

Katarzyna Badowska*

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

Homo heroicus. Kreacje literatów w twórczości Władysława Reymonta

Streszczenie

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

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



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

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

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

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

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

Homo heroicus: Literary creations in the works of Władysław Reymont

Summary

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Tamże.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przyjrzyjmy się kreacji bohatera.

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

Podjęcie trudu pisarskiego jest swoistym zmartwychwstaniem Franka-człowieka:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Choćbym miał z tego zdechnąć, napiszę!”

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

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

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

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

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

– Autor! Autor!

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

[...]

– Dajcie wy mnie spokój! – krzyknął groźnie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Treść tego utworu nie zostaje w powieści przybliżona.

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

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

„Idę i dojść muszę”

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

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

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

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

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

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

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

27 „Głos” 1894, nr 14–17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– opowiada z możliwym dzięki czasowemu dystansowi humorem narrator.

„A zresztą, czemu nie pomarzyć?”

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

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

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

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

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

⁴⁷ Tamże, s. 110.

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

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

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

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

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

⁴⁹ Tamże, s. 6–7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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