

Elżbieta Stoch

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

KOBIETA – AKTORKA – EMANCYPANTKA W KULTURZE POLSKIEJ DO 1918 ROKU

Z różnych ocalałych wypowiedzi aktorek, z zapisków w ich sztambuchach chciałabym wyeksponować przede wszystkim spojrzenie samych kobiet – artystek-aktorek, często emancypantek – na status kobiety. Obraz zostanie ukazany także w korespondencji z relacjami mężczyzn, wspomnieniami i literackimi opisami. Bohaterki niniejszego studium (na przykład Agnieszka Truskolaska, Marianna (Marcjanna) Morawska, Salomea Deszner, Bronisława z Ładnowskich Wolska, Wanda Siemaszkowa, Zofia Ordyńska i inne) były obecne w kulturze polskiej od XVIII do XX, dziś wiele z nich jest znanych tylko wąskiej grupie badaczy, poza sztandarowymi postaciami ze świata teatru, jak Helena Modrzejewska, Gabriela Zapolska czy Irena Solska. Ich zapisy budują klimat epoki minionej, pokazują mentalność społeczeństwa XIX i początku XX wieku, obrazują postawy wobec dążeń kobiet w różnych sferach życia.

Fenomen teatru, ów *genius loci*, sprawiał, że młode uzdolnione panny z dobrych domów, szukając celu w życiu, marząc o scenie, buntując się – jak Janka Orłowska, tytułowa „komediantka” (tak określił ją ojciec, a potem Kotlicki w ostatnim zdaniu powieści) – zostawiały dom, wyjeżdżały w poszukiwaniu *engagement* i wstępowały do towarzystwa teatralnego, ryzykując często utratą reputacji, zamieniając dotychczasową stabilizację na życie pełne trudów, wyrzeczeń, głodu i owej „błyszczącej nędzy”, używając określenia Michała Bałuckiego. Ich cechą wspólną była miłość do sztuki, spojrzenie na teatr jako na świętynię. Wanda z Sierpińskich Siemaszkowa (1867–1947), aktorka,

reżyser, dyrektor teatru na początku swojej drogi artystycznej pod koniec lat 80. XIX wieku¹ pisała o teatrze jako „cudownej bajce”:

Teatr! [...] Aby uchwycić czarowną nić, wiodącą do jej przepastnych piękności, trzeba żywą stopą stanąć na deskach scenicznych, w jej zapadniach szukać skarbów, w słowach poetycznych zaklinać bogi ziemskie i nadziemskie – trzeba rozpocząć walkę rzeczywistości z marzeniem! Tak marzyła młodość moja... A więc...².

Ale cofnijmy się jeszcze do przeszłości. Anna Kuligowska-Korzeniewska w rozważaniach o kobietach aktorkach i ich statusie w Polsce pod koniec XVIII i później zwraca uwagę, że: „zawód aktorski wciąż był w pogardzie, choć w Polsce – jak się zdaje – dzięki mecenatowi królewskiemu stał wyżej niż gdzie indziej”. Kobiety w porównaniu z mężczyznami „znajdowały się w znacznie trudniejszym położeniu, gdyż aktorka była synonimem kurtyzany”³. W ocenie Kuligowskiej, „jeśli kobiety w teatrze emancypowały się wcześniej, aniżeli w innych środowiskach, to wynikało to z oczywistego faktu, że aktorzy tworzyli zamknięte i specyficzne środowisko”. Jego rysem były małżeństwa we własnym gronie, dziedziczenie zawodu, obyczajowość i życie „sprzeczne z zasadami moralności mieszczańskiej – ciągłe przebywanie kobiet i mężczyzn razem: na próbach, na spektaklach, w garderobach, w podróżach, na stancjach, co szczególnie gorszyło i budziło niezdrową sensację”. Teatrolog wysunęła wniosek, że taki model życia aktorów, „izolacja środowiska” sprawiła, iż w obrębie tej grupy „stosunkowo wcześniej pojawiły się antreprenerki i dyrektorki. Z reguły były to kobiety energiczne i utalentowane, najczęściej w dojrzałym wieku”⁴.

Warto dookreślić też słowo antreprener – w *Dykcjonarzyku teatralnym* z 1808 roku zdefiniowano, że jest to osoba, która „utrzymuje cały teatr, nim rządzi, płaci, ekspensuje i zyski odbiera”⁵. Anna Kuligowska podaje, że płeć zaznaczono jedynie w haśle „aktor, aktorka”, ale sam zawód miał formę męską – „Aktor jest człowiek najznaczniejszy teatru, udaje różne osoby i ich pasje”⁶.

¹ Przywołane wspomnienia W. Siemaszkowej dotyczą okresu krakowskiego (koniec dyrekcji Stanisława Koźmiana (1871–1885) i początek Jakuba Gliksona (1885–1893).

² W. Siemaszkowa, *U progu moich wspomnień teatralnych*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, t. II, s. 213.

³ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, [w:] *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Kowalska, Kraków 2001, s. 18.

⁴ Tamże, s. 19.

⁵ *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim*, Poznań 1808. Cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki*, s. 11.

⁶ Tamże.

Badaczka teatru zastanawiała się też, czy można porównywać funkcjonujący w tradycji literackiej wzór kobiety-rycerza „z pierwszymi antreprenerkami teatralnymi”. Jej zdaniem, cechą wyróżniającą te dwa modele było to, iż „trwały dalej na posterunku”⁷.

Do historii kultury przeszła pierwsza polska antreprenerka teatralna – Agnieszka Truskolaska (1755–1831). Znana z tego, że ubiegała się o przejęcie dyrekcji Teatru Narodowego z rąk Wojciecha Bogusławskiego w 1793 roku. Korzystając z poparcia księcia Kazimierza Poniatowskiego, brata króla, „postanowiła sama zostać dyrektorką Teatru Narodowego, jednak jej się to nie udało”⁸. W korespondencji z tego okresu, autorstwa Jana Dembowskiego, zachowała się nota: „Chciał książę eks-podkomorzy wysadzić Bogusławskiego z enterpryzy dla Truskolaskich, ale *publicum* było mocniejsze. Truskolaska wygwizdana, Bogusławski oklaskami zachęcony, żeby teatrum dyrygował”⁹.

Sama Truskolaska jako *sensu stricto* antreprenerka zaczęła działalność w listopadzie 1797 roku, po śmierci swojego męża – Tomasza, kierowała zespołem do marca roku 1799. Wojciech Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego* nadmienił, że „kompanią, zarządzała przez rok cały J.Pani Truskolaska, która [...] wcieloną została do mojej, ze Lwowa przybywającej”. Zaznaczał też, że „nie będąc świadkiem powodzenia” między innymi tej antrepryzy, „nie będzie jej opisywał”¹⁰. Grano na scenie pałacu Radziwiłłowskiego, a następnie w teatrze na placu Krasiańskich. *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje, że to „niepowodzenia finansowe skłoniły Truskolaską do zawarcia w maju 1799 spółki z przybyłym ze Lwowa Bogusławskim (ale już w lipcu umowa została zmieniona i dyrektorem został sam Bogusławski)”. Biografowie zaznaczają, że „mimo obopólnej niechęci” aktorka nie odeszła z zespołu Teatru Narodowego, a nawet w sezonie letnim 1801 w trakcie gościnnych występów artystów w Kaliszu „kierowała nominalnie (w rzeczywistości kierownikiem był Bogusławski)”. Ponadto „korzystając z kłopotów Bogusławskiego, wynikłych z wystawienia *Ottona z Wittelsbach*, próbowała wówczas (bezsukutecznie) odzyskać władzę nad teatrem”¹¹.

Agnieszka Truskolaska – obdarzona urodą i talentem scenicznym – w swoim *emploi* miała role pierwszych amantek, sukces przyniosły jej kreacje

⁷ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki*, s. 18.

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 671. Cyt. za: A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki*, s. 14. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 754.

¹⁰ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965, s. 138.

¹¹ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 754.

„smutnych amantek” – według określenia Bogusławskiego¹², subretek, a potem grała tzw. role charakterystyczne.

Wojciech Bogusławski, kreśląc losy „sławnych artystów” epoki, swojej rywalce na płaszczyźnie teatralnej, poświęcił tekst: *Wiadomość o dramatycznym zawodzie JPani Truskolawskiej*¹³. Na temat warunków scenicznych Truskolawskiej z uznaniem pisał:

Zdaje się, że natura czyni sobie częstokroć igraszkę, zlewając w jedną osobę tyle razem doskonałości, ile ich między wielu innych podziela. Dając JP Truskolawskiej najpiękniejszą postać, delikatność płci, poruszenia ciała szykowne, twarz pełną wdzięku, oczy których spojrzenia zachwycały, wymowę pieszczącą uszy; podobało jej się jeszcze obdarzyć ją przyjemnym do śpiewania głosem. [...] Wiek już dojrzały, do poważniejszych ról wzywając tę ulubioną Artystkę, zostawiał w rolach Amantek niezapełnione miejsce¹⁴.

Z tekstu Bogusławskiego można wnioskować, że Truskolaska miała zdolności organizacyjno-pedagogiczne, które umiejętnie wykorzystała, gdy trzeba było po powstaniu kościuszkowskim reaktywować „siły i środki naszej sceny”. Stwierdził:

Zaburzenia Krajowe w 1794 roku rozproszywszy zupełnie dawnych aktorów, przymusiły JPanią Truskolaską, tak w czasie antrepryzy utrzymywanej przez jej męża w Warszawie, jako i po zgonie jego, do uprzykrzonych starań około wydoskonalenia nowych artystek, a nawet i artystów polskich¹⁵.

Działalność antreprenerska Truskolawskiej znalazła na początku XIX wieku dwie naśladowczynie poza Warszawą – były to Marianna (Marcjanna) Morawska i Salomea Deszner. Pierwsza po śmierci męża w 1801 roku przejęła jego wileńską antrepryzę i kierowała nią do roku 1805, a w sezonie zimowym 1810/1811 utworzyła konkurencyjny teatr, działający w ratuszu, z którym latem 1811 dawała gościnne występy między innymi w Rydze¹⁶. Druga, Salomea

¹² W. Bogusławski, *Wiadomość o dramatycznym zawodzie JPani Truskolawskiej*, [w:] tenże, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, s. 260.

¹³ Zapis tytułu i nazwisko aktorki zgodnie z reprintem tekstu W. Bogusławskiego: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów* (wydanie fotooffsetowe z 1965).

¹⁴ W. Bogusławski, *Wiadomość o dramatycznym zawodzie JPani Truskolawskiej*, s. 262-264.

¹⁵ Tamże, s. 264.

¹⁶ M. Morawska – żona Dominika Morawskiego, który prowadził teatr w Grodnie, a potem w Wilnie. Uważa się go za „krzewiciela i organizatora kultury teatralnej na Litwie”. Zob.

Deszner vel Teschner, urodzona w Białymstoku w 1759, była córką tapicera na dworze Jana Klemensa Branickiego. Wychowywała się pod opieką hetmanowej Izabeli Branickiej z Poniatowskich, a następnie z rekomendacji króla (brata Branickiej) trafiła do zespołu Teatru Narodowego. Bogusławski odnotował:

Piękny wzrost, nader kształtna postać i przyjemna twarz Salomei, podały mu [królowi] myśl umieszczenia jej w Teatrze, którego naówczas antreprzyę, jego kamerdyner, Ryx, utrzymywał. Przywieziona do Warszawy w 1777 roku, weszła w poczet, polskich aktorek¹⁷.

Początkowo specjalizowała się w rolach subretek, ponieważ role amantek przynależały do Truskołaskiej. Wkrótce poszerzyła swoje *emploi* o role drugich amantek, „była pierwszą śpiewaczką na polskiej scenie”, a w wieku 30 lat zaczęła grać role charakterystyczne. Należy podkreślić, że Deszner w 1802 roku otrzymała od władz rosyjskich zgodę na prowadzenie teatru w Grodnie przez 10 lat, co stanowiło swoisty ewenement, jednakże jej działalność przerwała śmierć w 1806 roku. Bogusławski na temat tego etapu w biografii Deszner pisał: „[...] założywszy sama antreprzyę, przy usilnym staraniu i niepospolitej znajomości scenicznej sztuki, przez lat kilka przyjemne tamtejszej publiczności sprawiała zabawy”¹⁸. Twórca sceny narodowej docenił „niepospolity talent” aktorski Deszner, wyrażający się w wielości ról, zarówno w tragedii, komedii, jak i operze, głosił, że „można bez pochlebstwa przyznać jej pierwszej naówczas po J.Pani Truskoławskiej, aktorki nazwisko”¹⁹. A historyk teatru, Stanisław Dąbrowski, określił Deszner mianem „pierwszej directryssy grodzieńskiego teatru”²⁰.

Śledząc historię kultury polskiej XIX i pierwszej połowie XX wieku, warto wymienić inne kobiety-antreprenerki „dzierżące berło Melpomeny”, których losy wpisały się do historii teatru polskiego. W 1828 krótko funkcję antreprenerki pełniła Joanna Salomonowicz, prowadząc w sezonie zimowym grający na Lubelszczyźnie zespół Jana Brzezińskiego. Był to epizod w jej biografii, bowiem władze rosyjskie ogłosiły żałobę narodową, aktorzy musieli zaprzestać działalności,

Słownik biograficzny teatru, s. 458. Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Pierwsze polskie antreprenerki teatralne*, [w:] *Gender – dramat – teatr*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Kowalska, Kraków 2001, s. 11-20.

¹⁷ W. Bogusławski, *Życie Salomei Deszner*, [w:] tenże, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, s. 305-306.

¹⁸ Tamże, s. 310.

¹⁹ Tamże, s. 307, 310.

²⁰ Zob. S. Dąbrowski, *Pierwsza directryssa grodzieńskiego teatru, Salomea Deszner*, „Nasza Scena” (Grodno) 1938/39.

a zespół został rozwiązany²¹. Stanisław Tertulian Krzeziński, aktor Brzezińskiego, wspominał, że: Salomonowicz w ich trupie teatralnej była primadonną. „Głosik dość miły, sopranowy, zdolności artystyczne niewielkie, ale znośne, powierchowość choć nieokazała, ale pociągająca, przy tym odznaczająca się skromnością, wskutek tego posiadała wielki szacunek u kolegów, i każdej publiczności²²”.

Szacunek ten był zapewne istotnym czynnikiem, który sprawił, że Brzeziński w ręce Salomonowicz przekazał kierowanie towarzystwem, sobie zostawiając obowiązki reżysera. Dodajmy, że już wiosną roku 1828 miał problemy finansowe. Krzeziński nadmieniał, że propozycje repertuarowe Brzezińskiego „zadawały publiczność, jednak nielicznie ją sprowadzały”. Ponadto: „Antypatia ku dyrektorowi, a mianowicie rozpoczynający się Wielki Post (jak zwykle i dotąd bywa prawie po wszystkich miastach naszych), co dzień umniejszały widzów. Z braku dochodów i aktorowie zaczęli się zniechęcać do dyrektora, tak dalece, że połowa przeszła pod dyktando [Jana – dop. E. S.] Aśnikowskiego²³”.

Sceną grodzieńską kierowały: Izabela Górka (od 1839, zmarła w 1841)²⁴ i reprezentująca kolejne pokolenie Barbara Linkowska, zarządzająca teatrem dwadzieścia lat po swojej poprzedniczce (w 1859). W późniejszym okresie do grona antreprenerek należały: Julia May-Otrębowa, określana jako „energiczna dyrektorka zespołu grającego na terenie Królestwa Polskiego” w latach 80. XIX wieku²⁵, Adolfina Zimajer prowadziła własny zespół teatralny, działający od 1898 roku najpierw w Warszawie, a potem gościnnie występujący w Polsce i Rosji²⁶, Gabriela Zapolska, twórczyni w Krakowie „Sceny Niezależnej”, funkcjonującej od 1903 w oparciu o adeptów własnej szkoły dramatycznej²⁷, Stanisława Wysocka czy Leonia Barwińska (kierujące teatrem lubelskim w latach 20. i 30. XX wieku)²⁸.

Bronisława z Ładnowskich Wolska (1840–1926)²⁹, aktorka już z pokolenia Modrzejewskiej, w rozważaniach *Z zacisza garderoby teatralnej* przedstawia własne spojrzenie na teatr, nawiązując do statusu kobiety aktorki:

²¹ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 70, 623.

²² S. Krzeziński, *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp S. Dąbrowski, Warszawa 1957, s. 45.

²³ Tamże, s. 50.

²⁴ *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 200.

²⁵ Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 543.

²⁶ Zob. tamże, s. 855.

²⁷ Zob. tamże, s. 833.

²⁸ Zob. S. Kruk, *Teatr Miejski w Lublinie 1918–1939*, Lublin 1997.

²⁹ B. Wolska, pochodząc z rodziny teatralnej, miała wczesny kontakt ze sztuką. Teatralia podają, że „Już jako dziecko występowała w t.[eatrze] w Krakowie. Debiutowała w 1854” na krakowskiej scenie. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 805.

Teatr w moim rozumieniu jest pracą dnia codziennego w warunkach sztuki widowiskowej. Grą maski, ruchu, ciała i stroju przeobrażamy doczesność w wieczność. [...] Kim ja jestem? – pyta się aktor po skończonej roli. – Szminką – brzmi odpowiedź reżysera.

Szminka jest cudownym lekiem, by nerwy uspokoić. Publiczność szuka aktora, szminka daje mu charakter człowieka sztuki. Widownia oświetla twarz, szminka zakrywa wiek i stan aktora. Szminka jest gazą na posągu aktorki, osłania i wtajemnicza. Aktorka przestaje być kobietą z towarzystwa, bo ona towarzystwo opuściła od chwili swego aktorstwa, gdy wraca, rozmawiają z nią niemal jako odtwórczynią roli, w której się najlepiej podobała³⁰.

Te końcowe słowa, mówiące, że „Aktorka przestaje być kobietą z towarzystwa”, ilustrują status kobiety, która wybrała ten zawód w społeczeństwie wieków minionych. Kondycję aktorki 2. poł. XIX wieku ukazał doskonale Władysław Stanisław Reymont. Janka Orłowska „szamotała się z duszą własną i pragnieniami, których nie umiała sobie uprzedmiotowić. [...] Czowała, że musi znaleźć coś takiego, co ją potrafi porwać [...]”³¹. Gdy zaproponowano jej występ w miejscowym teatrze amatorskim w *Marcowym kawalerze* Józefa Blizińskiego, Kręska, kobieta interesowna, chcąc wydać się za jej ojca, a mając epizod teatralny za sobą, „zbliżyła się do niej z racji przedstawienia. Zaczęła jej dawać lekcje gry scenicznej i była niestrudzoną mentorką”. Janka po sukcesie scenicznym w roli chłopki Pawłowej sięgnęła po wypowiedzi z zakresu krytyki teatralnej i teksty Szekspira. Reymont trafnie oddaje ten moment. Pisze:

[...] wreszcie czy to z nudów, czy z instynktywnej pobudki sprowadziła sobie Szekspira – i wtedy przepadła!

Znalazła to coś, znalazła bohatera, cel, ideę – był nim teatr. [...] Żyła wtedy życiem dusz szekspirowskich. Było to prawie szczytne obłąkanie duszy. Pokochała z całą gwałtownością te wielkie, tragiczne postacie dramatów.

Orłowski trochę wiedział o jej chorobie, ale śmiał się z tego pogardliwie. – Komediantka! – rzucił jej prosto w twarz ze swoją brutalnością. Kręska podsycała ten ogień, bo za co bądź chciała się jej z domu pozbyć.

Zaczęła w nią wmawiać talent i gorąco zachwalała teatr.

Janka nie mogła się jakoś zdobyć na ten krok decydujący. Bała się tych ciemnych, nieokreślonych przeczuć i trwogi, jaka ją chwilami napadała. Wiedziała, że musiałaby zerwać ze wszystkimi i iść sama w świat, w świat, którego się bała instynktownie. Nie żyła nigdy samodzielnie. Mroziła ją myśl o tym otwieraniu sobie drogi kułakami. Dotychczas prowadzono ją; ręka, co ją wiodła, była twarda, nielitościwa, ale ją prowadziła i mniej więcej czuwała nad nią. Tutaj miała swój kąt, swój las, swoje miejsca

³⁰ B. Wolska, *Z zacisza garderoby teatralnej*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, t. I, s. 337.

³¹ W. S. Reymont, *Komediantka*, Kraków 2005, s. 17.

ulubione, do których organicznie się już przystosowała – a tam, gdzieś w świecie szerokim, co tam znajdzie?...³².

Reymont, pokazując bohaterkę po wyjeździe z Bukowca, gdy zaczyna swój własny „flirt z Melpomeną” w nowym mikrokosmosie, eksponuje stan jej duszy. Janka, z jednej strony jest szczęśliwa, że przyjęto ją do towarzystwa Cabińskiego – „[...] powtarzała raz po raz: – Jestem w teatrze!... jestem w teatrze!... Jakby sama potrzebowała w to uwierzyć, że spełniły się marzenia lat całych, że ta śniona przyszłość jest już przed nią... że jej „jutro” przedzieli się od „wczoraj” niezmierną odległością”. Nurtowała ją myśl: „Jak to będzie?”. Z drugiej strony gdy „przesuwały się przed nią postacie tych przyszłych koleżanek. Instynktownie przeczuwała, że w tych twarzach nie ma nic przyjaznego”³³.

Wkrótce przeżyła mocne zderzenie z rzeczywistością. Poniżona na przesłuchaniu przez dyrektora muzyki Halta, który próbował ją molestować, długo nie mogła się uspokoić i miało ją oburzenie i złość. W afekcie:

[...] chwilami gotowa była iść za nim i czym bądź, co spotka na drodze, rozbić mu głowę i bić... bić do śmierci.

To, co spotkało – czytamy w powieści – było tak brutalne, tak podłe, że wstyd zalewał jej oczy łzami gorzkiego upokorzenia. Odchodziła od przytomności prawie, że to ją mogło coś podobnego spotkać!...

Były mgnięcia, w których zrywała się, jakby chciała uciec z tych murów, spośród tych ludzi, ale opadała natychmiast z jękiem, bo przypominała sobie, że jest bezdomną.

– Gdzie?... i po co? Zostanę!... zniosę wszystko, jeśli wszystko znieść trzeba, ale dojdę tam, gdzie chcę... muszę!... – mówiła sobie z mocą – muszę!...

I zaciniała się w zdeterminowanym uporze. Zbierała w sobie wszystkie siły do walki jakiejś z życiem, z niepowodzeniem, z przeszkodami, ze światem całym, złym i wrogim – i przez chwilę widziała się na jakimś zawrotnym szczycie, gdzie była sława i upojenie zwycięstwem, ale nie uczuła się tym szczęśliwą, nie!... bo majaczył wyżej jakiś szczyt inny, potężniejszy, ku któremu pięli się ludzie³⁴.

Dyrektorowa Pepa w rozmowie z Janką, snując mity na temat swej kariery, mówiła także: „ – O, smutna jest dola artystek!... Poświęcić wszystko, spokój, szczęście domowe, miłość, rodzinę, stosunki towarzyskie – i za co?... za to, co o nas piszą; za takie wieńce, co trwają dwa dni; za oklask naprzykrzonego tłumu?... O, strzeż się pani prowincji!...”³⁵. Dzięki Reymontowi do kultury przeszły przykłady gwary aktorskiej, często o charakterze pejoratywnym, wśród

³² Tamże, s. 18-19.

³³ Tamże, s. 44.

³⁴ W. S. Reymont, *Komediantka*, s. 50-51.

³⁵ Tamże, s. 79.

nich króluje określenie „krowienta”³⁶. W ówczesnym żargonie aktorskim to «początkująca aktorka, rzadziej aktor; aktorka nieudolna, źle poruszająca się na scenie»³⁷. W odniesieniu do dyrektorowej Cabińskiej pada wypowiedź: „ – Wieczna krowienta!... zdaje się jej, że jest artystką! – Wyła tak wczoraj na scenie, że... jak Boga kocham, można się było wściec!”³⁸. Sowińska, krawcowa teatralna pod adresem Janki i jej nieznamomości kulisów teatralnych rzuca: „Cha! cha!... to krowienta czysta!...”³⁹. Same aktorki podczas kłótni celowo używają tego określenia, by deprecjonować interlokutora, co odzwierciedla ich dialog:

– Milcz pani! Jestem aktorką na stanowisku i taka krowienta, taki głąb kapuściany, chórzytka marna, będzie mi ubliżać!

– Taka krowienta jest więcej warta, bo ją nie trzymają przez grzeczność, dla zasług dawniejszych, dla jej sztucznych zębów, włosów i późnego wieku!... Mogłabyś już pani wnuczki bawić swoim śpiewem, a nie grywać na scenie!⁴⁰.

W narracji Reymonta doskonale widać, jak środowisko samych komedian-tek jest zróżnicowane – rywalizacja o granie głównych ról, a nie tzw. ogonów, o dowody sympatii ze strony widzów (zatarg Kaczkowskiej i Mimi Zarzeckiej), brak przyjaźni, ironizowanie z chórzystek itd. To ostatnie *emploi* deprecjonowano poprzez określenie „chórzytka marna”. Reymont opisuje je następująco:

Kilkanaście kobiet, przeważnie młodych, ale o twarzach wymalowanych, suchych, przegryzionych nerwowością i gorączkowym życiem teatru. Były tam blondynki, brunetki, małe, wysokie, szczupłe i tłuste, jakaś pstra zbieranina ze wszystkich warstw życia. Były pomiędzy nimi twarze madonn o wyzywających spojrzaniach i twarze płaskie lub okrągłe, bez wyrazu i bez inteligencji, dziewczyczyn z ludu. Dwie cechy tylko miały wspólne: były wszystkie ubrane mniej lub więcej przesadnie modnie i miały w oczach to coś, co się tylko nabywa na scenie – jakiś wyraz swobodnej beztróski i cynizmu znudzonego⁴¹.

Wśród galerii aktorek ukazanych przez Reymonta ważna jest też postać kobiety samotnie wychowującej syna, zmagającej się z jego chorobą (dyfteryt). Zrozpaczona matka daje w zastaw ostatnie rzeczy ze swojego lichego ekwi- punktu, by mieć środki na leczenie dziecka.

³⁶ Pisała o tym G. Zapolska w studium *Krowienta* z roku 1897. Reymont też przywołuje to określenie w kolejnej powieści o tematyce aktorskiej – *Lili* z 1899 roku.

³⁷ Zob. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. III, Warszawa 1961, s. 1162.

³⁸ W.S. Reymont, *Komediantka*, s. 38.

³⁹ Tamże, s. 48.

⁴⁰ Tamże, s. 89.

⁴¹ Tamże, s. 40.

– Powiadam pani, że już mnie rozpacz ogarnia!... Pokasływał trochę... Myślałam, że to nic... aż tu wczoraj zaglądam do gardziółka... plamy białe... Poleciałam po doktora... obejrzał i powiada: dyfteryt!

Siedziałam przy nim całą noc, smarowałam co godzinę... nie mógł nic mówić, tylko pokazywał paluszkami, że go bardzo boli... i łezki tak mu płynęły po buzi, że myślałam, iż umrę z bóleści!... Zostałam przy nim stróżką, bo chcę wziąć co pieniędzy... zastawiłam salopę i wszystko mało, i mało!... – opowiadała półgłosem sąsiadce szczupłą, ładną, ale o znużonej cierpieniem i biedą twarzy aktorka i zakręcała sobie grzywkę, karminowała usta posiniałe i ołówkiem nadawała wyzywający wyraz swoim zmęczonym bezsennością i łzami oczom⁴².

Wielowymiarowy obraz kreowanych sylwetek kobiet epizodyczna postać chórzystki Heli, wypierającej się własnej matki słowami: „Dawno matki nie mam”, a prostą kobietę, z którą ją widziano, nazywa „stróżką”⁴³. Jankę, w której aksjologii nie mieszczą się takie zachowania, w odpowiedzi na jej spontaniczny wyraz zdziwienia, spotyka agresja słowna: „Pani jesteś krowienta świeża, to pani nic nie wiesz – odpowiedziało jej kilka głosów”⁴⁴.

Świat „blyszczącej nędzy”, którego doświadczali artyści wędrownych towarzystw teatralnych, oddał też Reymont w powieści *Lili* (1899). Gałkowska podkreślająca wielokrotnie, iż jest „aktorką na stanowisku”, w słowach pełnych ekspresji określa kondycję, w której się znalazła:

[...] nie ma biblioteki, nie ma teatru i nie ma dekoracji! Dalibóg nie wiem, po co robiliśmy Stobińskiemu towarzystwo. Chyba, żeby teraz pozdychać z głodu! Oni grali przedwczoraj i mieli ośmdziesiąt rubli! Mielibyśmy po pół rubla na markę, jedlibyśmy i nie zastawiali ostatnich łachmanów. Jestem przecież aktorka na stanowisku, byłam w różnych biedach, ale o takiej nędzy, jaką cierpię od dwóch tygodni, nie miałam nawet pojęcia. Literalnie nie mieć co jeść, chodzić w końcu grudnia w letnim płaszczku, nie mieć czym palić, to jest więcej, niż człowiek znieść potrafi, to jest nazbyt okropne!... – mówiła Gałkowska i rozplakała się. Łzy jak groch sypały się na sinawą, wypudrowaną twarz i ryły w niej bruzdy żółtawe. Nie powstrzymywała ich, tylko płakała coraz ciężej a ciszej⁴⁵.

Wypowiadając te słowa, była wyrazielką myśli pozostałych aktorów:

Po zebranych powiało jakieś mroźne tchnienie, strawione nędzą i tułaczką twarze powlekły się smutkiem i martwością, a oczy bezmyślnie zatopiły się w okna, poza którymi była mroźna zima i szeroki, wielki, zimny świat; w tej chwili wszyscy odczuli

⁴² Tamże, s. 52-53.

⁴³ Tamże, s. 53.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ W. S. Reymont, *Lili*, Wydawnictwo „Tygodnika Ilustrowanego”, Warszawa [1930], s. 18-19.

całą swoją nędzę i niejednemu zadrga w sercu głuchy, wściekły, bo bezsilny ból i żal do świata i ludzi⁴⁶.

Pisząc o kobietach w teatrze, należy też poruszyć temat urody, bowiem była czynnikiem, który determinował obecność kobiet na scenie, nie tylko z uwagi na specjalizacje aktorskie (*emploi*), ale też... ściągał publiczność do teatru, przyczyniając się do sukcesu kasowego. Edward Lubowski w *Aktorce* (powieść z 1871) umieścił dialog bohaterów egzemplifikujący to zagadnienie: „Czy są ładne? – pytał Lafirydon – bo dyrektor wie, że sztuka sztuką, ale piękność niezbędną jest w artystce. Żeby grała jak Rachel, jeżeli jest źle zbudowaną, dziobatą lub w ogóle brzydką, to wysilenia jej na nic się nie przydadzą”. Hrabia Będnowicz przyznaje: „jestem nie tylko za tym, żeby były piękne, ale żeby pięknych było jak najwięcej. Niestety, zanim wszczepimy prawdziwe pojęcie sztuki, trzeba rozbudzić zamiłowanie, a tylko piękne aktorki ściągają tłumy do teatrów”⁴⁷. Sam mistrz sceny, Roman Żelazowski (1854–1930), w kontekście tego zagadnienia wspominał:

Nie mogłem długo grać młodziutkiego kochanka z Werony, bo młodociany wygląd nie może trwać długo. Ileż to czasu potrzeba, aby artysta wypracował daną rolę, a gdy ją ogarnie artystycznie, wiek nie pozwala mu popisać się pracą długich lat. Publiczność nasza bardzo jest wrażliwa na zmarszczki artystów i artystek! Gdzie indziej inaczej to pojmują...⁴⁸.

Spośród grona polskich artystek do historii kultury przeszła przede wszystkim Helena Modrzejewska (1840–1909). Jej rówieśnik, Wincenty Rapacki-ojciec (1840–1924) docenił talent artystki i co ważne jej intelekt, pisał: „Świetna epoka teatru krakowskiego budziła talenta. Byliśmy młodzi, pełni życia – a taka Modrzejewska czarowała nie tylko wdziękiem, ale i inteligencją”⁴⁹.

Rapacki w szkicach *Około teatru* przywołał jako egzemplum sytuację z życia Modrzejewskiej i jej postawę: grać czy nie grać, gdy dotarła do niej w 1875 roku wieść o śmierci przyrodniego brata – Feliksa Bendy. Modrzejewska w poczuciu obowiązku postanowiła, że nie odwoła swojego występu w popremierowym przedstawieniu dramatu *Wit Stwosz* Rapackiego (rola Beaty), co argumentowała następująco:

⁴⁶ Tamże, s. 19.

⁴⁷ E. Lubowski, *Aktorka*, Warszawa 1871, s. 103.

⁴⁸ R. Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, t. II, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 103.

⁴⁹ W. Rapacki-ojciec, *Aktor o autorach*, [w:] tamże, s. 26.

– Pragnę z moich cierpień ponieść ofiarę dla sztuki – powiada artystka. – Nie chcę narazić na szwank pańskiego dramatu. Zobaczysz pan, jak płakać będę...

I rzeczywiście płakała... i ja z nią, ale publiczność pozostała zimną, obojętną. Wszystkie piękne miejsca roli tak subtelnie opracowane przez artystkę znikły, zatarty się – było tylko łkanie łez nieklamanych, których publiczność nie odczuła⁵⁰.

Rapacki prezentował zaś inne stanowisko. W konkluzji stwierdził:

[...] z własnych cierpień nie uwije sobie wieńca artysta... W chwili tworzenia władze ducha muszą być w równowadze. Trzeba przeboleć stratę jak każdy, a potem zapomnieć o niej... Kto chce władać sercami innych, musi wprzód zapanować nad własnym.

Dawne tylko wspomnienia przebytych smutków, bojów lub radości, gdy napłyną do duszy, mogą z niej wydobyć czarujące tony uczuć i ludzić potęgą prawdy, bo „co ma ożyć w pieśni, musi zagać w rzeczywistości”⁵¹.

Przedstawiciel młodszego pokolenia Władysław Ryszkowski (1877–1945), obserwując ostatnie gościnne występy Modrzejewskiej w Krakowie w 1903 roku, był oczarowany skromnością i naturalnością artystki. Uczestnicząc z nią w próbach teatralnych, dzielił się wrażeniami:

[...] jako gość okazała się wielkością z najprawdziwszego zdarzenia, nie imponując nikomu, grzeczną, uprzejmą, ujmującą w towarzyskim obejściu.

Mając potem w życiu moim aktorskim i reżyserskim kontakty z „wielkościami”, zawsze wspominałem największą z naszych wielkości, Modrzejewską, imponującą właśnie skromnością. Modrzejewska już wtedy była starszawa [63 lata – dop. E. S.]. Nazywałem ją, grubo starszą, koleżanką Heleną. Została jej jeszcze piękna linia „postawy”, szlachetny profil twarzy. Wyraziste piękne oczy. Głos był już nieco zmatowiony. Używała go jednak majstersko⁵².

Ryszkowski eksponował też, że Modrzejewska z godnością przyjmowała oznaki starzenia się, „szyję miała przewiazaną wstążką, by ukryć zwiotczałe zmarszczki starcze, z czym się nie kryła i mówiła z całą szczerością”⁵³. Partnerując artystce w *Gnieździe rodzinnym* Hermana Sudermanna, zapadły mu w pamięci jej słowa dotyczące techniki mówienia: „Nigdy aktor nie powinien usiłować przekrzyczeć hałasu widowni, bo im głośniej będzie mówił, tym widownia będzie głośniejsza, a w przeciwnym razie znajdują się słuchacze, którzy pomogą aktorowi i uciszą hałasujących”⁵⁴.

⁵⁰ Tenże, *Okolo teatru*, Kraków 1905, s. 61.

⁵¹ Tamże.

⁵² W. Ryszkowski, *Gościna Heleny Modrzejewskiej*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, t. II, s. 301-302.

⁵³ Tamże, s. 302.

⁵⁴ Tamże, s. 304.

Zofia Ordyńska (1882–1972), wspominając występ Modrzejewskiej 4 lutego 1903 roku w Teatrze Ludowym w Krakowie, akcentowała, że „zapowiedziana wizyta sławnej artystki w naszym Teatrze była wydarzeniem na wielką skalę. Cały dzień trwały przygotowania na przyjęcie tego niezwykle gościa. Łoża, w której zasiąść miała artystka, przybrana została dywanem i kwiatami. Modrzejewska przybyła punktualnie, witana owacyjnie przez publiczność, która powstała z miejsc na wejście”⁵⁵.

Ordyńska w swoich reminiscencjach ukazała genezę pasji teatralnych, związanych z uczestnictwem w teatrze szkolnym w Krakowie. Punkt wyjścia stanowiła melodeklamacja *Koncertu Jankiela*: „sukces był ogromny. Połknęłam bakcyl oklasków. Spoczął w mej duszy na długie lata”⁵⁶. Przywołała też rozmowę między rodzicami, która obrazuje obyczajowość lat 90. XIX wieku młodopolskiego Krakowa. Warto też podkreślić niuanse dotyczące terminologii, treści, jaką ewokowały słowa aktorka-artystka. Mówi o tym następujący fragment:

[...] – na Boga! – unosił się ojciec, więc Ty chcesz, żeby nasza córka została aktorką?

Przed wszystkim nie żadną aktorką, tylko artystką – poprawiała mama.

Mama miała słuszność, stojąc w obronie prestiżu zawodu aktorskiego. W owe czasy aktorki używali tytułu artystka, artysta. Nazwanie artystki „aktorką” miało w sobie coś wysoce poniżającego i pogardliwego, co przypominało czasy, gdy aktor uchodził za wyrzutka społeczeństwa, nie mającego prawa wstępu do przyzwoitego domu⁵⁷.

Podobny zapis znajdujemy u Stefana Turskiego (1875–1945), który pisał: „W tych czasach rodzice na wstąpienie do teatru zezwalali swoim latoroślom w >najgorszym razie<”⁵⁸. Gdy już się młoda dziewczyna rozpoczęła ów „flirt z Melpomeną”, zarówno dla adeptki sztuki, jak i artystki, bardzo ważny był kostium sceniczny. „Żeby mieć możliwość otrzymania korzystnego *engagement* – pisze Ordyńska – aktorka musi posiadać dobrze zaopatrzoną garderobę. Najcenniejsze były kostiumy stylowe i stroje charakterystyczne. Kupowało się je od koleżanek ustępujących ze sceny lub na tzw. tandetach, odświeżało, przerabiało. Taki kosz aktorski z garderobą teatralną stał na równi z wyprawą panny na wydaniu”⁵⁹.

⁵⁵ Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat... Pamiętnik aktorki*, Wrocław 1970, s. 52-53.

⁵⁶ Tamże, s. 19.

⁵⁷ Tamże, s. 20.

⁵⁸ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę. (Z pożółkłych kartek pamiętnika)*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, t. II, s. 289.

⁵⁹ Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat...*, s. 39.

Przemiany formuły emancypacji widoczne są poprzez zmiany w obyczajowości, w tym kontekście warto przywołać opisy z przełomu XIX i XX wieku, uwiecznione dzięki wspomnieniom Ordyńskiej. Pierwsze zagadnienie to moda:

Moda zakuwała kobiety w gorsety-pancerze najeżone stalkami i bryklami, niczym zbroja średniowiecznego rycerza. Biedne kobieciątka nawet podczas upalnego lata nosiły suknie z długimi rękawami i wysokimi kołnierzykami, usztywnionymi na dodatek fiszbinkami, na nogach grube bawełniane pończochy i wysokie trzewiki oraz spódnice po pięty, którymi elegantki zamiatały [...].

Również i na scenie nie wolno było pokazywać aktorce ani kawałka nagiego ciała, bo to wstyd i obraza moralności publicznej. Wyjątek stanowiły dekolty balowych toalet, ale nogi, te musiały być całkowicie zakryte. Jeżeli jakiś kostium wymagał niezbitcie ukazania gołej łydki, to cenzura pozwalała na to pod warunkiem, że nogę zasłoni trykot w cielistym kolorze⁶⁰.

Ordyńska opisuje, jak trudne było promowanie awangardy w damskiej modzie wśród konserwatywnych środowisk krakowskich końca XIX wieku. „Wówczas były modne tak długie spódnice, że się nimi zamiatało wprost troctuary. Był to drakoński nakaz mody, na uchylenie którego nie odważyłaby się przyzwoita kobieta, bo to groziło skandalem i rozpustą...”⁶¹. Przytacza opowieść o właścicielce hotelu „Pod Różą”⁶² z ul. Floriańskiej, popularyzującej nowe trendy w modzie francuskiej, która przysłała do kościoła Mariackiego na sumę (zwaną „dwunastówką”) w sukni, skróconej o 15 cm, co uznano za „wybryk zagranicznej mody” i wywołało ogromne poruszenie...

Nawet damy z *high-life'u* zaczęły się niespodziewanie wiercić i wychylać z ławek, już nie mówiąc o starszych paniusiach i dewotkach, które podniosły formalny alarm. Niektóre zaczęły wprost głośno wykrzykiwać, że to sodomia i gomora, że takich co to pokazują nogi, nie winno się wpuszczać do Domu Bożego i że należy czym prędzej zawiadomić księdza prałata⁶³.

Ta sama dama wywołała jeszcze większy ferment tzw. opinii publicznej, gdy zaprezentowała *jupe-culloty*, „szerokie, bufiaste jakby tureckie szarawary, na które nakładało się spódnice, sięgającą do połowy łydek, co robiło wrażenie, jakby kobieta miała na sobie spodnie. Wokół paryskiej elegantki zebrał się tłum na pół Rynku. Jak na Lajkoniku! Kupcy powychodzili ze swych sklepów, przekupki od-

⁶⁰ Tamże, s. 41.

⁶¹ Tamże, s. 67.

⁶² Właścicielką hotelu „Pod Różą” w Krakowie była w latach 1883–1920 Franciszka Starzewska. Zob. http://www.podroza.hotel.com.pl/rose_pl/HISTORIA [dostęp: 28.12.2013].

⁶³ Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat...*, s. 67.

biegły do straganów, tramwaje stały, a krakowskie andrusy gwizdały i wykrzykiwały: >Baba w portkach! Baba w portkach<. Po pewnym czasie „dwie artystki z Teatru Miejskiego” promowały ponownie *jupe-culloty*, „ludzie też za nimi latali i wykrzykiwali, ale już nie było takiej wielkiej sensacji, jak za pierwszym razem”⁶⁴.

Z prezentowanymi wypowiedziami korespondują słowa Józefa Kotarbińskiego adresowane do krakowianina, Michała Bałuckiego. W kontekście *Emancypowanych* (1873) nazwał pisarza „konserwatystą nieco zaściankowym”, który wojował na kanwie swojej twórczości „z uproszczeniami feminizmu i wyśmiewa[1] niesłusznie dążenia kobiet do wyższej wiedzy”, eksponując „różne śmieszności emancypantek”. Kotarbiński zwracał uwagę, że do tych dążeń „społeczeństwo ówczesne nie było jeszcze przygotowane”⁶⁵.

Atutem pamiętników jest to, że pokazują świat teatralny „zza kulis”. S. Turski wspomina formy buntu artystek w kurortach – w Szczawnicy i Zakopanem, uskrzydlnych sukcesami w czasie sezonu „ogórkowego” w 1900 roku:

Familijne życie zespołu należało do przeszłości, artystki się zbuntowały, nie chciały skrobać ziemniaków, dyrektorowa nie chciała dla całej falangi przyrządzać obiadów, nikt tego nawet nie wymagał, wszyscy jadaliby obiady i kolacje w restauracji zdrojowej, aktorki w gronie wielbicieli, aktorzy z wielbicielek.

„Małżeństwa teatralne”, które w czasie wędrówki bieda złączyła, zaczęły się rozluźniać... [...]. Lecz wszystko na świecie ma swój koniec, więc gdy jesienne kapuśniaczki zaczęły „siapać”, cudne sny o królewiczu i królownie skończyły się. [...]

Aktorska brać zaczęła się znowu skupiać, wzajemne sympatie i sympatyjki odżyły na nowo, dyrektorowa rozpałała ognisko, aktorki wróciły do skrobania ziemniaków i wszyscy szczęśliwi zasiedli znowu przy wspólnym stole⁶⁶.

Koniec sezonu zwiastował więc powrót do tradycyjnych ról i zajęć.

By oddać obraz kobiet związanych z teatrem, należy też wspomnieć o bohaterkach i bohaterach różnych dykteryjek. Julian Myszkowski, opisując turnée swojego towarzystwa operetkowo-dramatycznego po Rosji w 1905 roku, odnotował:

Oto w każdym niemal z miast uciekała z kimś... jedna primadonna: i tak w Kijowie drapnęła mi pani Borowska z panem Stefanem W., obywatelem z Lubelskiego. W Odesie p. Krasieńska z Żydem, panem L..., w Mikołajowie pani Jaroszówna z bogatym oficerem czerkieskich kozaków Arkazem i nie oparli się aż w Władykaukazie, a w Jekaterynosławiu p. Arciszewską zbałamucił mi pan Mieczysław E. z guberni mohylowskiej⁶⁷.

⁶⁴ Tamże, s. 67-68.

⁶⁵ J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa-Płock 1924, s. 242, [w:] http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=40003&s=1 [dostęp: 14.09.2013]

⁶⁶ S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem...*, s. 279.

⁶⁷ J. Myszkowski, *Korespondencja z Poługi*, [w:] *Wspomnienia aktorów*, t. II, s. 312.

Na koniec warto przywołać jeszcze w klimacie młodopolskim wypowiedź autobiograficzną Gabrieli Zapolskiej, aktorki, pisarki, dyrektorki i reżyserki. O miłości do sceny, sukcesach i porażkach w swoistym *curriculum vitae* pisała:

Lecz scena ukochana mnie ciągnie. Będąc ciężko chora, prawie skazana na śmierć, piszę w ciągu trzech dni *Moralność pani Dulskiej*. – Następnie: *Ich czworo*, obecnie *Skiza*. Zaczęte mam dwie powieści: *Szaleństwo* i *Kobieta bez skazy*.

Miałam zaczęłą sztukę trzyaktową, o której marzyłam od dawna. Zaczęty jest I akt i dwie sceny II aktu. Ale brutalna i ohydna krytyka Wł. Rabskiego („Kurier Warszawski” z dnia 5 października 1908 roku) dopełniła miary. Nie chcę więcej pisać dla sceny, bo nie mam siły znosić tych chłost brudnych i jadu pełnych. Z mądrych krytyk uczę się rada, poprawiam wady. Z przepojonych jadem truję się, tracę siły i chęć. A bez tego nic stworzyć właściwie nie można. – Powieści mi nie szarpia, powieści moje najczęściej pokrywają głuchym milczeniem, ale na sztukę rzucają się jak na żer. [...] Dlatego przestaję pisać na scenę.

W trakcie tego gram na scenie polskiej – jadę do Paryża, wybijam się tam w najpierwszym teatrze Antoine’a jako francuska artystka, wracam do Polski i obejmuję pierwszorzędne stanowisko po Hoffmanowej w Krakowie, później we Lwowie. – Role dramatyczne i „grandes coquettes”. Zakładam w roku 1904 szkołę dramatyczną w Krakowie, która prosperuje świetnie i daje zdumiewające rezultaty. Zamykam ją dla braku zdrowia. Tłumaczona jestem ciągle, przeważnie na język rosyjski i niemiecki. Ale mnie to nie obchodzi i zupełnie się tym nie interesuję. [...] Obchodzi mnie stokroć więcej uznanie mej pracy i chęci do pracy w kraju, jak to, że mnie raczą przetłumaczyć. Nie aspiruję do nazwy pisarza europejskiego, ale do nazwy pisarza polskiego⁶⁸.

Prezentowany Czytelnikowi tekst dedykowany kobietom na scenie, „inkrustowany” cennymi zapisami Wojciecha Bogusławskiego, wypowiedziami pamiętnikarskimi (w tym: Z. Ordyńskiej, W. Siemaszkowej, B. Wolskiej, G. Zapolskiej oraz S. Krzesińskiego, W. Rapackiego, S. Turskiego, R. Żelazowskiego, J. Myszkowskiego) i literackimi Reymonta czy Lubowskiego oraz krytycznymi, koncertuje się wokół triady kobieta-aktorka-emancypantka w kulturze polskiej. Podmiotem uwagi są 1. polskie antreprenerki teatralne (A. Truskolaska, S. Deszner), często nieobecne w zbiorowej wyobraźni, ale też gwiazdy sceny (H. Modrzejewska). W prowadzonej narracji pokazują różnorodność portretów kobiet obecnych w kulturze teatralnej XIX i początku XX wieku. Dla badacza szczególnie cenne są wypowiedzi autobiograficzne, które prezentują indywidualne spojrzenie artystek na temat ich kondycji. Artystki-aktorki realizowały się na scenie, wybierając często „cygańskie” życie, w drodze, w podróży,

⁶⁸ G. Zapolska, *O sobie*, s. 5-6, [w:] http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=2313&s=1 [dostęp: 14.09.2013].

życie w „błyszczącej nędzy”, bo „teatr – cytując Reymonta – to niby dzuma: jak kogo złapie, to już amen!”⁶⁹.

Poprzez swój styl życia stawały się nieświadomymi rzeczniczkami emancypacji. Borykały się z krytyką społeczeństwa, walczyły na różnych polach: o niezależność finansową, ale i dotyczącą sfery ubioru (opisy Ordyńskiej). Swoją pracą sceniczną i mądrością polemizowały z obrazem aktorki uosabianym przez Reymontowską Kręską, która „zaciągała sieć”, grając różne role, stosownie do okoliczności⁷⁰. Kształtowały nowy wizerunek aktorki, wolny od stereotypów i uprzedzeń, wyrażających się też w warstwie językowej. Na koniec rozważań warto przytoczyć słowa Józefa Kotarbińskiego z 1890 roku:

Dla młodych, utalentowanych i powabnych artystek kariera zawsze stoi otworem, bo kobieta jest światłem i ciepłem sztuki scenicznej, jest główną potęgą teatru, przed którą korzyć się musi brzydka połowa rodzaju ludzkiego. W teatrze kobieta jest stanowczo od nas mocniejsza, niejednokrotnie zmusza męską butę do kapitulacji. Trzeba jednak, aby wniosła ze sobą do teatru nie tylko talent, nie tylko czar wdzięku, ale i wdzięk umysłu, jego bystrość, inteligencję, wreszcie kulturę obyczajową i towarzyską, która podnosi atmosferę sztuki⁷¹.



Agnieszka Truskolaska, portret artystki. Reprint z: Bogusławski Wojciech, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965, s. 258, fot. E. Stoch.

⁶⁹ W.S. Reymont, *Komediantka*, s. 57.

⁷⁰ Zob. Tamże, s. 13-14.

⁷¹ J. Kotarbiński, *Niepowołani (Ze wspomnień nauczyciela deklamacji)*, cz. III, „Kurier Warszawski” 1890, nr 337 z 6 XII, s. 2. Cyt. za: D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna*, Kraków 2005, s. 26.



Salomea Deszner, portret artystki. Litografia – Sonntag Józef z 1821 r. Ryc. z: Bogusławski Wojciech, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, Warszawa 1821. Zbiory ikonograficzne POLONA. Biblioteka Narodowa [domena publiczna]



Adolfina Zimajer, portret artystki, 1880. Zbiory ikonograficzne POLONA. Biblioteka Narodowa [domena publiczna]



Portret Heleny Modrzejewskiej (fot. Jan Mieczkowski, 1870). Zbiory ikonograficzne POLONA. Biblioteka Narodowa [domena publiczna]



Gabriela Zapolska (fot. 1885). Zbiory ikonograficzne POLONA. Biblioteka Narodowa [domena publiczna]