

Stanisław Kaszyński

Reymont - człowiek teatru

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 24, 180-201

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW KASZYŃSKI

REYMONT — CZŁOWIEK TEATRU

I

Pierwsza uwaga, jaka nasuwa się w związku z podjętym w tym szkicu zagadnieniem, dotyczy sprawy dokumentacji. Istnieją niezapełnione dotąd przez badaczy luki w życiorysie autora *Chłopów*, w sposób dotkliwy umniejszające zasięg poznawczy naszej sondy. Pole widzenia jest dzięki temu znacznie zawężone. Nie mamy bowiem *calendarium* życia i twórczości Reymonta, nie dysponujemy przeto wystarczającą ilością faktów, niezbędnych dla dokonania ważnych ustaleń w naszym przedmiocie, przede wszystkim w zakresie kariery aktorskiej autora *Komediantki*. Jest to kwestia kluczowa przy tak sformułowanym zadaniu badawczym.

Rozwiązanie tego zadania komplikuje się jeszcze bardziej wskutek braku podstawowej pracy o polskiej prowincji teatralnej w XIX wieku; nie zostały napisane zresztą mniej obszerne rozprawy, poświęcone przynajmniej kilku ośrodkom teatralnym na prowincji, przez które wiódł szlak wędrówek Reymonta-aktora. Nie mamy wreszcie zestawień retrospektywnych repertuaru i pełnych obsad aktorskich, z których dałoby się niewątpliwie wyłowić interesujące nas informacje w rodzaju: kiedy, gdzie, co, z kim grał itp. Nie należy wszakże sądzić, iż posiadając cenny zespół wiadomości, co będzie, niestety, dane „późnemu wnukowi”, rozszyfrujemy wszystkie zagadki. Jak wiadomo, Reymont, ukrywając swe pasje teatralne, swe aktorstwo przed rodziną, występował na scenie pod przybranym nazwiskiem (Urbański); czy wymyślił sobie jeszcze dodatkowy pseudonim, o czym sam pisał, albo, czy posługując się tym jednym, nie zmieniał imion (nawet pierwszego nie znamy!) — na te i podobne pytania nie można udzielić dziś stanowczej odpowiedzi. A pytań jest niepokojąco wiele. Wybierzmy na chybił trafił dwa intrygujące znaki zapy-

tania, ukryte pod nazwami miejscowości i dat dziennych: co robił Reymont w Łęczycy 8 stycznia 1886 r., gdzie napisał wiersz gorzki, nasycony rezygnacją i rozczarowaniem do życia, zaczynający się tak:

Życie, czemu jesteś tym strasznym dramatem,
w którym mnie najpierwszą ofiarujesz rolę,
o czemu jesteś i mistrzem i katem
i dając szczęście — nie mówisz „są bole”¹.

Użyta tutaj metafora nie jest wcale odkrywczą, przeciwnie, bardzo wyeksploatowana w poezji, niemniej coś przypuszczalnie znaczy. Jawią się bowiem wątpliwości. Czy dziewiętnastoletni Reymont powtórzył machinalnie oklepany stereotyp porównania, czy też odcisnął w tej strofie na gorąco swoje doświadczenia sceniczne, może nawet z tego styczniowego wieczoru, po zejściu z desek, po zmyciu szminki, na co by wskazywały terminy zaczerpnięte ze słownika teatralnego (dramat, rola). Nie wiemy. I nie potrafimy powiedzieć, czy rzeczywiście przebywał wówczas w Łęczycy z jakąś trupą teatralną. Roztrzásając cytowany wiersz wolno nam atoli odkryć w nim ślad wyobraźni teatralnej, budzącej się od niedawna i już porządkującej własne przeżycia w takiej metaforyce.

Druga zagadka pochodzi z Olkusza, gdzie przebywał przynajmniej od 15 do 21 września 1887 r. Pod pierwszą datą wypowiedział się elegijno-buntowniczą apostrofą, adresowaną prawdopodobnie do współtowarzyszy niedoli aktorskiej: „Nie miejcie złudzeń, to mara zwodnicza, ubrana w zielone, lekkie szaty nadziei, wabi was ku sobie tajemniczością, nęci różnobarwnością świetlnych obrazów, co jak *fata morgana* rozpostarta hen na niezmiernych obszarach waszej wyobraźni szeptce o cudownej harmonii strofkami fantazji do waszych pragnień, żądz, do waszego nieokreślonego, chimerycznego żądania szczęścia [...] Nie miejcie złudzeń, jest jedno piękno na świecie — złoto — jedna walka mocarzy jak i niewolników, walka o byt [...] nie miejcie złudzeń,

¹ Rkps Oss. 6952/I. W tym tomie znajduje się taki aforyzm: „Życie — ucieszna krotchwila w trzech aktach — 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”. Napisał go w Warszawie 7 I 1890 r., obok — dopisek: „Co jutro? Wypnanie? Włóczęga?” Być może, iż zapiski te powstały w czasie drugiego etapu wędrówki aktorskiej (por. przyp. 24), tutaj pragniemy podkreślić predylekcję do posługiwania się terminami teatralnymi w przenośnym znaczeniu.

wilk głodny nie pyta do kogo owca należy”². Drugi zapis (z 21) to notatka, nieczytelna wprawdzie w dwóch niezwykle ważnych miejscach, nie pozostawiająca jednakże innych domyslników co do celu pobytu Reymonta w Olkuszu: „Wyjazd z Olkusza do Wolbromia, dzień smutny, zimny, deszcz od samego rana. Waham się, czy jechać do (...) czy (...)”³. Chodzi tu bądź o nazwę miejscowości bądź o nazwisko; czy o nazwisko dyrektora trupy wędrownej? Takie wyrażenia jak np. „jadę do Trapszy”, były używane przez aktorów. Sam Reymont użył tego wyrażenia w opowiadaniu *Franek*, gdzie aktorka Simonka wykrzykuje: „Pojadę do Texla, zdychajcie sobie”⁴.

Oto kilka z szeregu trudności, które przy obecnym stanie wiedzy o życiu pisarza i teatrze prowincjonalnym jego epoki urastają do wielkości przeszkód w chwili obecnej wręcz nieusuwalnych. Toteż poniekąd usprawiedliwiają one liczne niedopowiedzi tej pracy, nie uwalniając zarazem od szukania w przyszłości dopełnień.

II

W nie napisanym przez Reymonta romansie własnego życia rozdziały o teatrze zajęłyby niewątpliwie znaczną część dzieła, kto wie, czy czasem nie część najbardziej pasjonującą. Pomijając młodzieńcze wprawki poetyckie, zarzucone gdy tylko zyskał Reymont pewną dojrzałość pisarską i chwalebny krytycyzm, by uznać je za utwory artystycznie nieudolne, od pierwszej próby prozatorskiej, to znaczy od opowiadania *O zmierzchu* (1886) aż po misterium, napisane na rok przed śmiercią (1924), a więc w ciągu całego życia twórczego fascynował go teatr — jako instytucja i jako temat literacki. Zastanawiający jest przy tym taki fakt. Otóż opowiadanie *O zmroku*, ostatecznie zarzucone i zacho-

² Rkps Oss., jw., s. 117; 30 sierpnia t. r. (1887), już w Wolbórcie, napisał następujący wiersz (rkps Oss., jw., s. 116):

Daleka droga, daleka do celu,
a sił tak mało, jak chęci wytrwania
i myśl ta trapi, że skończę jak wielu
przez własne ja, na progu wytrwania.
Daleka droga. A po cóż? a po co?
idę nią smutny i gonię za czym —
czy się w oddali jakie szczyty złocą,
co za trud życia zapłacą haraczem.
Czy tam kochanka u brzegu czeka,
co strudzonego przytuli żeglarza —
nic więc (...) po istności człowieka,
natura zapory wciąż stawia.

³ Rkps Oss., jw., s. 117.

⁴ W. S. Reymont, *Pisma...*, Warszawa 1950, t. 5, *Nowele* t. 1, s. 113.

wane we fragmentach w rękopisie (wraz z dedykacją)⁵, zaczął pisać 8 stycznia 1886 r. Przebywał wówczas, jak pamiętamy, w Łęczycy, nie jest zatem wykluczone, iż materiał fabularny czerpał wprost z własnych perypetii, realia, może wątki i szkielet postaci brał z obserwacji, z gromadnego życia w teatralnej grupie. Zdumiewającą umiejętnością przetwarzania zasobów pamięci i obserwacji w fikcję artystyczną, technikę precyzyjnej transpozycji, ujawnione już w pierwszym okresie pisarstwa (por. reportaż *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, 1895), udoskonali Reymont z biegiem czasu, uczyni z niej główny instrument organizujący rzeczywistość epicką. Wiadomo przy tym, iż ten właśnie dar zachłannej pamięci i spostrzegawczości przesądził o miejscu i wielkości jego prozy.

Zainteresowanie teatrem narastało stopniowo, najpierw pod wpływem książek. „Pamiętam, jak niezapomniane wrażenie wywarły na mnie pierwsze książki. Mogłem mieć sześć lat najwyżej: starszy brat przyjechał na wakacje i przywiózł *Lillę Wenedę*. Zajrzałem do niej wieczorem i trafiłem na scenę Derwida...⁶ To mnie tak olśniło, że książkę zabrałem tajnie i poszedłem z nią spać, a w nocy wstałem po cichu. Noc była widna, księżycowa: wysunąłem się przez okno do ogrodu i tam, przy świetle księżycowym, przeczytałem ją jednym tchem, przeczytałem i wprost oszalałem. To był świat taki, o jakim marzyłem, jakiego pragnąłem, o jaki się modliłem, za jakim płakałem po nocach. Żyłem z nim potem na jawie, szukałem i prawie znajdowałem”⁷. Można powiedzieć, iż jakieś mgliste, ledwie dostrzegalne kontury sceny, rysowały się już podczas owych chłopięcych, później młodzieńczych lektur. W świat książek, w krąg teatru zbliżał się uparcie, wytrwale, pochłaniając tyłuż zachłannie co chaotycznie teksty

⁵ Rkps Oss., jw., s. 119. Oto treść dedykacji, napisanej na oddzielnej karcie (tytułowej): „O zmroku. Wyjątek z większej całości. W miejsce powinszowania noworocznego Wielmożnemu Inżynierowi Wolskiemu w dowód głębokiego szacunku i poważania poświęca autor”. W tym okresie twórczości Reymont chętnie akcentował autentyzm opisywanych zdarzeń, np. utwór *Józiek* zaopatrzył w podtytuł — „szkic z życia zapomnianego człowieka, skreślił z rzeczywistości S. R.”, rkps Oss., jw.

⁶ Miał pewnie na myśli pierwsze wejście Derwida z harfą, A. I, scena 3.

⁷ *Reymont o sobie. Autobiografia twórcy „Chłopów”* (spisana dla A. Wodzińskiego), „Kurier Warszawski” 1926, nr 1, s. 5. Informacje, udzielane przez Reymonta, m. in. A. Wodzińskiemu, należy przyjmować z zastrzeżeniem, miał bowiem kilka wersji swej autobiografii; miał słuszność niewątpliwie A. G r z y m a ł a - S i e d l e c k i, pisząc: „przy olbrzymich swoich zaletach pisarskich i ludzkich miał nasz znakomity twórca [Reymont] i tę genialną obojętność na różnicę między prawdą a fantazją [...]” T. M i k u l s k i, *Reymont i duchy*, [w:] *Spotkania wrocławskie*, Wrocław—Warszawa 1950, s. 342.

leżące pod ręką. Przychodziło mu to tym łatwiej, że nie odznaczał się szkolną pilnością, podstawowe wykształcenie odbierał etapami, i chociaż w późniejszych latach uzupełnił swoją wiedzę do rozmiarów imponujących, była to wiedza niesystematyczna, zgromadzona przez wielkiego samouka. Sam ustalał kryteria doboru, sam je też korygował. Niesystematyczność ta miała jedną pozytywną stronę: ułatwiała proces ogólnego wykształcenia, co przy spotęgowanej wrażliwości predestynowało go niejako do szukania lepszej czy bardziej odpowiedniej pozycji w społeczeństwie niż ta, którą dla niego obrano i którą zrazu *nolens volens* przyjął.

Okres intelektualnego rozbudzenia przypadł dopiero na lata warszawskie (1882—1885). Przyjechał do Warszawy mając lat piętnaście. Znalazł się tu z woli rodziców, którzy kłopotząc się o przyszłość niesforne go syna, lenia i obiboka, oddali go pod opiekę zięcia, p. Konstantego Jakimowicza, właściciela warsztatu krawieckiego i kuśnierskiego. Sprawa ta została o tyle — w rodzicielskim mniemaniu — pomyślnie załatwiona, iż chłopak miał wszelkie szanse, aby zdobyć solidny fach i zająć z czasem poważne stanowisko; barwny, acz może zbyt sielankowy obraz Reymontowskiej terminatorki w domu Jakimowicza skreślił A. Grzymała-Siedlecki⁸. Otóż późniejszy autor *Marzyciela* do krawiectwa nie odczuwał najmniejszego pociągu. Odbył wprawdzie przepisany termin i wyzwolił się na czeladnika⁹, ale w tych latach bardziej go interesują poezja i teatr, książki. Nie tylko czyta wiersze, także pisze. W owych nieporadnych rymach, nie pozbawionych uroku naiwności i żaru, zachowały się reminiscencje z twardych lat krawieckich mozołów; są wśród nich stylizacje kliwne i melancholijne, zapożyczone od nienajlepszych opisywaczy osmętniałej duszy, ale można przy tym odnaleźć linijki bezpośrednich, nienapuszonych wyznań, strofy gwałtowne, gniewne, kipiące buntem niedojadającego terminatora, zmieszane niespodziewanie z odrazą czy wręcz z wrogością do „możnych i sytych”¹⁰. Wśród tej produkcji zachował się szkic dramatu wierszem, nie oznaczony tytułem, pochodzący z 1882 r. Składa się on z kilkuset wersów, ujętych w sceny z tasiemcowymi tyradami; wypowiada je kilka postaci,

⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego*, [w:] *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1961, s. 258—261.

⁹ Por. m. in. J. Lorentowicz, *Frak Reymonta*, przypisy i objaśnienia do szkicu *Reymont w Paryżu*, [w:] *Spojrzenie wstecz*, Kraków 1957, s. 223—225.

¹⁰ O poezji Reymonta piszę w szkicu *Poeta Reymont*, „Odgłosy” 1968, nr 1, s. 1 i 3.

m. in. Rajmund¹¹. Jakiś konkretny pomysł patronował zapewne temu olbrzymiemu przedsięwzięciu, lecz trudno ustalić, z jakiego źródła autor się zapożyczył; temat historyczny dramatu może wskazywać na to, iż próbował zilustrować jakieś przeczytane zdarzenie, choć z drugiej strony ów koncept równie dobrze mogło mu podsunąć oglądane przedstawienie, najprawdopodobniej już w Warszawie, gdy chodził regularnie do teatru. Jak decydujący wpływ na Reymonta miał ów pobyt w Warszawie wiemy z miarodajnego świadectwa jego kuzyna, Karwasińskiego, który go tamże odwiedził. „Kuzyn — streszcza jego opowieść Grzymała-Siedlecki — nie mógł się w nim doszukać ani śladu dawnego andrusa z Tuszyna; już bywalec warszawiak, entuzjasta sztuk pięknych. Nad węzłowiem jego terminatorowskiego wyrka przybita była półka, a na półce sterta książeczek groszowych, przeważnie pozycja z uprzywilejowanymi przez ówczesnego Reymonta: Lenartowiczem i Syrokoma. Rozmowy wypełnia tematami z zakresu literatury, a zwłaszcza teatru; sypie tytułami oglądanych sztuk i nazwiskami admirowanych aktorów”¹². Jak na przybyłego z głuchej prowincji adepta sztuki krawieckiej — metamorfoza doprawdy szybka! Tropiąc i zestawiając wszelkie momenty sprawcze, popychające go nieuchronnie w stronę teatru, nie sposób pominąć rzeczywistego, jakkolwiek nie przewidzianego co do skutków, współdziałania w tej mierze jego krawieckiej rodziny. Raz jeszcze przywołajmy Grzymała-Siedleckiego:

Dom „majstra” słynął nie tylko z rozlewności towarzyskiej, ale i ukochań artystycznych obojga małżonków. Muzyka — i to poważna — wypełniała wszystkie ich wolne chwile, a pasjonowali się teatrem. Terminatorzy, więc i młodociany szwagier, każdego sobotniego popołudnia otrzymywali po 40 groszy, by mogli sobie kupić bilet teatralny — czy to na operę czy do Rozmaitości, ale w niedzielę przed majstrem musieli zdać sprawę z treści wysłuchanej sztuki i ze swego wrażenia [...]. Poza entuzjastycznym rozmiłowaniem się w teatrze, wychowawcy Reymonta próbowali też swoich sił jako aktorzy [...]. Co jakiś czas salon ich zmieniał się w salę teatralną ze sceną, zebrani tłumnie goście oklaskiwali wykonawców i sztukę [...]. Ponieważ przedstawienia odbywały się w dni świąteczne, kiedy szwagier terminator staje się członkiem rodziny pana majstra, więc nietrudno sobie przedstawić, jak ten kilku-

¹¹ Rkps Oss. 9652/I. Rajmund to najprawdopodobniej wersja własnego nazwiska, używana w okresie pokazów spirytualistycznych; Mikulski we wspomnianym szkicu przytacza ogłoszenie takiego przedstawienia na s. 348.

¹² Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka życia Reymontowego...*, s. 259.

nastoletni wiercipięta myszkuje tu powszedy, jak gorliwie pomaga fryzjerowi, może pełni czynności rekwizytora czy maszynisty od kurtyny — i jak się całością zdarzenia upaja¹³.

Teatr amatorski, ze względu na swą strukturę organizacyjną, w której aktor znać musi wszystkie prace techniczne, był w istocie niezłą szkołą prymitywnego rzemiosła teatralnego. Umiejętności tu przyswojone można było spożytkować, gdyby komuś przyszła np. ochota wstąpić do wędrownej kompanii... W każdym bądź razie w teatrze amatorskim zdobywało się jakąś sumę wiedzy scenicznej. Podsycał on ponadto zainteresowanie wszystkim, co miało jakikolwiek związek z teatrem zawodowym, z dramatopisarstwem, z aktorami. A teatr warszawski lat osiemdziesiątych ub. w. znajdował się w pełni rozkwitu, zawdzięczając swą świetność roztropnej i protekcyjnej polityce prezesa Sergiusza Muchanowa (1868—1880). Reymont zdołał zatem zobaczyć ten teatr u swego zenitu, w epoce wielkich gwiazd. „Aktorami [...] i niczym innym — pisał M. Rulikowski — stał [...] zawsze ten teatr, wśród wielkich teatrów w Europie jedyny niewątpliwie pod względem warunków bytu. Dlatego też nie mogły go zmóc ani częsty [...] brak troskliwej opieki, ani niegodny takich aktorów repertuar, ani nawet wprost wymierzone weń ciosy, którym umiał przeciwstawić nadzwyczajną żywotność”¹⁴. Więc mógł Reymont podziwiać m. in. Bolesława Leszczyńskiego (1837—1918), Wincentego Rapackiego (ojca — 1840—1924), piękną Marię Wisnowską (1860—1890) i słynną Popielkę, Romanę Święcką (1849—1933), mógł widzieć w ostatnich rolach Alojzego Żółkiewskiego (syna — 1814—1889) itd. Szkoda, że ani w wierszach ani też w innych notatkach, m. in. w dzienniku, nie ma obszerniejszych wzmianek o tych sprawach, nie spisał swoich teatralnych wrażeń; skory do rejestracji nawet błahych wypadków codziennych, nie kwapił się do takich wynurzeń. Jest natomiast wiersz, poświęcony Helenie Modrzejewskiej, nieobecnej nb. w tych latach w kraju, o której musiał prawdopodobnie wiele słyszeć choćby z opowiadań swego szefa czy kolegów; to płomienne wyznanie entuzjasty jej sztuki aktorskiej zaczyna się tak:

Gdzie jesteś, najpiękniejsza córko polskiej ziemi...
Gdzie jesteś, kapłanko Apollina sztuki,

¹³ Tamże, s. 260. Reymont brał ponadto udział w przedstawieniach teatru amatorskiego, organizowanych przez jakąś rodzinę, mieszkającą w Warszawie przy ul. Żelaznej (informacja Z. Skwarczyńskiego).

¹⁴ Za H. Secomską, *Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy w okresie przelomu*, [w:] W. Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, Warszawa 1962, s. 29.

Najpiękniejszej ze sztuk Boskiej Melpomeny...
Myślą wśród ludzi, a sercem na scenie...¹⁵

Trudno też się dziwić, iż będąc pod ciśnieniem takich emocji i napięć, Reymont pozwolił się teatrowi pochłonąć bez reszty. Odtąd wysunie on teatr na plan pierwszy, zwiąże z nim swoje życiowe zamiary, szuka bowiem ciekawszego niż krawiectwo punktu zaczepienia, zawodu, który, jak mu się wydaje, gwarantuje prawdziwe wyzwoliny, całkowitą wolność, dostatnie życie, sławę. Dlatego postanawia zostać aktorem.

Sam Reymont, który, nawiasem mówiąc, podał kilka wersji swej biografii, zwłaszcza odnoszącej się do lat młodzieńczych, tak oto opisał swą pierwszą przygodę z teatrem: „Miałem kolegę szkolnego w teatrze prowincjonalnym. Uciekłem z domu [z domu Jakimowicza — S. K.] bez pieniędzy i przeszło dziesięć mil podążyłem 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 łąkach zapadłych. Bieda żarła, ale ta swoboda, życie pełne niespodzianek, wzruszeń, fantastyczność, zaczęły mi się podobać. Talentu scenicznego nie miałem; grywałem wszystko. Coś przeszło rok włóczenia się z bandą. Znudziło mnie to w końcu i wróciłem do domu”¹⁶. Mniej więcej w dwa lata potem przerwał pracę na kolei, pojechał do Niemiec na „gościnne występy” spirytystyczne; wracając z Wrocławia — „w Częstochowie — zwierza się dalej — natrafiłem na jakąś trupę teatralną, przystałem do niej, jak się mówi. Zmieniłem znowu nazwisko i powlokłem się w świat. I znowu także porzuciłem wszystko po jakimś czasie i powróciłem na kolej”¹⁷.

Relacja ta wymaga kilku objaśnień. Wspomnianym kolegą był Edward Oleśniewicz, tak jak Reymont terminator i uczeń niedzielnej szkoły rzemieślniczej (prawdopodobnie tam się zapoznali), równie daleki od myśli o pracy w rzemiośle, próbujący także sił w poezji; wśród rękopisów wierszy Reymonta znajduje

¹⁵ Wiersz ten powstał 26 maja 1884 r., por. *Utworky wierszowane z lat 1882—1885*, rkps Oss. 6951/I, t. 1.

¹⁶ *Reymont o sobie...*

¹⁷ Tamże; Lorentowicz w cytowanym szkicu (*Reymont w Paryżu...*, s. 7) wspomina, że w jednym z wywiadów oświadczył, iż grał role bohaterskie w zespole dyr. Stobińskiego (Feliksa), później P. Ratajewicza, wreszcie J. Cybulskiego. Ponieważ P. Ratajewicz umarł w 1885 r., prawdopodobnie debiutował u niego, oczywiście, jeśli informacja jest prawdziwa. Inne zdanie Lorentowicza z tego szkicu: „O swoich personaliach mówił często i za każdym razem inaczej” — objaśnia dodatkowe trudności przy ustalaniu faktów z jego życia aktorskiego.

się wiersz Oleśniewicza pt. *Do przyjaciela* z datą 10 lipca 1884 r. Z perspektywy jego samobójczej śmierci (zawód miłosny) łatwo już pojąć posępno-tragiczną tonację przesłania do przyjaciela¹⁸. Możemy założyć, że Oleśniewicz wstąpił do trupy gdzieś w r. 1884, zadebiutował w zespole Jana Szymborskiego (1858—1909), rok później (?) zaś znalazł się w nim Reymont. Z życiorysu tego reżysera i czasowo dyrektora wiemy, iż np. w 1884 r., wraz z S. Trapszą kierował zespołem w Łowiczu, w latach następnych (1885—1886) prowadził zespół w Płocku; grali zapewne i w bliższej okolicy tego miasta, bo w r. 1887, już z własnym zespołem objeżdżał Lipno, Płońsk, Mławę, Ciechanów, Pułtusk¹⁹. Zdanie zatem Reymonta o ponad dziesięciomilowej wędrówce do trupy odpowiadałoby prawdzie: musiał zadebiutować w którymś z wymienionych miasteczek, odległych w przybliżeniu od Warszawy do 100 km. Pośrednio potwierdza to i oświadczenie Reymonta, złożone dyrektorowi, iż jest synem obywatela ziemskiego z Lubelszczyzny: w pobliżu miejsca swego zamieszkania (Warszawy) nie mógł przecież o tym wspominać. A wiemy o tym z bezcennej relacji, niestety jedynej, jaką posiadamy, aktora Wacława Szymborskiego (1866—1932). Jest to świadectwo raczej wiarygodne:

Mniej więcej w połowie sezonu zjawił się u naszego dyrektora jakiś młodzieniec, przedstawił się jako Urbański i prosił o debiut. Warunki fizyczne raczej nieprzychylnie: niewysokiego wzrostu, o nienadzwyczajnym głosie i wzroku tak krótkiego, że bez szkieł nic prawie nie widział. Dyrekcja dała mu jednak debiut w *Barbaroli* 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 *Barbaroli*. Dyrektor zatrzymał go jednak w zespole. Był miły, koleżeński, lubiliśmy go. Twierdził, że jest synem obywatela ziemskiego z Lubelszczyzny. Po jakimś czasie zniknął nam z oczu. Po kilku latach, jadąc koleją warszawsko-wiedeńską, na stacji Baby czy Wolbórka ujrzałem go w czerwonej czapce kierownika ruchu. Ucieszony wybiegłem z wagonu, dopadłem go:

— Jak się masz, Urbański! — krzyknąłem.

On się rozejrzał bystro, jakby chciał skontrolować, czy ktoś mnie

¹⁸ Rkps Oss. 6951/I, t. 1, Por. także zapisy dziennika z 5 i 20 XII 1888 r., poświęcone dzieciom ich przyjaźni, rkps Oss. 6954 t. IV/1.

¹⁹ Por. *Słownik aktorów polskich* (maszynopis w Archiwum IS PAN). Kazimierz Olszewski podał, iż trupa Jana Szymborskiego zjechała do Sosnowca w końcu maja 1884 r., *Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska*. Kraków 1960, s. 137. Nie sposób przeto rozstrzygnąć obecnie, czy debiutował w trupie P. Ratajewicza czy J. Szymborskiego.

nie słyszał — i przygarniając mnie do siebie, szepnął mi do ucha: — Nie jestem Urbański, nazywam się Rejmont²⁰.

Ze zrozumiałych względów trudno niezmiernie wykreślić dalsze *itinerarium* aktorskie Reymonta, dysponując ledwie datami i nazwami miejscowości; w niektórych z nich mógł przecie przebywać w celach pozateatralnych. A więc można jedynie ustalić przybliżoną datę debiutu aktorskiego: połowa sezonu, to znaczy wczesna wiosna 1885 r.; rok ten podał również w swej autobiografii, spisanej po francusku z okazji przyznania mu nagrody Nobla²¹. Grupując chronologicznie te dane, skreślone na marginesie prac literackich i notatek, otrzymamy taki ciąg: Łęczyca (8 I 1886), Przasnysz (10 IV 1886) i Puławy (1886). Dat wraz z nazwami miejscowości jest w rękopisach Reymonta znacznie więcej, lecz przenoszą nas one poza r. 1886. Wiemy natomiast z poniższego zapisku z dziennika (22 III 1888), że gdzieś na przełomie lat 1886—1887 odszedł z teatru, kończąc swój pierwszy etap kariery aktorskiej, trwający ponad rok. Ów zapisek jest następujący: „[...] Teatr, och teatr, sam dźwięk tego słowa ile miłych wspomnień mi przynosi. 15 miesięcy jak w nim jestem, a jak żywo wszyscy i przyszłość stoi mi przed oczyma. Chciałbym nazad iść, ale drugi jakiś wewnętrzny głos mnie wstrzymuje. Dlaczego? [...] nie lękam się ubóstwa, ba prawie nędzy, bo i dość nacierpiałem, mogłem rzucić scenę, aby jej nie znosić, nie zrobiłem tego w swoim czasie. Czy to nie gra lenistwo, przyzwyczajenie pewnej roli — z zalem rzucamy stary widok aby go zamienić na nowy [...] a jednak gdzie siedzę dłużej, tym mniej mam ochoty się ruszyć [...] bo bujać po świecie to mój żywioł [podkr. — S. K.] — ale nie chce mi się, zawsze do połowy miesiąca muszę coś z sobą zrobić [...]. Teatr czy co innego, może traf rozstrzygnie [...]”²².

Drugi etap kariery aktorskiej, zaczęty, jak wspominaliśmy w Częstochowie, należy datować najwcześniej na połowę 1889 r.; dziennik przemilcza to zdarzenie²³.

Atoli wszystkie te drczące puste miejsca w specyficzny sposób równoważy wiersz o aktorach, napisany w Przasnyszu (10 IV 1886). Wyraża on wysoko rozwiniętą świadomość odrębności i osobnienia artysty w społeczeństwie. Niezrozumienie jego pozycji

²⁰ Podaję za Grzymałą-Siedleckim, *op. cit.*, s. 262; nie odnalazłem tekstu W. Szymborskiego. Nie jest wykluczone, iż na pamiątkę debiutu aktorskiego w sztuce M. Gawalewiczka właśnie jemu dedykował *Komediantkę*. W późniejszych latach łączyły Reymonta z nim sprawy pisarskie.

²¹ Rkps Oss. 6977/I.

²² Rkps Oss. 6954/IV. Podkreślenie W. S. Reymonta.

²³ Tamże.

i misji przez społeczeństwo (tłum) sprawia, że czuje się zbędny, pozostaje w izolacji. Nie tylko chodzi tutaj o wyzwanie w duchu artystowskim, jakkolwiek ostatnia linijka wiersza przywodzi na pamięć obraźliwe antykołtuńskie wykrzykniki moderny; ta gorzka inwektywa uogólnia jedynie ciężką sytuację materialną prowincjonalnego aktora, jego rozpaczliwą walkę o egzystencję z obojętną, kapryśną lub surową publicznością:

Niech pierś łkaniem bólu nie zatraci,
Schowaj łzę w sercu, choć jak piołun gorzką,
Rozjaśnij lice, bo publiczność płaci
I nie chce widzieć ciebie razem z troską.
Przywołaj uśmiech na zbiele wargi
I porzuć żale, bo świat jest Boży
Głuchy i niemy na cierpienia skargi,
Bośmy aktorzy.
Serca nasze mają być z kamienia,
A myśli? Czy aktor może mieć myśli
Jak oni uczucia, serca, jak oni?
Ze mu tam czasem serce rozpiomienia
To co autor w twórczości nakreśli,
Ze pod wpływem wieszczego natchnienia
Świętą łzę ognia do sztuki uroni
Publiczność płaci za to jeszcze drożej [?]
Zresztą od czego my, aktorzy,
Śmieć się, choć cierpienie łzę z oka wyciska.
Co tam siedzicie rozparci wygodnie
Odpoczywając beczynnym [?] wieczorem,
Cóż ich obchodzi, że nie masz ogniska
I że dzień cały przepędziłeś głodnie.
Płacą za śmiech twój, o, tyś jest Aktorem,
Co ich obchodzisz, ty masz swoje nieba,
A oni swoje, oni są niczym, a ty wszego wzorem.
Za to ci rzuca twardą kromkę chleba.
Oni są ludźmi, a Ty czym? Aktorem.
Nie łkaj, gdy szyderstwa rzuca potoki,
Na poniżenie rzuć im pogardę.
Ty jesteś duchem, a oni zwioki.
I podnieś czoło cierpieniem harde
I miej swe serce jak karta czysta.
Natchnienie doli rozjaśni mroki,
Oni tłumem. Ty Aktor, Poeta, Artysta²⁴.

Niepowodzenia w aktorstwie zniechęciły ostatecznie Reymonta do szukania na scenie swej przyszłości; nie podjął krawiectwa, znalazł pracę na kolei. Przed swoimi nowymi kolegami musiał

²⁴ Wiersz oznaczony datą 10 IV 86, rkps Oss. 6952/I, s. 111. Sprawa ciężkiej doli polskiego aktora powróci jeszcze w jego notatkach z lektury pamiętnika Rossiego, tekst ten zamieścił „Wiek”; brak w łódzkich bibliotekach rocznika 1888 nie pozwala ustalić danych bibliograficznych. Rey-

przypuszczalnie ukrywać ambicje artystyczne, nie zdradzał się także, że był krawcem. Oświadczył np. J. Lorentowiczowi, że krawiectwa nauczył się w teatrze, gdzie „trzeba było wszystko umieć”²⁵.

A jednak jego przełożeni w Skierniewicach znali umiejętności i talenty swego pracownika, skoro pod koniec lipca 1891 r. otrzymał następujący list:

Szanowny Reymoncie Dobrodzieju,

Ponieważ jutro o godzinie 6 (wieczorem ma się rozumieć) będzie się odbywać próba z *W poczekalni doktorskiej* — przeto zatem zaraz złączając przy niniejszym rolę proszę poprosić p. Chmielińskiego o zezwolenie i przytransportowanie się do Skierniewic.

Egzemplarz P. Kupieckiemu odesłany b. dawno, tak że już nawet nie pamiętam kiedy²⁶.

Ponad wszelką wątpliwość działał wówczas Reymont jako aktor w jakimś kółku dramatycznym, z pewnością kolejarskim. Takie zespoły istniały nawet w mniejszych miastach Królestwa, należałoby ustalić, czy takie kółko (towarzystwo) działało w tych latach w Skierniewicach. Bo aż trudno sobie wyobrazić, żeby były aktor i teatroman Reymont nie włączył się do takiej akcji. Po występach amatorskich Reymont nie wrócił na deski teatru zawodowego.

III

Nie pożegnał się wszakoż z teatrem zupełnie, zrezygnował jedynie z czynnego uczestnictwa w życiu teatralnym. Pozostał mu wierny jako prozaik i jako dramaturg.

W autobiografii, spisanej dla Wodzińskiego, oceniając swą twórczość literacką aż do ukazania się *Chłopów*, określił ją jako

mont zachwycając się językiem pamiętnika, prostotą („Doprawdy znając aktorów dobrze, nikt by nie przypuszczał, że mogą być oni naturalni, jeszcze w czym — w pamiętnikach”), że zrozumiałą satysfakcją podkreślił, iż „błogosławiona publika w miejsce 30, 40 i 50-ciu centimów [?] za miejsce płaciła w naturze — serami, owocem, szynką — a na benefis znalazła się czasem... kura lub kaczką. Szczęśliwi artyści, przynajmniej nie potrzebowali umierać na tyfus głodowy — gdyby choć w naszej Polsce kiedy tak było”, z dnia 9/5 88, rkps Oss. 6954/IV. (Tekst ten i poprzedni z dzienników zawdzięczam R. Wierzbowskiemu).

²⁵ *Spojrzenie wstecz*, op. cit., s. 6.

²⁶ List z dnia 29 VII 1891 r., podpis autora nieczytelny, rkps. Oss. 6952/I, s. 162. Autorem sztuki jest Świerszcz; L. Simon w *Bibliografii dramatu polskiego* odnotował, iż grana była w Lublinie 22 V 1886 roku (t. 2, s. 1062 r., w Archiwum IS PAN). Grał jeszcze w teatrze amatorskim w 1893 r., o czym świadczy zawiadomienie o próbie z dnia 20 V t. r. (Informacja R. Wierzbowskiemu).

rozpamiętywanie „rzeczy widzianych”²⁷. Klasyfikacja, aczkolwiek niewystarczająca, bo ogólnikowa, charakteryzuje w sposób wystarczająco dokładny dla naszych celów rodzaj pisarstwa Reymonta z tego okresu, przyjęty przezeń punkt oglądu rzeczywistości, którą opowiada się w jej aspektach zewnętrznych, widzianych i zasłyszanych, załamujących się we własnym doświadczeniu, doznaniu, obserwacji. Komponowana wedle takich założeń fikcja zakłada absorpcję wielu elementów autobiograficznych, przekształconych i wzbogaconych, dlatego m. in. nierozpoznawalnych, lecz mających pewną wartość dokumentalną; nowelistyka i powieściopisarstwo teatralne Reymonta mają właśnie taki walor.

Cykl zbeletryzowanych teatraliów rozpoczyna wspomniane opowiadanie *O zmierzchu*, w którym sprawy teatralne stanowią jeszcze co prawda margines, zawężony przez inne kwestie. Przemieszczenie nastąpi dopiero w *Komediantce* (I wersja pt. *Adeptka*), którą najpierw opublikował na łamach warszawskiego „Kurier Codziennego” w 1895 r. (wydanie książkowe 1896)²⁸. Życzliwe przyjęcie przez krytykę i czytelników zdopingowało Reymonta do kontynuacji tematu, w istocie rzeczy zakrojonego szeroko, a w dotychczasowym ujęciu nie wyczerpanego; tym dopełnieniem stały się *Fermenty* (I wyd. książkowe 1897), powieść o tyle teatralna, że jej bohaterką jest aktorka, Janina Orłowska, która wychodząc za mąż, opuszcza scenę i powraca do Bukowca. *Fermenty* pokazują zatem życie prywatne ex-aktorki, proces wnikańia w środowisko jej obce, wulgarnie i zmaturalizowane, które wchłania ją całkowicie, czyniąc z niej na poły filisterkę. W samym zamyśle (opis zderzenia dwóch postaw, dwóch koncepcji życia) był to konflikt chętnie podejmowany przez modernistów, nie ukazany jednakże tak ostro i finezyjnie, jak np. w *Karykaturach*. Wreszcie niejako suplementem do obu powieści są dwa opowiadania: *Franek* (napisane w 1891 r., drukowane trzy lata później — 1894)²⁹ oraz *Lili* (ok. 1894)³⁰.

Nie chodzi tutaj o analizę historyczno-literacką, o ocenę estetyczną tej prozy. Historyka teatru interesuje ona w płaszczyźnie goła innej. Historyk teatru stawia sobie pytanie, w jakim stop-

²⁷ *Reymont o sobie...*, *op. cit.*

²⁸ Por. notę A. Bara do *Pism W. S. Reymonta*, Warszawa 1949, t. 2, s. 401 n.

²⁹ „Głos” 1889, nr 14—17, por. Bar, *Pisma*, *op. cit.*, t. 5, s. 456—457.

³⁰ Dzieje kształtowania się tego utworu opisał Bar, *Pisma*, *op. cit.*, t. 5, s. 464.

niu literacko ukształtowana rzeczywistość zawiera wiedzę o życiu teatralnym danego czasu, czy jej skala poznawcza jest dostatecznie rozległa, czy wytrzymuje np. porównanie z dokumentami teatrologicznymi czy opracowaniami. Przyjęcie takiego założenia w odniesieniu do dzieł literackich może okazać się doniosłe i praktycznie przydatne, pod warunkiem, że potrafimy zbudować odpowiednie kryteria i posługiwać się nimi poprawnie. Tytułem próby sondażowej ustalmy kilka zakresów problemowych natury teatralnej, sprawdzając je następnie z szeregiem zweryfikowanych faktów, występujących w podanych zakresach. Wydzielałam takie zakresy: 1 — spraw aktorskich; 2 — spraw dyrektorskich; 3 — spraw repertuarowo-artystycznych; 4 — spraw obyczajowo-moralnych — ludzie teatru i publiczność; 5 — spraw dotyczących ogólnej sytuacji zespołu (m. in. materialnej).

Weźmy przykładowo dwa zakresy: pierwszy i piąty; jaka jest pojemność i ścisłość informatywna tych zakresów w prozie Reymonta dotyczącej teatru? Okazuje się, że autor *Komediantki* zna wybornie całokształt stosunków i relacji, zachodzących wewnątrz zespołów i na zewnątrz, orientuje się w zmiennej sytuacji materialnej aktora, zależnej od różnorodnych czynników, w jego pozycji społecznej; przejmującą ilustracją tych układów publiczność — teatr jest choćby wędrówka z biletami na benefis, przedstawiona w *Lili*. Sam grając w trupach małych i biednych, pozostających na granicy nędzy, a pod względem artystycznym — szmiry, Reymont szkicuje z reguły portrety takich właśnie aktorów-proletariuszy, którzy pozbyli się złudzeń o zdobyciu sławy i pieniędzy, jedyną ich troską stało się przetrwanie sezonu, a zwłaszcza miesiący zimowych, ostatnim marzeniem — dostanie się do lepszego towarzystwa. Cytowany rozpaczliwy okrzyk Simonki z opowiadania *Franek*, która w północy wyrывa się do Texla — oto najzwięźlejszy wykładnik beznadziejności położenia. W tym zawiera się fakt sprawdzony: w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, a więc w okresie wojaży Reymonta-Urbańskiego rzemieślnym dyszlem towarzystwo dramatyczno-operetkowe Józefa Texla należało do najlepszych w Królestwie. W tych łowach na autentyczne realia obowiązuje naturalnie daleko posunięta ostrożność, odkrywamy zresztą zadziwiające analogie, np. w losach Franka. Jest on popychadłem, pełni w teatrze funkcje „*Mädchen für alles*”, aż pewnego razu „myśl i chęć pisania tak go nagle opanowały i tak gwałtownie, że się nie mógł oprzeć — musiał po prostu. I zaczynał siebie nie rozumieć, jak tyle lat przeżywszy mógł nie pisać. Nie zważał na trud, na niemożebność. Wola jego wyprężała się w tym jednym kierunku: napisania sztuki

i zobaczenia jej na scenie”³¹. W rezultacie dokonał scenicznej przeróbki *Ułany* J. I. Kraszewskiego, na wzór *Chaty za wsią*, która *nota bene* cieszyła się w ostatniej ćwierci ubiegłego wieku olbrzymim powodzeniem na wszystkich scenach prowincjonalnych. Wprawdzie Franek z opowiadania nie doczekał się swej inscenizacji, lecz *Ulanę* grano w tym czasie, m. in. grano ją w Kaliszu³². Dość poprzestać na zanotowaniu interesującej zbieżności.

W cytowanych utworach spotykamy prawdziwe nazwiska dyrektorów; poza Texlem — Grabiński (w języku aktorskim Grabciec), Stobiński (Stobek). Być może, że i niektóre nazwiska aktorów są prawdziwe, można będzie je ustalić po ukazaniu się pełnego „Słownika aktorów polskich”. W *Lili* odnajdziemy typowy program wieczoru benefisowego, przygotowywanego zazwyczaj przez małe trupy: składał się on z trzech jednoaktówek (tu: *Czuła struna*, *Piosenka wujaszka* i *Icek zapieczętowany*³³) oraz z deklamacji, na zakończenie tańczono mazura w kilka par³⁴. Wreszcie po przeprowadzeniu rozległych badań dałoby się ustalić i autentyczne miejsca akcji niektórych utworów. Wydaje się np., iż akcję *Lili* zlokalizował Reymont w Kaliszu: zespół z opowiadania wyjechał do Koła na występy, skądinąd wiadomo, że tam udawały się towarzystwa z Kalisza. Punktem centralnym w topografii miasta jest park, również nazwy okolicznych miejscowości odpowiadają stanowi faktycznemu (Smardzew koło Sie radza)³⁵.

Reymontowska plastyka kontrefektu polega nie tylko na uwyraźnieniu charakterystycznych szczegółów, np. w sposobie bycia, ubrania, lecz obejmuje także wyznaczniki obyczajowo-językowe, ukształtowane i funkcjonujące w tym tylko środowisku. Obok żargonu z frazeologią i metaforą zaczerpniętymi z tekstów dra-

³¹ *Pisma*, op. cit., *Nowele* t. 1, s. 98.

³² W roku 1884.

³³ *Czuła struna*, wodewil w 1 a. L. Clarville’ a i L. Thibousta, tłum. J. Chęciński; *Piosenka Wujaszka*, kom. w 1 a. J. A. Fredry; *Icek zapieczętowany* (*Berek zapieczętowany*), monodr. w 1 a. A. Ładnowskiego.

³⁴ Taki zestaw sztuk mamy właśnie w *Lili*.

³⁵ Innym dowodem, że akcja *Lili* mogła dzieć się w Kaliszu, jest nazwisko ziemianina Kuczborskiego, któremu autorzy składają wizytę. Jakiś Kuczborski zamieścił list protestacyjny w „Kaliszaninie” (1907, nr 247), ton tego listu wskazuje na bliźniaczo podobną sylwetkę fikcyjnego Kuczborskiego w *Lili*... Czyżby to była zemsta na niesympatycznym szlagonie czy jego krewnym?!

matycznych mamy żargon specjalnej kategorii bywalców teatralnych, protektorów i przyjaciół teatru, przede wszystkim aktorek, czyli tzw. „bębenków”. Wiemy np. z doniesień prasy, że ci m. in. spieszyli z pomocą zespołom po zakończeniu występów, kiedy nie miały środków, aby wyjechać do kolejnego miasta.

A. Grzymała-Siedlecki, tłumacząc genezę techniki pisarskiej Reymonta czynnikami psychologicznymi uważa, iż w jego okresowym aktorstwie „było coś z szukania w sobie beletrysty, nieświadome wyładowanie swoich późniejszych sposobów twórczych. Reymont późniejszy, Reymont znakomity powieściopisarz pisze swoje postacie i charaktery tak, jakby je grał na scenie, gdyby miał genialny talent aktorski. Reymont siedzi w każdej ze swoich figur [...]. Jego [...] stosunek [...] do świata swoich postaci idzie [...] o krok dalej. Nie tylko je widzi, słyszy i fizjologicznie czuje, ale i rozkoszuje się wnikaniem w nie, wchodzeniem w ich skórę [...]. Figury [...] mają od razu tę sceniczną wyrazistość — każdy ich moment psychiczny podkreślony jest jakimś gestem zewnętrznym: prawie zawsze dostosowanym doskonale. Jest to metoda przeniesiona — może bezwiednie — z techniki aktorskiej”³⁶.

Potwierdzenie słuszności tych uwag odnajdziemy w tekstach, szczególnie zaś w prozie o teatrze, gdzie sama problematyka warunkowała do pewnego stopnia tę technikę widzenia teatralnego. Istotnie, Reymont myśli akcją, przyjmuje taką pozycję narratora, która jest właściwa dla każdego człowieka teatru, dla aktora i reżysera. Gdyż rzeczywistość traktują oni jako kombinację elementów ruchowo-przestrzennie-plastycznych.

IV

A jednak widząc teatralnie Reymont nie osiągnął sukcesów na gruncie dramatu. Poza wspomnianym utworem młodzieńczym i kilkoma szkicami, które spoczywają w rękopisach³⁷, tylko

³⁶ *Wstęp do Pism zbiorowych W. St. Reymonta*, Warszawa 1928, s. 4, 5 i 8.

³⁷ Nie mamy dotąd pełnej rejestracji dramatów. L. Simon w swej *Bibliografii dramatu polskiego* notuje poza wymienionymi utworami scenicznymi dramat *Rozstaje* (t. 2, s. 877). Wiadomo, że przed r. 1897 napisał dramat *Kłamstwa*, zagubiony przez A. Mieszkowskiego (por. przypisy wydawcy, T. Mikulskiego do reportażu z podróży *Lato 1894 za granicą*, „Zeszyty Wrocławskie” 1948, nr 1, s. 26). Pracował nad jakimś dramatem w 1902 r. (informacja Z. Skwarczyńskiego). Z wywiadu, udzielonego w r. 1909 wiemy, że w tym czasie również pisał jakiś dramat, por. W. Słizew, *Kartki z podróży II Florianów*, „Goniec Wileński” 1909, nr 159.

dwie próby dramatyczne godne są rozpatrzenia³⁸. W zupełności wystarczą, ażeby zorientować się w wartości tej spuścizny, a przynajmniej dokonać wstępnego rozeznania. Chodzi o szkic dramatyczny w 1 odsłonie pt. *Za późno*, ukończony w Paryżu 16 kwietnia 1899 r.³⁹, grany tamże w niespełna dwa tygodnie (28 IV) oraz w Warszawie jeszcze w tym samym roku (24 XI)⁴⁰, oraz „kilka scen dramatu” pt. *Przebrana*, napisanych w Paryżu (data ukończenia: 25 V 1811), wystawionych w warszawskim Teatrze Małym (26 VII 1912)⁴¹.

Nie mając dokumentacji przedstawień, ważnej z tego jednego choćby względu, iż zawierałaby ona jakieś dane lub oceny, odnoszące się m. in. do recepcji tych sztuk, musimy poprzestać na analizie samych tekstów.

Konflikt obu utworów został oparty na podobnym chwycie konstrukcyjnym, a mianowicie na niefortunnym zbiegu okoliczności, prowadzącym w konsekwencji do sytuacji alternatywnej. Schemat ten ostrzej rysuje się w *Za późno*, gdzie mamy niby-przypowieść o ludziach, których mimo wzajemnej, acz niespełnionej miłości, rozłączyło życie; spotkawszy się po wielu latach i odnajdując w sobie równie silne co niegdyś uczucia, nie mogą już zmienić swego losu — kobieta (Kamilla) nie potrafi wyzwolić się z obowiązków żony i matki. Jest tu jeszcze drugi plan, egzemplifikujący inny rodzaj rozmiłowania się kochanków: to dzieje kuzynki męża Kamilli, Marii, pogrążonej w rozpacz po stracie ukochanego mężczyzny, który z jej winy popełnił samobójstwo. Sprawa ta jest sama w sobie materiałem do odrębnego dramatu, chociaż można ją traktować jako dodatkową ilustrację konieczności uzewnętrznienia uczuć w miłości. Obie pary popełniły identyczny błąd, nie odkrywając przed sobą wzajemnych afektów. Wątek Marii wyciemnia aurę sztuki, cierpi bowiem bohaterka niesamowite obses-

³⁸ Odrębnym zadaniem badawczym byłoby studium nad autorską przeobrażką sceniczną *Chłopów*, która powstała w 1906 r., zachowała się w rękopisie (Oss.); dodatkowym przedmiotem rozważań mogłaby być analiza porównawcza tej adaptacji z adaptacją J. Zawieyskiego (również zachowała się w rękopisach Oss.) czy też nawet z współczesną, graną w Lipsku Reymontowskich (1967); jest to udratyzowany fragment epepej pt. *Wesele Boryny*. W ramach obchodu Roku Reymontowskiego zespół z Lipska wystąpił z tym przedstawieniem w kilku miejscowościach (m. in. w Łodzi i w Małkowie k. Warty — w ostatniej miejscowości z okazji odsłonięcia pomnika pisarza).

³⁹ Rkps Oss. 5245/I.

⁴⁰ Simon, *Bibliografia dramatu...*, s. 877.

⁴¹ Druk: „Museion” 1911, z. 6, s. 35—57. Po samowolnym wystawieniu *Przebranej* jej autor pozostawił taką notatkę: „Nie cierpię teatrów, a już do aktorstwa mam wprost organiczną nienawiść. Taką samą awersję mam i do zamtuzów” (notkę zawdzięczam Z. Skwarczyńskiemu).

je, widząc w rocznicę śmierci ukochanego świeże ślady krwi na podłodze.

Motyw wierności, sprzęgnięty z niefortunnym zbiegiem okoliczności, lecz w zgoła pikantnej wersji, zlokalizowany nadto w granicach klasycznego trójkąta małżeńskiego ukształtował anegdotę *Przegranej*. Ten tytuł, podobnie jak tytuł poprzedni jest właściwie tyleż dokładnym określeniem finałowych perypetii, ileż moralnym osądem, zawierają one bowiem formułę ostrzeżenia, w gruncie rzeczy dość wieloznaczną.

Opisany rodzaj konfliktu, kontekst emocjonalny, jak i nieodłączne odeń realia potwierdzają w sposób ewidentny znane inklinacje Reymonta do tworzenia układów melodramatycznych i wywoływania poprzez nie dusznej, skłębionej nastrojowości o akcentach symbolicznych.

W *Przegranej* wszakoż Reymont podniósł drastyczność i brutalność do apogeum, zdystansował wszystko, co dotąd napisano na tematy erotyczne w naszej literaturze dramatycznej. W tym zatem miejscu, aby dać próbkę reymontowskiej dramaturgii, jej stylu, niezbędne jest obszerniejsze streszczenie utworu z cytataми.

Jest noc, z jakiejś podróży wraca mąż, uprzedził wprawdzie listem żonę o swym powrocie, lecz niania, bardzo mu oddana, jego piastunka, nie oddaje listu, gdyż wie, że pani przyjmie kochanka, który, korzystając z nieobecności pana, od dawna składał jej wizyty. Jest właśnie w domu, pułapka gotowa. „Ma ich teraz panicz w swojej mocy” — powiada niania z nieukrywaną satysfakcją. „Tak... śpią przytuleni do siebie... Całe życie nie zapomnę tego obrazu! Piorun narysował mi go na mózgu” (scena III) — to oczywiście odzywka męża. Następuje demaskacja, przygotowana zimno, z wyrafinowaniem, m. in. zmyśloną *ad hoc* historią o zabójstwie przez męża pary kochanków z kręgu ich znajomych. Opowieść jest z kategorii srodze makabrycznych, antycypuje przy tym poniekąd dalszy ciąg wypadków. Śledztwo odbywa się w dwóch etapach, najpierw rozmowa z żoną, potem z nimi obojga. Ostatni dialog toczy się w tej konwencji:

ADAM: Siadaj pan! Nalejcie mu herbaty! Panu trochę zimno, co? Nieprzyjemna sytuacja, nieprawdaż? Siadajcie przy sobie! Zawsze miałem słabość do zakochanych i lubiłem na nich patrzeć! Istotnie, piękna z was para i dobrana (ze wzgardą) Szubrawiec i ulicznica...

TOLA: (wybuchu): To nikczemne! Panie Henryku!

HENRYK: (patetycznie): To podle pastwić się nad bezbronną!

ADAM: Milcz, kukło! A ty, najdroższa, nie obrażaj się za kochanka, ja przywyczajony do takiego języka. [scena VI].

Obniżający się gwałtownie ton konwersacji, inkrustowanej epitetami rodem z brukowego romansu, oczyszcza się raz po raz, gdy mąż, rozpamiętując swe położenie, wpada w modernistyczne eksklamacje, pocieszając w dobroci jawno grzesznicę: „Nie płacz, bo mi te łzy przepalają serce i czynią mękę jeszcze straszniejszą... Kochałem cię i czciłem jak Boga... wspomnienia mojej krzywdy będą cię smagały w każdej godzinie żywota” (scena VI).

A wyrok jest zgoła zaskakujący. Ponieważ kochanek nie ma ochoty zabrać pani Toli do swego domu licząc się ze swą reputacją, odchodzi sam. Przed odejściem mąż do niego: „Płać, co uważasz [za przyjemności — S. K.] i za drzwi [...]” (scena VII) na tychże warunkach chce ułożyć swe dalsze współżycie z żoną. W ostatniej zaś scenie, sami z sobą, lamentują nad własnym przegrany życiem.

„Długo namyślaliśmy się w redakcji — pisze L. H. Morstin, wydawca *Przegranej* — co zrobić z tym fantem i w końcu przemożło zdanie, że nie można twórcy tej miary odrzucać utworu, że ostatecznie odpowiada swoim nazwiskiem. I wydrukowaliśmy go [...] Obok Oskara Wilde’a *Ballad o więzieniu w Reading* [...] i pięknych refleksji o sztuce wielkiego rzeźbiarza Emila Bourdell’a [...]” I dalej wspomina Morstin: „Za ten dramat w «Museionie» dostaliśmy szereg wymyślań od naszych czytelników, ale Reymont, gdy spotkałem się z nim wiele lat później, powiedział mi: «Właśnie przeglądałem stare roczniki waszego pisma i znalazłem tam swoją *Przegraną*, żałuję, że więcej takich utworów nie napisałem. Pokazuje się, że miałem talent dramatyczny, o którym nie wiedziałem. Gdybym ciągle nie był zajęty pisaniem tych powieści, może byłbym stworzył wielki, realistyczny dramat, na który, jak dotąd czeka polska literatura»”⁴².

Trudno zaiste pozbyć się uczucia zażenowania. Pogłębia się ono jeszcze bardziej, jeśli podkreślimy nie tyle niedostatki formalne tej produkcji, co fakt, że próby te w sensie poznawczym, społeczno-obyczajowym przedstawiają całkowicie mierną wartość, są wtórne, jałowe, banalne. Są takie w zestawieniu z jego prozą, nie dają się też porównać z dramaturgią polską okresu w jej drugim czy trzecim rzucie. Ten rozdział rzeczywiście zdumiewa, i, zapominając na moment osobę autora, chciałoby się przypisać te dramaty aktorowi z prowincjonalnej trupy, czytalanemu w nienajlepszych utworach scenicznych, które, być może, i sam opracowywał, sam w nich grał. Aktorowi gdzieś z przełomu wieków. Niczym ta hipoteza nie jest wprawdzie poparta, owszem po-

⁴² L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 133—134.

ziomem omówionych dramatów, ale trudno oderwać się od przeświadczenia, iż mógł je napisać były aktor Urbański, czerpiąc przy tym obficie z własnych scenicznych doświadczeń, kreując, raczej powielając, na wzór istniejących dramatów obyczajowych swoją wersję dramatu, sentymentalno-liryczną, o sprawdzonych w teatrze, ostrych efektach melodramatycznych.

Po nieudanym aktorstwie była to druga pomyłka. Lecz myśl o tworzeniu dla teatru, o przemawianiu bardziej sugestywnym, bo odmierzalnym językiem, nie opuszczała Reymonta do końca życia. W jednym z ostatnich wywiadów, jakie udzielił na rok przed śmiercią, naszkicował temat wielkiego misterium: „W rozmowie z Reymontem uderza nade wszystko to właśnie niesłychane bogactwo pomysłów. I to z najróżniejszych dziedzin życia. Wszelako wyczuć można, iż najsilniej interesują go obecnie zagadnienia epoki, przełom duchowy, odbywający się na całym globie [...]” — czytamy na wstępie wywiadu, sam pisarz natomiast oświadczył:

Kryzys duchowy jest bardzo wielki. Ideologia niszczycielska pracuje bez wytchnienia. Myśląc o tych sprawach, napisałem misterium sceniczne. Dwa światy: nienawiść nihilisty i słowa Chrystusa. Scena kulminacyjna określi [...] ideę tego misterium. Na drewnianym, prostym krzyżu, wiszącym u wejścia do wiejskiego kościoła, ożył Chrystus. Wokół zgromadzony tłum niosący swoje skargi na okrucieństwo bolszewika. Ofiary proszą Chrystusa o sąd. Winowajca w przerażeniu ujrzał cud, więc zaprzeczenie wszystkim jego wyobrażeniom, hasłom, teoriom. Widzi to zaprzeczenie, widzi inną prawdę, co sprawia mu ból, co przeprowadza go do rozpacz. Tłum czeka na słowo wielkiego sędziego. Oskarżony obawia się... przebaczenia. Nie chce być przez to zniszczony. Uraża Chrystusowi. Rad by z Jego ust usłyszeć słowo najstraszniejsze. A on mówi to, co jedynie taki Sędzia powiedzieć może. Niech zbrodniarza puszczą wolno, albowiem jest tym, którzy „nie wiedzą, co czynią”⁴³.

Reymont, jak wynika z tego wywiadu, miał zamiar powierzyć misterium do wystawienia jakiemś „poważnemu teatrowi”. Najprawdopodobniej jednak nie ukazało się ono na scenie, nie znany jest także los rękopisu. Należy się obawiać, iż dzieło to nie odznaczało się szczególniejszymi walorami, pomijając np. tak istotne dlań ustawienie konfliktu; Reymont nie był mistrzem w kreśleniu wielkich koncepcji historycznych i filozoficznych, chociaż pozostaje otwarta kwestia, czy w ręku znakomitego inscenizatora misterium to nie sprawdziłoby się na scenie.

⁴³ I x i o n, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 47, s. 1.

V

Pozostał jeszcze jeden teatr, co prawda Reymont nie zaprezentował go ani jako dramaturg ani jako aktor, lecz był z nim jak najściślej zespolony. To teatr wyobraźni, teatr najzupełniej prywatny. Fragment tego fascynującego widowiska utrwalił w swej epickiej wizji, zrekonstruował za pomocą reguł i środków, nie funkcjonujących w warunkach sceny. Reszta obrazu rozpięzła się, gdyż była tworem niespokojnej imaginacji i zachłannej ciekawości świata. Ów teatr, to teatr jednego aktora, dający „spektakle” dla wąskiego kręgu przygodnych, bądź wybranych słuchaczy i widzów; znając bezbłędnie prawa gry, sztukę gestu, mimiki i ruchu, potrafił jako narrator hipnotyzować gorączkowym spojrzeniem, rozdrzanym, nerwowym głosem, całą postacią, umiał stwarzać iluzję rzeczy. Są na to liczne dowody. Np. Alfred Wysocki wspomina, iż namawiał go kiedyś do napisania powieści kryminalnej, na przedce zaimprovizował jakąś historię, „[...] 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. Kapitałny to był w tej chwili aktor, grający swą rolę *con amore* [...]”⁴⁴.

Przy tym w późniejszych latach niewiele interesował się teatrem. Jakkolwiek chętnie przebywał w towarzystwie aktorów, nie chodził prawie do teatrów w Paryżu, nie ma żadnej notatki o teatrze z okresu jego pobytu w Londynie. Ale oglądając Westminster Abbey z przyjemnością zauważył, iż „nie zabrakło miejsca dla genialnego komedianta Garricka”, a patrząc na jakąś postać w tym „kościelnie grobowców” opatrzył tę scenkę takim oto didaskalium: „[...] Osuwa się z marmuru z bezwładnością konającego i zdaje się mówić kobiecie go podtrzymującej słowa jednej z osób Corneille’a: «Nie, ja nie płacę, pani, lecz umieram»”⁴⁵.

Będąc w Paryżu, pewnego lipcowego wieczoru zaszedł do Café Concert, gdzie pokazywano jakąś rewię. „Ogółem blażeństwo — pisał — 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”⁴⁶.

⁴⁴ *Sprzed pół wieku*, Kraków 1958, s. 235. Por. także Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Reymontowego...*

⁴⁵ W. S. Reymont, *Pisma...*, t. 1, s. 396.

⁴⁶ Tamże, s. 411.

Takie zdania mógł napisać tylko człowiek teatru.

Na zakończenie tego szkicu pragnę podziękować P. Prof. Stefanii Skwarczyńskiej i P. Prof. Zdzisławowi Skwarczyńskiemu, oraz mgr. Ryszardowi Wierzbowskiemu i kolegom z Katedry Teorii Literatury UŁ za okazaną mi różnorodną pomoc.