

Reymont, izmy i kino

MAREK HENDRYKOWSKI

Jako nowoczesne medium kino nie tylko stanowiło przedmiot zainteresowania, ale także znajdowało się na drodze artystycznej Reymonta. To teza dość szeroko znana, głoszona od wielu lat. Wydaje się jednak, że kinowość jego prozy wymaga ponownego odczytania, które może się okazać dalece odmienne od wcześniejszych interpretacji owego zagadkowego związku. Warto podjąć się tej rewizji; bądź co bądź, w grę wchodzi tu kusząca dla badacza zarówno filmu, jak i literatury szansa odnalezienia innego wymiaru i rzucenia nowego światła na twórczość jednego z najciekawszych polskich prozaików przełomu XIX i XX wieku.

Istnieje wielu Reymontów. Ten, który mnie osobiście interesuje najbardziej, to Władysław Stanisław Reymont – utalentowany artysta europejski, światowej klasy prozaik, piszący po polsku i szukający swego miejsca w sztuce nowoczesnej końca XIX i początku XX wieku. Kiedy mówi się w tym szczególnym przypadku o przełomie stuleci, należy pamiętać, że pierwsze próby twórczości literackiej Reymonta-poety i autora dzienników są znacznie wcześniejsze. Przy padają bowiem na wczesne lata osiemdziesiąte.

Czas owej literackiej inicjacji oznacza pewien wstępny układ odniesień artystycznych. W literaturze światowej była nim epoka dojrzałego rozwoju realizmu krytycznego, w Polsce pomyślny dla rozwoju literatury i roli społecznej pisarza okres świetności pozytywizmu, z takimi wybitnymi indywidualnościami, jak: Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa. Od tych sławnych autorów wziął młody pisarz przede wszystkim jedno – poczucie misji społecznej literatury.

Swoją drogę literacką Reymont zaczynał więc w cieniu pozytywizmu. Rocznikowo biorąc, należał jednak nie do pozytywistów, lecz do następnej generacji, zwanej pokoleniem Młodej Polski. Urodzony w roku 1867, był wprawdzie aż o trzynaście lat młodszy od malarza Jacka Malczewskiego (później twórcy wspa niałego portretu pisarza, 1905), całych siedem od Jana Kasprówicza, trzy lata od Stefana Żeromskiego i dwa od Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Był też blisko dwa lata starszy od Wyspiańskiego i Mehoffera, sześć od Berenta, Micińskiego i Irzykowskiego, siedem od Boya-Żeleńskiego, dziewięć lat od kompozytora Mieczysława Karłowicza i dwanaście od innego wybitnego malarza młodopolskiego Witolda Wojtkiewicza.

Literacka młodość debiutującego (1892) reportera i nowelisty datuje się na przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że autor *Komediantki*, *Ziemi obiecanej* i *Chłopów* tworzył w czasach niezwykłego rozkwitu sztuki europejskiej, nie tylko literatury, ale również muzyki, malarstwa, grafiki, rzeźby, teatru, architektury, sztuk użytkowych. Paryż, Lon-

dyn, Rzym, Wiedeń, Monachium, Berlin, a także Moskwa były w tamtym okresie wielkimi centrami sztuki, w których tętniło życie artystyczne i w których bardzo często studiowali i latami mieszkali polscy artyści.

Począwszy od dłuższego pobytu w Paryżu w roku 1894, pisarz sam sporo podróżował, chętnie bywał w świecie i podróżom tym jako artysta niezmiernie wiele zawdzięczał. Lubił zresztą tworzyć za granicą, choć z drugiej strony, zamierzając napisać wspomnianą *Ziemię obiecaną* – śladem naturalistów – przeniósł się na dłuższy czas do Łodzi, aby osobiście doświadczyć trudów życia w mieście, które opisywał.

Czy wizerunek, jaki właśnie szkicuje, łączący biografię artystyczną i sztukę pisarską Reymonta, wiąże się bezpośrednio z kinem? Niewątpliwie tak. I to nie tylko dlatego, że w roku 1896, kiedy na ziemiach polskich odbywają się pierwsze pokazy kinematografu, liczący niespełna 30 lat pisarz przystępuje właśnie do pracy nad *Ziemią obiecaną*. Intrygujące swoją drogą, kiedy Reymont zetknął się z kinematografem i gdzie oglądał po raz pierwszy ruchome obrazy – w Paryżu? Warszawie? a może w Łodzi? Najbardziej prawdopodobne wydaje się to ostatnie. Tak czy inaczej, akceptował kino bez żadnych zastrzeżeń i należał do jego sympatyków. Chętnie też współpracował osobiście z filmowcami – podobnie jak czyniła to Selma Lagerlöf w Szwecji – udzielając w późniejszych latach polskiemu kinu swego autorytetu.

Warto w tym miejscu zauważyć, że pierwsze ekranizacje utworów Reymonta pojawiły się nie od razu. Zarówno Henryk Sienkiewicz jako twórca *Quo vadis* (sfilmowanego w tamtym okresie kilkakrotnie we Francji i Włoszech 1899, 1901, 1903, 1912) oraz *Szkiców węglem* (w Polsce pod ekranowym tytułem *Krwawa dola*, 1912), Stefan Żeromski (*Dzieje grzechu* zekranizowane przez Antoniego Bednarczyka już w 1911), a także Eliza Orzeszkowa jako autorka *Meira Ezofowicza* (ekranizacja 1911) – zostali odkryci przez film na długo przedtem, nim przeniesiono na ekran po raz pierwszy *Chłopów* i *Ziemię obiecaną*. A dokonało się to, przypomnijmy, dopiero w roku 1922 za sprawą ekranizacji *Chłopów* w reżyserii Eugeniusza Modzelewskiego i w 1927, kiedy – już po śmierci pisarza – weszła na ekrany *Ziemia obiecana* w reżyserii Aleksandra Węgiejki i Aleksandra Herta.

Twierdzenia, że twórca *Marzyciela*, *Adeptki*, *Komediantki*, *Ziemi obiecanej* i *Chłopów* jest pisarzem filmowym, nie sposób uznać za oczywiste samo przez się. Wymaga ono gruntownego uzasadnienia. Za pisarzy filmowych uważani byli u nas bowiem w tamtym czasie również: Zapolska, Żeromski, Irzykowski czy Perzyński. Wszyscy ci ludzie pióra wchodzili w mniej lub bardziej zażyły kontakt z rodzącą się sztuką ruchomych obrazów i próbowali eksperymentować z nowym medium. Nie mówiąc już o filmowych próbach quasi-scenariuszowych Bolesława Prusa. Reymont żadną miarą nie może zatem uchodzić wśród polskich pisarzy za prekursora nawiązujących się wtedy literacko-filmowych kontaktów. Nie był na tym polu pierwszy. Także, gdy myślimy o nim w kategoriach pisarza adaptowanego, którym został znacznie później.

Istnieje natomiast dająca wiele do myślenia zbieżność niektórych elementów jego sztuki literackiej z poetyką kina okresu wczesnoniemego. Wyraźne ślady takiej inspiracji zawiera – nowoczesna na owe czasy – technika pisarska Reymonta. Z czego wynika owo zauważalne podobieństwo? Jaka rolę odgrywa w tym zagadkowym związku nowe medium, czyli kino? Czy w grę wchodzi

przede wszystkim pewien rodzaj wyobraźni pisarskiej i związanej z nią dyspozycji artystycznej, czy raczej wypracowana z latami i świadomie stosowana przez pisarza technika narracyjna, a wraz z nią – przywodząca na myśl analogię z filmem – specyficzna metoda konstruowania świata przedstawionego?

Za tym pierwszym, czyli pewnym typem wyobraźni artystycznej, przemawiałoby to, że dostrzec ją można w jego pisarstwie bardzo wcześnie. Wyobraźnia pisarska Reymonta nieustannie coś inscenizuje. Na owo myślenie w kategoriach sceny-obrazu natrafiamy już w jego najdawniejszych debiutanckich próbach poetyckich z początku lat 80., które przypadają na długo przed narodzinami kinematografii. Na przykład w takim oto utrzymanym w poetyce pozytywistycznego obrazka – iście dickensowskim w sposobie obrazowania (choć to wiersz) – opisie pracowni krawieckiej:

*Majster tyka sobie w domu
Piwo, wódkę, poncz, herbatę,
A chłopaki po kryjomu
Przyprawiają, by miał stratę.
Ten mniej sztychów robi parę,
Tamten znów z rozkoszą
Puszcza w szybę ust swych parę.
Trzeci wreszcie za kokoszą,
Co się w rondlu majstra piecze,
Wzrok wytęży, okiem mruga...*

Z warsztatu (1882)

Młodzięcze rymopisanie zostało wkrótce porzucone. Poezję zastąpiła proza. Nieco starszy Reymont u schyłku stulecia uważał sam siebie za materialistę i dekadenta, z temperamentu pisarskiego był jednak naturalistą. Interesujące, a chwilami wręcz frapujące w lekturze, jak dynamicznie ewoluuje jego wyobraźnia pisarska na przełomie wieków. Poszczególne utwory wydają się całkiem niepodobne do siebie, a przecież łączą się w głębszym planie literackiego eksperymentu, w którym zawsze jest miejsce na spróbowanie czegoś nowego. Myślę, że stosunkowo szybko Reymont jako pisarz i reporter przyswoił sobie na własny użytek nie tyle – jak się na ogół sądzi – montażowy sposób myślenia, w dzisiejszym sensie tego pojęcia, ile kinematograficzne widzenie świata. Wypada postawić pytanie, czym ono było w tamtym czasie?

Odpowiedź na to pytanie wcale nie jest prosta. W fazie wstępnej, obejmującej przełom wieków, źródłem pisarskiej inspiracji Reymonta w odniesieniu do kina nie pozostawał raczej żaden pojedynczy konkretny utwór filmowy. Inspiracji takiej mogła mu natomiast dostarczyć i zapewne dostarczyła poetyka ówczesnego pokazu kinematograficznego. Podkreślam pokazu, a nie filmu w ogóle. Niepisanym prawem i podstawową zasadą strukturalną filmowych pokazów, jaka panowała w tamtym pionierskim stadium rozwoju kinematografii, był bowiem ich różnorodny, kalejdoskopowy charakter.

Zmienność i różnorodność demonstrowanych jeden po drugim w ramach tego samego seansu ruchomych obrazów, przemieszanie tematów, zawieszenie ustalo-

nych porządków i tradycyjnie przyjętych, obowiązujących w życiu publicznym hierarchii, kojarzenie z sobą różnych czasów i przestrzeni, względność statusu ekranowej prawdy i fikcji, równoprawność rzeczywistości i zmyślenia – te właśnie pierwszorzędnie atrakcyjne atrybuty nowego medium musiały zapewne szczególnie pociągać zdolnego nowelistę i lokalnego korespondenta.

Zmieniało się kino, zmieniała się również sztuka pisarska Reymonta. Z czasem (mowa tu zwłaszcza o okresie 1904-1908) kinematograficzność jego prozy uległa wzbogaceniu. W szczególności refleks taki dotyczy: dostrzegalnej na każdym kroku dynamiki literackiego sposobu obrazowania, świadomie wykorzystywanej zmienności punktu widzenia, admiracji ruchu widocznej zarówno w opisach, jak i w sposobie opowiadania, chętnie stosowanej mozaikowej, epizodycznej konstrukcji świata przedstawionego. Wreszcie – *last but not least* – przywodzącej na myśl montaż filmowy – umiejętności operowania narracją rozfragmentowaną, dzięki której nieustannie zmienia się w utworze perspektywa autorskiego oglądu.

Identyfikowany z różnymi „izmami” tamtej doby – od realizmu, przez impresjonizm, antyurbanizm, naturalizm, symbolizm, do modernizmu i ekspresjonizmu włącznie – Reymont wchodzi w swoisty kontakt z każdym z tych kierunków, wszystkim coś zawdzięczając. Z żadnym przecież nie wiąże się na dłużej niż okazjonalnie, w sposób tyleż widoczny, ile nietrwały. Na tyle tylko, ile wymaga jego własna sztuka i aktualne zadanie pisarskie, jakie przed sobą stawia. Wielokierunkowość i zaskakująca zmienność jego poszukiwań warsztatowych uderza już we wczesnych dokonaniach literackich.

Podobnie jak Wacław Berent twórca *Ziemi obiecanej* ciągle poszukuje i chętnie eksperymentuje. Inne są więc środki wyrazu Reymonta jako twórcy nowel (*Wigilia Bożego Narodzenia*), inne Reymonta-reportażysty (w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*, 1895), jeszcze inne autora powieści inspirowanej realizmem psychologicznym spod znaku Fiodora Dostojewskiego (*Fermenty*, 1895-1896), czy wreszcie utworów należących do paradygmatu prozy modernistycznej (*Senne dzieje*, 1908, *Dziwna opowieść*, 1908, *Wampir*, 1911).

Filmowe inspiracje twórczości Reymonta kojarzono zazwyczaj z fotograficznym realizmem przedstawień – jako pewną właściwością pisarstwa nie tylko stałe obecną, ale i na różne sposoby przejawiającą w jego dziełach. Nie zaprzeczając tej powszechnie przyjętej interpretacji, chciałbym w tym miejscu zaproponować nieco odmienny trop odczytania powinowactw łączących jego sztukę literacką z filmem. Jak sądzę, wielu pisarzy tamtej doby – w tym niewątpliwie Reymonta – pociągała w filmowych obrazach jeszcze inna ich cecha, mianowicie fantomatyczność przedstawień ekranowych. Widać to zwłaszcza w przypadku ówczesnych prób scenariuszowych, jakie wyszły spod pióra Bolesława Prusa, Karola Irzykowskiego i Stanisława Sierosławskiego, ale także w odniesieniu do poetyki licznych utworów Reymonta².

Na przekór utartym stereotypom i schematycznym odczytaniom twórca *Ziemi obiecanej* i *Chłopów* nie był zręcznym imitatorem w tym sensie, w jakim – realistycznie traktowane – opowiadanie, nowela czy powieść mają służyć temu, by „odfotografować” obiektywnie istniejący obraz rzeczywistości. Tym, co mnie osobiście najbardziej zaskakuje w stylu literackim Reymonta, nie jest udział beznamiętnie reprodukowanych piórem wyglądków świata, które dzieło ukazuje,



Komediantka, reż. Jerzy Sztwiertnia (1987)

Chłopi, reż. Jan Rybkowski (1973)





Maria Gorczyńska i Kazimierz Junosza Stępowski na pocztówce reklamującej film *Ziemia obiecana*, reż. Aleksander Węgierka i Aleksander Hertz (1927)

Ziemia obiecana, reż. Andrzej Wajda (1974)



lecz zawarty w nim pierwiastek kreacji. Właśnie przez sprawczą moc słowa literackiego wyraża się w tych utworach oryginalny styl i filozofia jego sztuki.

Reymont-artysta to nie fotograf z naturalistyczną dokładnością reprodukujący jeden po drugim obrazy rzeczywistości, choć takim wielu chciałoby go widzieć i rozumieć. Dla mnie pozostaje on mistrzem niebezpiecznych krajobrazów. W opisywaniu takich groźnych pejzaży – czy będzie to infernalna Łódź, czy dalekie od wiejskiej sielanki Lipce – miał niewielu sobie równych. Język literacki Reymonta nieustannie relatywizuje obraz świata. Narrator jego utworów – niezłym medium podczas seansu spirytystycznego – jest usytuowany w strefie pośredniej pomiędzy światem zewnętrznym a krajobrazem wewnętrznym portretowanych ludzi. Postać świata i postać człowieka zbiegają się u tego twórcy w jedno, przenikając się nawzajem.

Tak ujęta rzeczywistość jego utworów staje się obrazem-widmem – fantomem rzeczywistości. Powieść młodopolska – i to jest jej wyróżnik swoisty – z upodobaniem karmiła się szczególnymi wytworami ludzkiej duszy, jakimi są rozmaite lęki, urojenia i fantazmaty. Pełno ich również w ówczesnej sztuce filmowej, która – za sprawą filmów Mélièsa, Smitha, Hepwortha i innych – szybko odkrywa atrakcyjność kina grozy. Fantomatyczność ruchomych obrazów – interpretowana tutaj nie w sposób genetyczny, lecz na prawach homologii struktur jako istniejący w systemie kultury artystycznej i kultury popularnej tamtej epoki potencjalny układ odniesienia – ujawnia w prozie Reymonta swoje powinowactwo z fantazmatycznością przedstawień.

Wyrażonej słowem fantazmatyczności, czy jak kto woli wizyjności przedstawień, o której mowa, nie należy bynajmniej pojmować jako czystej fikcji literackiej, która porzuciła wszelkie związki ze światem realnym. Wprost przeciwnie, reportaże, nowele i powieści Reymonta pełnymi garściami czerpią materiał z niezmiernie wnikliwej i drobiazgowej obserwacji otaczającego świata, a kreowana przezeń fikcja literacka z reguły jest zakotwiczona w materialnym tu i teraz. Dzięki temu Reymontowski obraz literacki, zgodnie z hasłami naturalizmu, staje się *dokumentem ludzkim*. Generalnie, proza ta operuje udratyzowaną sceną, przedkłada *showing* nad *telling*, nie tracąc jednak związku z tym wszystkim, co realnie istniejące i konkretne.

Krytycy pisarstwa Reymonta niejednokrotnie zwracali wcześniej uwagę na niedostatki, jakie występują w jego utworach w zakresie umiejętności konstrukcji wizerunku psychologicznego bohaterów. Nie sposób zgodzić się z takim poglądem. W świetle bardziej wnikliwej lektury ocena ta okazuje się całkiem mylna i niesprawiedliwa. Przeoczono bowiem fakt, iż bohater Reymontowski realizuje się głównie przez różnego typu znaczące zachowania, a także dialogi (w kategoriach lingwistyki i antropologii kultury tym ostatnim przysługuje status zachowań językowych). Dotyczy to również scen wizyjnych: snów, majaków, halucynacji itp.

Zapewne jako twórca portretów psychologicznych Reymont nie był Proustem i obca była mu zdolność prezentacji życia wewnętrznego człowieka na tym poziomie pisarskiej finezji. Nie znaczy to jednak, że nie potrafił generalnie przedstawiać psychiki swoich bohaterów. Owszem, czynił to bardzo konsekwentnie, tyle że w sposób odmienny, typowy dla naturalisty: przez ukazanie reakcji postaci z reguły przedstawionych w bezpośrednim działaniu. Ta cecha twórczości

Reymonta pozwala w nim dzisiaj widzieć jednego z prekursorów behawioryzmu w literaturze polskiej.

Pomocna w ponownym odczytaniu jego pisarstwa może się okazać kategoria bytu pojętego jako życiowa *praxis*. Na kartach tych utworów, w ich rzeczywistości przedstawionej, obojętne czy akcja dzieje się na wsi, czy w mieście, ludzie z reguły ukazani w działaniu okazują się podobni do siebie w tym sensie, że wciąż na nowo mocują się i rozmaicie układają ze światem (naturalnym i społecznym), który im zagraża. Stąd stale obecny w jego twórczości motyw przystosowania: ciągłej adaptacji bohaterów doświadczanych na różne sposoby przez życie do ciężkich warunków, jakie dyktuje im codzienna egzystencja.

Bohaterowie Reymonta, typowe *personae dramatis* jego dzieł, to istoty nieustannie zmagające się z bytem, usiłujące ocaleć, przetrwać w niesprzyjających warunkach, w chaosie nieludzkiego świata, pod naporem własnej samotności, potwornego wyzysku, wreszcie nieubłaganych praw natury. Stąd również wielokrotnie powracający w różnych wariantach temat śmierci, któremu towarzyszą prezentowane przez pisarza z naturalistyczną dosłownością opisy procesu umierania³.

Człowiekowi Reymontowskiemu niełatwo się przystosować. Trudno się żyje w nieludzkim, obcym świecie. Życie sprawia ból. Taka dramatyczna wizja życia człowieka to nie coś zdeterminowanego przez jakiś pojedynczy „izm”, lecz określonego przez cały splot artystycznych inspiracji i poetyk występujących w połączeniu. Jest tu miejsce i dla realizmu, i dla naturalizmu, i dla ekspresjonizmu. Interpretacja literackiego uniwersum Reymonta łączy się w tym punkcie ściśle z filozofią sztuki, jaką pisarz wyznawał. (Nawiasem mówiąc, myślę, że z tego brało się również między innymi jego zafascynowanie twórczością Fiodora Dostojewskiego).

Kierunki artystyczne i to, co działo się w sztuce polskiej i europejskiej tamtego okresu, pisarz traktował jako źródło własnej inspiracji i jednocześnie poligon doświadczalny, na którym dokonywał najróżniejszych eksperymentów artystycznych. Należy pamiętać, że Reymont-impresjonista (*W palarni opium*, *Przed świtem*), Reymont-naturalista (*Ziemia obiecana*, *Chłopi*) czy Reymont-ekspresjonista (*Cmentarzysko*) to efekt naszych obserwacji wyławiających rozmaite cechy zmieniającej się ustawicznie poetyki jego pisarstwa. Ale nie Reymont zaszufladkowany, oprawiony w ramkę danego „izmu”, zaklęty na zawsze w krystalicznym wnętrzu jednej zamkniętej formuły.

Warto w tym miejscu spojrzeć szerzej na sztukę literacką noblisty uwikłaną w sieć rozmaitych kierunków. Rzecz cała nie w ich mniejszej czy większej liczbie, lecz we wzajemnym powiązaniu. Nie chodzi przecież w końcu o to, czy był on bardziej impresjonistą, naturalistą, czy ekspresjonistą. Zapewne wszystkim po trochu. Obserwacja dotycząca wielokierunkowości inspiracji pisarskich Reymonta prowadzi do ważnego wniosku, który niejako sam się nasuwa. Trzeba tylko śmiało zrobić krok naprzód. Jest on o tyle trudny, że mumifikacja pisarza-laureata obejmuje w tym przypadku nie tylko osobę, lecz również twórczość.

Twórczość tę zaś, zwłaszcza w jej stadium dojrzałym obejmującym okres po roku 1895, cechuje zamierzony e k l e k t y z m. To on pozwala pisarzowi łączyć, zderzać i konfrontować z sobą różne „izmy”. Mamy tutaj do czynienia z eklektyzmem świadomym. Takim, który z jednej strony określa indywidualną metodę twórczą, z drugiej – uchyla ewentualny zarzut naśladownictwa. Oceniany z ta-

kiej perspektywy eklektyzm prozy Reymonta, mierzony różnorodnością obecnych w niej stylów i poetyk, nie jest jej słabością, lecz siłą.

Zrozumiał to doskonale Andrzej Wajda, przenosząc przed laty na ekran *Ziemię obiecaną* (1974-1975). Filmowa adaptacja tej powieści (mowa w tym miejscu przede wszystkim o wersji telewizyjnej) jest adaptacją kongenialną, przekładem doskonałym w sensie artystycznym dzięki temu, iż stanowi efekt twórczego spotkania dwóch eklektyzmów: literackiego (Reymont) i filmowego (Wajda). Podkreślam raz jeszcze: eklektyzm w tym wydaniu, eklektyzm zamierzony i świadomie zastosowany przez Reymonta, sam w sobie okazuje się zarazem zasadą twórczą i jednocześnie rodzajem wielostylowej indywidualnej poetyki tego autora. Właśnie ten jej charakterystyczny rys znalazł pełną akceptację i odzwierciedlenie w filmie Wajdy.

Spośród innych niedostrzeżonych „izmów”, z którymi mamy do czynienia w Reymontowskiej poetyce i filozofii sztuki, wskazałbym na jeszcze na jeden, w moim przekonaniu bardzo ważny. Jest nim, będący rozwinięciem XIX-wiecznego brytyjskiego empiryzmu, pragmatyzm w wersji uprawianej na gruncie filozofii najpierw przez Williama Jamesa, a potem Johna Deweya. W rozprawie *Sztuka jako doświadczenie* Dewey twierdził, iż: *W doświadczeniu estetycznym zawite zdarzenia życia są łatwiej zrozumiałe, ale nie w ten sposób, w jaki refleksja i nauka zwiększają zrozumiałość rzeczy przez redukcję do formy koncepcyjnej, lecz przez ukazanie ich znaczeń jako treści rozjaśniającego, zwarteo, intensywniejszego, wręcz „pasjonującego” doświadczenia*⁴.

W przypadku pisarstwa Reymonta chodzi o pewien oparty na doświadczeniu sposób myślenia i praktycznego działania przez literaturę, który można określić mianem aktywizmu. Widać wyraźnie, że – śladem poprzedników, czyli pozytywistów – jego twórczość literacka szuka dla siebie wszechstronnego uzasadnienia społecznego. Szuka i wielokrotnie znajduje. Akcja jego utworów z reguły jest głęboko zakorzeniona w świecie naturalnym i społecznym. Dzieło spełnione to dla niego takie, które urzeczywistnia się w przeżyciu i doświadczeniu swego czytelnika. Nieprzypadkowo momenty szczególnej aktywności literackiej pisarza przypadają na lata 1896-1908, kiedy zarówno na miejscu, w kraju, jak i na świecie dzieje się bardzo wiele.

Reymont, podobnie jak spora część jego krajowych kolegów po piórze (zwłaszcza twórców starszej generacji), był pisarzem żywo i stale uczestniczącym w życiu społecznym. *Pragmatikós* (od słowa prágma – „czyn”, „zajęcie”) to po grecku „czynny”. Twórczość pisarza odzwierciedla tę specyficzną cechę bardzo szeroko i na różne sposoby. Najbardziej adekwatne wydaje się w stosunku do niej właśnie określenie „proza reportażowa”, włącznie z – typowym dla kina wczesnoniemego – bohaterem zbiorowym.

Najlepsze strony nowel, opowiadań i powieści Reymonta zawierają niezwykłą energię epiki o charakterze reporterskim – epiki uczestniczącej jakby od środka, *hic et nunc*, w literackich wydarzeniach. Zawarte w nich obrazy kreują z myślą o czytelniku nowe doświadczenie, w którym – niczym w narracji filmowej – zanika podział na pierwiastek subiektywny i obiektywny. Dotyczy to zarówno właściwości Reymontowskich opisów, jak i sposobów opowiadania. Narrator jego najlepszych utworów tym właśnie przyciąga, ba, przykuwa uwagę czytelnika do dzisiaj.

Dochodzi do tego jeszcze jeden charakterystyczny rys sztuki pisarskiej Reymonta. Twórca *Ziemi obiecanej* miał niewątpliwie silne poczucie, iż piórem – nawet gdy jest to pióro Balzaca, Tolstoja czy Zoli – nie tworzy się prawdy absolutnej. Stąd relatywizm oglądu zawarty w jego dziełach – relatywizm będący pochodną kreacyjnego podejścia do sztuki literackiej. Kształtuje to swoisty obraz autora. Podkreślam raz jeszcze: jako prozaik nie był Reymont beznamiętnym chłodnym kronikarzem opisywanego przez siebie świata. Jeśli już – to obecnym na miejscu uczestnikiem, reporterem przekazującym na gorąco relację z wydarzeń. Cecha ta odgrywa podstawową rolę w jego praktyce pisarskiej.

Etymologia wyrazu *pragmatikós* zawiera jednak jeszcze inny ciekawy refleks. Chodzi o znaczenia greckiego czasownika *prassein*, które oddają polskie bezokoliczniki: „spełniać”, „przebywać”, „zajmować się”, „działać”. Otóż tak właśnie, to znaczy za pomocą kilku wymienionych czasowników, można by opisać oryginalny charakter jego techniki narracyjnej. Przedstawione przez siebie zdarzenia i sceny pisarz na różne sposoby prezentuje i przybliża czytelnikowi, sprawiając, że ten – niczym w bezpośrednim przekazie telewizyjnym – staje się naocznym świadkiem (resp. uczestnikiem) literackiej akcji. Dlatego nie wystarczy kojarzyć tej twórczości z jednym tylko „izmem”, łącząc ją wyłącznie na przykład z naturalizmem. W pewnym sensie wykracza ona praktycznie poza granice poetyki jakiegokolwiek pojedynczego kierunku i wymyka się każdemu z nich.

Tym, co szczególnie wyróżnia Reymonta jako pisarza filmowego (czytaj: mogącego zainspirować dawniej i dzisiaj filmowca), jest niezwykła chłonność jego sztuki. To właśnie ta cecha pozostaje – w świetle przedstawionej przeze mnie interpretacji – kluczem do filmowego Reymonta. Fenomen fotograficznej pamięci pisarza łączy się tutaj z jego niezwykłym talentem do budowania wielowymiarowych obrazów, panoramiczne ujęcia sąsiadują z niezwykłą znajomością realiów i umiejętnością oddania szczegółu. Jest także wspomniany wcześniej Reymont-reporter, pod którego piórem opisywane zdarzenia zyskują postać doskonale plastyczną i żywą, karmiąc się wielką sugestywnością chwili zarejestrowanej na gorąco, w strumieniu zdarzeń, *in statu nascendi*.

Niebywale bogate u Reymonta są właśnie źródła inspiracji jego sztuki. Jeśli akcentuję chłonność tego pisarstwa i upatruję w nim wartości żywej do dzisiaj, która pozostaje inspirująca także dla współczesnego polskiego filmowca, to mam na myśli odkrywczość, z jaką czerpał on dosłownie ze wszystkiego. Mogła to być reporterska notatka w „Głosie”, kościelny kalendarz obrzędowy, stany psychiczne postaci, autentyczne zachowania któregoś z tysięcy jego modeli, refleks czegoś doświadczonego osobiście, na własnej skórze – na przykład pod pseudonimem „Urbański”, pod którym występował w wędrownej trupie teatralnej – obrazek z jarmarku, wyrażenie czy fraza zasłyszana gdzieś na wsi, prastare wizerzenie ludowe, lektura powieści Zoli, Flauberta, opowiadań Maupassanta i Dostojewskiego, *Wstępu do psychoanalizy* Freuda czy pism Johna Ruskina. Pisarstwo Reymonta karmi się dosłownie wszystkim.

Uderza przy tym fenomenalna pracowitość pisarza w zbieraniu dokumentacji do własnych dzieł i jego niezwykły maksymalizm reporterski wyrażający się niewyczerpanym pragnieniem ogarnięcia wszystkiego. To dlatego dzieła, jakie Reymont stworzył, i fikcje literackie, które powołał do istnienia, do chwili obecnej stanowią dla badaczy nieoceniony dokument czasu. Zapomnieliśmy już tro-

chę, że podtytuł cyklu powieściowego *Chłopi* brzmi *Powieść współczesna*. Nie znaczy to, że jako autor nowel, opowiadań i powieści mógł pisać jedynie o tym, co go aktualnie otaczało. Owszem, współczesność była jego żywiołem. Ale zainspirowany powieściami historycznymi Sienkiewicza i *Popiołami* Żeromskiego potrafił przecież także z podziwu godną precyzją wytrwanego historyka zdokumentować przeszłość w trylogii historycznej *Rok 1794*⁵.

Kiedy tak kreślę sylwetkę pisarską Reymonta ujętą tutaj w perspektywie narodzin kina i początków sztuki filmowej, przychodzi na myśl, że jako pisarz filmowy chyba najlepiej porozumiałby się on z Davidem Warkiem Griffithem. Obu tych artystów łączy bardzo wiele. Nie tylko przeszłość teatralna i kilkuletni epizod aktorski w biografii czy proteuszowa zmienność ich sztuki mierzona różnorodnością tematów, jakie poruszali. Ale także wielość źródeł inspiracji, zmysł szczegółu i ambicja artystyczna, która kazała im obu porywać się na olbrzymie przedsięwzięcia – niewykonalne dla innych, a im przynoszące rozgłos i laury.

I wreszcie najważniejsze: niezrównana w przypadku obu tych twórców umiejętność kreowania epickich panoram, w ramach których losy jednostek stają się składnikiem o wiele bardziej ogólnych procesów społecznych i zjawisk życia zbiorowego. Cokolwiek pozostaje uniwersalne w utworach Reymonta i w filmach Griffitha, wynika z dostrzeżonego z doskonałą reporterską precyzją szczegółu. Świat przedstawiony ich dzieł jest pełen sugestywnie oddanych realiów, prześwietlonych spojrzeniem autora. Cecha ta sprawia, że wspomniany wyżej uniwersalizm odnajduje swój literacki bądź filmowy wyraz w niezwykle wyraźnej, dokładnej i plastycznej relacji artystycznej. Należy przy tym zauważyć, iż sztuka epicka Griffitha i Reymonta z zasady nie skupia się na tym, co dzieje się na powierzchni, lecz koncentruje na odkrywaniu struktury głębokiej i morfologii rzeczywistości, jaką dany utwór ukazuje.

Na każdym kroku czuje się w dziełach obu tych artystów dogłębną, opartą na gruntownych studiach i osobistym doświadczeniu, znajomość tematu. Obaj potrafią w niezrównany sposób przedstawić rozmaite środowiska i postaci – od milionerów, przez warstwy średnie, do ludzi żyjących w skrajnej nędzy. Polski pisarz i amerykański reżyser – zarówno w strumieniu opowiadanych zdarzeń, jak i w mistrzowsko skonstruowanych opisach ściśle splecionych z biegiem akcji utworu – umieją znakomicie oddać różnorodne realia przedstawianego przez siebie świata i zdać odbiorcy sprawę z tego, jaki on w istocie jest. Nie poprzestają przy tym na zewnętrznym oglądzie rzeczy. To nie refleks beznamietnego oka obiektywu kamery, lecz sprawa głębi autorskiej wizji. Organiczna więź i porozumienie dwóch wyobraźni – literackiej i filmowej – przyniosło w przypadku pisarstwa Reymonta i twórczości reżyserskiej Griffitha nasycony realizmem, niezwykle interesujący efekt artystyczny, który po dzień dzisiejszy wywołuje podziw i zdumiewa siłą wyrazu.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Na temat początków literackich Reymonta zob. między innymi: J. Krzyżanowski, *Władysław Stanisław Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937; A. Bar, posłowie do I tomu *Nowel w: W. S. Reymont, Pisma tom V*, Warszawa 1950; T. Jodełka-Burzecki, *Zygzałki biografii młodego Reymonta*, „Przegląd Humanistyczny” 1967 nr 6; A. Brodzka, posłowie do tomu *W. S. Reymont Nowele wybrane*, Warszawa 1972; oraz J. Rurawski, *Władysław Reymonta droga do Nobla*, Kielce 2000.

² Pisze o tym szerzej M. Hendrykowska w książce *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Poznań 1993 (rozdział XII: *Literaci i film*), s. 216-251.

³ Na znaczenie tego motywu zwrócił ostatnio uwagę J. Rurawski w książce *Władysława Reymonta droga do Nobla*, dz. cyt., s. 178.

⁴ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Piotrowski, Warszawa 1975, s. 355-356.

⁵ Zob. H. Markiewicz, *Niespodzianki „Roku 1794”*, w: tegoż, *Tradycje i rewizje*, Kraków 1957, s. 301-339.



Maria Modzelewska na pocztówce reklamującej film *Ziemia obiecana*, reż. Aleksander Węgiełka i Aleksander Hertz (1927)