

Anna Podstawka*

 <https://orcid.org/0000-0002-4681-9770>

Reymont i magia teatru

Streszczenie

Artykuł przybliża różne aspekty odniesień Władysława Reymonta do świata teatru. Jego osobiste doświadczanie sceny, odczytywane między innymi na podstawie diariuszowych notatek, wyrastało z młodzieńczej fascynacji „amatora teatralnych wrażeń”, poznającego sztukę teatru w różnorodności konwencji dramatyczno-teatralnych i repertuaru w wykonaniu artystów scen zawodowych i amatorskich, z renomowanych ośrodków i z prowincji, od strony widowni i kulis zawodu aktora. O „Reymoncie teatralnym” można mówić w perspektywie mitotwórczej, co pokażemy, przywołując utrwalające legendę wspomnienia współczesnych, jak też poprzez kreatywne strategie autora znanego z predylekcji do teatralizowania własnych przeżyć, w opisie rzeczywistości odnoszącego się do relacji między sceną a widownią. Na koniec zwrócimy uwagę na kontakty Reymonta w środowisku artystów teatru, w szczególności na jego stosunek do twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, teatr przełomu XIX i XX wieku, Reymont i teatr

* Katolicki Uniwersytet Lubelski, e-mail: podanna@kul.pl



Received: 2025-05-05. Verified: 2025-05-20. Accepted: 2025-05-20.

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

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

Reymont and magic of theatre

Summary

This article examines various aspects of Władysław Reymont's references to the world of theatre. His personal experience of the stage that was extracted, based in part on diary notes, grew out of his youthful fascination as an "amateur of theatrical impressions", getting to know the art of theatre in a variety of dramatic and theatrical conventions and repertoire performed by professional and amateur stage artists, from renowned centres and from the provinces, from the perspective of the spectator and from behind the scenes of the actor's profession. The theatrical Reymont can be discussed from the myth-making perspective, which we will demonstrate by recalling the memories of contemporaries that commemorate the legend, as well as through the creative strategies of the author known for his penchant for theatricalising his own experiences, in the description of reality referring to the relationship between the stage and the audience. Finally, we look at Reymont's contacts in the environment of theatre artists, and in particular his attitude to the work of Stanisław Wyspiański.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, theatre at the turn of the 19th and 20th centuries, Reymont and theatre

„Teatr, och, teatr – sam dźwięk tego słowa ile miłych wspomnień mi przynosi. 15^{cie} miesięcy, jak w nim nie jestem, a jak żywo wszyscy i wszystko stoi mi przed oczyma”¹. W diariuszowych zapiskach Władysława Reymonta, skąd pochodzą przywołane słowa, znajduje się wiele odniesień do świata teatru, wyrażających fascynację sceną, a zarazem ambiwalentny do niej stosunek, rozpiętych pomiędzy kulisami autobiografii duchowej a kronikarskim obrazem życia artystycznego końca XIX i pierwszej ćwierci XX wieku. Reymont odbiera teatr sensualnie, rejestruje doznania wszystkimi zmysłami, na co wskazuje również emocjonalny charakter wyznania w notatce sporządzonej przez niego świeżo pod wrażeniem występu w przedstawieniu amatorskim zagrany 27 lutego 1892 roku w Skierniewicach:

¹ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Colominum, Kraków 2009, s. 40. Wpis z 22 marca 1888 wspomaga próby czasowego konkretyzowania teatralnych peregrynacji artysty.

[...] 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 karmę².

Był to już praktycznie koniec niespełnionej drogi amatora teatralnych wrażeń – jak sam się określił we wspomnieniu lat szkolnych³. Ten etap biografii przyszłego noblisty, utkany z epizodycznych wątków, inkrustowany mnóstwem anegdot i niezwykłych faktów, wymyka się biografom i historykom teatru, pomimo dokonywanych nowych ustaleń skrywając wiele miejsc niedoświetlonych⁴, zresztą podobnie jak dzieje polskich scen prowincjonalnych i amatorskich.

Artykuł ten nie będzie jeszcze próbą dokumentacyjnego odtworzenia meandrycznych szlaków Reymonta aktora, co należałoby podjąć drogą dokładniejszych kwerend zasobów archiwalnych⁵, wspartych uważnym przesiedzeniem materiału prasowego. Ma on na celu przede wszystkim przybliżenie osobistego doświadczania teatru,

2 Tamże, s. 107–108. Było to przedstawienie zorganizowane z inicjatywy dyrektora skierniewickiego szpitala doktora Stanisława Rybickiego, w celu zebrania funduszy na budowę nowej placówki. Zagrano trzy jednoaktówki: *Dzisiejszych* Mariana Gawalewicza, *O chlebie i wodzie* Eduarda Jacobsona, *W rocznicę ślubu* (niezidentyfikowanego autora). Zob. notatka w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” 1892, nr 440, s. 118. Pomimo osobistego zaangażowania w amatorskie formy animacji życia kulturalnego Reymont krytycznie oceniał rezultaty tych inicjatyw nie tylko z uwagi na „wątpliwą przyjemność, jaką dawał teatr z sił niewyrobionych i niezgranych”, ale też „że za niewielką dopłatą można być w Warszawie na przedstawieniu w którymś z teatrów rządowych”. Zob. Księżak [W.S. Reymont], *Korespondencja „Głosu”*. Skierniewice, „Głos” 1893, nr 28, s. 333.

3 Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 48.

4 Opracowania związków Reymonta z teatrem podejmowali się m.in. Stanisław Kaszyński, Tomasz Jodełka-Burzecki, Józef Rurawski. Cenne dopowiedzenia przynoszą komentarze Beaty Utkowskiej w edycji dzienników pisarza, Barbary Koc do korespondencji czy też opracowana przez badaczkę kronika życia i twórczości, do których będę się odwoływać. Zob. też rozpoznanie na temat stanu badań i ich dalszych perspektyw w przeglądowym studium Tadeusza Orackiego, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska I” 2002, s. 173–186.

5 Zestawienia repertuarowe dotyczą głównie działalności teatrów stałych, w słabym stopniu uwzględniają występy grup amatorskich czy wędrownych. Afisze, stanowiące najpełniejsze źródło wiedzy o datach dziennych przedstawień, repertuarze i obsadzie, są zachowane w części. Przykładowo, w zbiorach afiszów teatralnych Archiwum Miejskiego w Lublinie nie udało się dotrzeć do tych, które wskazywałyby daty występów Reymonta (zapewne pod scenicznym nazwiskiem Urbański), prawdopodobnie w czerwcu 1886 roku.

oczywiście z należytą ostrożnością, uwzględniając specyfikę źródeł oraz osobowości autora znanego z tendencji do ubarwiania własnych przeżyć, ich teatralizowania⁶; autora pisującego o sobie samym pod wpływem emocji chwili bądź z oddalenia czasowego zacierającego pełną ostrość widzenia, co więcej – kreującego obraz przeszłości w sposób niejednolity, w zależności od okoliczności, intencji, adresata wypowiedzi. I – zdaje się – mającego tego świadomość, skoro po lekturze drukowanych w 1888 roku w „Wieku” fragmentów pamiętnika Ernesta Rossiego zanotował w swoim dzienniku: „co za język, co za prostota; doprawdy, znając aktorów dobrze, nikt by nie przypuszczał, że mogą być oni naturalni, jeszcze w czym, w pamiętnikach!”⁷.

O „Reymencie teatralnym” można mówić w perspektywie mitotwórczej, kształtującej się na przeciwnym biegunie legend o „bożyszczach sceny” drugiej połowy XIX i początków XX stulecia, w których ugruntowaniu zasadniczy udział miała krytyka teatralna⁸. Legenda Reymonta to przypadek kariery nieudanej, zapewne też świadomie zaniechanej; jeden z wielu przypadków, a jednocześnie niewielu tak utrwalonych w rozlicznych przekazach. Składa się nań konglomerat wypowiedzi samego artysty, twórczo zwielokrotnionych i przetworzonych w utworach obrazujących świat teatru, oraz wielość współczesnych o różnym stopniu wiarygodności i wierności faktom.

Jak można wnosić z rozmaitych wzmianek źródłowych, młodzieńcza miłość Reymonta do sceny wyrastała w promieniowaniu atmosfery domu rodzinnego. Wychowany na prowincji, wcześniej zaczął gościć w Warszawie, gdzie od 1872 roku mieszkała jego najstarsza siostra, Katarzyna, żona Konstantego Jakimowicza. Oboje Jakimowiczowie żywili zamiłowanie do teatru, toteż regularnie bywali na przedstawieniach, jak również organizowali w swoim mieszkaniu spektakle amatorskie. Słabo rokujący w nauce szkolnej Stanisław Rejment (późniejszy Reymont) przyuczał się do fachu krawieckiego w pracowni szwagra, a wybawieniem była sposobność zaznania świata innego niż zgłębianie tajników niespecjalnie interesującego go rzemiosła, z którym nie wiązał swej przyszłości. „Terminatorzy, więc i młodociany szwagier, każdego sobotniego popołudnia otrzymywali po 40 groszy, by mogli kupić sobie bilet teatralny – czy to na operę, czy do Rozmaitości, ale w niedzielę musieli przed majstrem zdać sprawę z treści wysłuchanej sztuki i ze swego wrażenia” – przekazywał zaprzyjaźniony z pisarzem Adam Grzymała-Siedlecki⁹.

6 Zob. A. Osińska, *Teatr duszy Władysława St. Reymonta. O antynomiach postaw epistolarnych noblisty*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 63–78.

7 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 43.

8 Obok Rossiego, włoskiego artysty wprowadzonego przez Bolesława Prusa do *Lalki*, można by wymienić wyraziste indywidualności Sary Bernhardt, Eleonory Duse, Isadory Duncan, Heleny Modrzejewskiej, Ireny Solskiej czy Kazimierza Kamińskiego. Por. *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykova, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

9 A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego*, w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 260.

Reymont wzmiankował również o udawaniu się po skończonych lekcjach na próby do Teatru Małego, który mieścił grające lekkie sztuki zespoły Farsy i Operetki¹⁰. Od wczesnej młodości pisarz doświadczał magii sceny w całej rozpiętości konwencji dramatyczno-teatralnych i repertuaru w wykonaniu aktorów scen zawodowych, ogródkowych, amatorskich, z renomowanych ośrodków i z prowincji, od strony żywiołowej widowni paradyżu i zza kulis domowych spektakli. Wreszcie – *last, but not least* – stykając się ze znakomitą sztuką aktorską i admiracją artystów w zenicie epoki wielkich gwiazd Warszawskich Teatrów Rządowych.

W dalszej kolejności legendę Reymonta kreuje rzekomo potajemna młodzieńcza ucieczka „słynnego na całe miasteczko drapichrusta i nieuka”, stawianego jako „klasyczny przykład zaczadzenia teatrem!”¹¹. Nic wyjątkowego na owe czasy, kiedy marzenia o scenie często realizowały się w zerwaniu z rodziną, a społeczna pozycja aktora rozpięta była między statusem gwiazdy – dostępnym nielicznym – a tułaczym żywotem komedianta. „Do Ojca pisałem dwa listy, na które Ojciec uznał za stosowne nie odpowiadać; wcale nic dziwnego: aktorem włóczęgą ma się zajmować?” – zwierzał się siostrze, z którą pozostawał w kontakcie po zaangażowaniu się do teatru¹². Po latach Reymont tak przekazywał swą autobiografię Antoniemu Wodzińskiemu (z koniecznym tutaj zastrzeżeniem, że miał parę jej wersji): najpierw było olśnienie literaturą, podsycające pragnienie wyrwania się z domu w szeroki świat, co przerodziło się w marzenia o karierze aktorskiej, dzielone wówczas z Edwardem Oleśniewiczem, jedynym przyjacielem z warszawskiej szkoły niedzielno-rzemieślniczej i późniejszym towarzyszem aktorskiej niedoli:

Miałem kolegę szkolnego w teatrze prowincjonalnym. Uciekłem z domu bez pieniędzy i przeszedł dziesięć mil polecałem do niego. 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

¹⁰ Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 47–48.

¹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 10–11, 71. Siedlecki pozostawił wiele wspomnieniowych przyczynków do życia i dzieła pisarza – w różnych wariantach, które warto by poddać nowym odczytaniom. Zob. m.in. *Ze wspomnień o Reymonie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371; *Reymont między teatrem a literaturą*, „Teatr” 1928/1929, nr 4; *Reymonta teatr i życie... głodowe*, „Teatr i Życie Wytworne” 1928, nr 11–12; *Jak Reymont występował w cyrku*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 58; *Z młodych lat Reymonta*, „Przegląd Współczesny” 1935, t. 55, z. 164, s. 376–389; *Reymonta kariera w teatrze i w... cyrku*, „Teatr” 1959, nr 18.

¹² Potrzebę utrzymania łączności wyrażał prośbą: „[...] jeżeli więc pozwolisz, to choć raz na miesiąc będę pisywał do Ciebie; nie mam się przed kim wywnętrzyć, nie mam z kim podzielić choć listownie cierpienie i szczęście” (*List do Katarzyny Jakimowiczowej z 21 grudnia 1885*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Warszawa 1975, s. 157–158).

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 domu¹³.

Tymi słowami można by przedstawić dzieje niejednego wędrownego aktora prowincjonalnej trupy. Brak konkretów sprzyjał rozmaitym konfabulacjom, tym trudniejszym do zweryfikowania, że pierwszy okres Reymonta w teatrze, według większości biografów pisarza trwający około roku – od października 1885 (kiedy to umknął „spod kurateli”¹⁴) do jesieni 1886 roku (około 20 października powrócił do rodzinnej Wolbórki) – wiązał się nie tylko z częstą zmianą miejsc, ale też migracjami międzydyrekcyjnymi, które „stanowiły powszedni chleb ówczesnego życia teatralnego”¹⁵. Swoich planów Reymont nie utrzymywał w nazbyt ścisłej tajemnicy. W datowanym 21 grudnia 1885 roku liście z Łęczycy, przekazanym przez Oleśniewicza, skarżąc się na biedę i zły stan zdrowia, informuje siostrę, Katarzynę Jakimowiczową, że zrobił tak, jak mówił za ostatniej bytności w Warszawie. „Wierz mi, że teatr nie jest takim złem, jak go przedstawiają” – zapewnia, dzieląc się pierwszymi skromnymi sukcesami:

Teatr to właściwe moje pole; ma się rozumieć, że teraz muszę się zadowalniać rolami drugo- i trzeciorzędnymi. Na pierwszy raz grałem Wójta w *Czartowskiej ławie* – znasz ją dobrze – a w *Chacie za wsią* tańczyć śliczną rolękę śpiewną. Mniejszych, jak Józka w *Gęsiach i gąskach*, Administratora w *Weselu w Ojcowie*, nie wspominam¹⁶.

¹³ List do Antoniego Wodzińskiego z 15 kwietnia 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002, s. 731. List ten, pod tytułem *Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, adresat ogłosił w „Kurierze Warszawskim” 1926, nr 1, s. 5–6. Zob. też osobiste wspomnienia na wieść o samobójczej śmierci Oleśniewicza 28 listopada 1888, którą Reymont boleśnie przeżył, w: tegoż, *Dziennik nieciągły...*, s. 47–49.

¹⁴ „7/10 1885 roku umknąłem spod kurateli” – zapisał pod datą 7 października 1888. Biografowie pisarza wskazują na niejednoznaczność tego sformułowania, odnoszącego się do ucieczki z Wolbórki do teatru, ale być może także do uwikłania w sprawy natury politycznej i często przez niego później wspomnianego, choć niepotwierdzonego, nadzoru policyjnego. Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 45.

¹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów...*, s. 72. Barbara Koc, eliminując pokusy „fantastyki żywota Reymontowego”, podaje, że wędrowki teatralne wiodły od Mikołajowa przez Łęczycę, Gostynin, Przasnysz, Ciechanów, Lublin, Puławę, Olsztyn, aż do Skierniewic. Zob. B. Koc, *Kronika życia i twórczości Władysława St. Reymonta*, Centrum Kultury i Sztuki im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007, s. 17, 167. Por. też *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 594.

¹⁶ List do Katarzyny Jakimowiczowej z 21 grudnia 1885..., s. 157–158.

Zauważmy, że są to w znacznej mierze nowości ostatnich lat – pióra Jana Kantego Galasiewicza, Zofii Mellerowej, Michała Bałuckiego. W kolejnym liście do siostry, nadanym na początku 1886 roku z Gostynina, pisze o rozbiści zespołu, dwutygodniowej bezczynności w Łęczycy, następnie występach w Towarzystwie Artystów Dramatycznych w Turku i Gostyninie, między innymi tamtejszym powodzeniu wystawienia Mołierowskiego *Skąpca*. O perturbacjach na teatralnych szlakach opowiadają też wtórne relacje, o wątpliwym co prawda stopniu ścisłości faktograficznej już na poziomie autorskiego przekazu, za to wiele mówiące na temat realiów aktorskiej włóczędzy. Przywołajmy raz jeszcze Grzymałę-Siedleckiego, ze swadą wskrzeszającego Reymontowskie opowieści, które porywały słuchaczy improwizacyjną ekspresją aktorskiej duszy:

Włóczyliśmy się po Lubelszczyźnie od miasteczka do miasteczka. Wszędzie kłapa. Dyrektor ogłosił niewypłacalność. Nie było innej rady, trzeba było ogłosić działówkę. Nie pomogło to. Kłapa za kłapą. Bieda, nędza. W Nałęczowie doszło do tego, że po spektaklu mieliśmy tylko na szklanek herbaty i bułkę – „na twarz”. [...] Z Łęczyn już nie mieliśmy na furmankę. Rada w radę, postanowiliśmy się rozbić na dwie trupy. Po czworo. [...] Z pamięci, z granych kiedyś ról zrekonstruowaliśmy dwie-trzy sztuki na cztery osoby. Jeśli w sztuce była osoba piąta albo szósta, tośmy jej tekst i sens rozparcelowali na cztery pozostałe role. Czy nie wychodziły z tego brednie? – pytaście. Owszem, wychodziły, ale *primum vivere deinde philosophari*. Robiło się to na gwałt, na *dell'arte* – byle jutro „zagrać”. Ruszyłem w swojej czwórce ku Bugowi. Oczywiście ani dekoracji, ani rekwizytów. Palto zastawione w Lublinie, frak sprzedany w Lubartowie, podszewy do przyszw już mocowane sznurkami. Gramy. Kłapa! Nie ma innej rady: rozbijamy trupę na dwie dwójki. Co grać we dwoje? Jakąś jednoaktówkę, bodaj „Świeczka zgasła” – i monologi. Dobrnęliśmy do Włodawy. Tu konkurencja: wędrowni cyrk! Rozpacz...¹⁷

Do roku 1892 Reymont miał kilka epizodycznych angaży w teatrach wędrownych i amatorskich, zresztą bez większych osiągnięć. Jego rola nieraz ograniczała się do suflerowania, w środowisku aktorów traktowanego jako wykluczenie ze światła scenicznej rampy. Przyjęcie stanowiska suflera oznaczało osobistą klęskę w zawodzie aktorskim, skazanie na pracę poniżającą, degradującą niegdysiejszego artystę do podrzędnej funkcji służącego artystom¹⁸. Niepokaźny wzrost, wada

¹⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Ze wspomnień o Reymonie...*, s. 18. Siedlecki utrwał legendę aktorskiej biografii pisarza, wplatając w nią epizod występów z napotkaną trupą cyrkową. Por. nieco inne późniejsze wersje przekazu m.in. w książce *Niepospolici ludzie...*, s. 264–265.

¹⁸ Nieodzowna w dziewiętnastowiecznym teatrze instytucja suflera z jednej strony była cennym wsparciem aktora, ale jego kondycja, zwłaszcza na prowincji, była nie do pozazdroszczenia, biorąc pod uwagę wyczerpujące warunki pracy, nerwowe okoliczności prób i spektakli. Zob. D. Jarząbek, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 163–164.

wzroku (krótkowzroczność i zez), mało donośny głos nie predysponowały autora *Komediantki* do *emploi* amanta. Owe „antywarunki” na bohatera z pewnością ograniczały w pewnym typie ról, jednakże bardziej decydujące chyba było to, że przyszły literat nie miał na tyle scenicznej charyzmy czy wreszcie determinacji i stałości decyzji, by konsekwentnie trzymać się drogi teatru. „Chciałbym nazad iść, ale drugi jakiś wewnętrzny głos mnie wstrzymuje” – waha się w marcu 1888 roku, rozważając:

[...] mogłem rzucić scenę, aby jej nie znosić, nie zrobiłem tego w swoim czasie – czy tu nie gra lenistwo, przyzwyczajenie pewnej roli? – Z żalem zrucamy stary surdut, aby go zamienić na nowy – dlaczego? Bo tamten wygodny [...] muszę coś ze sobą zrobić, rzucić dwie gałki i zdać się na los, co wybierze. Teatr czy co innego – może traf rozstrzygnie – brak charakteru we mnie stanowczego sądzę z tego, że zdaję się na los ślepy¹⁹.

W zapiskach z tego okresu powracają myśli o powołaniu, braku wykształcenia i ambicji, skazaniu na tymczasowość. Wciąż bez stałego zatrudnienia, zmieniając zawody i miejsca pobytu, w liście do starszego brata Franciszka z rodzinnej Wolbórki w połowie lutego 1890 roku tak pisze o swojej ostatniej zapewne eskapadzie teatralnej:

[...] 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. [...] 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 rozczarować²⁰.

Skrajna naonczas schematyzacja i biurokratyzacja teatru nie pozostawiała miejsca na szczerość oraz spontaniczne działanie. Przyczyn owych zawodów było zapewne wiele, nie tylko z powodu nieporozumień wewnątrzspołowych, degradacji sztuki na rzecz oddziaływania ludycznego na najniższe instynkty odbiorców, ale też w konfrontacji z konsumentami kultury, zasadzającej się na bezpośredniej interakcji sceny i widowni. Będąc w teatrze, sporadycznie kierujemy wzrok

¹⁹ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 41.

²⁰ List do Franciszka Rejmenta z 14 lutego 1890, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 27. Adam Grzymała-Siedlecki w artykule *Reymonta teatr i życie... głodowe* (s. 8) podaje, że w 1890 roku występował on w trupach teatralnych Józefa Cybulskiego i Feliksa Kosińskiego m.in. w Sieradzu, Pabianicach, Zduńskiej Woli, Łasku.

w stronę audytorium. Tym bardziej warto spojrzeć na nieco mniej oczywiste konteksty przywołanej na wstępie notatki Reymonta, odnoszącej się do scenicznego występu przed skierniewicką publicznością: „[...] byłem nawet zadowolony – jest w tym ogromna przyjemność – ale chyba dlatego – że widzów masa”. I dalej, przypominamy, padają słowa: „tyle par oczów działa dziwnie magnetycznie – podnieca, a nawet i upaja”²¹. Z pozoru jest to refleks aktorskiego uzależnienia od poklasku, przegładania się w lustrze widowni. Upojenie przechodzi w trzeźwą autorefleksję i gorzką diagnozę społeczną, odkrywaną w bezrefleksyjności żywiołowo reagującej publiki:

Powodzenie miałem w stosunku do gry – dobre. – 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. [...] Tłum rzadko albo nigdy prawie nie ma racji. – Tłum, krzycząc o coś – domagając się czegoś – ulega zwykle parciu jednostki, która jedna ma świadomość chcenia – a reszta, jak baranów stado, krzyczy²².

Oczekiwanie od ogółu widowni postawy świadomego odbioru, przejawów fachowej strategii krytycznej zderza się z rozczarowaniem wobec krytyki tak zwanych profanów, nastawionych na pełną aprobatę spektaklu w zbiorowym geście, podporządkowujących swe poczynania „bezrozumnej” spontanicznej emocji, odbierających widowisko przede wszystkim ze względu na swoje przeżycie²³.

„Filisterstwo najautentyczniejsze” – określi Reymont ogródkową publikę w *Komediantce*. „Pani może myśli, że oni przyszli słuchać, myśleć lub podziwiać sztukę??”²⁴ Pisarz był czujnym obserwatorem zachowań tłumu, czego liczne refleksy odnajdziemy w twórczości²⁵, ale też w osobistych zapiskach, takich jak migawkowy skrót wra-

21 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 107–108.

22 Tamże, s. 108.

23 Zob. D. Ratajczak, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 85–95.

24 W.S. Reymont, *Komediantka*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 67. Powieść ukazywała się drukiem w „Kurierze Codziennym” w latach 1895–1896 i zaraz potem miała publikację książkową.

25 Między innymi w datowanym 10 kwietnia 1886 roku wierszu o aktorach, z gorzkim obrazem społecznej izolacji artysty, jego rozpaczliwej walki o egzystencję w zderzeniu z obojętną widownią. „Sędziowie rozparci wygodnie [...] Płacą za śmiech twój”, „Oni są ludźmi, a ty czym? Aktorem” – ironiczne zwroty wieńczy puenta wyrażająca świadomość misji artysty: „Oni tłumem. Ty Aktor, Poeta, Artysta”. Zob. B. Bednarek, *O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. „Aktory”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1976, nr 374, Prace Literackie 18, s. 131–133.

zeń z Teatro San Carlo w Neapolu, największej włoskiej sceny operowej: „w teatrze rycerskość i balet – no i krzyki, gwizdania, tupot wściekły – jeśli śpiewak sfałszował, a frenetyczne brawa po miejscu odśpiewanym dobrze”²⁶. Przyjemność fizycznego przebywania w teatrze, niepowtarzalności widowiska *hic et nunc* nie polega jedynie na oglądaniu postaci odgrywanych przez aktorów, ale na obserwowaniu i reagowaniu na siebie nawzajem, na obustronnej relacji między sceną a widownią. Teatr staje się mikroskalą świata, wyostrzonym odzwierciedleniem ról i hierarchii społecznych, z których tworzy się zbiorowość. Publiczność może być czymś większym niż grupą przypadkowych osób, które postanowiły tego dnia wybrać się do teatru. A mianowicie – modelem lokalnego świata, zwłaszcza w czasach, kiedy teatr był jednym z głównych ognisk życia społecznego, oraz w miejscach, gdzie dostęp do tej formy kultury nie był codzienny²⁷.

Pisarz ma świadomość tego, że każde zbiorowisko ludzi jest sceną mającą swoją publiczność. Widownia, sama w sobie, może być także teatrem, odkrywającym złożoność rzeczywistości, czasem o wiele ciekawszym od widowiska pokazywanego na scenie. W takim odwróceniu porządku Reymont nakreśli wydarzenia rozgrywające się w łódzkim teatrze w *Ziemi obiecanej*, kiedy w trakcie spektaklu poruszenie budzi rozchodząca się wieść o krachu na rynku bawełny. Podążamy za nią z perspektywy Karola Borowieckiego, jednego z trójki powieściowych protagonistów. Jego miejsce na widowni staje się na moment sceną obserwowaną przez „miliony rozparte na aksamicie, ubrylantowane, pyszne swą władzą i wielkością”²⁸, wobec których bohater wykonuje konwencjonalne gesty aktora:

[...] Borowiecki wstał i odwrócony twarzą do sali wypełnionej od góry do dołu najlepszą, na jaką tylko było stać Łódź, publicznością, przyglądał się uważnie, co chwila kłaniając się to łozom, to krzesłom niesłuchanie dystygowanym ruchem głowy.

Stał spokojnie pod ogniem lornetek i spojrzeń, jakie w niego uderzały ze wszystkich stron teatru, który wrzał niby ul świeżo osadzonym rojem²⁹.

Prawdziwa scena została zmarginalizowana jako miejsce, gdzie „amatorki i amatorzy parodiowali prawdziwych aktorów i sztukę”, grając „przedstawienie na cel dobroczynny, złożone z dwóch komedijek, śpiewu solowego, gry na skrzypcach

²⁶ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 173. Pisarz oglądał niewymienione z tytułu przedstawienie 4 kwietnia 1895 roku podczas parotygodniowej pielgrzymki do Włoch, którą odbywał m.in. z rodziną Jakimowiczów.

²⁷ Zob. J. Cymerman, D. Gac, G. Kondrasiuk, *Publiczność lubelska*, w: tychże, *Scena Lublin*, Fundacja Teatrikon, Lublin 2017, s. 105–106, a także A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002.

²⁸ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. M. Popiel, wyd. 2 przejrane i uzupeł., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014, s. 58.

²⁹ Tamże, s. 47.

i fortepianie i żywych obrazów na zakończenie”³⁰. Pisarz nie informuje czytelników dokładniej o tym, kto występuje, nie poznajemy autorów ani tytułów repertuarowej składanki. Co więcej, mikrokosmos sceny zdaje się wykluczony ze stanowiącej istotę teatru relacyjności. Przestrzeń budynku teatralnego służy jako pretekst do odczytania doskonale znanej bohaterom hierarchii przemysłowej Łodzi, precyzyjnie odwzorowanej w schematyzacji podziału miejsc na widowni z luksusowymi łóżkami dla „milionów”, parterem dla przeciętnych obywateli i taniim paradyzmem dla ludu, reagującym najsilniej, bez zasłaniania się konwenansem.

„Dla Reymonta życie ludzkie w swym przebiegu stanowiło jak gdyby jeden wielki teatr, w którym każdy miał swoją rolę do odegrania” – stwierdzał Stefan Talikowski³¹. Obserwację ujętą w znanej od antyku metaforze *theatrum mundi* pisarz chętnie przetwarzał w szekspirowskiej frazie, że świat jest wielkim, żywiołowym spektaklem różnego rodzaju ludzkich zachowań i charakterów uczestniczących w rozmaitych widowiskach, stąd nasze życie podlega szeroko pojętej teatralizacji. Przejawia się to w przybieranej często strategii widza w zapiskach z podróży, ujmującego opisywane przestrzenie oraz jej mieszkańców w kategoriach właściwych dla teatru³². Ci, którzy Reymonta znali, zachowali w pamięci jego predylekcje do aktorskiego „wcielania się” w różne role, jakie mu wyznaczały okoliczności życiowe. Stanisław Kaszyński, opierając się na przekazach współczesnych – Adama Grzymały-Siedleckiego, Alfreda Wysockiego³³ – pisze o Reymonta teatrze prywatnym, teatrze jednego aktora, dającego „spektakle” dla wąskiego kręgu przygodnych bądź wybranych słuchaczy i widzów, wobec których improwizował, grając swą rolę *con amore*, z żywym zaangażowaniem gestu, mimiki, ruchu³⁴. Czy w takich sytuacjach mógł on spełniać się aktorsko? Gdy wziąć pod uwagę słowa z listu do brata: „nie znoszę stania w tłumie”³⁵ – może w ten sposób realizował się w kreacjach pierwszego planu? W lekturze Reymontowych zapisków narzuca się upodobanie do posługiwania się metaforą teatralną, oscylowania między sceną a rzeczywistością, teatralizowania własnych przeżyć. Co prawda, nie grzeszy on na tym polu oryginalnością, choćby w egzaltowanej retoryce młodzieńczego wiersza,

³⁰ Tamże, s. 50.

³¹ S. Talikowski, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973, s. 157.

³² Na ten aspekt twórczości pisarza zwraca uwagę Marek Kochanowski w artykule *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 185–200.

³³ „Przejął się tym opowiadaniem tak, że aż dygotał z emocji. Głos ściszał i podnosił, obu rękoma gestykulował, oczy mu się jarzyły, z ust padały ostre słowa komendy, to znowu dialogi i opisy, jakby na stronie, ludzi i miejsca działania. Kapitalny to był w tej chwili aktor, grający swą rolę *con amore*” (A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzupeł. i przejrane, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 235).

³⁴ S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 200.

³⁵ *List do Franciszka Rejmenta z 4 stycznia 1897*, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 75.

gdzie życie jest „straszonym dramatem, w którym mnie najpierwszą ofiarujesz rolę”³⁶, czy włączanych w różne konteksty quasi-sentencjach parafrazujących „nieśmiertelnego Willa”: „Życie to głupia farsa odgrywana przez idiotów”, „idiotyczna farsa życia”³⁷, „Życie – ucieśna krotchwila w trzech aktach”³⁸, „Krwawym żartem kończy się prawie każda scenka sztuki-życia” – jak czytamy w brulionie listu do Antoniny Szczygielskiej z barwną relacją perypetii z niefortunnym aresztowaniem w podróży, nasuwającym analogię do farsowego chwytu *qui pro quo*³⁹.

„Spróbuję ja kiedyś teatru, muszę się przekonać, czy mam zęby na tyle mocne, aby ugryźć tej dramatycznej sławy” – pisał Reymont w liście do Ferdynanda Hoesicka w 1897 roku, szkicując „jakiś wstrząsający dramat”⁴⁰. Aktor na scenie przyjmuje określoną maskę, rolę *dramatis personae*. Reymont – jak się wydaje – niekomfortowo czuł się poza nią, po zapadnięciu kurtyny stając przed publicznością w pełnym świetle, pod własnym nazwiskiem, bez scenicznej szminki jako nie-aktor, tylko ten, kto powołał do życia świat teatralnej iluzji. Zaspokajając ciekawość krewnych o powodzenie jednoaktówki *Za późno*, którą debiutował jako autor dramatyczny 28 kwietnia 1899 roku w Paryżu w realizacji grupy amatorów, autoironicznie konstatuje: „Ogromne [powodzenie – A.P.], bo jak mała musiałem wychodzić na scenę trzy razy, kłaniać się publiczności. To także pierwszy i ostatni raz”⁴¹. Unikał potem takich konfrontacji, jednocześnie świadom tego, że próba sceny daje więcej, „[...] niżli bym się nauczył z dziesięciu książek wykładających teorie dramatu [...] teraz spostrzegłem dopiero wszystkie jego błędy”⁴², co uznawał za cenne doświadczenie w związku z zapowiadany duży, pełnospektaklowym dziełem. Planując później wystawienie kolejnego dramatu równoległe w Warszawie i Lwowie w 1902 roku, pisze: „a że nie chciałbym być na pierwszym przedstawieniu, więc będzie najlepiej być w tym czasie z dala, by nie ulec pokusie”⁴³.

36 Zob. S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru...*, s. 181.

37 Parafrazy fragmentu *Makbeta* Williama Szekspira, który w przekładzie Józefa Paszkowskiego brzmiał: „Życie jest tylko przechodnim półcieniem, / Nędznym aktorem, który swą rolę / Przez całą rolę wygrawszy na scenie / W nicość przepada – powieścią idioty, / Głośnie, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą” (akt V, sc. 5). Zob. W.S. Reymont, *Dziennik nieciągly...*, s. 63, 88.

38 Aforyzm ten miał dalsze dopełnienie: „w pierwszym nie masz chęci, a masz wszystko – w drugim pragniesz wszystkiego, a nic nie masz, w trzecim nie pragniesz, bo nie możesz – a masz”. Tamże, s. 82.

39 Zob. tamże, s. 446.

40 List do Ferdynanda Hoesicka z 10 lutego 1897, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 120, 122.

41 List do Katarzyny Jakimowiczowej z 12 maja 1899, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 186.

42 List do Karola i Melanii Łaganowskich z 6 maja 1899, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 264.

43 List do Jana Lorentowicza z 24 lutego 1902, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 243. Barbara Koc podaje, że mogło to być niezrealizowane, pozostające w rękopisie *Dosyć kłamstwa albo Spotkanie*.

„W sztuce nie ma kompromisów, albo się jej oddasz i będzie twoją, albo połowicznie się nią zajmując, zostaje się jej niewolnikiem” – to jeszcze jedna konstatacja Reymonta w korespondencji z bratem⁴⁴. Wybrałszy jeden cel – literaturę, fascynację sceną przekuwał w twórczości pisarskiej: w opowiadaniach i powieściach teatralnych, różnego rodzaju koncepcjach dramatycznych, jak również scenariuszach filmowych⁴⁵ (choć wiele tych projektów pozostało w spuściźnie rękopiśmiennej czy luźnych notatkach). Podczas dłuższych pobytów w Paryżu pod koniec lat dziewięćdziesiątych, będąc w intensywnym okresie twórczym, prowadził życie – jak zapewnia – wolne od rozleniwiających i pochłaniających czas „wiewiór saloników, towarzystw, rautów itp. zwracać głowy”⁴⁶. Na ile było to uwolnienie, a na ile po prostu brak funduszy na „[...] właściwe przyjemności Paryża. Hece! Teatry, knajpy itd.”? Jak przekonywał: „Całe szczęście, że ja się bez nich obejść mogę”⁴⁷. Niezależnie od rzeczywistych powodów, wertując Reymontowe notatki czy listy, niełatwo natknąć się na ślady bywania w teatrze. Tym ciekawsza jest reportażowa relacja z pierwszej bytności w Paryżu latem 1894 roku, kiedy chłonąc atmosferę miasta, trafił do Café Concerts na Polach Elizejskich na pokaz jakiejś rewii. „Ogółem błazeństwo – zanotował. – Kobiety grające stare i brzydkie, ale jakie kostiumy! Nie widziałem nigdy. Grają tak, że trzeba sobie przypomnieć, że to teatr, nie życie samo. Nic a nic sztuczności, nie są realni, ale klasyczni, a pomimo to złudzenie zupełne prawdy życiowej”⁴⁸.

Prawda teatru, realizowana w różnych konwencjach – jaka była doświadczeniem twórcy *Komediantki*? Wspierając Tadeusza Jaroszyńskiego w scenicznym debiucie⁴⁹ oraz motywując go do dalszej twórczości dramatycznej, Reymont konstatuje, „że dramatu u nas nie ma, że Kozłowscy, Bałuccy, Zalescy panują”⁵⁰. W takim modelu sztuki popularnych dostawców nowości repertuarowych realizował się jako aktor. Później utrzymuje wiele kontaktów w środowisku artystów sceny,

44 List do Franciszka Rejmenta z 15 kwietnia 1896, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 81.

45 Reymont bardzo interesował się kinem, w latach dwudziestych próbował nawiązywać kontakty z reżyserami i producentami filmów (w Stanach Zjednoczonych, we Francji), z zamiarem realizacji przygotowywanych scenariuszy.

46 List do Franciszka Rejmenta z 4 stycznia 1896, w: W.S. Reymont, *Listy do rodziny...*, s. 75.

47 List do Franciszka Rejmenta z 26 stycznia 1898, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 813.

48 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 158–159.

49 Reymont, wykorzystując liczne kontakty i rozeznanie w środowisku artystycznym i dziennikarskim, mocno zaangażował się w starania o premierę sztuki *Ścigana*, którą wystawił teatr łódzki 3 sierpnia 1899 roku w teatrze ogródkowym Bagatela w Warszawie. Zob. T. Gorczyca, *Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 202–224.

50 Pisarz wymienia Michała Bałuckiego, Stanisława Kozłowskiego i – zapewne – Kazimierza Zalewskiego (List do Tadeusza Jaroszyńskiego z 21 grudnia 1898, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 140).

z ciekawością śledzi nowości dramatyczne, z którymi jednak chyba częściej zapoznawał się poprzez lekturę niż *via* teatr, na co wskazują komentarze na temat utworów Wilhelma Feldmana, Gabrieli Zapolskiej⁵¹, Stanisława Wyspiańskiego i innych. Zwłaszcza z Wyspiańskim Reymont miał bliższą relację, niezwykle cenił go jako artystę, któremu „wolno [...] dać – co dać zechce”⁵². W lutym 1903 roku w korespondencji między Krakowem a Paryżem (gdzie wówczas przebywał) „wiedzie boje” o *Wyzwolenie*, krótko przed krakowską prapremierą dramatu równoległe dzieląc się lekturowymi wrażeniami z Michałem Siedleckim⁵³ i Marią Maciejowską (Sewerową):

Wyzwolenie czytałem. Pani wie, jak bardzo cenię Wyspiańskiego, ale rzecz ta ostatnia jest niższą od niego, bo jest przegrywką i jego własnych motywów – i cudzych także. Są w niej tam nadzwyczajne piękności, nadzwyczajne, ale całość chybiona. Mnie to specjalnie nie boli, umiem mu być wdzięczny i za te kawałki pierwszorzędne⁵⁴.

Ambiwalentna reakcja pisarza wpisywała się w pierwsze komentarze po przedstawieniu 28 lutego w Teatrze Miejskim, które – mimo ożywionych dyskusji – wzbudziło niepewność i dezorientację publiczności. Chwalone jako starannie przygotowane widowisko, wymykało się próbom odczytywania idei i teatralnego nowatorstwa. W kwietniu 1903 roku Reymont prosi Sewerową o sprawozdanie z wyczekiwanej premiery *Bolesława Śmiałego*, „straszenie [...] ciekawy tego dzieła”⁵⁵. Na podstawie

51 W jednym z komentarzy pozostawia krytyczny ślad bytności w teatrze: „Widziałem się z Zapolską, która od Nowego Roku zmieniła już trzeciego kochanka, no i musiałem być na jej *Małce*. Otóż nie myślcie czasem, że to sztuka mająca jaką wartość literacką – nie ma żadnej, ma tylko wartość dobrego pomysłu, zmarnowanego przez niedołęzną robotę” (*List do Jana Lorentowicza* z 23 września 1897, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 218–219). Pierwsze spotkanie pisarza z Zapolską miało miejsce w czerwcu 1895, co odnotował w swym dzienniku.

52 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej)* z 21 lutego 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 276. W liście z 1 maja 1904 z Sorrento, dziękując za wieści i streszczenia Wyspiańskiego, w reakcji na druk fragmentu dramatu pt. *Pogrzeb Kazimierza Wielkiego* pisarz pozwala sobie na uwagę: „bardzo go cenię, bardzo, ale tych wskrzeszanych trupów, jakie wciąż wywłóczy, mam dosyć!” (tamże, s. 288).

53 „Widujesz się często z Wyspiańskim? Wiedziemy tutaj boje o jego *Wyzwolenie* [...]. Co myślisz o tym poemacie? Mnie to jako całość pewna nie podoba się zgoła, ale jest tam tyle piękności, że nic mnie całość nie obchodzi, widzę tylko to, co mi duszę cieszy i wzrusza” (*List do Michała Siedleckiego* z 22 lutego 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 549).

54 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej)* z 21 lutego 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 276.

55 *List do Marii Maciejowskiej (Sewerowej)* z 25 kwietnia 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 280. Informację o złożeniu najnowszego tekstu Wyspiańskiego dyrekcji Teatru Miejskiego podawał „Czas” 16 kwietnia 1903, później prasa szczegółowo informowała o przygotowaniach do premiery, która odbyła się 7 maja.

przekazanych szczegółów inscenizacji i popremierowych streszczeń sprawozdawców utwierdza się w przekonaniu, że „[...] to rzecz potężna! Marzę, iż może zobaczyć go w Krakowie w początkach lipca”⁵⁶.

Bezpośrednie kontakty artystów dokumentują wzmianki o odbywanych rozmowach podczas bytności Reymonta w Krakowie, w tym raptularzowe zapiski Wyspiańskiego, regularnie odnotowującego wizyty od stycznia do maja 1905 roku, a więc w okresie rozstrzygającej się batalii o stanowisko dyrektora teatru⁵⁷. Autor ofiarowuje Wyspiańskiemu egzemplarz *Chłopów* (dwóch pierwszych części), „w upominku uwielbienia i szczerzej przyjaźni” (z datą 13 czerwca 1904)⁵⁸, odwzajemniając się swoją powieścią za dedykowany mu trzy dni wcześniej dramat *Akropolis*.

Do ostatniego spotkania w pracowni poety (wraz z Leopoldem Staffem) doszło na początku października 1907 roku, w „jeden z takich, dojrzałych i złotych, jak kłós pszeniczny, dni jesieni, kiedy pola, spracowane, puste i osnute pajęczyną, leżały w świętej zadumie nowych poczynąń, a martwiejące drzewa roniły ostatnie, krwawe liście”⁵⁹. Reymont nadał tym odwiedzinom mitotwórczy charakter w funeralnym wspomnieniu na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” kilka dni po pogrzebie Wyspiańskiego, z intymności cichego odchodzenia artysty zapatrzonego „w błękitną, nieobjętą topiel nieba” rozsnuwając „bezkresy marzenia”, w których urzeczywistniało się monumentalne poetyckie *theatrum*:

W pustej izbie [...] wyłaniały się ogromne wizje dramatów; jęły rozbrzmiewać sceny przepiękne, wynosiły się nadludzkie postacie, snuły się, zwołane z próchna wieków, króle i bohaterzy, szły straszne śmiercie i męczeńskie żywoty, wiły się szare dusze jętek ludzkich, wstawały wieki pomarłe, bóle niezapomniane, tęsknoty nieuniknione; zawrzały walki, przemówiły trumny, skarżyły się cienie zapomnianych; stawało się życie herosów narodu, zwieranie się człowieka z przeznaczeniem, waliły się ogromy nędz, roje myśli-błyskawic, uderzenia czynów, od których waliły się światy, huki piorunów i cisze zmartwychpowstań; załkały skargi całych pokoleń, skargi wieków płynęły, jęki krzywd i ran niezagojonych przemówiły...

Wszystko to jawiło się przed nami w Boskiej grozie stawania się, przepełniało izbę i nieskończonym korowodem płynęło we świat na sady i pola, na wszystką Polskę [...] ⁶⁰.

⁵⁶ List do Marii Maciejowskiej (*Sewerowej*) z 15 maja 1903, w: W.S. Reymont, *Korespondencja...*, s. 284.

⁵⁷ Zob. *Kalendarz życia i twórczości 1898–1907 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. A. Doboszevska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

⁵⁸ Zob. B. Koc, *Kronika...*, s. 59.

⁵⁹ W.S. Reymont, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49, s. 1003.

⁶⁰ Tamże.

Pisarz – podążając za poetą, zagłębiając się w jego wewnętrzny świat, ukazany poprzez imaginacje – przekracza horyzont rzeczywistości *hic et nunc*, by wynieść ją na poziom transcendentalny. Jak pisał w zlirowanej relacji z uroczystości pogrzebowej, która przybrała formę patriotycznej manifestacji, sztuka „wielkiego wkrzesiciela” hetmającego narodom wyrasta ponad śmierć. „Nie ma tam bowiem śmierci, gdzie jest żywot wieczny, zaklęty w arcydzieła i w pamięć swojego narodu”⁶¹. Za twórcą *Wyzwolenia* odkrywa, że miarą sztuki nie są dzieła spełnione, artefakty będące „posągami tylko śmierci bytu”⁶², ale stanowiąca o jej istocie tytaniczność wysiłku twórczego artysty, człowieka obdarzonego nieugaszoną pasją przekształcania świata.

Reymont, łaknąc „wrażenia jakiegoś wielkiego – czegoś, co by [...] na skrzydłach entuzjazmu porwało w świat fantazji”⁶³, bynajmniej nie mitologizuje świata sceny. Z osobistym doświadczeniem jej blasków i cieni jest wiązany zapis pod datą 15 września 1887 roku, gdzie najprawdopodobniej to rzeczywistość wędrownego teatru definiują peryfrazy „mary zwodniczej”, fatamorgany, która „ubrana w zielone, lekkie szaty nadziei wabi was ku sobie tajemniczością, nęci różnobarwnością świetlnych obrazów [...] – szepcze o cudownej harmonii strofkami fantazji do waszych pragnień, żądz, do waszego nieokreślonego, choć chimerycznego, żądania szczęścia. Przrzeka obłudnie, że ono będzie waszym udziałem, uchyla wstydliwie rąbek swojej zasłony, by was oszołomić pięknnością, a wzrokiem każe się domyślać reszty swojej nieznacznicy”⁶⁴.

Bibliografia

- Bednarek Bogusław, *O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. „Aktory”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1976, nr 374, Prace Literackie 18, s. 131–133.
- Cymerman Jarosław, Gac Dominik, Kondrasiuk Grzegorz, *Scena Lublin*, Fundacja Teatrikon, Lublin 2017.
- Gorczyca Teresa, *Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 202–224.

⁶¹ Tamże.

⁶² Z poetyckiego listu napisanego przez Wyspiańskiego 15 kwietnia 1905 do Stanisława Lacka. Zob. S. Wyspiański, *Listy różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego M. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 333.

⁶³ W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły...*, s. 91.

⁶⁴ Tamże, s. 37.

- Grzymała-Siedlecki Adam, *Fantastyka żywota Reymontowego*, w: A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 246–277.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Świat aktorski moich czasów*, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Ze wspomnień o Reymoncie*, „Kurier Poznański” 1925, nr 371, s. 18–19.
- Jarząbek Dorota, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kalendarz życia i twórczości 1898–1907 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. A. Doboszewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.
- Kaszyński Stanisław, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, seria XXIV, s. 180–201.
- Koc Barbara, *Kronika życia i twórczości Władysława St. Reymonta*, Centrum Kształcenia Ustawicznego im. Wł. St. Reymonta, Legnica 2007.
- Kochanowski Marek, *Miasto jako teatr. Obraz Londynu we wczesnych zapiskach podróży Władysława Stanisława Reymonta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1, s. 185–200.
- Oracki Tadeusz, *Reymont – teatr – film – radio. Rekonesans*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska I” 2002, s. 173–186.
- Osińska Anna, *Teatr duszy Władysława St. Reymonta. O antynomiach postaw epistolarnych noblisty*, „Colloquia Litteraria” 2018, nr 1, s. 63–78.
- Ratajczak Dobrochna, *Krytyka znawców i krytyka profanów*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979, s. 85–95.
- Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 1, s. 8–9.
- Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Colominum, Kraków 2009.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, oprac. T. Jodełka-Burzecki, I. Orlewiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Reymont Władysław Stanisław, *Korespondencja 1890–1925*, oprac. B. Koc, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.
- Reymont Władysław Stanisław, *Listy do rodziny*, oprac. T. Jodełka-Burzecki i B. Kocówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pogrzeb Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 49, s. 1003–1004.
- Reymont Władysław Stanisław, *Ziemia obiecana*, wstęp i oprac. M. Popiel, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2014.
- Talikowski Stefan, *Reymont w kręgu rodzinnym*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1973.
- Wysocki Alfred, *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzupełnione i przejrzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Anna Podstawka, dr hab., prof. KUL, literaturoznawca i teatrolog. Zainteresowania badawcze skupia wokół problematyki dramatu i teatru końca XIX i pierwszej połowy XX wieku, krytyki teatralnej, a także twórczości Jana Kasprowicza. Autorka monografii *Dramaturgia Macieja Szukiewicza* (2006), *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza* (2014), *Krytyka i krytycy. Studia o krytyce drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (współautorka: Anna Sobiecka, 2021). Ostatnia książka to opracowanie tomu „Przynoszę wam kilka pieśni”. *Wybór poezji i prozy Kasprowicza* (2024). Pełni funkcję kierownika Katedry Dramatu i Teatru w Instytucie Literaturoznawstwa KUL, jest członkiem zespołu Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.