

Mateusz Skucha*

 <https://orcid.org/0000-0002-7733-0302>

Komediantka – powieść o emancypacji?

Streszczenie

W tekście zaprezentowano analizę powieści Władysława Reymonta *Komediantka*, traktując ją jako studium psychologiczne młodej kobiety i komentarz do ówczesnej sytuacji kobiet w Polsce dążących do emancypacji. Przedstawiam różne wcześniejsze interpretacje utworu, w tym te koncentrujące się na środowisku aktorów i filistrów, a także te charakteryzujące postać Janki Orłowskiej (Sztachelska, Zacharska, Nasiłowska, Legutko, Gruchała). Ponadto omawiam kontekst autobiograficzny powieści i nowatorskie zastosowanie narracji personalnej oraz mowy pozornie zależnej (ustalenia Głowińskiego) przez Reymonta, co czyni z *Komediantki* nie tylko utwór będący obrazem ówczesnych realiów, ale również interwencyjnym głosem w kwestii kobiecej niezależności. Ostatecznie w artykule zmierzam do wniosków, że powieść ta jest raczej studium „niemożności emancypacji” i przejmującą opowieścią o kobiecych ambicjach, które są blokowane i anihilowane na różnych poziomach powieściowej i społecznej narracji.

Słowa kluczowe: powieść, Reymont, emancypacja, *Komediantka*, aktor

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: mateusz.skucha@uj.edu.pl



Received: 2025-04-27. Verified: 2025-05-12. Accepted: 2025-05-14.

© 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: Jagiellonian University. **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.

Komediantka – The novel of emancipation?

Summary

The text presents an analysis of Władysław Reymont's novel *Komediantka*, treating it as a psychological study of a young woman and a commentary on the situation of women in Poland at that time, who were striving for emancipation. I present various earlier interpretations of the work, including those focusing on the environment of actors and philistines, as well as those describing the character of Janka Orłowska (Sztachelska, Zacharska, Nasiłowska, Legutko, Gruchała). Moreover, I discuss the autobiographical context of the novel and Reymont's innovative use of personal narrative and seemingly indirect speech (Głowiński's findings), which makes *Komediantka* not only a work that is an image of the realities of the time, but also an interventionist voice in the issue of female independence. Finally, the article aims to conclude that this novel is rather a study of the "impossibility of emancipation" and a moving story about female ambitions that are blocked and annihilated at various levels of the novel and social narrative.

Keywords: novel, Reymont, emancipation, *Komediantka*, actor

Z jakim uczuciem weźmie dziś pani Janka do ręki *Komediantkę* i *Fermenty*, te trzy tomy pamiątnika jej młodości? Żaden odruch jej myśli i żadne drgnienie jej temperamentu nie uszło tu przecie uwagi nielitosnego pisarza [...].

– Tyle siepania się wewnętrznego przeżyłam o nic! – powie może, zamykając ostatnią kartę.

– O nic?! – O nie, pani Janko! Pani może sama o tym nie wie, czym pani była w historii tzw. wyzwalań się kobiety polskiej¹.

¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Janka Orłowska jako matrona*. (Wł. St. Reymont, *Komediantka*, *Fermenty* nakładem Gebethnera i Wolffa. Zbiorowego wydania tomy: IX, X, XI), „Rzeczpospolita” 1924, nr 121. Cyt. za: K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: tegoż, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 85.

W ten sposób po prawie trzydziestu latach od wydania przez Władysława Reymonta debiutanckiej powieści pt. *Komedianka* Adam Grzymała-Siedlecki przewidywał reakcję bohaterki na jej własną historię. Cytat ten ujawnia kilka dość oczywistych, acz istotnych kwestii. Po pierwsze, utwór to w gruncie rzeczy studium psychologiczne młodej kobiety, uważnie przeprowadzone przez wnikliwego autora. Po drugie, *Komedianka* jest pierwszą częścią dylogii, a kontynuację losów bohaterki odnajdujemy w *Fermentach*, przy tym jednak założeniu, że „pierwszy utwór jest całkowicie samodzielny i może obejść się bez dopełnienia fabularnego i ideowego, natomiast drugi czerpie z pierwszego i jest bez niego niezrozumiały”². Po trzecie, według Grzymały-Siedleckiego powieść Reymonta stanowi istotny głos w kwestii emancypacji kobiet w Polsce pod koniec XIX wieku. Dlaczego zatem Janka nazywa swój los „siepaniem się o nic”? Skąd wynika rozczarowanie własnym życiem? I w końcu, co – tak naprawdę – decyduje o wyjątkowości *Komiantki*?

Fabula jest stosunkowo prosta i przewidywalna. Powieść ukazuje losy Janki Orłowskiej. Początkowo mieszka ona we wsi Bukowiec wraz z surowym i porywczym ojcem, który zawsze powtarza, że wolałby mieć syna niż córkę. Pewnego dnia Janka występuje w amatorskim teatrze, dzięki czemu odkrywa w sobie powołanie aktorskie. Tymczasem w dziewczynie zakochuje się bogaty chłop Andrzej Grzesikiewicz, lecz ta odrzuca jego oświadczenia, w wyniku czego zostaje wypędzona przez ojca z domu. Uduje się do Warszawy, gdzie dołącza do teatru ogrodowego dyrektora Cabińskiego, wykorzystującego aktorów, którym albo nie płaci w ogóle, albo bardzo mało. Janka nie zdaje sobie sprawy z realnego funkcjonowania teatru oraz sytuacji aktorów, a zwłaszcza aktorek, które – aby przeżyć – muszą znaleźć bogatych adoratorów i być ich utrzymankami. Dumna Janka odrzuca kolejne takie – w jej ocenie – niemoralne propozycje. Ale zbliża się do niej Władek Niedzielski, aktor, udający czulego, romantycznego, wrażliwego mężczyznę, i zostaje jej kochankiem. Przywiezione z domu pieniądze szybko się kończą i dziewczyna zaczyna głodować. Ponadto – równie szybko – nudzi się Władowi, który ją porzuca. Chora, głodna, samotna orientuje się, że jest w ciąży. Z notatki prasowej zatytułowanej *Samobójstwo aktorki* dowiadujemy się, że Orłowska otruła się esencją octową i prawdopodobnie umrze.

Ta historia – choć tragiczna – jest na tyle banalna i typowa, że lapidarnie streszcza ją na łamach powieści jeden z bohaterów – redaktor, doskonale znający realia funkcjonowania trup aktorskich, a zwłaszcza losów aktorek, który mówi Jance tak:

Więc pani pierwszy raz?... prawdopodobnie rodzina... opór... niezłomne postanowienie... zabita deskami prowincja... pierwszy występ amatorski... trema... powodzenie... poczucie w sobie bożej iskry... marzenia o prawdziwej scenie... łzy...

2 A. Nasiłowska, *Komedianka*, w: ...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016 s. 297.

noce niespane... walka z otoczeniem... wreszcie pozwolenie... a może potajemna ucieczka w nocy... strach... niepokój... chodzenie do dyrektorów... angażowanie się... zachwyty... sztuka... boskość! (s. 63)³

Dziewczyna odpowiada: „tak samo było ze mną” (s. 63). Tyle że redaktor nie dopowiada, jak dalej wyglądają takie typowe losy aktorek, mianowicie – że zostają utrzymankami i najczęściej kończą jako samotne matki, nieakceptowane przez społeczeństwo i z trudem walczące o przeżycie⁴.

Na tę typowość zwracali zresztą uwagę badacze i badaczki. Na przykład Grażyna Legutko stwierdza:

Kreacja Orłowskiej nie zaskakuje w gronie „szalonych Julek” (Kisielewski), „lekko-myślnych sióstr” (Perzyński), „panien modern” (Wyspiański) czy „fin-de-siècle’istek” (Zapolska). Wpisuje się w znane literackie konwencje i schematy. Jej historia i sposób rozwiązywania dylematów są przewidywalne, a przez to mało ciekawe⁵.

Co zatem sprawia, że powieść Reymonta doczekała się tak licznych omówień i interpretacji, a samą Jankę określano jako „jedną z najciekawszych postaci kobiecych w literaturze” (Wyka)⁶ lub „jedną z ciekawszych kreacji kobiecych w prozatorskiej literaturze Młodej Polski” (Sobieraj)⁷? Na to pytanie odpowiada poniekąd wspomniana przed chwilą Legutko:

Niewątpliwą zasługą twórcy jest jednak to, że jego bohaterka inicjuje szereg młodopolskich kreacji emancypujących się kobiet-artystek i egzemplifikuje przeobrażenia ruchu emancypacyjnego w Polsce, który na przełomie XIX i XX wieku wszedł w nową w stosunku do pozytywizmu fazę – jest przykładem kobiety walczącej o prawo do autonomicznego rozporządzania własnym życiem i samodzielnego podejmowania decyzji⁸.

³ W. Reymont, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

⁴ Doskonale widać to na przykładzie Wolskiej – aktorki, którą Janka spotyka pod koniec powieści: „Była to córka zamożnej i inteligentnej rodziny, zakochała się w aktorze czy w teatrze i wstąpiła na scenę, i chociaż ją później kochanek rzucił, chociaż ją nędza jadła i poniżenie, nie mogła oderwać się od teatru, a teraz całą swoją miłość i wszystkie nadzieje skupiła na dziecku, które jej od wiosny ciężko chorowało” (s. 268).

⁵ G. Legutko, *Komediantka – nierządnica – rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria II*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, B. Olech, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 303.

⁶ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 49.

⁷ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 74.

⁸ G. Legutko, *Komediantka – nierządnica...*, s. 303.

Niewątpliwie rację ma badaczka, choć kwestia ta jest o wiele bardziej skomplikowana, niż mogłoby się to wydawać na pierwszy rzut oka. Owszem, jeśli uznać, że *Komediantka* jest historią o emancypacji, odpowiedzieć trzeba, iż historią opowiedzianą niejako *à rebours*, raczej diagnozującą sytuację kobiet w Polsce pod koniec XIX wieku niż wskazującą pozytywne przykłady czy postępowe rozwiązania. Przecież w gruncie rzeczy ukazano w niej dzieje upadku ambitnej kobiety, która – po prostu – pragnęła być niezależna. To opowieść o upokorzeniu i wykorzystaniu, wstydzie i głodzie, społecznym ostracyzmie i ekonomicznym bankructwie, w końcu – o całkowitym rozczarowaniu życiem i straconych złudzeniach⁹. I nawet jeśli wziąć pod uwagę dalsze losy Janki przedstawione w *Fermentach* – co czyni Legutko, a co nie jest przedmiotem mojego artykułu – to nadal nie mogę uznać, że mamy tam do czynienia z emancypacją¹⁰. Na czym miałyby ona polegać? Bohaterka staje się przy-

⁹ Warto przytoczyć tu dłuższą wypowiedź Sobieraja, który patrzy na Reymontowską dylogię jako na powieść rozwojową: „Zasadniczo odmiennie aniżeli Orzeszkowa – acz również ambitnie poznawczo – wykorzystał konwencję Entwicklungsroman Reymont; jego powieściowa dylogia: *Komediantka* (1896) i *Fermenty* (1897), której kompozycja fabularna jest oparta w dużej części na rozwojowym wątku Janki Orłowskiej, jednej z ciekawszych kreacji kobiecych w prozatorskiej literaturze Młodej Polski, ogarnia dość rozległą problematykę, składają się bowiem na nią także wątki typowe zarówno dla Künstlerroman, jak i dla obyczajowego studium z życia wielkiego miasta i prowincji. Rozwój głównej bohaterki ukazuje Reymont wielopłaszczyznowo, w sposób skomplikowany, pełen wewnętrznych powikłań, prowadząc ją wszakże do trudnego kompromisu z życiem, w którym godzi się ona ze światem i przystaje na stabilny, pozbawiony »jaskółczego« niepokoju los, oznaczony metaforą »jarzma«. Biografia Janki Orłowskiej jest interesującym wariantem schematu fabularnego »straconych złudzeń«, wariantem o tyle dość oryginalnym, że wieńczy go motyw o optymistycznej z autorskiego punktu widzenia wymowie ideowej: przezwyciężenie przez bohaterkę fazy młodzieńczego buntu i »fermentów« duszy. Powrót ze świata do domu, unieruchomienie w jego czasoprzestrzeni – tak można by scharakteryzować modus rozwoju głównej bohaterki Reymontowskiej dylogii” (T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”*..., s. 74–75).

¹⁰ Nie zgadzam się tutaj z interpretacją Legutko, która uważa, że „Ostateczna wymowa losu Janki [...] nie jest jednak pesymistyczna. Kapitulacja »komediantki« jest przecież powrotem do wartości najprostszych, do życia w prawdzie i zgodzie z naturą; finał powieściowej biografii »nierządnicy« przekonuje zaś, że szansą ocalenia nawet najniżej upadłego człowieka jest miłość” (G. Legutko, *Komediantka – nierządnica*..., s. 304). Przecież w finale *Fermentów* Janka przystaje na tradycyjną społeczną rolę kobiety zależnej od męża, rodziny i społeczeństwa. Poza tym bohaterka nie jest ani „nierządnicą” (nawet jeśli zapiszemy to określenie w cudzysłowie), ani „człowiekiem upadłym”. Podobnie zresztą finał losów bohaterki interpretuje Izabela Poniatowska: „Janka [...] w walce o własną niezależność ostatecznie ponosi klęskę – kostium sceniczny zamienia na fartuszek żony” (taż, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 169). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pierwotny tytuł *Fermentów* brzmiał *W jarzmie*, co wskazuje, że również Reymont traktował finał losów swojej bohaterki w kategoriach zniewolenia i klęski. „Odrzuca ona nieukierunkowany, niepewny

kładną żoną i matką, pogodzoną w końcu ze swym losem. W tym sensie dużo racji ma Orłowska Grzymały-Siedleckiego, mówiąc: „tyle siepania się o nic”. Ale rację ma też sam Grzymała-Siedlecki, twierdząc, że Janka była ważną figurą w „historii tzw. wyzwalań się kobiety polskiej”. Ważną, bo zaświadczałą fatalną sytuację kobiet, chcących samostanowić o własnym losie, a zarazem wskazującą na potrzebę absolutnie koniecznych zmian. Wróć jeszcze do tego wątku.

Jeżeli zaś chodzi o recepcję utworu, to już Kazimierz Wyka sugerował, że „*Komediantkę* można czytać w dwojaki sposób: jako pierwszy rozległy etap historii życia Janki Orłowskiej oraz powieść środowiskową z życia nieustabilizowanego teatru polskiego w dziesięcioleciach 1880–1900”¹¹. Rzecz jasna tych odczytań jest więcej, ale *summa summarum* sprowadzają się one do tych dwóch wskazanych przez Wykę.

Przed wszystkim więc interpretowano *Komediantkę* jako powieść środowiskową w dwojakim sensie – o środowisku filistrów oraz środowisku aktorów. Do takich analiz zachęca już sama kompozycja utworu. Składa się on z jedenastu rozdziałów, z czego siedem (rozdziały od II do VIII) są w zasadzie barwnym opisem ówczesnego życia teatralnego z aktorami na scenie i za kulisami oraz filistrami na widowni. Oczywiście, pojawia się w nich Janka, sprowadzona jednak do roli obserwarki tego życia. Dopiero trzy ostatnie rozdziały dotyczą bezpośrednio tragedii bohaterki. Na filistrach koncentrują się w swych interpretacjach Jadwiga Zacharska¹² i Jolanta Sztachelska¹³, na aktorach – Agnieszka Bąbel¹⁴, a na prowincjonalnym miasteczku – Tomasz Sobieraj¹⁵. Sztachelska na przykład dochodzi do następujących wniosków:

Przeciwstawienie artysta – filister zawodzi tutaj na całej linii. [...] w trakcie pobytu w teatrze Janka nabiera głębokiego przeświadczenia o upokarzającej zależności artysty od płaskich upodobań odbiorcy oraz kapryśnej łaskowości protektora, przekonuje

swoich celów bunt na rzecz codziennych obowiązków żony, matki i pani domu. Z pełną świadomością poddaje się jarzmu” – stwierdza Jolanta Sztachelska (taż, „*Reporteryje*” i *reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy 2. poł. XIX i na pocz. XX wieku* (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont), Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 146).

¹¹ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 71.

¹² J. Zacharska, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002; J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DIG, Warszawa 1996.

¹³ J. Sztachelska, „*Reporteryje*” i *reportaże...*; oraz, *Reymont, filistery i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Seria III*, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998; oraz, „*Tajemnice stacji kolejowej*”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993.

¹⁴ A. Bąbel, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszania w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

¹⁵ T. Sobieraj, *Fabuły i „światopoglądy”...*

się o ogromnej przepaści, jaka dzieli świat sztuki i resztę społeczeństwa. Uświadomienie sobie tych faktów, głęboki zawód miłosny, a nade wszystko beznadziejność codziennej walki z głodem, doprowadzają bohaterkę na samo dno rozpacz¹⁶.

Poza tym podkreśla się istotny kontekst *Komediantki*, mianowicie trzy opowiadania, w których Reymont sportretował również środowisko aktorów, czyli *Adeptkę* (1892, uznawaną za pierwopis powieści¹⁷), *Franka* (1894) i *Lili* (1898). Na marginesie zwracam uwagę, że warto byłoby zestawzić *Komediantkę* Reymonta ze *Złotą maską* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (1935), który powraca do tematu trudnych początków kariery aktorskiej młodej kobiety – Magdy Nieczaj.

Interesującą interpretację powieści przedstawił Wojciech Gruchała, odczytując ją w kluczu szekspirowskim i pisząc o roli doświadczenia sztuki w życiu jednostki oraz o narodzinach nowoczesności. W zakończeniu badacz stwierdza:

Komediantka to powieść o sztuce – nie obrazek dramatyczny portretujący środowisko aktorskie, lecz wielowątkowa i dojrzała wypowiedź na temat artystycznego ideału epoki. Reymont podejmuje w swym debiucie zagadnienia aktualne: narodziny światopoglądu estetycznego i ideału autonomii sztuki w orbicie kapitalistycznych stosunków międzyludzkich¹⁸.

Ważnym wątkiem pojawiającym się w odczytaniach *Komediantki* jest – co oczywiście nie dziwi – analiza tytułowej bohaterki. Uwagi na ten temat występują w zasadzie w większości tekstów poświęconych powieści. Zarysowują się tutaj dwa główne, komplementarne wobec siebie kierunki interpretacji. Z jednej strony akcentuje się, że Janka to silna kobieta, pragnąca niezależności, i jako taka staje się prekursorką wielu młodopolskich bohaterek. W ten sposób pisze o niej między innymi Sztachelska:

O Jance Orłowskiej, dumnej córce kolejowego oficjalisty, zwykle się mówić jako o prototypie młodopolskich „szalonych Julek”, kobiet-indywidualistek walczących z despotyzmem własnej rodziny, domagających się prawa do samorealizacji i decydowania o przyszłości¹⁹.

¹⁶ J. Sztachelska, *Reymont, filistry...*, s. 127.

¹⁷ O powstaniu *Komediantki* i jej pierwowzorze wyczerpująco pisze Tomasz Jodełka-Burzecki w pracy *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

¹⁸ W. Gruchała, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: „Wskrzесиć choćby chwilę”. *Władysław Reymont zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 86.

¹⁹ J. Sztachelska, *Reymont, filistry...*, s. 126.

Janka, w której tkwił zresztą materiał na polską *Madame Bovary*, to jedna z pierwszych w beletryście polskiej postać kobieca domagająca się respektowania jej prawa do niezależności i stanowienia o sobie. W literaturze młodopolskiej będzie ich więcej²⁰.

A także Anna Nasiłowska:

Komediantka to powieść niezwykle spójna, o znakomicie skonstruowanej, dramatycznej akcji, w której wszystko zmierza do finału. To tu zarysowuje się Janka jako typ: to dziewczyna silna, niezależna, uparta i zdolna. Wieczny konflikt z ojcem i brak matki nie podkopały jej wiary w siebie, życie raczej nauczyło ją, że nie może liczyć na nikogo poza samą sobą²¹.

Ona sama nie ucieka od swojej kobiecości, widzi siebie jednak przede wszystkim jako człowieka. To zasadniczy temat obu książek: kobieta, która żąda, by traktowano ją jak człowieka, staje się „komediantką”, histeryczką. Tytuł powieści tworzy napięcie z główną ideą, wizją kobiety-człowieka. Janka chce bowiem swoim zachowaniem rozbić kategorię płci²².

Z drugiej strony podkreśla się fakt, że Reymont opisuje w powieści reguły handlu kobietami²³. W zasadzie cały pierwszy rozdział mówi właśnie o tym. Ojciec Janki dokonuje niejako transakcji z Andrzejem Grzesikiewiczem („Był bardzo zadowolony z prośby Grzesikiewicza o rękę córki; przyrzekł ją, będąc najpewniejszym, że ona się zgodzi”; s. 8). Grzesikiewiczowie posiadają majątek („Grzesikiewicz, choć nie porywał pięknoscią, ale był bardzo rozumny i bardzo bogaty. Lasy, w których stała stacja, i kilka sąsiednich folwarków były własnością jego ojca”; s. 8); natomiast Orłowski ma nazwisko (o matce Andrzeja narrator pisze tak: „Było to jej marzeniem mieć za synową panią prawdziwą, szlachciankę, która by jej imponowała pięknoscią i wyższym urodzeniem, bo mąż i jego pieniądze, i szacunek, jakim ją otaczano w okolicy, nie wystarczały jej. Czuła się zawsze chłopką”; s. 9). Reguły handlu są tu jasno określone: dzięki wymianie towaru (czyli: Janki) Orłowski zyska pieniądze, a Grzesikiewicz – „nazwisko” i „prestż” (to znaczy żonę z wyższym urodzeniem). Gruchała wskazuje, że „małżeństwo opisane jest tutaj jako kontrakt zawarty na targu niewolnic, gdzie cenę najwyższą płaci kobieta”²⁴. Janka nie godzi

²⁰ J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże..., s. 147.

²¹ A. Nasiłowska, *Komediantka*..., s. 297.

²² Tamże, s. 300.

²³ Termin „handel kobietami” stosuję tu w znaczeniu, jakie nadała mu Luce Irigaray, zob. też, *Rynek kobiet*, w: tejże, *Ta płcie (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 143–160.

²⁴ W. Gruchała, *Trzy lekcje Szekspira*..., s. 77.

się na transakcję (mówi: „Nikt się nie sprzedaje pierwszemu lepszemu dlatego tylko, że ten ma na utrzymanie!”; s. 13). Złamanie reguł „męskiego” handlu kobietami jest nie do zaakceptowania, bo godzi nie tylko w dobre imiona „sprzedającego” oraz „nabywcy”, ale też – w cały układ społeczny. Dlatego ojciec wypędza krnąbrną córkę z domu i się jej wyrzeka.

Janka trafia do teatru. Jednak tu również trwa handel kobietami – nawet jeszcze okrutniejszy niż w przypadku małżeństwa, ponieważ w gruncie rzeczy zakrawa na stręczycielstwo. Jak stwierdza Nasiłowska:

W teatrze rządzą koterie, to one decydują o obsadzie ról i o pierwszeństwie w wypłacie gaży. Uważa się też za normalne, że „chórzystka” skorzysta z pomocy „mecenasa”, czyli zostanie utrzymanką bogatego protektora teatru, na co zresztą dyrektor liczy i co uznaje za dowód poparcia dla swoich przedsięwzięć, tymczasem korzystając z bezpłatnej pracy adeptek. Taka sytuacja (w istocie – rodzaj handlu kobietami, stręczycielstwo) wydaje się Jance szczególnie wstrętą.

Fakt, że Janka jest kobietą, określa jej los – staje się ona wartościowym elementem wymiany między mężczyznami (układ: dyrektor teatru – mecenas)²⁵.

I znowu – najwyższą cenę ponosi kobieta. Aczkolwiek tym razem Janka nie ma już żadnego wyboru. Dlatego jej losy w powieści kończy próba samobójcza. Dla kobiet wyłamujących się z reguł handlu między mężczyznami nie ma bowiem miejsca w społeczeństwie i – najzwyczajniej w świecie – trzeba się ich pozbyć, by utrzymać *status quo* – patrylinearnego i patriarchalnego – społeczeństwa.

W końcu, rozmaici interpretatorzy wskazują również kontekst autobiograficzny *Komediantki*. Wyka podkreśla jednak, że Reymont uniknął prostego autobiografizmu, a własne doświadczenia umiejętnie przekuł na opowieść o młodej aktorce:

W tym wczesnym dorobku znajdują się dwa utwory wskazujące poprzez swój temat, jaką pokusę literacką Reymont zdołał od siebie odsunąć już przy starcie pisarskim: *Na bruku* (1894) i *Przy robocie* (1895). Była to pokusa autobiografizmu. Jeszcze dobitniej o tym jego nader szczęśliwym posunięciu twórczym mówić będzie *Komediantka*: przecież zawiedzionym na zawodzie aktorskim był sam Reymont. Był, mówiąc ogólniej – mężczyzna. Tymczasem pisarz całe odpowiednie doświadczenie przeniósł na kobietę. Dostosował je do buntu życiowego młodej dziewczyny z końca wieku i jeśli tak wolno rzec, „odaautobiografizował”. 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 co się rozwodzić. Dziewczyna cały swój los, przyszłość, honor, a nawet życie stawiająca na tę niepewną kartę to zupełnie co

25 A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 300.

innego. Dzięki temu stworzył Reymont jedną z najświetniejszych postaci kobiecych w literaturze polskiej: Janka z Orłowskich Grzesikiewiczowa, z Bukowca²⁶.

Ciekawą tezę stawia także Maria Olszewska, twierdząc, że „W obu tych powieściach Reymont dokonał rozrachunku z własnym życiem, zwłaszcza młodzieńczym idealizmem. Za Gustavem Flaubertem mógłby powiedzieć, że »Janka Orłowska to ja«”²⁷. W podobnym duchu pisze Nasiłowska, wyliczając takie punkty styeczne z życia Reymonta i Orłowskiej, jak biedę, głód, niepowodzenia artystyczne i próbę samobójczą:

W *Komediantce* narrator dość często ogląda świat oczyma głównej bohaterki. „Madame Bovary to ja” – mógłby powtórzyć za tradycją Flaubertowską. W *Pani Bovary* różnica między opowieścią a mową pozornie zależną zaciera się do tego stopnia, że trzecioosobowy bohater staje się maską narratora. Główna bohaterka stanowi medium, poprzez które czytelnik ogląda świat przedstawiony. Jest to więc przede wszystkim utożsamienie poprzez struktury narracji – niekoniecznie autobiograficzne, ale w tym wypadku współwystępujące z elementami autobiograficznymi. Autobiograficzne i narracyjne utożsamienie współwystępuje w *Komediantce*²⁸.

Pojawia się tu kluczowa dla mnie kwestia, którą można sprowadzić do prostego stwierdzenia: „nie co, tylko jak”. Czyli interesuje mnie sposób skonstruowania przez Reymonta narracji. Sądzę bowiem, że to właśnie w tym tkwi siła powieści. Problem ten sygnalizował już Michał Głowiński²⁹, skrótowo, acz trafnie, omówiła go również Nasiłowska. W *Komediantce* mamy do czynienia z żywiołem narracji personalnej. Czytelnik nie tylko ogląda świat przedstawiony oczami głównej bohaterki, lecz także – i to jest istotne – wie o świecie oraz o bohaterce tyle, ile ona sama wie i rozumie. Na kartach utworu nieustannie pojawiają się informacje zapisywane w mowie pozornie zależnej. To znaczy: pozornie mówi obiektywny, wszechwiedzący, trzecioosobowy narrator, a tak naprawdę jest on ograniczony przez możliwości percepcyjne – ale też: językowe – swojej bohaterki. Zabieg ten ma niebagatelne znaczenie. Sytuacja przedstawia się bowiem następująco:

²⁶ K. Wyka, *Reymontowska mapa...*, s. 48–49.

²⁷ M.J. Olszewska, *Reymont, czyli o tym, że opowiadanie o rzeczywistości jest ciekawe*, „Teologia Polityczna Co Tydzień” („Reymont. Odkrywanie nowoczesności”) 2022, nr 18, <https://teologiapolityczna.pl/maria-jolanta-olszewska-reymont-czyli-o-tym-ze-opowiadanie-o-rzeczywistosci-jest-ciekawe> [dostęp: 19.08.2024].

²⁸ A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 302. Zob. też: taż, „Komediantka” i „Fermenty”, *dwie powieści o (jednej) kobiecie*, w: *Reymont. Dwa końce wieku*, red. M. Swat-Pawlicka, Wydawnictwo Dante, Warszawa 2001.

²⁹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, red. R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997, s. 128–131.

mężczyzna-autor, wykorzystując doświadczenia autobiograficzne, skonstruował męskiego narratora, który przyjmuje – czy może lepiej byłoby powiedzieć: rekonstruuje – kobiecy punkt widzenia swojej bohaterki. *Komediantka* jest zatem powieścią o męskości i kobiecości. Owszem, do tej pory zwracano uwagę na kobiecość Janki czy wątki autobiograficzne, ale nigdy na fakt, że to mężczyzna zapisuje kobiecość rozumianą tu niejako podwójnie – jako kobietę-bohaterkę i jej kobiecy punkt widzenia. W takich przypadkach mowa pozornie zależna nigdy nie jest genderowo niezależna, a w narrację personalną wpisane zostają genderowe napięcia.

Rację ma Nasiłowska, gdy zauważa:

Możliwość posłużenia się medium kobiecym współgra z wewnętrzną koncepcją kobiecości jako niedocenionego człowieczeństwa. Społeczne obrazy płci zostają poddane krytyce, odsłonięty zostaje ich niszczący charakter. Są tylko przykrywką dla wyzysku, kłamliwym usprawiedliwieniem bezzasadnej dominacji i zjawiskiem typowym dla kapitalizmu, który „kupczy” kobietą³⁰.

Ale – jak sądzę – kwestia jest o wiele bardziej skomplikowana. Reymont, posługując się narracją personalną i mową pozornie zależną, rzeczywiście krytykuje społeczne obrazy płci i w sposób jednoznaczny pokazuje genderowe nierówności oraz dyskryminację kobiet. Na przykładzie Janki udowadnia, że społeczeństwo wykorzystuje ambitne, niezależne kobiety, a następnie je anihiluje. Samotna matka – matka nielegalna – jest przecież figurą społecznie niewygodną, bo w sposób jednoznaczny świadczy właśnie o tym, że mężczyźni wykorzystują kobiety. Dlatego należy się jej pozbyć, a w najlepszym razie usunąć na margines. *Komediantka* jest zatem powieścią interwencyjną, stanowiącą istotny głos (mężczyzny) w sprawie emancypacji kobiet. Nie jest jednak powieścią o emancypacji *per se*. Właściwiej byłoby ją uznać za utwór o „niemożności emancypacji”.

Natomiast jest *Komediantka* przede wszystkim powieścią ambicji. Nasiłowska podkreśla, że

Fabula *Komediantki* stanowi rodzaj próby, obiektywnego eksperymentu przy pomocy prawdopodobieństwa literackiego: co się stanie, jeśli bohaterka jest silna wewnętrznie, inteligentna, uczciwa, ambitna, przejęta sztuką i może liczyć tylko na siebie. Jeśli konfrontacja takiej osoby z życiem zakończy się klęską, to wina raczej nie leży po jej stronie. Powodów szukać trzeba w regułach społecznych, w układzie środowiskowym³¹.

³⁰ A. Nasiłowska, *Komediantka...*, s. 303.

³¹ Tamże, s. 300.

Orłowska jest ambitna, pragnie być niezależna, dąży do samostanowienia oraz realizacji własnych celów i spełniania swoich marzeń. Ale na różnych poziomach struktur powieściowych ambicje bohaterki są ograniczane i unicestwiane. Po pierwsze – na poziomie akcji. Jance utrudniają czy wręcz blokują wcielanie w życie ambicji z jednej strony rozmaite konkretne postacie (ojciec, Cabińscy, Topolski, Majkowska, Władek Niedzielski i jego matka), z drugiej – same reguły społeczne, oparte na dyskryminacji kobiet i zakazie ich emancypacji. Po drugie – na poziomie fabuły. Orłowska nie jest przecież wyjątkowa, a jej historia należy do typowych, powszechnych i w gruncie rzeczy – banalnych. Na tym poziomie można bowiem uznać, że Janka nie jest ambitna, a jedynie łąsa na karierę aktorki i sławę, podobnie jak wówczas wiele innych młodych adeptek sztuki aktorskiej. Po trzecie – na poziomie kompozycji. W tym kontekście Orłowska to figura marginalna. Przypominam, że z jedenastu rozdziałów bohaterce są poświęcone cztery, z czego trzy mówią o jej upadku, głodzie, samotności i decyzji o samobójstwie, a nie o jej ambicjach. A utwór jest przede wszystkim opowieścią o aktorach i filistrach. Po czwarte – na poziomie narracji. Owszem, Reymont zastosował narrację personalną i mowę pozornie zależną, ale faktycznie nie oddał głosu bohaterce. Jej spojrzenie na świat nadal pozostaje jego spojrzeniem na świat. W genderowych relacjach tekstowych mowa pozornie zależna jest zawłaszczająca, to znaczy męski narrator zawłaszczył kobiecy punkt widzenia, pseudonimując go i podszywając się pod niego. Poza tym narrator nie pozwolił bohaterce na realizację ambicji, a w zakończeniu – co oczywiste – zrezygnował nawet z jej punktu widzenia i zamieścił notatkę prasową informującą o samobójstwie aktorki oraz komentarz Kotlickiego będący ostatnim zdaniem powieści: „Komediantka! Komediantka!... – szepnął pogardliwie, zagryzając usta” (s. 276). W końcu po piąte – na poziomie autobiograficznym. Historia Orłowskiej nie jest historią Reymonta. Z całą pewnością pisarz nie mógłby powiedzieć „Janka Orłowska to ja”. Jego kariera aktorska skończyła się bowiem porażką, ale nie spodeniem.

Natomiast rewolucyjność i rewelacyjność Reymonta polega na czymś innym. Mianowicie, wszyscy wiemy, jak kończą się losy Judyty Szekspir – hipotetycznej siostry Szekspira, która podobnie jak brat chciała zostać aktorką – postaci stworzonej przez Virginię Woolf w eseju pod tytułem *Własny pokój*. To znaczy: po niepowodzeniach teatralnych, niekochanym kochanku i niechcianej ciąży Judyta „odebrała sobie życie, a jej ciało pochowano na rozstaju dróg, nieopodal tawerny »Pod Zamkiem i Słoniem«, w miejscu, gdzie zatrzymują się dzisiaj omnibusy”³². Reymont opowiedział tę historię przeszło trzydzieści lat przed autorką *Pani Dalloway*.

32 V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwiney*, przeł. E. Karasińska, Sic!, Warszawa 2002, s. 65.

Bibliografia

- Badowska Katarzyna, *Nieznane dusze i fermentujące „ja” – Władysław Reymont o modernistycznych tożsamościach popękanych*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 89–114.
- Bąbel Agnieszka, *Skandal, gafa, prowokacja. Obraz normy obyczajowej i jej naruszania w polskiej powieści drugiej połowy XIX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Budrewicz Aleksandra, „Komedianтка” versus „The Comedienne”, w: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 123–136.
- Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Pączoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok 1993.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, prace wybrane, t. 1, red. R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997.
- Gruchała Wojciech, *Trzy lekcje Szekspira. Janka Orłowska i modernizacja*, w: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, red. nauk. M. Bourkane, R. Okulicz-Kozaryn, A. Sell, M. Wedemann, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 67–88.
- Irigaray Luce, *Rynek kobiet*, w: L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 143–160.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Legutko Grażyna, *Komedianтка – nierządnica – rewolucjonistka. Kreacje emancypantek w prozie modernistycznej*, w: *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria II, Perspektywa polska, red. nauk. A. Janicka, C. Fournier-Kiss, B. Olech, wstęp i układ tomu A. Janicka, Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa, Białystok 2019, s. 289–304.
- Nasiłowska Anna, *Komedianтка*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 294–306.
- Nasiłowska Anna, „Komedianтка” i „Fermenty”, *dwie powieści o (jednej) kobiecie*, w: *Reymont. Dwa końce wieku*, red. M. Swat-Pawlicka, Wydawnictwo Dante, Warszawa 2001, s. 68–79.
- Olszewska Maria Jolanta, *Reymont, czyli o tym, że opowiadanie o rzeczywistości jest ciekawe*, „Teologia Polityczna Co Tydzień” („Reymont. Odkrywanie nowoczesności)

- 2022, nr 18, <https://teologiapolityczna.pl/maria-jolanta-olszewska-reymont-czyli-o-tym-ze-opowiadanie-o-rzeczywistosci-jest-ciekawe>
- Poniatowska Izabela, *Modernizm bez granic. Wielkie tematy nowoczesności w polskich powieściach popularnych drugiej połowy XIX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Reymont Władysław Stanisław, *Komediantka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Reymont. *Z dziejów recepcji twórczości*, wybór tekstów i wstęp B. Kocówna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Rurawski Józef, *Władysław Reymont*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.
- Sobieraj Tomasz, *Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka w polskiej prozie dziewiętnastowiecznej*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane prof. Stanisławowi Ficie*, red. J.A. Michalik, E. Paczoska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003, s. 297–313.
- Sobieraj Tomasz, *Fabule i „światopoglądy”*. *Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004.
- Sztachelska Jolanta, „Reporteryje” i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy z 2 poł. XIX wieku i na początku XX wieku*. *Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont*, Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997, s. 142–148.
- Sztachelska Jolanta, *Reymont, filistry i miejskie fenomeny*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 123–139.
- Sztachelska Jolanta, „Tajemnice stacji kolejowej”, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku, Białystok, 1993, s. 28–39.
- Woolf Virginia, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Karasińska, Sic!, Warszawa 2002.
- Wyka Kazimierz, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, w: K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 119–177.
- Zacharska Jadwiga, *Bohaterki utworów Reymonta w jarzmie obowiązku*, w: *Inny Reymont*, red. W. Książek-Bryłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, s. 151–164.
- Zacharska Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, DiG, Warszawa 1996.

Mateusz Skucha, dr hab., prof. UJ. Pracuje w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę XIX wieku oraz krytykę feministyczną, gender i queer, a także studia nad męskosciami. Autor książek: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśmarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2014), *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej poezji kobiet* (2016), *Kraszewski. Spotkania* (2024) oraz licznych artykułów naukowych.