

W autobiograficznym trójkącie doświadczeń i emocji. Wokół *Komediantki**

In the Autobiographical Triangle of Experience and Emotion. Around *Komediantka*

ANNA SOBIECKA

Uniwersytet Pomorski w Słupsku, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5155-0393>

e-mail: anna.sobiecka@upsl.edu.pl

Abstract. The article characterises Władysław S. Reymont's provincial acting career and its literary representation in *Komediantka*. By referencing excerpts from the writer's correspondence and diary notes, the article highlights the similarities in experiences, emotions, and struggles of the unfulfilled actor and the novel's protagonist, Janka Orłowska. In the context of theoretical considerations related to the concept of the autobiographical triangle (M. Czermińska), the article explores the complex relationship between the author's biography (Reymont), the fictional character (Orłowska), and the novel's self-narrative strategy. Within this "triangle," numerous analogies emerge between the writer's biography and the life experiences of the aspiring stage performer, which in turn shape the depiction of the novel's fictional reality.

Keywords: autobiography, Władysław S. Reymont, autobiographical novel, provincial theatre of the 19th century

Abstrakt. Artykuł skupia się na charakterystyce prowincjonalnej kariery aktorskiej W.S. Reymonta i jej literackiej reprezentacji ukazanej w *Komediantce*. Przywołując fragmenty korespondencji pisarza i jego diariuszowych notatek, ukazuje podobieństwo przeżyć i doświadczeń niespełnionego aktora oraz głównej bohaterki powieści Janki Orłowskiej. W kontekście podjętych rozważań

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Instytut Filologii, Uniwersytet Pomorski w Słupsku, ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk, Polska; tel.: (+48) 59 840 53 26, wew. 326.

teoretycznych związanych z kategorią trójkąta autobiograficznego (M. Czermińska), ukazane zostają złożone relacje między biografią autora (Reymont), fikcyjną kreacją postaci (Orłowska), a autokreacyjną strategią narracyjną powieści. W tak zdefiniowanym „trójkącie” możliwe staje się odczytanie licznych analogii między biografią pisarza a doświadczeniami adepty sztuki aktorskiej, co przekłada się na realistyczny opis rzeczywistości przedstawionej w powieści.

Słowa kluczowe: autobiografizm, W.S. Reymont, powieść autobiograficzna, teatr prowincjonalny XIX wieku

„Teatr, och, teatr – sam dźwięk tego słowa ile miłych wspomnień mi przynosi”
(Reymont, 2009, s. 40)

Związki Władysława Stanisława Reymonta z teatrem prowincjonalnym zostały opisane już wcześniej przez Adama Grzymałę-Siedleckiego i Stanisława Kaszyńskiego (Grzymała-Siedlecki, 1959; Grzymała-Siedlecki, 1962; Kaszyński, 1968). Kariera teatralna pisarza, ukrywającego się pod pseudonimem Urbański, była krótka i niezbyt udana. Po wyjeździe z Warszawy, gdzie terminował krawiectwo w warsztacie swojego szwagra Konstantego Jakimowicza i jak przystało na „amatora teatralnych wrażeń”, regularnie uczestniczył w próbach w Teatrze Małym (Jodełka-Burzecki, 1979, s. 28), przyszły noblista, wspólnie ze szkolnym kolegą Edwardem Oleśniewiczem, rozpoczął tułaczkę po prowincji. W sezonie 1885/1886 grał w zespołach w Łęczycy (październik, grudzień, styczeń, być może w zespole Feliksa Strobińskiego), Ozorkowie (grudzień), Gostyninie i Turku (styczeń, luty), Przasnyszu (kwiecień), Ciechanowie (maj), Lublinie (czerwiec) i Puławach (październik). Występy na prowincji kontynuował z przerwami do 1891 roku, w zespołach w Olkuszu i Wolbromiu (wrzesień 1887 roku, prawdopodobnie w zespole Feliksa Ratajewicza), Piotrkowie (luty 1890 roku) i Częstochowie (jako sufler). Wedle wspomnień aktora Wacława Szymborskiego w 1890 roku Reymont występował w grupach teatralnych Józefa Cybulskiego i Feliksa Kosińskiego, grających między innymi w Sieradzu, Pabianicach, Zduńskiej Woli i Łasku (Reymont, 2009, s. 37, 41, 84; *Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 594). W 1891 i 1892 roku grał niewielkie role w amatorskim zespole w Skierniewicach¹. Kiedy skończył się okres fascynacji teatrem, rozpoczęła się „wstrętna”, „nudna i obowiązkowa” (Reymont, 2009, s. 112) przygoda z kolejnictwem, a dopiero potem z pisarstwem, o którym w 1895 roku pisał: „Wgryzłem się już w to życie, wgryzłem i zostanę, bo

¹ W 1891 roku przygotowano realizację sztuki *W poczekalni dyrektorskiej*, w 1892 roku *Dziśszych Mariana Gawalewicza, O chlebie i o wodzie* Eduarda Jakobsona i *W rocznicę ślubu* (Reymont, 2009, s. 107).

innego życia nad w literaturze – nie rozumiem, czuję, że nie mógłbym żyć inaczej” (Reymont, 2009, s. 176).

Reymont tłumaczył niepowodzenia aktorskie brakiem talentu scenicznego i niekorzystnymi warunkami zewnętrznymi. Jak wynika ze wspomnień kolegi z zespołu, Szymborskiego, pisarz nie był obdarzony warunkami usposabiającymi go do zawodu aktora. Pomimo tego marzył o karierze scenicznej i uznaniu. Opisując teatralny debiut Reymonta, Szymborski przywoływał sytuację wynikającą z wady wzroku adepta sztuki aktorskiej:

Mniej więcej w połowie sezonu zjawił się u naszego dyrektora jakiś młodzieniec, przedstawił się jako Urbański i poprosił o debiut. Warunki fizyczne raczej nieprzychylnie: niewysokiego wzrostu, o nienadzwyczajnym głosie i wzroku tak krótkiego, że bez szkielec nic prawie nie widział. Dyrekcja dała mu jednak debiut w *Barkaroli* Gawalewicza. Wszedł na scenę nieprzytomny z tremy, a że grał „amanta”, więc grał bez okularów, co go do reszty obezwładniało. Skończył scenę i na pół ociemniały zamiast ze sceny wyjść normalnymi drzwiami, otworzył stojącą obok szafę i wszedł do szafy. Utłukł oczywiście cały spektakl *Barkaroli*. Dyrektor zatrzymał go jednak w zespole. Był miły, koleżeński, lubiliśmy go (Grzymała-Siedlecki, 1962, s. 262).

Z zachowanej korespondencji i niekiedy bardzo emocjonalnych wspomnień wynika, że początek przygody z teatrem Reymont traktował jak „konieczność” („Listy do brata” 1969, s. 165), która przytrafiła mu się w określonym momencie życia, kiedy nie wiedział, co chce robić dalej. W praktyce aktorskiej zadawał się rolami drugo- i trzeciorzędnymi, choć te z pewnością nie spełniały jego oczekiwań. Debiutem scenicznym była rola Wójta w melodramacie Jana Kantego Galasiewicza *Czartowska lawra*. Grał też nieustaloną rolę śpiewaną w *Chacie za wsią* Galasiewicza i Zofii Mellerowej, na motywach powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego, nieustaloną rolę amanta w jednoaktowym obrazku *Barkarola* Mariana Gawalewicza, Józka w *Gęsiach i gąskach* Michała Bałuckiego oraz Administratora w *Weselu w Ojcowie* Karola Kurpińskiego (*Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 594).

Doświadczenia zdobyte w czasie wędrowek po prowincji Reymont wykorzystał w cyklu utworów odwołujących się do problematyki teatralnej. Tworząc go wcześniejsze od *Komediantki* nowele i opowiadania: nieukończone *O zmroku*, powstałe w 1886 roku, *Adeptka. Szkic z zakulisowego życia*, którą można uznać za pierwszą redakcję powieści, powstała między rokiem 1891 a 1892², *Franek. Szkic*

² Jodelka-Burzecki wysnuwa hipotezę o podobieństwie historii Janki, bohaterki *Adeptki*, do wydarzeń z życia Gabrieli Zapolskiej i jej głośnego w środowisku teatralnym romansu z Marianem Gawalewiczem (obie przyjeżdżają do Warszawy z Wołynia, pochodzą z dobrego domu, występują w zespole amatorskim, wdają się w romans z kolegą z zespołu odgrywającym rolę amantów) (Jo-

z życia teatralnego, napisany w 1891 roku i drukowany w „Głosie” w 1894 roku (nr 14–17) oraz *Lili. Żałosna idylla*, powstała w 1895 roku i drukowana w „Kurierze Warszawskim” w 1898 roku (nr 99–179, z przerwami), wykorzystująca motywy niedrukowanej komedii *Benefis* z 1895 roku³. Zwieńczeniem cyklu stała się dedykowana Gawalewiczowi *Komediantka* i po części *Fermenty*, powieści powstałe w latach 1894–1896 i drukowane po raz pierwszy w prasie warszawskiej⁴.

1. WOKÓŁ KOMEDIANTKI

Dla podjętych rozważań istotne okaże się skonfrontowanie postawy autobiograficznej przyjętej w *Komediantce* z zapatrywaniem Reymonta na sztukę teatru, zwłaszcza w kontekście wiedzy o zasadach funkcjonowania zespołów prowincjonalnych w drugiej połowie XIX wieku. Wymienione wcześniej utwory można bowiem potraktować jako cykl powieściowy o dojrzewaniu emocjonalnym i artystycznym adeptki scenicznej Janki Orłowskiej, ale także jako zapis doświadczeń i „widzianych” przeżyć oraz towarzyszących im emocji samego Reymonta (Wodziński, 1926, s. 6). Zdobywanie doświadczeń osobistych i zawodowych w przypadku głównej bohaterki powieści kończy się niemal tragicznie. Teatr i scena „zabija” osobowości wrażliwe, delikatne, nieprzystosowane do walki o rolę i miejsce w zespole, „zabija” również tych, którzy nie są do końca przekonani

delka-Burzecki, 1979, s. 139–140). Na marginesie rozważań warto wspomnieć, że Gawalewicz jest autorem innej powieści, której wydarzenia nawiązują skojarzenia z historią romansu z Zapolską, a mianowicie *Čmy*, opublikowanej po raz pierwszy w 1891 roku.

³ Cykl małych form narracyjnych o tematyce teatralnej charakteryzuje B. Utkowska. W nurcie tematycznym poświęconym społeczności aktorskiej badaczka wymienia także wczesne opowiadanie *O zmroku* z 1886 roku, które traktuje jako niezrealizowany projekt autorski Reymonta, pozostający w rękopisie. Podobnie rzecz ma się z dwoma innymi projektami o tematyce teatralnej z lat 1891–1892, tj. *Aktorskie pary* i *Rodzina akrobatów* (Utkowska, 2004, s. 57–83). Z kolei T. Jodelka-Burzecki, obok opowiadań o tematyce teatralnej, analizuje także pomysły zarzucone przez Reymonta, które pozostały jedynie projektami utworów, tj. *Nieznani, Nieznane dusze*, część drugą *Komediantki* pt. *Na prowincji*, *W jarzmie*, które nabrało ostatecznego kształtu w *Fermentach* (Jodelka-Burzecki, 1979, s. 114–251). Projekty utworów literackich odnosiły się do dalszych „zakulisowych” losów Janki Orłowskiej, występującej w towarzystwie dramatycznym przemierzającym prowincję. W *Fermentach*, po licznych zmianach tekstu, Reymont ostatecznie zrezygnował z wątku teatralnego. Wariantywny status poszczególnych pomysłów posłużył badaczowi do omówienia procesu twórczego Reymonta, szczególnie trudnego w przypadku zakończenia *Fermentów*, w pisaniu którego pomagał mu Gawalewicz. W tym kontekście cykl utworów o tematyce teatralnej można traktować jako czysto techniczną „wprawkę” do kolejnych powieści, w tym *Ziemi obiecanej* i *Chłopów*, z pisaniem których Reymont nie miał już większych problemów.

⁴ *Komediantka* w „Kurierze Codziennym” w 1895 roku (nr 179–355, z przerwami), *Fermenty* w „Bibliotece Warszawskiej” w 1896 roku (t. 1–4).

o słuszności dokonanego wyboru. Kiedy Janka wkracza w świat teatrzyków ogródkowych Warszawy, doświadczeniom zdobywanym w towarzystwie dramatycznym Cabińskich⁵ towarzyszy proces deziluzji prawdy życia na scenie i za jej kulisami. Już po pierwszej próbie rozzarowana Orłowska uświadamia sobie, że prawda życia różni się od prawdy sceny:

Zaczynała tylko przypuszczać, że tutaj nic z tych uśmiechów, rozmów, spojrzeń, jakie słyszała i widziała, nie było prawdą. Wydawało się jej, że wszyscy grają jakieś role, że wszyscy udają przed wszystkimi. Odczuwała to intuicyjnie, ale nie była jeszcze pewna, bo nie mogła pojąć w swojej prostocie, dlaczego się to robi?... A naprawdę to tutaj nikt nie grał; wszyscy byli sobą najzupełniej, to jest – byli aktorami (Reymont, 1955b, s. 54).

Bycie aktorem lub aktorką nie jest łatwe, przeciwnie, nie każdy, kto chce zostać aktorem, może i potrafi nim być. Kolega z zespołu Kotlicki tłumaczy Orłowskiej konieczność rozróżnienia prawdy życia i prawdy sceny, konieczność stania się kameleonem w zależności od zaistniałej sytuacji:

Musisz pani być kameleonem: na scenie – dla sztuki, w życiu potem – z konieczności, bo inną być nie potrafisz... Artyzm, to ta szalona ruchliwość wrażliwości mózgowej i czuciowej, co wszystko wchłania i rozlewa się na wszystko, i dąży przede wszystkim do tego, żeby swoje ja zatracić. Gdzieś tutaj miejsce – bo mówię o aktorach – na indywidualizm życiowy, na świadomość ogólniejszą i jaką bądź równowagę, gdy się pomiesza wszystkie stany scenicznych nastrojów z własnymi tak ściśle, że się nie wie, gdzie się zaczyna moje własne ja, a gdzie komediowe, artystyczne, to jest: wyobrażeniowe?... Ludzie ci też żyją resztkami rozprężonej jaźni, są jakby własnymi cieniami... (Reymont, 1955b, s. 142).

Młody aktor i początkujący reżyser Topolski, który podobnie jak Janka próbuje uwolnić się spod dyrektorskiego jarzma Cabińskiego, planuje założenie własnego towarzystwa dramatycznego opartego na wartościowym repertuarze i entuzjazmie dla sztuki prawdziwej. Swoją teatr postrzega jako ideał, w którym sztuka „nie jest odbiciem łajdactw tej jakiejś rasy i tej jakiejś społeczności; nie jest trąbą, przez którą mogą krzyżeć rozmaite bałwany [...]”. Jest światem osobnym i samym w sobie, poza wszystkim leżącym i tylko dla niewielu...” (Reymont, 1955b, s. 126). Biorąc pod uwagę wiek i doświadczenia zawodowe Topolskiego, jego plany artystyczne wydają się dobrze ugruntowane. Pobrzmiwają w nich echa młodopolskiej batalii

⁵ Postać wzorowana prawdopodobnie na aktorze i dyrektorsze warszawskich ogródków Józefie Cybulskim.

o teatr prawdziwy (Sławińska, 1966)⁶, teatr sztukę i świątynię zarazem, którego podstawą ma być repertuar i zreformowana sztuka aktorska oparta na prawdziwych emocjach, a nie na „błazeństwie”:

Wybieram sztuki: szereg rzeczy typowych i klasycznych; to będą mury i fundamenty mojego gmachu; dalej wszystkie poważniejsze nowości i wszystkie sztuki ludowe, ale precz z operetką, precz z błazeństwem, precz z cyrkiem, precz ze wszystkim, co nie jest naprawdę sztuką!

Chcę mieć teatr, a nie szopkę! – wołał coraz głośniej – artystów, a nie kłownów!... Nie ma popisów na scenie!... całość, to mój ideał! prawda na scenie, to mój cel! Teatr jest to ołtarz! przedstawienia, to misteria święte na cześć bóstwa! Obecny teatr, to błazeństwo!... Jeszcze nie wiem, czego potrzeba, aby stworzyć teatr wzorowy, doskonały, ale już chwilami czuję, że go stworzę, bo ten obecny jest śmieszny, jest budą dla dzieci, w której się pokazują marionetki wypchane frazesami. Teatr był kiedyś instytucją religijną, był kultem i musi na powrót nim być!... (Reymont, 1955b, s. 183).

Podobne zapatrywania charakteryzują sposób myślenia Orłowskiej. Grywając jedynie w chórkach, Janka ma coraz więcej wątpliwości. Coraz krytyczniej ocenia zarówno repertuar scen ogródkowych, jak i Teatru Letniego, w którym spędza wolne wieczory:

Sztuki, jakie widział, nie porywały jej wcale; czuła się wobec nich zimną i znudzoną. Nie rozgrzewały jej mieszczańskie dramaty, wieczne konflikty sercowo-obyczajowe, flirt, jaki przeważnie uprawiali autorowie. Powtarzała ich frazesy chłodno i w połowie sceny przestawała i szła spać. Były dla niej za małe wszystkie te sztuki współczesnego repertuaru (Reymont, 1955b, s. 152–153).

Założenia programowe teatru, który planuje urzeczywistnić Topolski, różnią się od codzienności warszawskich ogródków, tym bardziej od zasad funkcjonowania scen prowincjonalnych drugiej połowy XIX wieku. Model tułaczkiej peregrynacji, przenoszenia się z miejsca na miejsce czy niezbyt wyszukanego repertuaru został szerzej opisany przez Dobrochnę Ratajczak (Ratajczak, 1985). Utrwaliły go także

⁶ Sławińska wskazuje teksty, które mogły być znane Reymontowi, m.in. cykl artykułów Witolda Janickiego *Reformatorzy sceny* opublikowany w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” (1893, nr 22–24) oraz odczyty Walerii Marrené-Morzkowskiej *Nowe prądy dramatyczne* („Przegląd Tygodniowy” 1888, nr 42–45) oraz *Nowe prądy w literaturze dramatycznej* („Wędrowiec” 1893, nr 29–30). Autorzy artykułów wyrażają przekonanie o konieczności „reformy scenicznej”, która dociera do polskiego teatru z północy, jak pisze Morzkowska. Przykładem jest omawiana dramaturgia H. Ibsena i A. Strindberga, która w opinii komentatorów doprowadzi do zreformowania teatru i sztuki aktorskiej. Krytyka hasła „sztuka dla sztuki” i potrzeba ukształtowania „sztuki zaangażowanej” pojawia się także w cyklu artykułów I. Suessera *Ewolucja sceny nowożytnej* prezentowanych w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” (1892, nr 3–4 i 7–8). Jego dokonania krytyczne charakteryzuje T. Sobieraj (Sobieraj, 2021).

liczne wspomnienia i pamiętniki aktorskie oraz wybrane teksty prozatorskie tego okresu (Freudenson 1875; Maciejowski, 1955; Solski, 1961). W *Komediantce* przywoływana jest postać aktorki prowincjonalnej Kręskiej, którą koleje losu zaprowadziły do Bukowca. Dawne życie wywołuje u wdowy jedynie nieprzyjemny dreszcz i wspomnienia o ciągłej tułaczce „z miasta do miasta, do tego ciągłego braku” (Reymont, 1955b, s. 14) i o zespole, w którym żadna aktorka „nie chce grać starej, złej, kłótlivej, charakterystycznej, dwuznacznej ani pokojówki, a wszystkie chcą grać bohaterki” (Reymont, 1955b, s. 19). Od tego zaczyna się też przygoda Janki Orłowskiej z zespołem amatorskim. Kiedy otrzymuje propozycję zagrania podrzędnej roli gospodyni Pawłowej w *Marcowym kawalerze* Józefa Blizińskiego, stopniowo zatracą się w „gorączce teatru” i emocjach, które jej towarzyszą (Reymont, 1955b, s. 21). Marzy o rolach wielkich i wzniosłych. Jej aspiracje sięgają daleko, skoro zna na pamięć większość ról kobiecych w dziełach Szekspira, którego twórczość „pochłonęła [...] z całą gwałtownością swojej natury – całego i od razu” (Reymont, 1955b, s. 21)⁷. Podobnie jest w przypadku kariery aktorskiej Reymonta, która, jak wiemy, zakończyła się niepowodzeniem. Zapewne dlatego swojej bohaterce, kobiecie młodej i pełnej ideałów, pisarz zaprojektował analogiczny proces zdobywania teatralnych doświadczeń.

Dojrzewanie w trudnych okolicznościach miało zapewne dwojakie cele – uodpornić Jankę na przeciwności losu i ukształtować ją jako dojrzałą artystkę sceniczną lub ostatecznie odwieść od marzeń o karierze. Początkowy zachwyt teatrem, poparty ideałem życia „w teatrze” (Reymont, 1955b, s. 55), na scenie i za jej kulisami, w *Fermentach* zmienił się w zwykłe „sfilistrzenie” (Reymont, 1955a, s. 454), zwykły „chlewik duszy gospodarskiej i obywatelskiej” (Reymont, 1955a, s. 455). Orłowska poniosła klęskę jako aktorka przepełniona ideałami sztuki prawdziwej. Nie dla niej okazało się bycie komediantem „dla zarobku i dla bawienia tłumu” (Reymont, 1955b, s. 285). Od momentu, kiedy Janka dostrzeża w teatrze jedynie codzienną żebranię „o marne kilkadziesiąt kopiejek” (Reymont, 1955b, s. 248), „ciągle kłótnie i intrygi

⁷ Na marginesie rozważań warto wspomnieć o szekspiryzmie obecnym w *Komediantce*. Wątek ten ujawnia sposób, w jaki pisarz, tworząc realistyczny obraz teatru prowincjonalnego i kariery początkującej aktorki, odwołuje się do szekspirowskiej tradycji oraz jej obecności w polskiej kulturze teatralnej końca XIX wieku. Może być on rozpatrywany na różne sposoby: jako symbol aspiracji teatru prowincjonalnego i jego aktorów, którzy marzą o wielkich rolach i sztuce „prawdziwej” (Orłowska, Topolski) lub jako zderzenie pewnego ideału teatru, którego znakiem jest Szekspir i jego twórczość dramatyczna z rzeczywistością teatralnych ogródków Warszawy i scen prowincjonalnych, w repertuarze których dominują farsy, operetki i melodramaty. W. Gruchała rozpatruje szekspiryzm *Komediantki* w odniesieniu do trzech koncepcji postaci Janki Orłowskiej: jej kobiecości i relacji z ojcem, jej ideału sztuki aktorskiej, który w powieści zostaje skonfrontowany z rzeczywistością teatrów ogródkowych, oraz jej społecznego nieprzystosowania jako wyrazu zmagania się z nowoczesnością (Gruchała, 2017).

zakulisowe, [...] łachmany, błagę i kłamstwo” (Reymont, 1955b, s. 284), zaczyna postrzegać teatr jako arenę „dla popisu klaunów i małp tresowanych” (Reymont, 1955b, s. 285). W opisach jej doświadczeń i emocji pojawiają się obrazy upadku oraz ruin teatru, który zabija aktorów: „Zdawało się jej czasami, że ten ogromny gmach opiera swoje kolumny na całych stosach trupów, że pije krew, życie mózgi ich wszystkich i tym tak rośnie i potężnieje” (Reymont, 1955b, s. 300–301). Życie oparte na żebraniu o każdą rolę, każdą kopiejkę po przedstawieniu, zadawanie się zabieranym „potajemnie chlebem z rekwizytorni” (Reymont, 1955b, s. 298) z powodu głodu i ubóstwa, uciekanie przed protektorami, przestaje jej wystarczać. Konieczny okazuje się powrót do domu, który jest następstwem próby samobójczej. Wiele z tych wątków, jak również sam sposób argumentowania procesu odchodzenia od fascynacji teatrem, przez uświadomienie sobie jego destrukcyjnego wpływu na życie jednostki, aż po odczucie umierania z powodu „wewnętrznego wyczerpania” (Reymont, 1955b, s. 283), konania „z głodu duszy, która nie ma czym żyć dłużej” (Reymont, 1955b, s. 283), znajduje odzwierciedlenie w autobiograficznych zapisach *Dziennika nieciągłego* z lat 1887–1892. Reymont wielokrotnie odwołuje się do podobnych doświadczeń i towarzyszących im emocji: zawiści i obłudy panującej w zespole, zależności od dyrektorstwa, biedy aktorskiego żywota, podrzędnego typu repertuaru i granych ról czy wreszcie rozmyśniania się prawdy życia i prawdy scenicznej, co ostatecznie skłania pisarza do porzucenia myśli o karierze aktorskiej. Podobnie jest w przypadku Janki, która przygodę z aktorstwem kończy wielokrotnie powtarzanym pytaniem: „Co dalej? Co dalej?” (Reymont, 1955b, s. 314). Spotkanie nad rzeką z nieznanym starcem wywołuje refleksje związane z rozczarowaniem życiem i teatrem. Pod wpływem rozmowy Orłowska przyjmuje nową perspektywę patrzenia na sztukę aktorską. Uzewnętrznia ją w nacechowanych emocjonalnie komentarzach:

Aha! komediancki świat! Udawania, które później bierzecie za rzeczywistość, chimery! To psuje duszę ludzką. Najwięksi aktorzy to maszynki, nakręcone czasem przez mędrców, czasem przez geniusze, ale najczęściej przez głupstwo, mówiące do jeszcze większego głupstwa. Aktorzy, artyści, twórcy! to tylko ślepe narzędzia przyrody-natury, która ich używa do objawienia siebie i dla celów sobie tylko wiadomych. Im się zdaje, że oni są czymś istotnym – smutne złudzenie, są narzędziem, które pójdzie na śmiecie wtedy, jak przestanie być potrzebnym albo zrobi się nieużytecznym (Reymont, 1955b, s. 289–290).

Bezsilności wyrażonej słowami: „Mam dość nędzy, a już mi brak zupełny sił do znoszenia jej dalej” (Reymont, 1955b, s. 317) nie jest w stanie pokonać ani obietnica ról w zespole Cabińskiego, ani propozycja Stanisławskiego, który zakłada własne towarzystwo i obiecuje Jance role pierwszych amantek. Możemy jedynie domyślać się, jak podobne do siebie były doświadczenia Reymonta i jego „komediantki”.

2. W AUTOBIOGRAFICZNYM TRÓJKĄCIE

W przypadku powieści należy zauważyć, że na model biografii artystycznej fikcyjnej postaci literackiej Reymont nakłada własne, „widziane” doświadczenia i emocje niespełnionego aktora. Dla udokumentowania powyższej tezy warto przywołać fragmenty listów pisarza adresowanych do rodzeństwa, zapiski jego dziennika oraz autobiograficzne wspomnienia. Ucieczka do teatru wędrownego w październiku 1885 roku wiąże się z początkiem okresu włóczęgi i biedowania, ale przede wszystkim z momentem wyrwania spod kurateli rodziny:

Zaangażowali mnie do trupy! Nie byłem zbyt olśniony ni towarzyszami, ni samą sztuką, ale mogłem żyć przynajmniej swobodnie. Zmieniłem nazwisko i powlokłem się z tym teatrem po kraju, po miasteczkach, po kątach zapadłych. Bieda żarła, ale ta swoboda, życie pełne niespodzianek, wzruszeń, fantastyczność, zaczęła mi się podobać. Talentu scenicznego nie miałem: grywałem wszystko. Coś przeszło rok włóczenia się z bandą. Znudziło to mnie w końcu i wróciłem do domu (Wodziński, 1926, s. 6).

Kiedy w grudniu 1885 roku Reymont angażuje się do zespołu w Łęczycy, jego kariera nabiera tempa. Procesowi temu towarzyszy entuzjazm i zaangażowanie, które znajdują odzwierciedlenie w korespondencjach. W liście do siostry Reymont-aktor zwierza się, w jaki sposób postrzega swoją przyszłość:

Wierz mi, że teatr nie jest takim złem jak go przedstawiają, a ma to dobre, że uczy żyć oszczędnie; trochę za oszczędnie, ale cóż robić. [...] Teatr to właściwe moje pole; ma się rozumieć, że teraz muszę się zadawać rolami drugo- i trzeciorzędnymi. [...] jednym słowem, przy pracy przyszłość moja („Listy do brata” 1969, s. 165–166).

W sezonie 1885/1886 pisarz występuje w kolejnych zespołach prowincjonalnych. Na przełomie roku 1886 i 1887 odchodzi z teatru, by powrócić do niego w połowie 1889 roku, angażując się do zespołu w Częstochowie. Jak zauważa Utkowska, hipotezy dotyczące występów Reymonta w teatrach prowincjonalnych w 1887 roku oparte są jedynie na zestawieniu dat i nazw miejscowości, jakimi sygnowane są wiersze (Reymont, 2009, s. 37). Biografowie łączą wydarzenia tego okresu z powstaniem adnotacji odnoszącej się do niełatwej rzeczywistości młodego aktora i jego stosunku do żłudnego szczęścia, które ma gwarantować życie w teatrze:

Nie miejcie złudzeń: to mara zwodnicza, ubrana w zielone, lekkie szaty nadziei wabi was ku sobie tajemniczością, nęci różnobarwnością świetlnych obrazów – co jak fatamorgana rozpostarte, hen, na niezmierzonych obszarach waszej wyobraźni – szepece o cudownej harmonii strofkami fantazji

do waszych pragnień, żądz, do waszego nieokreślonego, choć chimerycznego, żądania szczęścia (Reymont, 2009, s. 37).

Początek 1890 roku przynosi kolejną zmianę i angaż do towarzystwa dramatycznego w Piotrkowie. W liście do brata pojawiają się informacje o odczuwanym zawodzie i rozgoryczeniu, a więc emocjach podobnych do tych, których doświadczała Janka Orłowska:

W drugim tygodniu dowiedziałem się, że jest towarzystwo dramatyczne w Piotrkowie, pojechałem, zaangażowałem się... i co powiesz? Po kilku dniach rzuciłem, dawny czar, jaki otaczał Teatr, prysnął, dawny zapal, jaki czułem ku scenie, ulotnił się bezpowrotnie. Wszystko, co tam w sercu kiedyś drgało w tym kierunku, zgasło! Przerażali mnie ci ludzie, służący niby sztuce, swoim cynicznym wyuzdaniem, swoją głupotą, pyszałkostwem zapoznanych... kretynów, ignorancją i nieznajomością najkardynalniejszych już nie zasad etycznych i estetycznych, ale przepisów wprost ludzkich... To smutnie tak się rozczarować. Nie systemy religijne tworzą niedowiarków, ale augurzy.

Franku! Ty może zrozumiesz, co to za ból mieć duszę toczoną melancholią i być jednocześnie pożerany nigdy niezaspokojonym pragnieniem... Czego? Albow ja wiedział? Nieraz złym, nawet wstrętnym pokazywałem się wszystkim – umyślnie. – Czułem jednocześnie ból wyzuwając się z wszystkich szlachetnych pierwiastków – i rozkosz jakąś olbrzymią, potężną sprawiało mi plwanie – jakiegoście mi nie szczędzili („Listy do brata”, 1969, s. 169).

Rozczarowanie wynika zapewne z nieumiejętności pogodzenia dwóch rzeczywistości – prawdy życia i prawdy sceny. Wielkie i wzniosłe role wykonują aktorzy, którzy nie przestają być zwykłymi ludźmi, z ich wadami i przywarami. Prawdliwość ta dotyczy Reymonta oraz jego kolegów z zespołu. Wydaje się, że młody adept sztuki scenicznej nie potrafi być komediantem i kameleonem. Kończy się więc pragnienie „służby sztuce” i „gorączka teatru”, który nie spełnia pokładanych w nim marzeń. Zawodzą zbyt wysokie oczekiwania względem siebie jako aktora i oczekiwania względem publiczności, która, podobnie jak on, daje się zwieść ułudzie teatru. W notatce z lutego 1892 roku, kiedy Reymont prawdopodobnie kończy przygodę z teatrem, odnajdujemy zapis negatywnych doświadczeń:

Grałem dziś w teatrze, byłem nawet zadowolony – jest w tym ogromna przyjemność – ale chyba dlatego – że widzów masa. – Zresztą, w życiu takim, jakie pędzę obecnie, choć taka różnorodność ma dla mnie ogromny powab. I lubię teatr, lubię ten gwar publiczności, ten szelest afiszów, suwanie krzeseł, to ciepło zakulisowe, ten rwetes i bieganinę, i ten rodzaj udręczenia, jakie sprawia trema, to wyczekiwanie wejścia, w czasie którego się drży ze wzruszenia – a potem tyle par oczów działa dziwnie magnetycznie – podnieca, a nawet i upaja. – Człowiek zapomina na kilka godzin o całym życiu nędzy, upokorzeń – i szaroty – i płynie, wchłania w siebie inną atmosferę – zdaje się być innym

– choć to tylko nerwy dostają karmę. [...] Bo, mówiąc do siebie, grałem podle, ale publiczność, ogół patrzących, alboż wiele wymagają – alboż oni co i wiele rozumieją? – Uśmiech, gest błazeński rozśmiesza ich – nie pytają, czy tam być powinien, gdzie go zobaczyli i taki – i biją brawo – tłum zawsze zostaje tłumem (Reymont, 2009, s. 107–108).

„Niezaspokojone pragnienia” inicjują powstanie cyklu utworów o tematyce teatralnej, a jak Reymont podkreślał w autobiografii przesłanej Antoniemu Wodzińskiemu, „wszystko, com napisał do *Chłopów*, jest moim wstępem literackim. Są to rzeczy widziane, przyjdzie teraz czas na czułe, a później myślane” (Wodziński, 1926, s. 6). Możliwość odczytania biografii niespełnionego aktora w kontekście decyzji podejmowanych przez Jankę Orłowską została zauważona już wcześniej przez Kazimierza Wykę, który historię młodej aktorki nazwał „pokusą autobiografizmu” (Wyka, 1972, s. 79):

Tymczasem pisarz całe odpowiednie doświadczenie przeniósł na kobietę. Dostosował je do buntu życiowego młodej dziewczyny z końca wieku i, jeżeli tak wolno rzec, „odautobiografizował”. Młodzieniec, któremu nie powiodło się w teatrze, ponieważ miał zbyt krótki wzrok i za mało talentu, to tylko nieszczęśliwy przypadek życiowy, nad którym nie ma się co rozwodzić. Dziewczyna cały swój los, przyszłość, honor, a nawet życie stawiająca na tę niepewną kartę to zupełnie co innego. Dzięki temu stworzył Reymont jedną z najświetniejszych postaci kobiecych w literaturze polskiej [...] (Wyka, 1972, s. 80).

Rekonstruuąc proces tworzenia obu powieści, Wyka dowodził, że początkowe plany usytuowania akcji *Fermentów* w środowisku aktorskim miały dotyczyć nie warszawskich ogródków, jak miało to miejsce w *Komediantce*, ale teatralnej prowincji, którą przemierzał Reymont. Potwierdzeniem tego faktu były pierwotne warianty tytułu utworu: *Na prowincji*, *Nieznane dusze*, *Nieznani*. Szlak wędrowki zespołu przez Puławę, Wieluń, Sieradz, Witów i Gostyń miał doprowadzić przegraną aktorkę z powrotem do domu ojca, do Bukowca. Planu Reymonta uległy jednak zmianie. Wyka uważał, że pisarz zrezygnował z nadmiernie autobiograficznego charakteru dwuczłonowej opowieści na rzecz ukazania „bardziej skomplikowanych” (Wyka, 1972, s. 88) wyborów życiowych młodej kobiety⁸. Orłowska

⁸ Idąc tropem ustaleń K. Badowskiej, postać Orłowskiej można postrzegać jako przykład tożsamości „popękanej”. Badaczka zauważa, że w twórczości prozatorskiej Reymonta (np. *Fermenty*, *Marzyciel*, *W palarni opium*, *Krzyk*) obecni są bohaterowie reprezentujący model modernistycznej podmiotowości „ja” rozbitego, rozdartego, labilnego psychicznie. Koncepcję postaci „popękanych” wzmacnia model autorskiej narracji pogłębionej psychologicznie, który ułatwia prezentację wewnętrznych konfliktów bohaterów, ich przeczucie, lęków, stanów granicznych (Badowska, 2017). Taką postacią jest tytułowa komediantka, którą proza teatralnego życia doprowadza do sytuacji granicznej.

traci złudzenia, podobnie jak Reymont. Rozczarowana prozą życia warszawskich ogródków wypowiada sądy niemal identyczne do spostrzeżeń autora powieści:

Chciała być bawicielką motłochu... a gdzież sztuka? – pytała się, wpatrując w jakąś przestrzeń nieskończoną. – Cóż jest czystą sztuką? ideałem?... tym dla czego setki ludzi poświęca życie? ... Co to jest i gdzie to jest? – pytała się znowu niespokojnie, ale zaczynała widzieć, że wszystko jest raczej zabawą niż celem (Reymont, 1955b, s. 285).

Kiedy w *Fermentach* bohaterka powraca we wspomnieniach do dawnego życia, pamięta jedynie, że:

To ostatnie czteromiesięczne życie w teatrze zaczęła rozsnuwać we wspomnieniu. Patrzyła zimno w tę przeszłość niedawną, przypominała sobie teatr i ludzi w najdrobniejszych szczegółach i jego nędza z farsami tragicznymi, i twarz jakaś piękna i cyniczna zaczęła się wyłaniać coraz natarczywiej z pamięci i przysłaniać wszystko. Wzdrygnęła się, jakby pod dotknięciem płazu zimnego i oślizgłego – i w gwałtownym uczuciu złości, nienawiści szalonej zacisnęła kurczowo dłoń, oczy strzeliły płomieniami, uniosła się, jakby chcąc wstać, iść i mścić się za krzywdy swoje... ale roześmiała się sucho. – Głupia! głupia! głupia! (Reymont, 1955a, s. 30–31).

Zdaniem Wyki szybkość pisania obu powieści staje się argumentem potwierdzającym czerpanie pomysłów z własnych doświadczeń teatralnych. Badacz nazywa *Komediantkę* powieścią środowiskową z życia „nieustabilizowanego teatru polskiego w dziesięcioleciach 1880–1900” (Wyka, 1972, s. 97), co potwierdza także możliwość porównania sfabularyzowanego obrazu świata teatru powieści z rzeczywistością środowiska aktorskiego końca XIX wieku. Samo porównanie zostaje przyjęte przez pierwszych odbiorców utworu raczej sceptycznie. Ocena innej niespełnionej aktorki – Gabrieli Zapolskiej – nakazuje zweryfikowanie wiedzy Reymonta o teatrze prowincjonalnym:

Czy pan Reymont zna świat teatralny? Według mnie – nie zna go zupełnie – ale ja w tym względzie jestem złym sędzią, bo będąc sama aktorką znam go zanadto dobrze. Dla przeciętnego jednak czytelnika pan Reymont zna dobrze kulisy, komediantki i komediantów. Nie będę więc wieść z autorem sporu o ten świat aktorski. Gra byłaby nierówna i łatwo by mi przyszło wygrać tę partię (Zapolska, 1896, s. 491).

Autorka komentarza zamieszczonego na łamach „Przeglądu Tygodniowego” z 1896 roku, bogata w doświadczenia teatralne, trafnie odczytuje temat *Komediantki*. Zdaniem Zapolskiej jest to powieść o odrębnym „państwie aktorskim, mającym swoje własne konwenanse i swoją własną moralność” (Zapolska, 1896, s. 490). Zaletą

utworu jest nie tyle prawdziwość bądź fałsz obrazu świata teatru nakreślony przez Reymonta, co siła i wyrazistość postaci Janki Orłowskiej, kobiety o „hardym charakterze”, która „nie ma w sobie tragicznej bierności zwykłych «ofiar» powieściowych” (Zapolska, 1896, s. 490). Rozbieżność ocen świata teatru *Komediantki* może jednak wynikać nie tyle z wiedzy czy raczej niewiedzy Reymonta o życiu w teatralnym objeździe, co z charakteru jednostkowych i „widzianych” doświadczeń autora, które zostały przez niego „przepisane” w kluczu autobiograficznego trójkąta.

Małgorzata Czermińska zestawia kategorię „trójkąta autobiograficznego” z trzema odmianami postawy autobiograficznej prozy niefikcjonalnej. Ich wyznacznikami są strategie narracyjne określone przez badaczkę jako: świadectwo, wyznanie (introspekcja) i wyzwanie (autokreacja) (Czermińska, 2000). W niniejszych rozważaniach pokuszę się o zastosowanie terminu w nieco innym kontekście, a mianowicie w celu dookreślenia złożonej relacji między trzema kategoriami: biografia/autobiografia autora (Reymont) – fikcjonalna kreacja powieściowego bohatera/bohaterki (Janka Orłowska) – autokreacyjna strategia narracji powstająca na styku tych kategorii. W tak zdefiniowanym „trójkącie” możliwe staje się odczytanie analogii między biografią i przeżyciami samego Reymonta a doświadczeniami adepty sztuki aktorskiej z *Komediantki*. Na autokreacyjny model powieści pisanych przez autorów związanych z teatrem zwracał uwagę Jerzy Jarzębski (Jarzębski, 1984, s. 412–414). Badacz podkreślał, że w ten sposób autorzy powieści osnutych na indywidualnych doświadczeniach wplatają w utwory nie tylko osobiste przeżycia czy zbeletryzowane dzieje towarzystw dramatycznych, ale również własne przemyślenia dotyczące sztuki teatru, a także własne doświadczenia i emocje związane z teatrem. Patrząc na *Komediantkę* z tej perspektywy, można wskazać jeszcze jeden aspekt powieści – przedstawienie zbieżnego opisu świata teatru Reymonta i Orłowskiej, blasków i niełatwej rzeczywistości teatralnych ogródków oraz scen prowincjonalnych staje się pretekstem do wyrażenia opinii o zadaniach teatru tak w wymiarze jednostkowym, kulturowym, jak i estetycznym⁹. Jarzębski nazywa taką postawę próbą stworzenia paradygmatu powieściowej autokreacji, która, będąc rodzajem indywidualnego przeżycia, staje się zarazem typem doświadczenia „pewnego społecznego wzorca biografii” (Jarzębski, 1984, s. 414). Badacz podkreśla, że:

W każdym przypadku akt literackiego opracowania własnego życiorysu stanowi zarazem próbę włączenia historii indywidualnej w kulturowy „plan ogólny”, odszukania „paradygmatu” własnej

⁹ Czermińska stwierdza: „Autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprowadzalny do kryteriów zewnętrznych. W tak rozumianej autobiografii nawet oczywiste mistyfikacje czy przeoczenia elementarnych danych nie wymagają sprostowania, ale interpretacji jako szczegółów znaczące np. w porządku fantazmatycznym” (Czermińska, 1987, s. 16).

egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sensowność się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem „języka pośrednika” pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją a światem potwierdzonym przez społeczne doświadczenie. Do tego typu literatury przystają najlepiej poglądy, podług których stanowi ona model rzeczywistości. Będąc „modelem” jest więc ona raczej pośredniczką pomiędzy dwoma rzeczywistościami, stanowi ich wspólny schemat, pomost łączący ponadindywidualne z indywidualnym, jednostkowe ze społecznym (Jarzębski, 1984, s. 414)¹⁰.

Wobec powyższego można zauważyć, że odkrywanie paradygmatu autokreacyjnego powieści wiąże się z poszukiwaniem zależności między biografią Reymonta a wydarzeniami opisanymi w fikcyjnym świecie teatru *Komediantki*. Jarzębski nazywa ten proces badaniem „sprawozdania z własnego życia autora” (Jarzębski, 1984, s. 412). Z kolei dla Czerwińskiej realna podróż Reymonta po teatralnej prowincji, ujęta w ramy sfabularyzowanych wydarzeń świata przedstawionego powieści, wiąże się z procesem mentalnego dojrzewania, a tym samym budowania własnej tożsamości autora w kontekście postawy autobiograficznej uzewnętrznionej w *Komediantce* (Czerwińska, 2004).

W dalszym postępowaniu analitycznym badanie paradygmatu autokreacyjnego powieści może doprowadzić do odkrycia zależności uzewnętrzniających się na poziomie poetyki tekstu. W przypadku utworów o tematyce teatralnej Reymonta daje się zauważyć zależność między narracyjną strategią autokreacyjną a ich cyklicznością, zwłaszcza na istnienie tak zwanych autobiograficznych ciągów narracyjnych. Przez Marcina Wołkę są one definiowane jako fikcjonalne lub niefikcjonalne teksty jednego autora połączone intencją autobiograficzną (Wołk, 2004). W konsekwencji utwory te mają wspólnego bądź podobnego bohatera lub narratora, powiązane są wzajemnymi odniesieniami, które, jak zauważa Wołk, odznaczają się „tożsamością, ciągłością lub pokrewieństwem świata przedstawionego oraz powtarzalnością motywów” (Wołk, 2004, s. 19)¹¹. W przypadku Reymonta wskazanie cyklu utworów o tematyce teatralnej nie pozostawia złudzeń, że spełniają one wyznaczniki autobiograficznych ciągów narracyjnych, tym bardziej że niektóre z teksów pozostają jedynie nieukończonymi pomysłami lub wariantami utworów, które pisarz przekształca do momentu uzyskania zadawalającego efektu końcowego. Utwory te

¹⁰ W kontekście tak rozumianego modelu nie powinna dziwić stosunkowo liczna grupa utworów młodopolskich odwołujących się do problematyki artystowskiej (Rogacki, 2001; Gutowski i Owczarz, 2006).

¹¹ Wołk podkreśla: „Należąc do odmiennych porządków, autobiografizm i cykliczność są jednak wielorako powiązane, a podobieństwo rządzących nimi prawidłowości pozwala je opisywać jako zjawiska nie tylko analogiczne, lecz także oświetlające się nawzajem. Analiza form cyklicznych może nam wiele powiedzieć o autobiografizmie, autobiografizm – lepiej zrozumieć istotę cykliczności” (Wołk, 2004, s. 19).

łączy postać bohaterki należącej do świata teatru, który Zapolska nazywa odrębnym „państwem aktorskim” (Zapolska, 1896, s. 490). Wiele motywów pojawiających się we wcześniejszych opowiadaniach, np. *Adeptce*, *Franku* i *Lili*, zostaje powtórzonych lub rozwiniętych w *Komediantce*. Aspekt ten wydaje się szczególnie interesujący, biorąc pod uwagę najnowsze ustalenia literaturoznawcze dotyczące kategorii narracji. Katarzyna Rosner przekonuje, że narracja może być sposobem „ludzkiego poznania”, porządkującym jednostkowe doświadczenia w „całościowe struktury sensu” (Rosner, 2003, s. 12). Za takie uznać można „widziane” doświadczenia teatralne Reymonta i towarzyszące im emocje, które znajdują odzwierciedlenie w teatralnym cyklu narracyjnym. Dowodzą tego zapiski autora *Dziennika nieciągłego* z 1888 roku, kiedy pisarz, będący u progu kariery literackiej, rozważa kwestie związane ze sposobem budowania narracji fikcyjnej opowieści:

Dawno się noszę z myślą napisania epizodu z życia teatralnego w formie szkicu lub nowelki – nie wiem, czy mi się uda. Treść, i to jak najautentyczniejszą, znam, boć to chyba, co się przetrawiło myślą, sercem, musiało być. Były to smutne chwile, ale zadowolenie z nich równało się szczęściu nieomal. Co innego, czy mam prawo je przedstawiać przed oczy pierwszego lepszego. W sanktuarium wspomnień zachowane są z młodzieńczą prawie świeżością. [...] I drugie: jak pisać, w jakiej formie przedstawić przed oczy czytelnika, nie hołdując żadnej szkole literackiej, żadnym systemom? Powinienem rzecz przedstawić prosto, krótko, jasno, co razem będzie naturalnie – narazi mnie ten sposób pisania na szykany, to i cóż, niech zobaczą same życie, a nie oświetlone *a giorno* kopie. Życie powinno się przedstawiać takim, jakim jest, a nie jakim być powinno (Reymont, 2009, s. 44).

Wątpliwość autora – w jaki sposób napisać powieść wywiedzioną ze świata aktorskiego, związaną z jego osobistymi doświadczeniami i emocjami – zostaje zrealizowana jako model powieści przedstawiającej życie „takim, jakie jest, a nie jakim być powinno” (Reymont, 2009, s. 44), a więc takim, jakiego się doświadczyło i przeżyło. Dlatego wydaje się, że autokreacyjny model narracji teatralnych utworów Reymonta wyrasta z potrzeby teatralizowania przez niego własnego życia i doświadczeń, po części ze sposobu rozumienia rzeczywistości w kategoriach teatralnych¹². Porzucenie pomysłu kontynuowania tematyki teatralnej w *Fermentach* może więc być konsekwencją zakończenia kariery aktorskiej, przeprowadzką do Warszawy i początkiem życia jako literata.

¹² Do podobnych wniosków dochodzi M. Kochanowski, analizując wczesne zapiski podrózne Reymonta zawarte w jego *Dzienniku nieciągłym 1887–1924* (Kochanowski, 2010, s. 187–188).

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Badowska, Katarzyna. (2017). Nieznane dusze i fermentujące „ja” – Władysław Reymont o modernistycznych tożsamościach popękanych. W: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.). „*Wskrzesić choćby chwilę. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*” (s. 89–113). Poznań: Wydawnictwo UMK.
- Czermińska, Maria. (1987). *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Czermińska, Maria. (2000). *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas.
- Czermińska, Maria. (2004). Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych. W: Władysław Bolecki, Ryszard Nycz (red.), *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury* (s. 126–138). Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Freudenson [Zgliński], Daniel. (1875). *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie*. Kraków: Nakładem Księgarni Adolfa Nowaczyńskiego.
- Gruchała, Wojciech. (2017). Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja. W: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), „*Wskrzesić choćby chwilę. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*” (s. 67–88). Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. (1959). Reymonta kariera w teatrze i w... cyrku. *Teatr*, 18, s. 17–19.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. (1962). Fantastyka żywota Remontowego. W: Adam Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim* (s. 246–277). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gutowski, Wojciech, Owczarz Ewa. (red.). (2006). *Z problemów prozy. Powieść o artyście*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Jarzębski, Jerzy. (1984). Powieść jako autokreacja. W: Jerzy Jarzębski, *Powieść jako autokreacja* (s. 412–430). Kraków: Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jodelka-Burzecki, Tadeusz. (1979). *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kaszyński, Stanisław. (1968). Reymont – człowiek teatru, *Prace Polonistyczne*, 24, s. 180–201.
- Kochanowski, Marek. (2010). Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróżnych W.S. Reymonta. *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 1, s. 185–200.
- Listy W.S. Reymonta do brata (1969). Oprac. Barbara Kocówna. *Pamiętnik Literacki*, 60(2), s. 161–209.
- Maciejowski [Sewer], Ignacy. (1955). *U progu sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Raszewski, Zbigniew, Wilski, Zbigniew, Wosiek, Maria, Zawadzka, Krystyna, Garlińska-Zembrzuska Hanna. (red.). (1973). *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ratajczak, Dobrochna. (1985). Wędrowka jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim XIX wieku. *Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie*, 58, s. 167–191.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1955a). *Fermenty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1955b). *Komediantka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Reymont, Władysław Stanisław. (2009). *Dziennik nieciągly. 1887–1924*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Rogacki, Henryk Izidor. (2001). *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, lirycie i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.
- Rosner, Katarzyna. (2003). *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków: Universitas.
- Sławińska, Irena. (1966). Młodopolska batalia o teatr. W: Irena Sławińska, Stefan Kruk (red.), *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia* (s. 5–38). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Sobieraj, Tomasz. (2021). Sztuka nowa, sztuka zaangażowana. Projekt artystyczny Ignacego Suessera. *Wiek XIX, 56(14)*, s. 193–209.
- Solski, Ludwik. (1961). *Wspomnienia 1855–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Utkowska, Beata. (2004). Na prowincjonalnej scenie teatralnej. W: Beata Utkowska, *Poza powieścią. Male formy epickie Reymonta* (s. 57–83). Kraków: Universitas.
- Wodziński, Antoni. (1926). Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”. *Kurier Warszawski, I*, s. 5–6.
- Wołk, Marcin. (2004). Autobiografizm i cykliczność. W: Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Katarzyna Sokołowska (red.), *Cykl i powieść* (s. 19–34). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Wyka, Kazimierz. (1972). Reymontowska mapa polskiej prowincji. *Roczniki Komisji Historycznoliterackiej, 10*, s. 79–109.
- Zapolska, Gabriela. (1896). Przeglądy piśmiennicze. Władysław Reymont „Komediantka”. *Przegląd Tygodniowy, 44*, s. 490–491.

Data zgłoszenia artykułu: 8.06.2025

Data zakwalifikowania do druku: 12.09.2025