

JOLANTA SZTACHELSKA

REYMONT, FILISTRY I MIEJSKIE FENOMENY

Historyk literatury piszący o II połowie XIX wieku nieuchronnie styka się z problemem miasta, które staje się w tym okresie naturalną przestrzenią życia człowieka i nową przestrzenią kultury. Literatura powstająca w zmienionych warunkach tworzącego się społeczeństwa nowoczesnego przejmując niemal wszystkie problemy związane z tą metamorfozą: zapisuje przekształcającą się świadomość człowieka, przyspieszone rytmy jego życia i nowoczesne rozumienie czasu, śledzi rozpad tradycji i tworzenie się nowych wartości. Warto jednak przy tej okazji zwrócić uwagę na specyfikę polskiej sytuacji. Nasza literatura oglądana z perspektywy całości, jaką stanowi wiek XIX, żyje w dwóch wielkich przestrzeniach. W otwartej przestrzeni kresów dawnej Rzeczypospolitej, „litewsko-białoruskiej przestrzeni idyllicznej”¹, zakorzenił się przede wszystkim polski romantyzm i to nawet ten, który powstawał „na paryskim bruku”. Taka była siła stęsknionej wyobraźni tułającego się na emigracji Poety. Jednak już od połowy wieku XIX artyści stają się nieodłącznym komponentem scenarii miasta, z jego ograniczeniami przestrzeni życiowej, nerwowym rytmem dnia, pewną anonimowością życia społecznego, funkcjonowaniem twardych mechanizmów rynkowych w dziedzinie sztuki. W okresie pozytywizmu i Młodej Polski niemal normą staje się fakt zawodowego zarobkowania pisarza, który najczęściej nie potrafi utrzymać się z literatury. Jednym z najsilniejszych zainteresowań

¹ Określenie Aliny Witkowskiej, zob. *Litewsko-białoruska przestrzeń idylliczna*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 1.

sztuki końca wieku staje się autotematyzm, w tym również zagadnienie bycia artystą w ujęciu społecznym, psychologicznym czy świadomościowo-ideowym. Bardzo często zaś bycie artystą oznacza tu również bycie człowiekiem miasta. W pewnym sensie potwierdzają to już biografie poetów warszawskich okresu „dekadentyzmu południa wieku”, opisane w powieści Wiktora Gomulickiego *Ciury*, gdyż ich niedola spowodowana jest bądź przez nieumiejętność zakorzenienia się w obcej, anonimowej przestrzeni miasta, bądź przez twarde reguły obowiązujące w warszawskim środowisku literacko-dziennikarskim. Warto też przypomnieć, że miejskość, ten nieodłączny składnik cywilizacji techniczno-przemysłowej, jest jednym z najważniejszych wątków pozytywistycznego myślenia utopijnego, wchodzi w zakres jego światopoglądu w wersji optymistycznej, akcentującego korzyści rozwoju ekonomicznego. W latach debiutu pokolenia modernistycznego obserwujemy jednakże gwałtowny odwrót od takiego sposobu myślenia, w rozważaniach na temat cywilizacji i jej skutków zwycięża ton pesymizmu, torujący drogę dekadentyzmowi i niechęci do miasta.

MODERNA I „STRASZNI MIESZCZANIE”

Współczesny czytelnik słynnego wiersza Tuwima o „strasznych mieszczanach”, który utrwala w naszej pamięci plastyczny obraz spotworniałego filisterstwa, nie zawsze już pamięta, że główna batalia przeciw filistrom rozegrała się na przełomie XIX i XX wieku. W ujęciu Tuwima problem zostaje bowiem uwewnętrzniony, a adres społeczny wiersza rozszerza się i neutralizuje. Wrogiem nie jest konkretny filister, a raczej filister w każdym z nas, czyli zatrzważająca łatwość, z jaką ulegamy społecznej mimikrze. Tak oto „straszny mieszczanin” urasta do symbolu duchowego, moralnego i estetycznego skarlenia, które dotyka nas – anonimowych mieszkańców metropolii – gdy poddamy się zrównującej nas standaryzacji miejskiego życia. W tuwimowskim sprzeciwie wobec unifikującego, „mieszcząńskiego” stylu życia odżywa – rzecz jasna tylko do pewnego stopnia – echo dawnych romantyczno-młodopolskich waśni z filistrem, części barwnej historii artysty walczącego o indywidualizm i autonomię swojej sztuki. Ówczesne batalie, oprócz motywów już wymienionych, były także nieuchronną konsekwencją długotrwałej zależności literatury od doraźnie określanych potrzeb społecznych i ciężących patriotycznych powinności. Ale też był w tym sprzeciwie akcent nowy – efekt stopniowej komercjalizacji sfery kultury. Walcząc z filis-

trem-mieszczaninem², który był przecież najpoważniejszym odbiorcą ówczesnej sztuki, walczyło się w istocie z jego trywialnymi przyzwyczajeniami, z mieszczańskim smakiem i w ogóle z każdą tandetą i łatwizną. Hasło „sztuka dla sztuki” nie oznaczało przecież porzucenia życia na rzecz abstrakcyjnie pojętej formy. Eksperymentatorstwo młodopolskie dokonywało się głównie w dziedzinie treści. Spór ów był jednak pierwszym tak silnym zderzeniem kultury masowej z elitarną.

W twórczości Reymonta – pisarza pokoleniowo i artystycznie należącego do formacji młodopolskiej – bez trudu odnajdziemy podstawowe wątki dynamizujące literaturę przełomu wieków. W prezentacji konfliktu pomiędzy artystą (wybitną jednostką) a społeczeństwem – co stało się, jak pisze Andrzej Z. Makowiecki, „fundamentem interpretacyjnym” sztuki literackiej tego okresu³ – wyprzedza on nawet najbardziej znaczące i głośne teksty epoki: artystowską prozę Berenta czy Przybyszewskiego. Wynikłe zaś z tego zderzenia problemy rozwiązuje w swoisty – rzecz można – niestandardowy sposób. Przede wszystkim podjęcie wspomnianego tematu nie oznacza u autora *Chłopów* skoncentrowania się na jednym, *stricte* artystycznym środowisku, prezentowanym w interesującym, choć ciągle mało znanym bloku tekstów o tematyce teatralnej (*Franek, Lili, Adeptka, Komediantka*, częściowo *Fermenty*). Jest natomiast związane z takim rozumieniem istoty konfliktu, które rozpoznaje w nim starcie nie tyle przedstawicieli różnych warstw społecznych, reprezentujących sprzeczne interesy, co odmiennych typów psychobiolo-

² „W wielu opracowaniach dotyczących literatury – pisze autorka monografii *Filister w prozie Młodej Polski* (Warszawa 1996) Jadwiga Zacharska – i nawet w słownikowych definicjach filister utożsamiany jest z mieszczańskim w ogóle na podstawie cech przypisywanej mu moralności i kultury albo sytuowany w obrębie mieszczaństwa jako warstwy społecznej. Przyczyną tego – oprócz oddziaływania obcych, głównie niemieckich i francuskich wzorów – jest sposób funkcjonowania terminu, brak precyzji znaczeniowej sprzyjający dowolności w operowaniu nazwą [...]. Nie bez znaczenia jest także okoliczność, że upowszechnianie się słowa filister w języku polskim następuje w czasie dynamicznego rozwoju mieszczaństwa [...]” (s. 149). Praca Zacharskiej w dużym stopniu porządkuje ten terminologiczny chaos, a także szczegółowo omawia problem recepcji nazwy w Niemczech i w Polsce. Na temat prezentacji postaci mieszczanina oraz jego związku z filistrem we francuskiej literaturze XIX wieku zob.: Z. Hrbata, *Filistři a umelci (K pojeti postavy meštaka ve francouzské literaturze XIX. století)*, Československá Akademie Ved, Praha 1986. Rozprawa uczonego czeskiego jest o tyle interesująca, że stara się wskazać moment narodzin postaci mieszczanina-filistra, „un être aux capacités intellectuelles bornées”, jako antytezy, a nawet czystej negacji artysty, „l’homme spirituel”. Dowodzi mianowicie, że takie przeciwstawienie jest niemal powszechnie obecne w powieści popularnej po 1830 roku, zwłaszcza u Pigault-Lebruna, Paula de Kocka, Alfreda de Vigny.

³ A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 92.

gicznych i różnych systemów wartości. Przeciwwstawia się tutaj ducha i materię, aktywność i bezwład, elitarność i mierność, a także – po uwzględnieniu czynnika ekonomicznego – sytość i głód. Tak pojmowany konflikt wartości może się jednak objawić – fakt ten zdaje się potwierdzać Reymontowska proza – w każdym miejscu układu społecznego.

W TEATRZE ŻYCIA I ZA JEGO KULISAMI

By zbliżyć się do tych problemów, opowiemy o bohaterach Reymonta, tych najsilniejszych, najbardziej wyrazistych w swym nonkonformizmie, najmocniej występujących przeciwko konwencjonalizacji myślenia i prawom mimikry społecznej, niekoniecznie zaś prezentujących artystyczny czy ideowy profesjonalizm.

Oto portret Franka z noweli pod tym samym tytułem, teatralnego popychadła i człowieka do wszystkiego. Ten Reymontowy wrażliwiec, codziennie poniżany i pomiatany przez aktorów, żyjący na marginesie wielkiego Królestwa Sztuki, nieuchronnie zaraża się bakcylem artyzmu, marzy o własnej twórczości. Namiętnie pragnie zostać autorem dramatycznym i by to osiągnąć, w tajemnicy przed światem, próbuje sił w teatralnej adaptacji „Ulany”, wbrew swoim możliwościom i upokorzeniom, jakich doznaje ze strony artystycznego środowiska. Jego walka o siebie samego, o zachowanie własnej godności i indywidualności, to nie tyle spór z przeciwnikiem zewnętrznym, co zmaganie się z własną słabością: brakiem wykształcenia, niedostatkiem wyobraźni, niewprawną ręką. Po raz pierwszy chyba w literaturze polskiej w tak dramatyczny, emocjonalny sposób ukazano mękę tworzenia i samostwarzania się, ukryty przed okiem publiczności trud dojrzewania artysty.

Innego rodzaju konflikt staje się natomiast udziałem głównej postaci *Komediantki* i *Fermentów*. O Jance Orłowskiej, dumnej córce kolejowego oficjalisty, zwykło się mówić jako o prototypie młodopolskich „szalonych Julek”, kobiet-indywidualistek walczących z despotyzmem własnej rodziny, domagających się prawa do samorealizacji i decydowania o przyszłości. Janka, uciekając przed wolą swego ojca – skutkiem politycznej zawieruchy zubożałego dziś szlachcica, pragnącego korzystnie wydać ją za mąż za wzbogaconego chłopca – trafia do drugorzędnej, prowincjonalnej trupy teatralnej i jako początkująca komediantka odbiera swoistą lekcję życia. Zamiast wymarzonego przybytku Muz, królestwa sztuki i szczytnych dążeń człowieka, o czym tak pięknie czytała w książkach, odkrywa blichtr, zawiść

i głupotę w najlepsze triumfujące w skłóconym środowisku aktorskim. Teatralna para Cabińskich – to bodaj najbardziej groteskowe stadło filisterskie, jakie opisał wczesny modernizm. Przeciwwstawienie artysta – filister zawodzi tutaj na całej linii. Pretensjonalność, wygórowane i nie mające pokrycia w rzeczywistości ambicje, skupienie na etykiecie przy nieznamości elementarnych form, fałsz moralny – oto co ukrywa fasada tzw. artystycznego powołania i szyld Sztuki. Po drugie, w trakcie pobytu w teatrze Janka nabiera głębokiego przeświadczenia o upokarzającej zależności artysty od płaskich upodobań odbiorcy oraz kapryśnej łaskawości protektora, przekonuje się o ogromnej przepaści, jaka dzieli świat sztuki i resztę społeczeństwa.

Uświadomienie sobie tych faktów, głęboki zawód miłosny, a nade wszystko beznadziejność codziennej walki z głodem, doprowadzają bohaterkę na samo dno rozpacz. Uratowana po próbie samobójstwa wraca do rodzinnego Bukowca, by tam – nie bez bolesnych zmagania z sobą, w świetnych obrazach „fermentu duszy” – znaleźć swe miejsce i przeznaczenie. Godzi się z losem i wolą surowego ojca. Świadomie podporządkowuje się prawom egzystencji, w powieści kryptonimowanej słowem „jarzmo”.

Przemyślenia Janki, wypełniające większą część *Fermentów*, zawierają zresztą nie tylko motywację jej karkołomnej decyzji o małżeństwie, ale – co ważniejsze – wyznaczają początek jej człowieczej dojrzałości, są wyciągnięciem ostatecznych wniosków z pobytu w trupie Cabińskich. Jednym z najistotniejszych okaże się uświadomienie sobie głębokiej więzi własnej egzystencji z naturą. Bo właśnie po *Pielgrzymce do Jasnej Góry*, która pokazywała w dynamicznym skrócie kamienny, odhumanizowany pejzaż Warszawy, właśnie w *Komediantce* i *Fermentach* ujawniła się z całą mocą Reymontowska fascynacja naturą oraz niechęć do cywilizacji urbanistyczno-przemysłowej. Mimo surowej obserwacji życia, pisarz unika jednostronności. Obca jest mu wszelka idealizacja czy sentymentalizm. Reymont w żadnym ze swoich tekstów nie ukrywa, że życie wiejskie jest wyjątkowo okrutne, a chłop polski nie przypomina idyllicznego pasterza. Twardość tego ujęcia wynika jednak ze znajomości rzeczy. W „wiejskich” tekstach Reymonta, od wczesnych nowel po *Chłopów* czy *Sprawiedliwie*, społeczność wsi podlega nieodmiennie tej samej surowej jurysdykcji. Rządzi tu twarde prawo ziemi i jarzmo, któremu wszyscy bez wyjątku podlegają. Kto łamie te prawa, musi ponieść zasłużoną karę.

FILISTRY I NUWORYSZE

Pokazana w Reymontowskiej dylogii chłopska rodzina Grzesików-Grzesikiewiczów, której historię opowiada się równolegle do perypetii panny Orłowskiej, stanowi właściwie arystokrację wiejskiej społeczności, stojącej nawet wyżej, jeśli idzie o majątek, od legendarnego Boryny. Jednocześnie jest to jeden z lepiej opisanych w naszej literaturze przykładów postyczniowego chłopskiego „nuworyszostwa”. Ich niezwykle awans społeczny to rezultat wielu różnych okoliczności: przypadku – gdy po przeprowadzeniu przez ich ziemię linii kolejowej staną się z dnia na dzień bogaczami – i konieczności, która po kolejnym w wieku XIX politycznym „trzęsieniu ziemi” powoduje wielki proces homogenizacji społecznej. Tak oto – powiada Reymont – pański dwór, zrujnowane szlacheckie gniazdo dostaje się w ręce wzbogaconego chłopstwa, które w przyspieszonym tempie odrabia skrócony kurs „obywatelstwa”. Tymczasem „dobrze urodzeni” ciągną do miasta lub, co na partykularzu najczęstsze, stają się np. kolejowymi urzędnikami. Wzbogacony chłop, ograniczony przez swe trywialne dążenia burżuazyjne, czy aspirujący do „towarzystwa” prowincjonalny komediant, to u Reymonta podobny typ psychiczny – kolejny dowód na to, że dla pisarza filisterstwo jest raczej problemem z zakresu psychologii społecznej niż socjologii. Charakterystyczne, że filisterstwem zaraża się przede wszystkim młodsze pokolenie rodziny Grzesikiewiczów, nieskromne i niesyte w obnoszeniu się ze swymi świeżo nabytymi godnościami. Starsze, spędziwszy większość swego życia w tradycyjnej społeczności wiejskiej, nie pragnie radykalnych zmian, nie umie skorzystać z nagle podarowanego mu wolnego czasu czy użyć nagromadzonych bogactw. Nie rozumie i nie ceni obiektów kultury materialnej, które wraz z ziemią i dworem odziedziczyło po swych dawnych panach.

Symboliczny wymiar uzyskuje w *Fermentach* scena ujawniająca estetyczny barbaryzm Grzesikiewiczów, gdy Janka zaproszona do zwiedzenia pałacu dowiadyuje się o „odnowieniu” zabytkowych mebli i starych mitologicznych malowideł (analogiczny pomysł wykorzystuje Reymont w *Ziemi obiecanej* pokazując wypełniony obrazami i bibelotami „artystyczny salon Endelmanów”), a także o tym, że jej przyszły mąż, skądinąd przyzwoicie wykształcony i pełen dobrych chęci, przetrzebił nieco koncertujące w dworskim parku stado słowików.

W groteskowo-prawdziwej historii Grzesikiewiczów ujawnia się niezrównany talent obserwatorski pisarza, ale też prawdopodobnie jakieś jego osobiste doświadczenia, co widać szczególnie w znakomicie uchwyconych wiejskich charakterach. Zdumiewa przede wszystkim bezstronność tych

opisów, ich naturalność, a także zrozumienie czy nawet sympatia, która towarzyszy także kreacjom o przewadze cech negatywnych. Z życzliwością wyraża się Reymont najczęściej o starszym pokoleniu, młodszemu nie szczędzi natomiast ironii. I tak np. portret Józi to niemal klasyczny wizerunek drobnomieszczanki, uderzająco podobnej do pani Cabińskiej czy groteskowej narratorki parodystycznego utworu *Z pamiętnika*.

Wracając do wątku Janki Orłowskiej dopowiedzmy wreszcie, że jej decyzja o pozostaniu w domu i zamążpójściu (co oznacza przede wszystkim zerwanie z „komedianckim”, opartym na pozorach stylem życia) wzmacnia jeszcze Reymontowską dychotomię w ujmowaniu rzeczywistości⁴. Powrót Janki z miasta (Warszawy) do domu to powrót do natury i wyznaczonych przez nią konieczności. Tylko dzięki temu zabezpieczeniu wybór bohaterki – zgoda na „filisterski” model egzystencji – uzyska u Reymonta, wbrew klasycznym młodopolskim rozwiązaniom, nieoczekiwaną akceptację. Nieoczekiwaną, bo nie ugruntowuje jej bynajmniej wprowadzenie na karty powieści postaci Stabrowskiego, męża zwariowanej literatki i kontrowersyjnego „filistra”. Przeciwnie, chcę podkreślić, iż pogłębia to jeszcze wrażenie wewnętrznego dramatu Janki, tym razem pokonanej przez wroga wewnętrznego, własną słabość.

Pewnie dlatego Reymont pośpiesznie zamyka powieść, lekceważąc dalsze losy małżeńskiego stadła. Być może chce nam oszczędzić obrazu filisterstwa, w jakim pogrąża się jego bohaterka, niegdyś buntowniczką i komediantką.

MARZYCIEL I PROWINCJUSZE

Innego rodzaju artystycznym niespełnieniem nazaczył Reymont główną postać, dziś zupełnie już zapomnianej autobiograficznej powieści *Marzyciel* (1908)⁵. Opowieść o Józiu Pełce, kasjerze kolejowym z prowincjonalnej stacji i nieposkromionym w swych marzeniach podróżniku, który defrauduje służbowe pieniądze i ucieka do wyśnionego Paryża jest nieznanym właściwie polskiej tradycji literackiej „czarnym romansem”. Łączy cechy kryminału i powieści psychologiczno-obyczajowej.

⁴ Na temat tej dychotomii zob. A. Budrecka, *Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV.

⁵ Na temat *Marzyciela*, zob.: J. R. Krzyżanowski, [w:] *Reymont. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór i wstęp B. Kocówna; Tejże, *Marzyciel*, Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza 1975/X oraz mój artykuł *Tajemnice stacji kolejowej*, [w:] *Doświadczenie prowincji w literaturze II połowy XIX i pocz. XX wieku*, red. E. Paczoska i R. Chodźko, Białystok 1990.

Wielkim walorem tego tekstu jest opis środowisk prowincjonalnych, zwłaszcza zaś obraz anonimowej stacji kolejowej, przekształcający się niepostrzeżenie – za sprawą odrealniającego świat przedstawiony motywu rozszalałej śnieżycy – w symbol polskiego życia gdzieś na prowincji Europy.

Rzeczywistość oglądamy tu głównie poprzez doświadczenia bohatera, marzyciela i nieszczęsnej „szlacheckiej resztki” (określenie pisarza), a zatem jako koszmar codziennej nudy, beznadziejnej i bezsensownej pracy, brutalności egzystencji. W pamięci zapisują się zwłaszcza sceny z życia prywatnego prowincjuszy, zaiste godne Zoli: „brudny” romans Józia z rozwiązłą Soczkową, żoną zawiadowcy stacji, czy pijackie ekscesy w domu inżyniera Buczka udającego się do Paryża. Sama stacja to właściwie dwa wyeksponowane w powieści znaki przestrzenne: sfera oficjalna (publiczna), czyli poczekalnia dworcowa i kasa, oraz kulisy, zwłaszcza zaś kolejowy bufet, gdzie koncentruje się nieoficjalnie życie towarzyskie miasteczka i gdzie spotykają się zatrudnieni tu robotnicy i oficjaliści.

W pijaństwie i karcianych rozrywkach, w niewybrednych żartach pod adresem sentymentalnej bufetowej zabijają powszednią nudę, własną małość i tęsknotę za innym światem. Tu zjeżdża z nie kończącej się trasy kolejowa prostytutka Franka, tu zagląda Raciborski – kiedyś pierwszy w okolicy pan, dziś dłużnik chyba wszystkich urzędników dworca, tutaj banalność codziennych rozmów ożywi nieco wizyta chłopskich milionerów, odwiedzających po wielu latach swój biedny, zapomniany kraj. Wniosą trochę powietrza w zatęchły klimat okolicy. Lord Miętus i lady Kaśka – oto co rozpala wyobraźnię sfrustrowanych, prowincjonalnych marzycieli.

Poczekalnia w godzinach największego szczytu, gdy pojawia się niczym posłaniec z innej galaktyki dalekobieżny ekspres, staje się na krótko czymś w rodzaju ogromnego salonu. To tu właśnie okoliczna socjeta zmieszana z przygodnymi pasażerami odbywa swoje własne kastowo-towarzystwie rytuały: „grupowano się wedle stanowisk i wrogo, z góry i niedbale, mierzono się oczami. Mdły zapach perfum, cygar, zwietrzałego piwa i wilgotnej pary unosił się w powietrzu. W sali zrobił się jakby wielki raut...”⁶.

Ostentacyjne bogactwo, często całkiem świeżej daty, ściśle przestrzegana kastowość, sztywność, a nawet pewna nieporadność towarzyska tej prowincjonalnej i bardzo zambicjonowanej elity kontrastuje wymownie z tłumem anonimowych żydowskich faktorów, nędzą z rzadka tu zaglądających chłopów oraz beznadziejnie szarą wegetacją kolejowych inteligentów.

⁶ W. St. Reymont, *Pisma*, t. XVII, *Marzyciel*, Warszawa 1925, s. 16.

Stąd też ów demokratyczny, choć w zastępstwie powołany salon wypełnia plotka, zawiść, pycha i poniżenie.

W nasyceniu obrazów prowincji życiową prawdą osiągnął Reymont w *Marzycielu* literackie wyżyny – Tuwimowska opowieść o „*Chandrze Unyńskiej, gdzieś w Mordobijskim powiecie*” – tu właśnie znajduje swój XIX-wieczny pierwowzór i odpowiednik.

Podstawowy problem utworu to kontrast pomiędzy jałowością trwania prowincjonalnej, przysłowiowo „filisterskiej” społeczności i artystowską chorobą duszy biednego kasjera, napięcie między prozą życia i poezją wpisaną w marzenie o „wielkim spełnieniu”. Tytułowy „marzyciel” to jeden z ostatnich w literaturze polskiej bohaterów naprawdę romantycznych – przewrażliwione, najmłodsze dziecko (po Gombrowiczowsku Reymont nie daje mu dorosnąć!) anachronicznej szlacheckiej formacji. Nadwrażliwy i oderwany od życia idealista, który przegrywa, gdy przyjdzie mu się zmierzyć z rzeczywistością swego mitu – wielkim miastem (Paryżem!).

„W istocie – pisał przenikliwie Roger Caillois – by sprostać miastu mitycznemu, które jest tygłem namiętności i na przemian to wynosi, to miażdży najodporniejsze charaktery, potrzeba bohatera ożywionego wolą mocy, żeby nie powiedzieć cezaryzmu”⁷. Jest to zadanie dla kogoś na miarę Juliana Sorela czy Balzakovskiego Rastigniaka, może Saccarda z *L'Argent* Zoli albo – bohaterów *Ziemi obiecanej* – Stacha Wilczka, Karczmarka czy nawet Borowieckiego. W każdym wypadku kogoś, kto nie cofnie się przed niczym. Temu zdaniu nie podoła Reymontowy marzyciel.

Również uroczą Lili – ze szkicu powieściowego pod tym tytułem – nie znajdzie w sobie dość siły, by walczyć z obyczajowym (*de facto* filisterskim) ostracyzmem ze strony „obywatelskiej” rodziny swego ukochanego. Niechętny, a nawet wrogi stosunek społeczeństwa do teatru uwypuklił Reymont w przejmujących scenach wędrowki aktorów, usiłujących rozprzedać po szlacheckich domach bilety na *benefis* kolegi – ostatnią szansę, by zespół mógł przeczekać zimę.

I tu, podobnie jak w *Komediantce* czy *Marzycielu*, pisarz eksponuje mentalność polskiego prowincjusza: izolowanie się od innych, moralność zbudowaną na przesądzie i stereotypach, a także – co bywa nieraz źródłem spontanicznego komizmu – brak wrażliwości kulturalnej, a nawet estetyczny prymitywizm. Mnożą się więc w kolejnych narracyjnych rekonesansach opisy mieszczańskich czy szlacheckich rajów: „straszne mieszkania” wypełnione

⁷ R. Caillois, *Paryż – mit współczesny*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*, przeł. K. Dola-towska, Warszawa 1967, s. 109-111.

pozorami materialnego dostatku, ich substytuty w rodzaju haftowanych poduszek, sztucznych palm, czy szczególnie zaciekle tropionych przez pisarza – znawcę przedmiotu – szydełkowych patarafek! Bezlądna kumulacja rzeczy, tak genialnie pokazana kiedyś w *Nawróconym* Bolesława Prusa, tu dobitnie streszcza mieszczański styl życia, definiuje ograniczoność życiowych dążeń filistra.

Kwintesencją tych obserwacji i długiem splecionym rówieśnemu artystycznemu pokoleniu staje się jednak dopiero Reymontowski „portret rodziny we wnętrzu”, czyli wspomniany już utwór *Z pamiętnika*. Ów raptularz należy do młodej warszawianki, która zawiera mu swe codzienne troski, uczucia i niepokoje. Rzecz w tym, iż w pewnym momencie do zapisków naiwnego, niezbyt też mądrego dziewczątka dołączają rodzice, niewiele, o zgrozo, odbiegający od jej poziomu. Zaczyna się koncert na trzy filisterskie duszyczki.

Pamiętnik z okrutną szczerością demaskuje kulturowo-obyczajową ograniczoność przeciętnej rodziny z warszawskiego „towarzystwa”. Czytelnik tych zapisków nie ma raczej wątpliwości: „Pa” (Jan Gwalbert Adamski) to intelektualny tępak, hipokryta i kołtun. „Ma” (jego żona) – kura domowa i bigotka. Oto „straszni mieszczenie” rodem z wielkiej, rozrośniętej familii Dulskich, Żebrowskich i innych.

Utwór Reymonta na tle jego całej, z reguły bardzo poważnej twórczości, jest czymś zgoła zaskakującym i odkrywa zupełnie nową twarz noblisty. Nawet porównywany z bardzo popularnymi w swoim czasie tekstami satyrycznymi Andrzeja Niemojewskiego ze zbioru *Listy człowieka szalonego* wydaje się jedną z bardziej udanych autoparodii Młodej Polski.

MIASTO – MIT I RZECZYWISTOŚĆ

Karykatura nie należy jednak do ulubionych ujęć Reymonta. Pojawi się raz jeszcze i znowu w związku z tematyką miejską dopiero w *Ziemi obiecaanej*, w portrecie zbiorowym słynnej łódzkiej plutokracji, prezentowanej w latach jej najszybszego rozwoju i ekonomicznej prosperity. Powiedzmy też od razu, że od tej powieści zanika u Reymonta temat artystowski, błędnie zatem pojęta konwencjonalnie potrzeba ścigania filistra, tak charakterystyczna dla wstępnego etapu literatury młodopolskiej. U autora *Komediantki*, przekonanego o drugorzędności tego problemu, ustąpi on miejsca refleksji nad miastem – fenomenem społecznym, kulturowym i obyczajowym, porywającym badacza i obserwatora niezwykłą dynamiką wzrostu i nieokreślonością samostworzenia.

Reymontowska Łódź – również dla niego samego – jest przestrzenią niezmiernie trudną do opisaną: dominuje w niej żywiołowa ruchliwość interesów, kłębowisko brutalnych namiętności, uprzedzeń rasowych i problemów społecznych. W zasadzie jest to całkowite unieważnienie wzorów obyczajowych, jakie pozostawiły po sobie miejskie powieści biedermeieru czy wczesnego pozytywizmu⁸. Portretowanej przez pisarza łódzkiej społeczności brak zasiedziały, wrosłych w urbanistyczny pejzaż, obyczaj i kulturę mieszkańców. Ze względu na swą miejską „świeżość” Łódź wciąż przypomina wrzący, rozpalony kocioł, przy którym wszyscy cisną się bez ładu i porządku⁹. Większość jest tutaj od niedawna, od przedwczoraj, nie zżyli się jeszcze, jeszcze słabo wymieszali.

W powieści Reymonta najpierw ujrzymy zatem rzesze chłopów przybyłych do „ziemi obiecanej”, którym miasto rozszerzając swe granice zabrało pola i domy, a których nie przerobiło jeszcze w robotników miejskich. Sugestywne, animistyczne przenośnie uświadamiają, jak wielka, choć drzemiąca i nieukierunkowana jeszcze siła kryje się w tych skromnie ubranych tłumach „dopełniaczy maszyn”. I jest garstka łódzkich milionerów, głównie Niemców i Żydów, którzy w ekspresowym tempie przesiedli się z nędznych furmanek do eleganckich powozów. Niektórzy zdążyli już nawet wybudować pałace, choć – jak stary Müller – nie wiedzą jeszcze po co i dla kogo.

Większości łódzkiej plutokracji Reymont odbiera romantyczno-cywilizacyjną legendę: nie ma wśród nich pionierów i szlachetnych „kapitanów przemysłu”, ujarzmiających siły przyrody w imię postępu i dobra ludzkości. To bezwzględni wyzyskiwacze i nieskłonni do przejmowania się ludzką nędzą eksploatory, nigdy niesyci bogactw i zaszczytów. Niektórym z nich pisarz nie szczędzi cech wyjątkowo odrażających: erotomanii (Kessler), sknerstwa (Mendelsohn) czy sadyzmu (Bucholc). Ten ostatni wydaje się zresztą uosobieniem wszystkich złych mocy demonicznego miasta. Nic więc dziwnego, że upiorną figurę Bucholca wskrzesi pisarz w *Cmentarzysku* – symbolicznej opowieści o konaniu starego świata w rewolucyjnych drgawkach. Fabrykant wraca tu jako demoniczny strażnik stworzonego przez siebie Królestwa – spotworniałej w wiecznym głodzie i okrutnej w swoistym pięknie fabryki.

⁸ Por. J. Bachórz, *Oswajanie miasta*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 6.

⁹ Są to określenia zaczerpnięte z XIX-wiecznego reportażu Adolfa Starkmana *Łódź i łodzianie. Szkic społeczno-obyczajowy*, Warszawa 1895, przedruk, [w:] K. Frejdllich, *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego...*, Łódź 1973.

Także w *Ziemi obiecanej* fabryka stanowi najważniejszy i najpowszechniej uobecniany architektoniczny znak miasta. Łódź budzi się na fabryczną świstawkę i zasypia po skończeniu zmiany, oddycha powietrzem zatrutym fabrycznymi miazmatami i drży wstrząsana monotonna pracą warsztatów. Fabryka wyznacza tu kierunki dróg i cele ludzkich dążeń, obiecuje lepsze życie, kusi nieznanym i ostatecznie odbiera nadzieję. Jej rytmy aranżują wewnętrzny puls miasta, wyznaczają pracę, wypoczynek i rozrywkę, decydują o ich charakterze. Z fabryką sprzęgnięte są także inne znaki miejskości powołane specjalnie, by się uzupełniać. Jest to teatr i knajpa.

W powieściowym teatrze miejskim króluje sceniczna tandeta i kicz, schlebiające niewybrednym gustom przybywającej tłumnie nowobogackiej publiczności. Ma ona zresztą do spełnienia własne specyficzne cele. Targowisko próżności, którego stajemy się świadkami, zaspokaja nie tylko naturalną potrzebę prestiżu i przynależności do towarzyskiej śmietanki. Pozwala także zażyć typowo miejskiej, a przy tym szlachetnej rozrywki, nie wspominając o celach ubocznych, jak wystawienie na publicznej licytacji żon i córek czy załatwianie w antraktach krociowych interesów.

„Biznes” kwitnie jednak najbujniej w knajpie (a nie w restauracji!), gdzie nie ma kobiet, nie trzeba zatem przestrzegać krępujących swobodę form. A w końcu można też oddać się ulubionym męskim rozrywkom. Powieściowa knajpa bardziej przypomina zresztą giełdę niż lokal gastronomiczny – tempo, w jakim się tu zdobywa i traci pieniądze, przyprawia o zawrót głowy.

W świecie przedstawionym w XIX-wiecznej Łodzi nie znajdziemy natomiast kawiarni, miejsca nadzwyczaj chętnie opisywanego przez literaturę młodopolską, i ten brak wydaje się mieć swoje specjalne znaczenie. Przestrzeń miasta jest w *Ziemi obiecanej* bez reszty zdominowana przez mężczyzn i ich sprawy: robienie interesów i pieniędzy. Różnym, nie zawsze czystym procederom ich zdobywania i pomnażania przypatruje się Reymont z wyraźną lubością. Wykazując całkowite niemal *désintéressement* dla znożnej, uciążliwej i nieefektywnej pracy, w śledzeniu spekulacji finansowych Moryca ujawni prawdziwą fascynację, a może nawet żyłkę hazardzisty. W późniejszym czasie kawiarnia stanie się dla niego, ponoć zapamiętałego bywalca słynnych paryskich kawiarni artystycznych, „trybuną dla wszelkiego cywilizacyjnego analfabetyzmu”. Ten surowy wyrok wyda na nią Reymont w reportażu *Z konstytucyjnych dni*, pisanym na żywo w okresie rewolucji 1905 r. Kawiarniana szyba jest w tym utworze magiczną granicą dwóch światów, pomiędzy którymi nie ma przejścia. Po jednej stronie są ci, co dają

rady i komentarze, po drugiej – umiera się na ulicach. Kawiarnia, jeśli jest nie tylko siedzibą artystów, zwykle bywa związana ze światem kobiet, te natomiast pisarz umieścił przede wszystkim w domu i w salonie, reprezentującym w XIX-wiecznej przestrzeni miejskiej określone tradycje szlacheckie¹⁰.

Dla bywalców oznaczał przede wszystkim pewną tradycję prywatno-domową, ściśle polską, a więc wyjątkowo atrakcyjną dla tych, którzy jej nie posiadali bądź aspirowali do wyższej pozycji społecznej. Jest to przypadek salonu Endelmanów, który snobistycznej publiczności sugerować ma subtelny gust i duchową wytworność właścicieli, a z trudem maskuje, że jest „pożyczką” z innej kultury i z innego czasu. I jeśli coś komunikuje, to przede wszystkim finansowe możliwości wzbogaconych fabrykantów.

Inne funkcje spełnia salon byleż ziemianki, Niny Trawińskiej. Rzadko otwarty dla gości, zaaranżowany z niezrównanym smakiem i pasją kolekcjonerki sztuki wydaje się na tle zmaterializowanych, trywialnych dążeń łódzkiej socjety oazą elitarnego pięknoduchostwa i szlchetnego idealizmu, wskrzeszającego jakieś dawno zamknięte w prywatnych azyloch i całkowicie nie przystające do brutalnej teraźniejszości znaki minionego czasu.

Podobne skojarzenia wywołuje zresztą także dwór w Kurowie, nieudolnie i bez powodzenia „przeniesiony” do Łodzi. Jego faktyczny „demontaż” to właściwie koniec szlacheckiej tradycji, silnie eksponującej rolę domu i kobiety, będącej strażniczką wartości i jednolitości kultury. Zwróćmy uwagę, że Borowiecki staje się prawdziwym *łodzermenschem* dopiero wtedy, gdy uwolni się od swego dworu, umiera jego ojciec, a narzeczonej zwróci zaręczynowy pierścionek. Po odrzuceniu całej tradycji, w której wzrósł, może się zmierzyć z demoniczną siłą Łodzi.

Co do kobiet, którym zwykle w interpretacjach *Ziemi obiecanej* mało poświęca się miejsca, zauważmy, iż Ankę wystylizował Reymont na wzór Mickiewiczowskiej Zosi, portretując na tle białych ścian szlacheckiego gniazda i w asyście rozkrzyczanego domowego ptactwa. Spontaniczne reakcje na krzywdę biednych, ciepło i niewinność czynią z niej ideał kobiety w myśl typowych szlacheckich wyobrażeń, stanowiących w łódzkiej społeczności swoistego rodzaju obyczajowe *curiosum*. Z pewnym niedowierzaniem obserwujemy zatem, jak z delikatnej szlachcianki przedzierzga się w oddaną pasji społecznej reprezentantkę inteligencji, znajdując dla siebie miejsce w przestrzeni wielkiego miasta. Rozejście się tych dwojga (Anki i Karola), kiedyś sobie przyrzeczonych, stanowi, jak się zdaje, rzeczywistą

¹⁰ Zob. J. Kamionkova, *Narodziny XIX-wiecznej kultury klas średnich*, [w:] *Życie literackie w Polsce w I poł. XIX w.*, Warszawa 1970, s. 77-80.

alternatywę losu doświadczonego przez rozbitków z dawnego szlacheckiego domu: porzucenie tradycji oznaczało zaakceptowanie twardych warunków gry i lojalność wobec zaborcy. Z kolei trwanie przy niej nieuchronnie spychało w szeregi „klasy umysłowej”, a w najgorszym razie oznaczało proletaryzację.

Zanikającym gatunkiem okazały się natomiast w tej miejskiej powieści prawdziwi, „klasyczni” mieszczenie: z kultem domu, etosem pracy, tradycyjnym systemem wartości. Ci, których nie zepsuło bogactwo i nie pożarła ambicja dorównywania panom. „Ciepły spokój starego mieszczańskiego domu panował w mieszkaniu” – powie autor o domostwie Baumów z nieukrywanym szacunkiem i życzliwością. „Tam wszyscy byli zżyci ze sobą i dopasowani, że porozumiewali się spojrzeniami, przenikali się nawzajem”¹¹.

Drugiego takiego opisu nie ma w całej powieści! Mieszczański raj Müllerów nie będzie miał już takiej aprobaty, razi prymitywizmem upodobań, charakterystycznym dla ludzi łaknących widocznego awansu.

Skądinąd awans ów ogromnie zajmuje pisarza, który sam własną biografią dowiódł jego możliwości. W *Ziemi obiecanej* tropi więc nieustannie mechanizmy wielkiej i małej kariery, z podziwem obserwując pięcie się w górę tych zwłaszcza, którzy muszą pokonać największe dystanse. Obok postaci łódzkich „rekinów” finansowych, jego uwagę przyciągają także drapieżnicy mniejszego kalibru: kapitalny Wilczek czy Karczmarek-Karczmariski.

Reymont, zgodnie ze swoją zasadą, nie stara się ich ulepszyć ani upiększyć, są odrażający, ale za to niezwykle autentyczni. O Wilczku powie:

„Kochał tę »ziemię obiecaną«, jak kocha zwierzę drapieżne głuche puszcze pełne łupów. Uwielbiał tę »ziemię obiecaną«, płynącą złotem i krwią, pożądał jej, pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwe i wykrzykiwał głosem głodu: Moja! Moja! I już chwilami czuł, że ją posiadał na zawsze i że nie puści zdobyczy, póki nie wysysie złota wszystkiego”¹².

Delikatniej obrysował natomiast postać Karczmarka. Nie jest to już, jak Wilczek, zachłanna, pozbawiona skrupułów moralnych bestia ludzka. Karczmarek-nuworysz i dorobkiewicz, czego wymiernym świadectwem staje się kupno Kurowa, zdaje się uosabiać te, wskazywane już wcześniej w *Fermentach* cechy warstwy chłopskiej, które decydują o jej żywotności, sile i woli przetrwania nawet w najgorszych warunkach.

¹¹ W. St. Reymont, *Ziemia obiecana*, Warszawa 1965, s. 205.

¹² *Ibidem*, s. 334.

Czy tego przedstawiciela „plemienności polskiej” miał na myśli Roman Dmowski, gdy pisał, iż mimo ukazania bezwzględnej walki różnych narodowości, z książki Reymonta „unosi się wiara, że żywioł polski zwycięży”?¹³ Optymizmu nie mógł przecież dostarczyć Borowiecki, niewątpliwie typ człowieka „nowego” – pierwsza to kreacja przypominająca nieco Wokulskiego – ale też fatalnie obciążonego dziedzictwem przeszłości. W analizach krytycznych najbardziej chyba zbliżyła się do prawdy Maria Krzymuska, ucinając przede wszystkim dyskusje na temat „chybionej psychologii”. „Borowiecki nie ma – pisała – najmniejszych warunków na reprezentanta czegośkolwiek w sferze ideałów, kierunków i pojęć [...], jest on od początku egoistą i karierowiczem, w którym jednak tkwią pierwiastki jego rasy i pochodzenia”. W podsumowaniu recenzentka przyznała, że jest to jednak „ciekawe studium człowieka »nowych czasów«, opętanego ambicją, materializmem i pychą, a rozbijającego się o resztki uczuć i pojęć wyższych, drzejących na dnie duszy [...]”¹⁴.

Niezależnie od psychologicznej charakterystyki bohatera, prezentacja jego losów naznaczona jest w powieści swoistą ambiwalencją. Reymont przekonuje, że polska (szlachecka) droga do kapitalizmu, pokazanego tu zresztą w wyjątkowo drapieżny sposób, jest możliwa, ale zupełnie nie mieści się w naszej tradycji i wadzi się ze szlacheckim pojęciem honoru. Dlatego właśnie w zakończeniu powieści pokazuje się nam Borowieckiego jako człowieka przegranego, chorego na brak szczęścia i tęskniącego za dawnym życiem.

Doprowadziwszy swego bohatera na sam szczyt, pisarz dość niespodziewanie odbiera mu smak zwycięstwa. Mówi się więc o egoizmie, o opętaniu pieniądzem, jakby dla bohaterów polskiej powieści istniał jakiś niepodważalny kodeks etyczny. Z drugiej jednak strony z całości tekstu wynika, że samo robienie pieniędzy nie jest jednak naganne i w wydaniu innych bohaterów, Wilczka czy choćby Karczmarskiego, uchodzi wyraźnie za przejaw jeśli nie cnoty, to zaradności. Wyjaśnienia tej pokrętej literackiej aksjologii trzeba chyba szukać poza powieścią. Od *Ziemi obiecanej*, wieńczącej najbardziej płodny okres twórczości, zaczyna się zdaniem Kazimierza Wyki etap, w którym „należy mówić o aspektach politycznych pisarstwa i pozycji osobistej Reymonta”¹⁵. A zatem nie jest to jakaś niekonsekwencja

¹³ R. Dmowski, *Nowa powieść społeczna (Uwagi o »Ziemi obiecanej« W. St. Reymonta)*, „Przegląd Wszechpolski” 1899, nr 1, s. 88.

¹⁴ M. Krzymuska, *Władysław Reymont*, [w:] *Studia literackie*, Warszawa 1903, s. 95.

¹⁵ K. Wyka, *Władysław Stanisław Reymont*, [w:] *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wiek*, Seria V *Literatura Młodej Polski*, t. III, Kraków 1973, s. 57.

czy błąd w sztuce, ale wynik autocenzury, mający na celu złagodzenie wymowy całości. Borowiecki, choćby najprawdziwszy, był „za mocny” jako postać literacka, wyłamywał się z polskiej tradycji, gdzie pieniądze robiło się albo za granicą i to w szczególnie niebezpiecznych okolicznościach (*casus* Wokulski), albo w „rękawiczkach”, np. poprzez rzutkiego współnika (Połaniecki).

Klęska Borowieckiego (duchowa tylko) nie może być interpretowana, jak chciałaby pewnie krytyka spod znaku Narodowej Demokracji, jako ostrzeżenie przed obcym żywiołem. Powieściowa Łódź nie jest satyrą na określone środowiska czy grupy etniczne. Reymont – pisała Krzymuska – nie wywiesza tutaj „sztandaru antysemitycznego, ale też nie pragnie rozwiązać kwestii żydowskiej ani żadnej innej”¹⁶. Gdyby tak było, nie stworzyłby tak interesujących postaci, jak Mela Grünspan czy Moryc Welt. Nie sądzę, by Reymont chciał skoncentrować się na rywalizacji pomiędzy nacjami. Nade wszystko interesowało go miasto: fenomen ekonomiczny i kulturowy, teren zmagania się różnych sił społecznych i ścierania odmiennych stylów życia. Miasto-piekło i miasto-ziemia obiecana – oba wcielenia z równą siłą pociągały go swoją dwoistą tajemnicą.

Miasto, które zrodził przemysł w późniejszych tekstach Reymonta stanie się spotęgowaniem metafizycznego zła. W powieści o Łodzi natomiast, najwcześniej w literaturze młodopolskiej, jeszcze przed Berentowskimi nekropoliami, ujawni zdecydowany antyurbanizm. Jest on konsekwencją swoistej „filozofii” pisarza, po wielokroć ujawnianego przezeń kultu natury i narastania w ciągu całego jego życia niechęci do cywilizacji miejsko-przemysłowej, postrzeganej jako domena zła i nieautentyzmu.

Podporządkowując się temu ideowemu założeniu, w *Ziemi obiecanej* pisarz tylko intuicyjnie przybliżył się do nowoczesnej problematyki miasta, miejskości czy industrializacji, której psychologiczne konsekwencje pokażą największe powieści europejskie XX wieku. Reymontowi XIX-wieczna literatura polska zawdzięcza sugestywne obrazy tworzącego się na naszych oczach *nowego świata*, przekształcającego przestrzenie i ludzi, tradycję i wzory postępowania. Jest to wizja, którą cechuje siła, dynamizm i plastyczność urodzonego malarza. Reymontowska Łódź rzeczywiście fascynuje i poraża, autor skumulował w niej chyba wszystkie swe lęki i obsesje prowincjusza wobec wielkich miast Europy: Londynu, Paryża, Berlina, a może nawet Warszawy.

Oryginalność *Ziemi obiecanej* znajduje swoje potwierdzenie również wtedy, gdy uwagę skupimy na jej kompozycji, właściwie nie znajdującej dla

¹⁶ M. Krzymuska, *op. cit.*, s. 99.

siebie wcześniejszego odpowiednika. Brak postaci centralnej i rozpięcie akcji powieściowej na kilkadziesiąt indywidualnych biografii, ukazujących równolegle zróżnicowanie społeczne, narodowe, mentalne, a nawet językowe, tworzy niepowtarzalną, migotliwą tkankę społeczną. „I jak na impresjonistycznym płótnie – pisze Jerzy Krzyżanowski – gdzie mnogość i różnorodność małych plamek tworzy szeroką panoramę, tak i tutaj te drobne postaci i sylwetki, czasem pełne dramatycznego napięcia, często obdarzone humorem, często pozornie nieważne, są przecież stale potrzebne dla całości obrazu”¹⁷.

Na podkreślenie zasługują również Reymontowskie osiągnięcia w sferze stylistyczno-językowej. Ludzie prezentowani w powieści żyją przede wszystkim w dialogach, w pamięci łatwiej utrwalają się ich style mówienia niż nawet najbardziej szczegółowe deskrypcje. Reymont daje do zrozumienia, podobnie jak czynił to Prus w *Lalce* czy w *Emancypantkach*, że miasto to olbrzymia przestrzeń komunikacji społecznej odbywającej się na wszystkich poziomach i rejestrach. Wszystkie te właściwości powodują, że *Ziemia obiecana*, jakkolwiek w swoim czasie niedoceniona, podobnie jak *Lalka*, z perspektywy historycznej prezentuje się jako jedna z pierwszych prób twórczego związania polskiej tradycji literackiej z nowoczesnym rozumieniem sztuki. „Używając techniki powieściowej, która przypomina bardziej technikę filmową niż tradycyjną strukturę powieści, Reymont stworzył nowy typ prozy powieściowej, zwarty, mimo jej pozornego rozluźnienia, różnorodny w wielorakości tematów, dobrze zorganizowany strukturalnie, stylistycznie zgodny z jej ogólną koncepcją” – pisał Krzyżanowski¹⁸.

Także i dzisiaj dla wielu czytelników XIX-wiecznej prozy polskiej, zarówno „miejskie”, jak też i „prowincjonalne” tematycznie teksty Reymonta wyróżniają się oryginalnością ujęć, świeżością i naturalnością obserwacji. Dotyczy to także problematyki definiowanej przez mnie jako miejskie fenomeny. Interferencja wzorów, mieszanie się tradycji pochodzących z bardzo odległych sobie źródeł, wreszcie problem wyobcowania jednostki żyjącej w nerwowym rytmie wielkiego miasta – oto rzeczywiste problemy angażujące uwagę pisarza. Uobecnione w większym lub mniejszym stopniu na kartach jego książek zapowiadają już nową epokę, także w dziedzinie literackiego zapisu.

¹⁷ J. R. Krzyżanowski, „*Ziemia obiecana*” – powieść nowoczesna, [w:] *Legenda Somo-sierry i inne szkice*, Warszawa 1987, s. 53.

¹⁸ *Ibidem*, s. 60.