to denerwuje... [<i>Za późno III</i>, 8.]</p>

Subtelność i uległość Natalii kontrastuje z finałem całej historii – w ostatniej scenie *Za późno II* sięga ona po rewolwer, a po odjeździe Henryka dramatycznie pada na ziemię. Reymont nie dookreśla jednak, czy kobieta słabnie, czy popełnia samobójstwo, które dopełniłoby dramat

położenia głównej bohaterki. Próby ujednoznacznienia finału Reymont nie podjął również w czystopisie. Zamiast tego zdecydował wręcz o zmniejszeniu wyrazistości Kamilli, która – we wcześniejszych scenach stanowcza, neurotyczna i zbuntowana – w finale staje się bierna i bezradna.

Złagodzona została także postać Henryka, który w czystopisie jawi się jako romantyczny, melancholijny artysta-marzyciel, podkreślający, że nigdy nie kochał nikogo oprócz Kamilli. Kreacja bohatera w czystopisie jest spójna i poprowadzona konsekwentnie przez wszystkie sceny. Ciekawe jest zatem, że pierwotnie Reymont planował uczynić Jerzego postacią bardziej nerwową, porywczą i nieskłoną do wybaczenia – zmianę widać szczególnie w scenie, w której Henryk dowiadyuje się, że to przez kuzynkę-zakonnice jego brat odebrał sobie życie wiele lat temu. W najstarszym szkicu w ogóle nie pojawia się wątek samobójcy i jego pokrewieństwa z Jerzym – pisarz jest tylko gościem, w którym Natalia rozpoznaje dawną miłość. Natomiast w *Za późno II* Henryk dowiadyuje się od Kamilli o tym, kim jest owa kuzynka:

<i>Za późno II</i>	<i>Za późno III</i>
<p><u>Hen[ryk]</u>: Kiedy się to stało, ja byłem małym chłopcem, byłem jeszcze w gimnazjum. I [---]⁴⁶ nasz po śmierci ojca był, tym bardziej, matka była chora, siostry ledwie odrastały od ziemi. Więc ten brat był nam wszystkim, opieką jedyną. Nie stało go – rozsypaliśmy się i poszli jak nędzarze w świat. Dziesięć gorzkich, strasznych, ciężkich lat przeżyłem.</p> <p><u>Nat[alia]</u>: (<i>cicho, wzruszona</i>) Biedny pan.</p> <p><u>Hen[ryk]</u>: Musiałem zarabiać, aby żywić rodzinę, musiałem wyrzec się osobistego szczęścia, to mniejsza, ale musiałem znosić tysiąc upokorzeń, połykać łzy, żeby moje rodzeństwo mogło żyć, a poświęciłem swoją przyszłość całą – a pani mówi że ktoś pokutuje, a czym to wobec naszych cierpień. Była naręczoną, uwielbiana i kochana, sama podobno kochała, nie przymuszał jej nikt – a mimo to – spotkał ją w ramionach... praktykanta rolnego!</p> <p><u>Nat[alia]</u>: To był niewinny flirt!</p> <p><u>Hen[ryk]</u>: Ten „flirt” w ramionach i na piersiach innego... Flirt straszne słowo i ohydniejsza jeszcze rzecz. Uprawiają go kobiety z całą pasją, a flirt jest rozpustą najwstrętniejszą. Wolę ulicnicę, bo ta może ulicy dusza czystsza od takiej zdeprawowanej flirtującej panny [<i>Za późno II</i>, 333v].</p>	<p><u>Henryk</u>: Mówi przeze mnie tylko nieszczęście moich lat młodości, mówi przeze mnie ruina całej mojej rodziny, śmierć mojej matki i brata, nędza moich sióstr. Czy tego nie dosyć?...</p> <p><u>Kamilla</u>: (<i>zgnębiona</i>) O dosyć! Za dużo... Biedny pan, biedny... Całym sercem przypuszczam, że nie wiedząc, poruszyłam tak bolesną strunę... (<i>cicho</i>) Czy pan mi daruje...</p> <p><u>Henryk</u>: (<i>smutnie</i>) Cóż pani jest temu winna? Ja jestem winien, że nie mogłem zapanować nad sobą... Ale już jestem spokojny, prawie zupełnie spokojny... Tylko nie wiem, czy potrafię dłużej przebywać w tym domu. Pani mnie zrozumie... czy mógłbym spokojnie spotykać p. Marię... chodzić po ogrodzie... siedzieć w tym pokoju... [<i>Za późno III</i>, 18]</p>

⁴⁶ Słowo nieczytelne.

W przywołanym fragmencie ukazany jest kontrast między Henrykiem pełnym gniewu i pasji z poprzedniej wersji oraz czystopisowym wariantem tej postaci – w tym wariantcie trzyma emocje na wodzy i godzi się z losem.

Drugoplanową postacią, której rola była przez Reymonta ściśle określona już w pierwszej koncepcji dramatu, jest służący Walek, nazwany gapiem wiejskim. W scenie I najstarszego szkicu autor opisuje go: „Komiczny opowiadacz” [Za późno I, k. 315v] i odnotowuje zamysł włączenia do języka bohatera określeń, wtrąceń i powiedzeń charakterystycznych dla potocznej, wiejskiej mowy, co w istocie realizuje w kolejnych wariantach. Z ust Walka często pada więc: „Ażeby cię wciórności!” [Za późno III, 1], „laboga!” [Za późno III, 2, 5, 27], „jucha” [Za późno III, 1, 2, 5, 9], „ścierwy” [Za późno III, 4], „a juści” [Za późno III, 2, 3, 9], „uny już stoją” [Za późno III, 3] czy gwarowe „zarno” [Za późno III, 1, 4]. W czystopisie, ze względu na rozbudowane dialogi, jest ich zdecydowanie najwięcej. Projektowana wyrazistość Walka widoczna przede wszystkim w jego niezdanym zachowaniu (hałaśliwe przewracanie przedmiotów w salonie, podczas gdy obok śpi dziedzic), infantylnych problemach (niechęć do noszenia liberii, niekontrolowany śmiech) oraz specyficznym języku – ma swoje uzasadnienie. Gamoń Walek, powtarzający, że za swoje nieposłuszne zachowanie „weźmie w gembe” [Za późno III, 2, 4, 5] od Jana, staje się postacią komediową, która – pojawiając się w chwilach dramatycznego napięcia – burzy powagę i patos sytuacji.

Analiza wszystkich trzech przekazów dramatu ukazuje etapy pracy nad utworem i wskazuje, że w przypadku *Za późno* swój pomysł na fabułę Reymont realizował dość konsekwentnie – w kolejnych przekazach nie była ona znacząco modyfikowana. Kolejne etapy procesu twórczego widoczne są natomiast przede wszystkim w sposobie kreowania postaci. Reymont dodaje wszystkim swoim bohaterom wyrazistości, wzmacnia przypisane im cechy, a niekiedy całkowicie modyfikuje swój pomysł na daną postać – tak jak stało się w przypadku Kamilli czy Henryka, których usposobienia zostały zamienione.

Jednocześnie Reymont pozostaje wierny pierwotnemu zamysłowi; wszystkie trzy przekazy realizują bowiem podobny schemat fabularny, uwzględniając zaplanowane relacje między poszczególnymi bohaterami, a także funkcje, które mają pełnić w świecie przedstawionym. Są to zatem określone typy postaci: bowarystycznej żony, prozaicznego męża, artysty-kochanka, bogobojnej kuzynki oraz wiejskiego głupka.

Na poziomie fabularnym akcja nie jest rozbudowana, a poszczególne wątki – choć mające potencjał do rozwinięcia bądź urozmaicenia – łączą się ze sobą jedynie powierzchownie i nie przeplatają. Dwie, dość niezależne od siebie historie są jednak do siebie podobne – w obu przypadkach niespełniona miłość prowadzi do obłądzenia bądź śmierci. To podobieństwo w dodatku przywołuje schemat często wykorzystywany w literaturze – i teatrze – epoki. Zauważył to już recenzent „Prawdy”: „Snuje się tam nic intrygi dobrze i powszechnie znana, tysiąc razy już wyzyskana przez autorów: żona,

mąż i przyjaciel. Następstwa wiadome [...]”⁴⁷. Takie schematy są odległe od założeń realizowanych na ogół w młodopolskiej jednoaktówce, która zamiast fabule (anegdocie) hołdowała ekspresji, wyrazistości i intensyfikacji emocji bohaterów⁴⁸.

W czystopisie Reymont usiłuje ograniczyć liczbę wątków pobocznych, choć nie potrafi całkowicie z nich zrezygnować. W sposobie budowania fabuły uwidacznia się jego dbałość o szczegóły, o spójny tok rozmowy bohaterów oraz odwzorowanie jej w sposób jak najbardziej realistyczny – w wypowiedziach postaci nie ma przemilczeń, niedopowiedzeń czy takich figur retorycznych, jak elipsy. Dialog, w perspektywie autora, musi toczyć się w sposób logiczny, klarowny, a wszystko to, co bohaterowie myślą – musi zostać wypowiedziane. Ta tendencja kłóci się z założeniami młodopolskiej jednoaktówki symbolistycznej, mającej budować napięcie i wzbudzać w widzu (bądź czytelniku) poczucie niepokoju, zbliżającej się katastrofy. Autor przywiązany do gromadzenia szczegółów, faktów, także pisząc utwór dramatyczny nie umiał zaufać wyobraźni i intuicji odbiorców. Podobną tendencję dostrzega w dramatach Reymonta Magdalena Bartyzel:

Intryga dramatyczna snuta pomiędzy emocjami bohaterów, w próbach wcześniejszych prowadziła zawsze do nastrojów melodramatycznych, może nawet nie udawało się Reymontowi uchwycić nerwu scenicznego konfliktu, który mógłby pojawić się pomiędzy bohaterami. Zamilowanie do szczegółu, fotograficzna pamięć i plastyka obrazu niweczyły załączki dramatycznej sprężyny⁴⁹.

Reymont nie był w stanie zbudować napięcia wyłącznie za pomocą zwięzłych dialogów; mając skłonność do „myślenia prozą”, rozmowy między postaciami przeciągał i nadmiernie rozbudowywał, co sprawiało, że dramat był – jak pisano – „przeładowany dialogami”⁵⁰.

Z pewnością trzeba jednak przyznać Reymontowi umiejętne kreowanie bohaterów dramatu – wszystkie postaci są złożone psychologicznie, niejednoznaczne i obciążone przeszłością, rzutującą na ich aktualne położenie. Prawdopodobnie rozbudowanie fabuły i rozwinięcie wątków Kamilli, Jana i Henryka (zwłaszcza w formie prozatorskiej) przyniosłoby czytelnikowi znacznie więcej satysfakcji. Dramat w obecnym kształcie pozostawia bowiem niedosyt ze względu na niewykorzystanie potencjału postaci.

Jednoaktowy szkic dramatyczny *Za późno* to jeden z wielu zachowanych w rękopisach, niewydanych i nieanalizowanych dotąd utworów Reymonta, które – pomimo, że nieukończone lub niewyróżniające się wartością artystyczną – stanowią potencjał do badań tekstologicznych bądź genetycznych. W przypadku szkiców nigdy niewydanych fascynujące i ważne jest prześledzenie wszystkich zapisków, skreśleń, modyfikacji oraz innych

⁴⁷ Z. Pietkiewicz, *Przegląd teatralny*.

⁴⁸ M. Rusek, *Miniaturowe światy...*, s. 97.

⁴⁹ M. Bartyzel, *Teatralne niespełnienie*, s. 123.

⁵⁰ K. Kr., [„Paryż, 30-go kwietnia...”]

„śladów niespełnionych zapowiedzi”⁵¹, z których autor ostatecznie zrezygnował, odkładając dzieło do szuflady. Właśnie w owych niedoskonałych, porzuconych projektach tkwić mogą odpowiedzi na pytania dotyczące inspiracji, sposobu pracy oraz procesu twórczego autora *Chłopów*.

BIBLIOGRAFIA

- Antoniuk M., *Przyjemność przed-tekstu. Proces tekstotwórczy jako temat dla polskiego „literaturoznawstwa (w) przyszłości”*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura” 2017, nr 1, s. 23–36.
- Bartyzel M., *Teatralne niespełnienie*, [w:] Reymont. Dwa końce wieku, red. M. Swat-Pawlicka, Kraków 2001, s. 122–143.
- Biasi P.-M. de, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Bogusławski W., *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 51, s. 1009–1010.
- Chruściński K., *Reymont i Cazin – dzieje współpracy*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 193–202.
- Dawidowicz-Chymkowska O., *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007.
- Dybizbański M., *Władysław Reymonta zmagania z dramatyczną formą „Chłopów”*, [w:] „Wskrzesić choćby chwilę”. Władysław Reymonta zmagania z myślą i formą, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Poznań 2017, s. 377–390.
- Ferrer D., Groden M., *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*, [w:] *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, red. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden, Philadelphia 2004, s. 1–16.
- Grzymała-Siedlecki A., *Fantastyka żywota Reymontowego*, [w:] A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 246–277.
- Jodełka-Burzecki T., *Reymont przy biurku*, Warszawa 1978.
- Kruszewski W., *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.
- Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2017.
- Lam S., *Laureat Nobla Wł. St. Reymont i kilka jego zwierzeń*, „Naokoło Świata” 1924, nr 8, s. 5–24.
- Lorentowicz J., *Spojrzenie wstecz*, Warszawa 1935.
- Nouvelles diverses*, „Bulletin Polonais” 1899, nr 130, s. 134–135.
- Oracki T., *Reymont – teatr – film – radio: rekonesans*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 173–186.
- Parandowski J., *Alchemia słowa*, Warszawa 2020.
- Pietkiewicz Z., *Przegląd teatralny*, „Prawda” 1899, nr 48, s. 574.
- Reymont W.S., [Bruliony utworów prozą i dramatów z lat 1899–1900]. *Załącznik Narodowy im. Ossolińskich*, rkps 6962/I, k. 315–346.

⁵¹ P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, s. 140.

- Reymont W.S., *Korespondencja*, oprac. B. Kocówna, Warszawa 2002.
- Reymont W.S., *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna, Warszawa 1975.
- Reymont W.S., *Za późno*, 1899, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 5245/I.
- Rusek M., *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*, Kraków 2007.
- Simon L., *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964*, t. 2, Warszawa 1971.
- Sobiecka A., *Świat teatru w jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 119–134.
- Sobieraj T., „Próba dramatyczna”. „Przegrana” Władysława Reymonta, [w:] „Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą, red. M. Bourkane i in., Poznań 2017, s. 391–400.
- Utkowska B., *Reymonta teksty możliwe. O późnych autografach pisarza*, [w:] „Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Poznań 2017, s. 363–375.
- Ziejka F., *Władysława Stanisława Reymonta droga na francuski Parnas*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82(4), s. 71–94.

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