

Anna Małgorzata Pycka

Blaski i cienie życia aktorek końca XIX wieku pod piórem Gabrieli Zapolskiej

W XIX wieku, w kraju podzielonym między trzech zaborców teatr stał się ośrodkiem polskości, aktorzy jej wyrazicielami. Antoni Zaleski, posługujący się pseudonimem Baronowa XYZ, notował:

Teatr jest przedmiotem ogólnego zainteresowania się i bywają chwile, że trzeba iść nadnaturalnego wysiłku, by uwagę publiczności od niego odciągnąć i na inny zwrócić przedmiot. [...] Nigdzie teatr nie ma tego co u nas wyjątkowego znaczenia. Wytworzyło je położenie polityczne¹.

Większe miasta (Warszawa, Kraków, Lwów) wznosiły budynki teatralne, do najdalszych zakątków kraju docierały zespoły wędrownie. Warszawskie Teatry Rządowe (WTR), ale też teatry w Krakowie i Lwowie angażowały aktorów na stałe lub na wiele sezonów. W 1868 r. prezesurę WTR objął Siergiej Muchanow, pozostając na 12 lat mecenasem polskiego teatru. To on decydował o doborze repertuaru (obok światowej klasyki wystawiano też sztuki polskie) i aktorów:

Żółkowski i Królikowski stanęli u szczytu swych możliwości aktorskich. Modrzejewska stała się silniejszym nawet niż Żółkowski magnesem przyciągającym tysiące widzów, przybył niedawno Rapacki, grał jeszcze Panczykowski, pełnię rozwoju osiągnęła Bakałowiczowa, szybko rozwijali się

¹ A. Zaleski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, oprac. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971, s. 411–412.

Władysław Szymanowski i Tatarkiewicz; obok nich należeli do zespołu tacy aktorzy jak Rakiewiczowa, Niewiarowska, Józefa Mazurowska, Wiktor Damse, Chomiński, Stolpe, Grzywiński, zdetronizowana przez Modrzejewską Salomea Palińska, Władysław Piasecki, Świeszewski².

Świątynie Melpomeny otwierały swe podwoje dla widowni bardzo różnej pod względem wykształcenia³ jak i zajmowanej pozycji społecznej: „literatura spotykała się z finansami i arystokracją, obywatele wiejscy z mieszczanami, lekarze, urzędnicy, inżynierowie z profesorami uniwersytetu i uczonymi, młodzież z artystami wszelkich gałęzi, panny z epuzerami, a wędrujące piękności z gronem wielbicieli”⁴. Najtańsze miejsca znajdujące się na paradyżu⁵ lub galerii zajmowali rzemieślnicy, praktykanci, studenci, księża w świeckim ubraniu. Często do teatru przyciągała ich nie sztuka, ale uroda aktorek czy też potrzeba zaspokojenia ciekawości świeżą porcją plotek. Teatr był jedną z ulubionych rozrywek warszawskiego towarzystwa. W latach 70. działało tu siedem scen (cztery z nich przystosowane były do użytku zimowego). Łącznie w WTR zatrudniano pięć zespołów aktorskich i dwie orkiestry, z personelem pomocniczym scena narodowa liczyła około 800 osób. Latem, w okresie wzmożonego zapotrzebowania na rozrywkę, Teatry Rządowe jednego dnia mogły obsłużyć 6 000 widzów. Jeśli do tej liczby dodać teatrzyki ogródkowe, kabarety i tancbudy, zarówno liczba osób pozostających na usługach Melpomeny, jak i oddających jej hołdy znacznie wzrosło.

Sytuacja finansowa aktorów zatrudnianych w WTR była znacznie korzystniejsza niż w pozostałych miastach polskich znajdujących się pod zaborami. Oprócz gaży otrzymywali oddzielne wynagrodzenie za każdy występ. Mieli zapewnioną emeryturę (jako pracownicy państwowi), niekiedy wysoką, choć wielu z nich nie opuszczało sceny aż do śmierci. Helena Modrzejewska w 1871 r. zarobiła nie mniej niż 7 000 rubli (70% urzędników zarabiała poniżej 600 rubli rocznie). Mimo to niektórzy aktorzy — szczególnie młodzi — z trudem wiązali koniec z końcem. Pozyskanie stałego angażu do teatru było osiągnięciem okupionym nie tylko ciężką pracą na scenie, ale bardzo często zależało od osobistych kontaktów. Kontrakt dostawali nieliczni, los większości był nie do pozazdroszczenia. Tylko wybrani zarabiali krocie, wielu chorowało z niedostatku, przeżywało załamania nerwowe, umierało w nędzy, popełniało samobójstwa⁶. Wan-

² J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, w: *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku* pod red. T. Siverta, *Studia z dziejów teatru w Polsce*, Wrocław 1957, t. 1, s. 104.

³ Ze spisu przeprowadzonego w 1882 r. wynika, że 55% mieszkańców Warszawy to analfabeci, zacofanie pod tym względem było od 6 do 10 razy większe w stosunku do innych stolic Europy. Zob. A. Suligowski, *Miasto analfabetów*, Kraków 1905, s. 11.

⁴ A. Zaleski, *op. cit.*, s. 432.

⁵ Inaczej jaskółka — najwyżej położona i najbardziej wysunięta część widowni w teatrze, obowiązywały tam najtańsze bilety.

⁶ Zob. B. Frankowska, *Encyklopedia teatru polskiego*, Warszawa 2003, s. 13.

da Siemaszkowa, w szkicu *U progu moich wspomnień teatralnych* tak opowiada o swoim pierwszym angażu:

Byłam porwana i onieśmielona, że mam grać na scenie, gdzie takie cuda się dzieją. Ale obok, z loży, wtedy znakomity aktor, Antoni Siemaszko, oznajmił, że już dyr. Glikson czeka. Zaangażował mnie za czterdzieści złotych miesięcznie, bo już miał „budżet zamknięty”. Taki był początek mojej kariery scenicznej i taki pewno będzie koniec, bo dla mnie zawsze jest „budżet zamknięty”. Ale nic to — wtedy grało mi w duszy radosnym upojeniem, że w teatrze [...]. Rwałam się do orki, bo orką, męką była praca, gdzie premiery szły po trzech, czterech próbach. Zdawało mi się, że spełniam nakaz jakichś duchów, bo mistyczką byłam chyba już w kolebce! Chciałam się spalać ofiarnie na ołtarzu sztuki! I spalałam się⁷.

Józef Kotarbiński, w zbiorze wspomnień o teatrze, dramacie i aktorach zatytułowanym *Ze świata uludy* pisał:

Teatry, które posiadają artystów wybitnych, zwłaszcza młodych (a także i starszych), powinny otoczyć miłością i opieką ich talenty. Każdy bowiem talent, zwłaszcza szlachetny i lotny — jest iskrą bożą, rzuconą w dusze ludzkie przez siły zaziemskie i tajemnicze, jest gwiazdą, płonąca nad czołem grottgerowskiej muzy, która wiedzie artystę po padole marności⁸.

Często o losie przedstawienia decydowali widzowie. Żądna rozrywki i nowości publiczność rzadko doceniała ambitny repertuar. Popularnością cieszyły się melodramaty i przedstawienia sensacyjne. Pełną widownię gwarantowały kreacje Modrzejewskiej, Królikowskiego, Rapackiego, Leszczyńskiego. Wielbiciele poszczególnych aktorów często prześcigali się w oklaskach, a niezadowolenie wyrażali sykaniem. Istotną rolę w ugruntowywaniu pozycji sztuki, reżysera, a przede wszystkim samego aktora odgrywała klaka i zaprzyjaźnieni redaktorzy prasy codziennej. O trwającej dziesięć lat rywalizacji Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki Paweł Owerłło opowiadał: „Z chwilą ukazania się jednej z nich na scenie zrywał się huragan braw, a jeżeli się zdarzyło, że w sztuce grały obie, robił się wrzask nie do opisania, gdyż jedna grupa klakierów chciała przekrzyczeć drugą”⁹. Z objawami niechęci przejawiającej się sykaniem publiczności

⁷ W. Siemaszkowa, *U progu moich wspomnień teatralnych*, w: *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 217.

⁸ J. Kotarbiński, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 256.

⁹ P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 33–34.

spotykała się również Modrzejewska — raz podczas premiery 4 października 1868 r., kiedy odtwarzała słynną później rolę Adrianny Lecouvreur (za sprawą zwolenników Palińskiej), następnie podczas pierwszego występu gościnnego po powrocie z Ameryki (4 grudnia 1879 r.), za sprawą admirałków Derynżanki¹⁰. Ulubieńcy widowni bywali sówicie obdarowywani przez swoich wielbicieli. Przy okazji benefisów, ale też codziennych przedstawień, dostawali kosztowne bransolety, kolczyki, pierścienie, broszki, medaliony, zegarki, a nawet srebrne nakrycia stołowe. W 1875 r., w Płocku, diwa operetkowa Józefa Czapska otrzymała brylantową biżuterię za 600 rubli¹¹.

W 1880 roku Modrzejewska w Poznaniu dostaje prócz srebrnego wieńca laurowego — bogaty łańcuch z pełnego złota i złoty medalion z brylantami. W tym samym roku w Warszawie Romanie Popiel wręczono przed urlopem medalion wysadzany szlachetnymi kamieniami oraz kolczyki z wielkimi brylantami ocenione na 2000 rs. Za jedną rolę (w „Chłopcu okrętowym”) Królikowski otrzymał spory zapis w testamencie swojej wielbicielki¹².

Widzowie stłoczeni na jaskółce niemożność fundowania tak drogich prezentów rekompensowali najgorętszymi owacjami. Wielbionym aktorkom wyprzęgano konie z powozów, by w ich miejsce stanąć mogli rozentuzjzmowani młodzieńcy gotowi dowieźć swą panią na wskazane miejsce. W „Przeglądzie Tygodniowym” z 1883 r. czytamy:

Że primadonnę wywoływano po 40 razy, że ją obsypywano deszczem kwiatów, to rzecz w rocznikach sceny zwykła [...] Ponad miarę zwykłego w takich razach programu wyszło wyprężenie koni z powozu p. Reszke¹³ i przeciągnięcie tegoż własnymi piersiami spod teatru do mieszkania

¹⁰ Po wyjeździe Modrzejewskiej do Ameryki dziewiętnastoletnia Maria Derynżanka zyskała uznanie warszawskich krytyków i publiczności. Kiedy wróciła z gościnnych występów w stolicy Czech (1880) studenci warszawscy wyprzęgli konie z powozu gwiazdy i siłą własnych mięśni przewieźli ją z teatru do domu. W styczniu 1883 roku uwielbiana aktorka nagle i definitywnie przerwała karierę, wyszła za mąż i przenieśli się do Piotrkowa. Zob. J. Szczublewski, *op. cit.*, s. 93–94.

¹¹ Zob. A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002, s. 120. Salomea Palińska, do 1868 roku nazywana pierwszą tragiczką warszawskich teatrów, po przyjeździe do Warszawy Modrzejewskiej oddaliła się od sceny i podupadła na zdrowiu. Wyszła za mąż za Józefa Keniga — znanego dziennikarza i krytyka teatralnego.

¹² J. Got, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 1970, z. 3, s. 302.

¹³ Józefina Reszke — znakomita śpiewaczka, wyszła za mąż za Leopolda Kronenberga (syna), przedstawiciela najpotężniejszej w Królestwie rodziny kapitalistów.

artystki [...] Wybryku tego nie dopuściła się ani młodzież uniwersytecka, ani członkowie żadnej korporacji, ale osobniki koterii zaliczającej się do high life'u warszawskiego¹⁴.

Wiele osób interesowało się prywatnym życiem gwiazd, chętnie słuchano plotek, doniesień, sensacyjnych informacji na temat romansów, zdrowia, apetytu. Opisuje to Anna Leo we fragmencie swoich wspomnień:

Tualety, intrygi, powodzenie artystek stanowiły niewyczerpany temat rozmów. Że podlotki kochały się w amantach, a gimnazjaliści uwielbiali liryczne i naiwne, to rzecz oczywista. Że panie „z miasta” ginęły z zawiści patrząc na toalety wielkiej kokietki, że potępiały, zachwycały się, a w tajnikach serc, zazdrościły często... to jasne. Że krytycy byli, po większej części, stronni, że mężowie–filistry, darli się za kulisy, okazując tam niebywałe zrozumienie sztuki dramatycznej w każdym jej przejawie... o tem mówić nie trzeba¹⁵.

Uwielbienie dla wielkich osobowości przejawiało się w prawie nieograniczonej liczbie przywołań (40–60), powszechnym układaniu wierszy dedykowanych wybrańcom; słynny był galop na fortepian zatytułowany *Alojzy* (na cześć Żółkowskiego), polędwica *à la Sara Bernhardt*, papierosy „Żółkowski”, torty „Marczello”, wachlarze przedstawiające podobizny aktorów¹⁶. Pogrzeby artystów scenicznych przeradzały się w ogólnonarodowe manifestacje¹⁷. Mówi o tym słynny wówczas wierszyk:

Niegdyś aktorów w święconej ziemi
Nie chciano grześć,
A dziś ich mary barkami swemi
Každy chce nieść¹⁸.

Popularyzowany na wszelkie sposoby mit gwiazdy opromienionej nimbem sławy spycha w cień zgrzebną codzienność, której czoła musieli stawiać nawet wielcy. Mimo dowodów kultu zawód aktora, szczególnie w przypadku kobiet, powszechnie uważano za upokarzający, poniżający, a przede wszystkim niemoralny¹⁹. Stąd po osiągnięciu po-

¹⁴ *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 22.

¹⁵ A. Leo, *Wczoraj. Gawęda o niedawnej przeszłości*, Warszawa 1929, s. 215.

¹⁶ Podobizny Modrzejewskiej i Popielówny znajdowały się na papierkach od cukierków.

¹⁷ Zob. A. Tuszyńska, *op. cit.*, s. 129.

¹⁸ Miron (Michaux Aleksander), *Po pogrzebie śp. Wiktoryny Bakalowiczowej*, „Kłosy” 1974, nr 488.

¹⁹ Zob. B. Frankowska, *Encyklopedia teatru polskiego*, Warszawa 2003, s. 13.

pularności aktorki często opuszczały scenę, decydując się na związek, a czasem nawet małżeństwo z podziwiającym je za urodę lub talent adoratorem. Julian Myszkowski tak wspominał występy jego zespołu na Ukrainie w 1905 r.:

Oto w każdym niemal z miast uciekała mi z kimś... jedna primadonna: i tak w Kijowie drapnęła mi pani Borowska z panem Stefanem W., obywatelem z lubelskiego. W Odessie pani Krasieńska z Żydem, panem L., w Mikołajowie pani Jarosówna z bogatym oficerem czerkieskich kozaków, Arkazem, i nie oparli się aż we Władykaukazie, a w Jekaterynosławiu panią Arciszewską zbałamucił mi pan Mieczysław E. z guberni mohylowskiej²⁰.

Wszystkie opisane wyżej wypadki zdarzyły się podczas jednego objazdu! Czasem wybranej aktorce poszczęściło się i została oficjalnie poproszona o rękę. Najczęściej jednak rodzina narzeczonego stawiała warunek, żeby przed zamążpójściem ostatecznie opuściła scenę. Helena Modrzejewska zanim została żoną zubożałego hrabiego Karola Bodzenty Chłapowskiego musiała obiecać rodzinie narzeczonego, że w teatrze nazwiska Chłapowskich używać nie będzie. Powszechnie uwielbiana przez publiczność i najznamienitszych twórców tego okresu (Henryka Sienkiewicza, Stanisława Witkiewicza, Józefa Chelmońskiego, Adama Chmielowskiego), zatrudniona przez Muchanowa na stanowisku pierwszej aktorki dramatu i komedii WTR, na akceptację arystokratycznej rodziny męża musiała pracować długo.

Blaski i cienie towarzyszące życiu aktorów w drugiej połowie XIX wieku jak w soczewce odbijają się w życiorysie Gabrieli Zapolskiej. Maria Gabriela Korwin-Piotrowska, córka byłej warszawskiej tancerki baletowej, po rozstaniu z mężem Konstantym Śnieżko-Blockim przyłączyła się do amatorskiego teatru mając 22 lata. W trupie Mariana Gawalewicza, pracowała przez rok, wtedy też zaczęła pisać pierwszą sztukę teatralną (pt. *Poziomki*) i opowiadania (*Wyrobnicy pióra*, *Czarne rękawiczki*)²¹. Pozostając w nieformalnym związku z przełożonym, od początku swojej kariery aktorskiej i literackiej posługiwała się nazwiskiem Zapolska. W 1881 r. osiadła w Krakowie, tam zarabiała na życie pisując do „Gazety Krakowskiej”, redagowała teksty dziennikarskie, literackie oraz krytyczne²². Rok później dostała angaż w krakowskim teatrze, mimo tego wybrała karierę aktorki objazdowej. Doświadczenie w terenie było dla niej prawdziwą szkołą

²⁰ Cyt. za: A. Hausbrandt, *Aktorzy*, Warszawa 1976, s. 176.

²¹ W liście pisanym po latach do Adama Wiślickiego Zapolska wspominała: „Nie wiem, czy miałam lat 18, gdy napisałam w pensjonarskim kajecie dwie nowelki pt. «Wyrobnicy pióra» i «Czarne rękawiczki» — Jest to zbiór idiotyzmów!” (cyt. za: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966, s.

²² Nie posiadała żadnego majątku — posag zachował po rozwiązaniu małżeństwa były mąż.

życia. Tam poznawała trudne warunki pracy aktorów i doskonaliła warsztat pisarski. Przyjazd trupy teatralnej do małej miejscowości był świętem dla mieszkańców i ciężką próbą dla aktorów. Repertuar dostosowywano do oczekiwań odbiorcy masowego, od aktorów oczekiwano rozrywki i „krzepienia serc”. Często również w większych miastach teatry prowadzone były na niskim poziomie. Aktor i reżyser teatralny Stefan Turcki tak opisywał doświadczenia swego zespołu na występach w Poznaniu:

teatr poznański musiał być prowadzony na poziomie teatru ludowego. Poza garścią inteligencji, większość to publiczność prymitywna: rękodzielnicy, robotnicy, służba domowa — wykonanie sztuk miało być dosadne, w przeciwnym razie aktor się spotykał z zarzutem:

- Dobrześ pan „grajał”, tylkoś pan kiepsko tupnął. [...] Gdy reżyser narzekał, że aktorzy ról się nie douczyli, wskutek czego sufler wydzieriał się tak, że go publiczność słyszała, dyrektor mawiał:
- Co to szkodzi, to nawet lepiej, że za te same pieniądze słyszą dwa razy²³.

Do Poznania z teatrem objazdowym dotarła też Gabriela Zapolska. Spotkała się tam z życzliwym przyjęciem. Zagrała Norę którą to rolę kilka miesięcy wcześniej rozślawiła Helena Modrzejewska. Z tą samą rolą wyjechała do Petersburga, gdzie krytycy ocenili ją bardzo wysoko. Petersburski dziennik „Herold” donosił: „Nowa artystka polskiego teatru jest niezmiernie sympatyczną w rolach naiwnych, wyborną jako reprezentantka gry naturalnej, wolnej od wszelkiej przesady i pod każdym względem wysoce inteligentną”²⁴. Osiągnięta w teatrze lwowskim i poznańskim pozycja ułatwiła Zapolskiej zdobycie angażu w warszawskim Teatrze Letnim, utworzonym na czas przebudowy Teatru Wielkiego w Ogrodzie Saskim. Mimo przychylności prasy jej gra nie spotykała się z zachwytem publiczności. W konsekwencji nie została też na stałe zatrudniona w Warszawie. Opląciła to załamaniem nerwowym i próbą samobójstwa. Została odratowana, ale atmosfera skandalu i marzenia o międzynarodowej sławie zmusiły ją do wyjazdu z kraju. Wybrała Paryż — tam poznała dziennikarzy, dyrektorów teatrów, artystów. Brała lekcje u słynnych aktorów — dostała angaż do Théâtre Libre Antoine’a, grała u boku paryskich sław, planowała małżeństwo z malarzem Paulem Sérusierem. Decyzja o powrocie do Polski jeszcze dziś wydaje się zaskakująca i niezrozumiała. Mimo zdobytych doświadczeń Zapolska nie podpisała stałego kontraktu w Warszawie. Po raz kolejny została aktorką objazdową, grała w Królestwie Polskim i w Galicji.

²³ S. Turcki, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszłem objeżdżała Polskę (Z pożółkłych kartek pamiętnika)*, w: *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, op. cit., t. 2., s. 225.

²⁴ „Kurier Warszawski” 30 stycznia 1883 r., nr 24, s. 4; cyt. za: J. Czachowska, op. cit., s. 24.

Ewelina Szeliga, aktorka objazdowych teatrów prowincjonalnych²⁵, o jednym z wyjazdów pisze:

Teatr urządził dyrektor w zajezdzie u Ebera, gdzie idąc przez sień wchodziło się do ogromnej stajni, na czas teatru wyporzędzonej i przybranej choinami, wykadzonej, wysypanej piaskiem. Scena była dość duża i dla widzów pozostało dość miejsca. Myśmy się ubierały za kulisami [...] ogromna garderoba męska służyła poprzednio za stajnię dla wieprzków, które Eberowa wypasała w ogromnej ilości i sprzedawała, bo cały Buczacz handlował wieprzkami i baranami. Teraz jednak mieściło się w tej stajni zaledwie trzech młodych wieprzków, którym podesłała słomy zupełnie w przeciwnym kącie ubieralni męskiej, sądząc, że w nocy spać będą²⁶.

Z pewnością podobne doświadczenia nieobce były również Zapolskiej. W październiku 1895 r. została zaangażowana na występy gościnne Teatru Miejskiego w Krakowie, którego dyrektorem był Tadeusz Pawlikowski. Po opuszczeniu Krakowa grała w Lublinie, Warszawie, Częstochowie, Kielcach, Radomiu, Dąbrowie Górniczej²⁷. W maju 1896 r. podpisała kontrakt na sezon letni w warszawskim teatrze ogródkowym. W następnym roku wróciła do Krakowa, gdzie znów została zaangażowana przez Tadeusza Pawlikowskiego do Teatru Miejskiego. Dwa lata później, poróżniona z reżyserem, przeprowadziła się do Lwowa; kiedy w 1900 roku dyrekcję teatru lwowskiego po Ludwiku Hellerze przejął Pawlikowski, zakończyła karierę aktorki.

Wieloletnie doświadczenia wyniesione z różnych scen — polskich i francuskich — zachęciły ją do głośnego wypowiedzania się w imieniu osób pozostających poza granicami ciasnych struktur społecznych. Między jej utworami a kreacjami aktorskimi najczęściej nie było rozdzwieku. Podjęta przez nią walka z tym, „o czym się nie mówi”, wpisana również w biografię i egzystencję, umacniała oddziaływanie tworzonych przez nią form. W ocenie Juliusza Germana, znającego ją osobiście młodopolskiego pisarza, Zapolska:

niezmordowanie pisała i chłostała, piętnując wszelką małość, płaskość i podłość ludzką, gdziekolwiek ją tylko dostrzegła. Oburzonym a zakłamanym ciskała w twarze coraz nowe, coraz śmielsze wyzwania. Oto w powieści „O czym się nie mówi” przedstawia codzienną tragedię

²⁵ Występująca pod pseudonimem Zabawska bądź Zabowska.

²⁶ E. Szeliga, *Ach, ten teatr! (Ze wspomnień artystki)*, w: *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, op. cit., t. 2, 147.

²⁷ Zob. E. Koślacz-Virol, *Aktorska kariera Gabrieli Zapolskiej*, w: *Gabriela Zapolska. Zbuntowany talent*, Warszawa 2011, s. 63.

dziewczyny ulicznej, w drugiej, pod dużo mówiącym tytułem: „O czym się nawet myśleć nie chce” porusza najodważniej (na owe czasy!) sprawę chorób wenerycznych w „dobrze wychowanym małżeństwie”²⁸.

Gabriela Zapolska — naznaczona ostracyzmem rodzinnym, towarzyskim i społecznym demonstracyjnie podkreślała swoje usytuowanie „poza”. W pamięci widzów i czytelników pozostała krytyczną demaskatorką zakłamania. Penetrując środowiska dotknięte biedą i patologiami pokazywała ciasne granice, w jakich zamknięto sprawy związane z życiem i działalnością zawodową kobiet. Dramatopisarką uczyniły ją teatry ogródkowe (debiutowała adaptacją własnej noweli pt. *Małuszka* w 1886 r.). Pisarstwu scenicznemu poświęciła się za namową Tadeusza Pawlikowskiego — to jego inscenizacja *Tamtego* zapewniła jej sukces u krakowskiej publiczności. Po latach, Juliusz German tak wspominał jej popularność: „Nazwisko głośnie i sławne w całym kraju! Nazwisko rękawica, rzucane z hardym wyzwaniem wszelkiemu burżujstwu i zakłamaniu, wszelkiej płaskiej pruderii i hipokryzji, nazwisko znakomitej pisarki i słynnej aktorki dramatycznej, nazwisko, wokół którego wre i huczy!”²⁹ Rzeczywiście, wystawiane w Krakowie dramaty Zapolskiej wywołały prawdziwą burzę. Burzę, jak pisze Dariusz Kosiński: „związaną ze skandalicznym przesunięciem scenicznego lustra i ustawieniem go w taki sposób, żeby ukazywało te fragmenty rzeczywistości, których publiczność — a w każdym razie spora i dysponująca własnymi organami prasowymi jej część, nie chciała oglądać”³⁰. Choć Zapolska w swoich sztukach posługiwała się schematem melodramatycznym, to reporterska dokładność w opisywaniu realiów życia warstw najuboższych, bezkompromisowość w walce z mieszczańską obłudą i hipokryzją służyły przełamaniu bariery milczenia, otaczającej skazanych na nieuchronną klęskę w nierównej walce o awans społeczny. Tadeusz Peiper w książce *Gabriela Zapolska jako aktorka* pisał:

Gdyby nie zawód aktorki, poszłaby była drogą jaką szła Orzeszkowa, tj. drogą umiarkowanego realizmu [...]. No tak, ale cóż to w zawodzie aktorskim znalazła Zapolska takiego co pozwoliło jej ominąć drogę Orzeszkowej? [...] Wolne życie aktorki — w zestawieniu z życiem innych kobiet piszących — dawało większe możliwości poznawania i badania życia ludzi, bo w owych czasach tylko aktorka mogła sobie pozwolić na kolidujące z uświęconymi obyczajami zapuszczanie się w światy, światki i półświatki, których znajomość jest dla pisarza czy pisarki niezbędna, jeśli chce żyć i ludzi znać naprawdę. 2. losy ówczesnej aktorki sprawiały, że

²⁸ J. German, *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*, Warszawa 1958, s. 23.

²⁹ *Ibidem*, s. 16.

³⁰ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 347.

ona na własnym aktorskim życiu doświadczała bólów, nędz i radości, o jakich inne kobiety piszące nie miały wyobrażenia, a w których przejawiały się działania sił rozmieszczonych w całym społeczeństwie, nigdzie jednak nie działających tak jaskrawo i tak bezwzględnie jak w kręgu aktorek, kobiet „wolnych” a tak bardzo zależnych. 3. Aktorka miała większą niż inne piszące kobiety swobodę mówienia i pisania o sprawach życiowych, bo szeroka wolność, przyznawana jej w odróżnieniu od kobiet „cnotliwych” i „obyczajnych”, dawała też jakby prawo mówienia i pisania o sprawach niecnotliwych i nieobyczajnych, o wszystkim co przemilczano z wstydlivości lub lęku przed prawdą³¹.

W liście do męża, Stanisława Janowskiego, z 20 czerwca 1910 r. Zapolska oznajmiała: „jutro zacznę sztukę. Chciałabym ją napisać przez tydzień. Nie wiem, czy mi się uda”³². Sztuka pierwotnie miała nosić tytuł *Metresa*. Została wystawiona we Lwowie 17 października 1910 r. pod zmienionym tytułem: *Panna Maliczewska*. Autorka, wykorzystując dość prosty schemat fabularny, bezkompromisowo obnaża hipokryzję tzw. „porządnego świata”. Dzieje młodej aktorki, której marzeniem jest pozyskanie stałego angażu w teatrze lwowskim, to historia wielu dziewczyn, które miłość do aktorstwa okupowały najwyższą ceną. Stefania Maliczewska od kilku lat pozostaje statystką. Pieniądze na wikt i opierunek uzyskuje ze skromnych gaż, musi jeszcze opłacać mieszkanie w suterenie wynajmowane wspólnie ze studentem i służącą. Kulminację mieszczańskiej hipokryzji odsłania scena, w której Maliczewską odwiedzają delegatki z Towarzystwa Podnoszenia Kobiet. Na wieść o tym, że Stefka dzieli izdebkę ze studentem, delegatka rozkłada parawan, a następnie zwraca się do właścicielki izdebki: „I pani Żelazna będzie łaskawa kazać obić parawanik i pilnować...żeby zawsze... tego... (rozsuwa ręce nad łóżkiem Maliczewskiej jak anioł stróż)”³³.

Stefce bardzo zależy na pozyskaniu roli dramatycznej, z zazdrością opowiada współlokatorowi:

Ta Osterlo — ta z chórków, dostała dziś taką rolę [...] Ta Osterlo ma szczęście. Ona mówiła, że to przez to, że ona ma proste nogi do trykot, to jej dali. Ale to nieprawda, bo ja mam jeszcze prościejsze... Tylko ona ma kochanka, co jest z dyrektorem na ty, i przez to ma protegę. Ach, psiakość słoniowa, żeby mi znaleźć kogo, co by był z dyrektorem na ty!³⁴

³¹ T. Peiper, *Gabriela Zapolska jako aktorka*, Kraków 2004, s. 442.

³² Cyt. za: J. Czachowska, *op. cit.*, s. 427.

³³ G. Zapolska, *Panna Maliczewska. Sztuka w trzech aktach*, Kraków 2003, s. 27.

³⁴ *Ibidem*, s. 33–34.

Nie można odmówić panie Maliczewskiej ambicji, jest przy tym spostrzegawcza, ciekawa świata, czytana i uparta. Mimo ciężkiej pracy dziury w butach zamalowuje atramentem, nie dojada, tonie w długach. Ma też adoratora — młodego studenta, który przez koleżkę przesyła jej wiersze i kwiaty. Świat skonstruowany przez Zapolską w tym dramacie funkcjonuje na zasadzie przewodu pokarmowego. Tu słaby zjada słabszego, a najniżej usytuowany mimo desperackiej walki skazany jest na przegraną. Panna Maliczewska, choć sama klepie biedę, jest łakomym kąskiem dla praczki, wynajmującej jej ciasną izdebkę, która postanowiła odpłatnie nastreczyć ją adwokatowi w średnim wieku. Zaskoczona dziewczyna opiera się napastnikowi; ten w lęku przed skandalem ucieka z mieszkania. Drugi akt może budzić zaskoczenie u tych, którzy nie do końca zrozumieli głośno dyskutowaną w drugiej połowie XIX wieku teorię ewolucji. Panna Maliczewska jest utrzymanką niedoszedłego gwałciciela, wie dzie jej się nieco lepiej, ale nadal z trudem wiąże koniec z końcem. Szczególnie zależy jej na protekcji, wie, że bez niej szanse na rolę są nikłe. Korzystając z uprzejmości młodych studentów zatrudnia ich w roli klakierów.

Pozorna poprawa sytuacji materialnej młodej aktorki ponownie wzbudza zainteresowanie pań z Towarzystwa Podnoszenia Kobiet. Opisane wyżej symptomy „moralnego upadku” zmuszają je do interwencji:

My się opiekujemy samotnymi kobietami, które z powodów dla nas obojętnych (jak by to powiedzieć...) wykoleiły się...no...i...

STEFKA

Ja bym wolała co innego robić.

DAUMOWA

Pani stoi w tej chwili poza społeczeństwem.

STEFKA (śmiejąc się)

Ja na to gwizdzę.

DAUMOWA

Społeczeństwo potrzebne.

STEFKA

Do czego? Do chrzanu! Czy za mnie społeczeństwo długi popłaci?

DAUMOWA

Ale otoczy panią szacunkiem.

STEFKA

E! to luks. — jak się ma już wszystko, co potrza, to wtedy można se porcję szacunku fundnąć³⁵.

³⁵ *Ibidem*, s. 80.

Panie ze stowarzyszenia są zgorzone postawą aktorki, a służąca z dumą stwierdza, że takie jak ona nie zasługują na miłość. Kiedy zakochuje się w Stefce syn Dauma, Michasiowa próbuje jej wyjaśnić, że miłość chłopca z dobrego domu do aktorki pozostającej na utrzymaniu żonatego mężczyzny jest z góry skazana na porażkę:

MICHASIOWA

Niech się Stefce takiego kochania nie zachciewa, bo Stefka nie na takie kochanie, tylko na takie inne.

STEFKA (szybko)

Dlaczego? dlaczego?

MICHASIOWA (zgryźliwie)

Bo Stefka już jest...tak ...poza ludźmi...³⁶

Akt trzeci to smutna konsekwencja podjętych wyborów. Adwokat porzuca Maliczewską dowiedziawszy się, że młodą aktorkę szczerą miłością darzy jego syn. Z pomocą przychodzi jego znajomy — Bogucki, od dawna zainteresowany dziewczyną. Najpierw obiecuje rozmowę w jej sprawie z dyrektorem teatru, który mógłby przydzielić jej rolę. Kiedy jednak Maliczewska przechodzi na jego utrzymanie, skwapliwie korzysta z praw despotycznego właściciela.

Jak dowodzi Jadwiga Czachowska, dramat Zapolskiej „wywołał oburzenie części lwowskiego społeczeństwa”³⁷. W dodatku do „Dziennika Lwowskiego” czytamy:

zaczęły krążyć wieści po Lwowie wprost potworne o nowej komedii. Z ust do ust podawano sobie uszczknięte kwiatuszki plotkarskie, otrąbiono rzecz jako bardzo niemoralną i wysoce drastyczną, na której broń Boże znajdować się młodym, z przyzwoitego domu panienkom — słowem urządzono i przygotowano cichą i tajemną krucjatę przeciwko utworowi znakomitej pisarki³⁸.

Po wystawieniu dramatu na scenach w Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Kijowie, Wilnie, Warszawie w prasie wywiązała się ożywiona dyskusja. Krytyka konserwatywna przyznała, że utwór jest świetnie napisany, jednak zarzucała mu „pospolitą i banalną treść”, tendencyjność i jednostronność w ocenianiu mężczyzn. Przeważały recenzje pozytywne, w których Zapolskiej nie szczędzono pochwał, z aprobatą podkreślano realizm i prostotę, przeciwstawiając sztukę pełnym fałszu i kabotynizmu dramatom młodopolskim³⁹.

³⁶ *Ibidem*, s. 133–134.

³⁷ J. Czachowska, *op. cit.*, s. 428.

³⁸ A. Dobrowolski, *Z teatru lwowskiego*, „Literatura i Sztuka”, dod. do: „Dziennika Poznańskiego”, 1910, nr 44.

³⁹ Zob. J. Czachowska, *op. cit.*, s. 432.

Antoni Słonimski, po obejrzeniu spektaklu w warszawskim Teatrze Ateneum 28 lutego 1932 r., pisał:

Mimo pewnych naiwności fabularnych ma *Panna Maliczewska* wszystkie cechy świetnego talentu Zapolskiej. Znać jej lwi pazur, a raczej pazur lwicy, zwłaszcza w celnym i nieomylnym dialogu, w powiedzeniach aż radosnych w swej trafności. Mało na scenie widzi się ludzi tak z krwi i kości żywych jak postaci Zapolskiej. Wspaniały realizm i bystrość obserwacji, która nas dziś tak cieszy, była kiedyś powodem młodopolskich grymasów⁴⁰.

Zdaniem Dariusza Kosińskiego *Panna Maliczewska* jest najbardziej pesymistyczną sztuką Zapolskiej. Odslania brak istotnej różnicy między „moralnym upadkiem” tytułowej bohaterki a pozorną uczciwością ludzi powszechnie szanowanych⁴¹. Do napisania tej sztuki zainspirowało Zapolską życie. Ostatnie słowa padające z ust panny Maliczewskiej: „I to już tak całe życie!... psiakrew!... tak całe życie!...” nie pozostawiają złudzeń co do choroby organizmu społecznego, którego częścią są młode adeptki sztuki teatralnej.

Zapolska jednoznacznie solidaryzuje się ze Stefką Maliczewską, brak *happy endu* to wołanie o sprawiedliwość w świecie zdominowanym przez system patriarchalny, w którym małżeństwo i rodzina to przepustka do lepszego traktowania. Wyróżniającą się cechą utworów Zapolskiej jest bezkompromisowość w walce o równe traktowanie. Stając po stronie słabszych, pokrzywdzonych, pozostawionych w sytuacji beznadziejnej, pisarka występuje w roli prokuratora, który nie chce poznać okoliczności łagodzących. Antoni Słonimski w cytowanej recenzji *Panny Maliczewskiej* zastanawiał się, jak bardzo zmieniła się sytuacja kobiet w ciągu pierwszych trzydziestu lat XX wieku: „Dziś gdy kobieta może sama chodzić do kawiarni i do restauracji, różnica między kokotą a damą z towarzystwa bardzo się zatarła. Jest przez to być może większa konkurencja, ale i możliwości są większe”⁴². W zwiększaniu możliwości kobiet na płaszczyźnie zawodowej i towarzyskiej swój niewątpliwy udział miała również Gabriela Zapolska — jako aktorka i autorka.

Opisana przez Zapolską historia Stefki Maliczewskiej dowodzi jak trudno było zaistnieć na Parnasie, a tym bardziej się na nim utrzymać. Wiedziała o tym doskonale sama Zapolska, z zaciekłością i uporem walcząca o swoją pozycję w teatrze i środowisku. Kiedy po wystawieniu *Matki Szwarcenkopf* pojawiły się protesty prawniczej prasy,

⁴⁰ A. Słonimski, *Recenzja: „Panna Maliczewska” w Ateneum*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 9 (426).

⁴¹ D. Kosiński, *op. cit.*, s. 349.

⁴² A. Słonimski, *Recenzja: „Panna Maliczewska”*, *op. cit.*

na fotelach łoży redakcyjnej „Głosu Narodu” ułożyła pięć psich kagańców⁴³. Dziennikarze, nie pozostając dłużni, w recenzji z *Handlarki uśmiechów*, w której Zapolska grała główną rolę, umieścili wierszyk:

Nie pomoże blansz i róż,
Gdy handlarka stara już⁴⁴.

Z listów dowiadujemy się, jak bardzo Zapolska ceniła sobie uznanie widzów, z jaką pieczołowitością opisywała kwiaty, które od nich otrzymywała. Premiera *Tamtego* w 1898 r. uczyniła ją najbardziej kasową aktorką sezonu. Jednak w jej życiu każdy dzień był walką. Chwilowe sukcesy równoważyły intensywnie przeżywane porażki. Ciągłe nienasycenie prowadziło do frustracji, a ta przeradzała się w niezdrową podejrzliwość wobec rywalek na scenie i przeciwników w życiu. W pozostawionych przez nią zwierzeniach niełatwo znaleźć oceny wyważone i przemyślane. Ludzi sobie życzliwych wychwalała bez umiaru, podejrzewanych (bardziej czy mniej słusznie) o niechęć czy rywalizację krytykowała bez miary, na zapas, nie pozostawiając cienia wątpliwości. Dziś podziw wzbudza jej tempo pracy. Z listów dowiadujemy się, że potrafiła napisać powieść w ciągu kilku tygodni, a kilkuaktową sztukę podczas jednej nocy. Nawet jeśli to tylko przechwałki, nietrudno sprawdzić, że pisała bardzo dużo i niezwykle sprawnie. W końcu było to jej źródło utrzymania.

Niewątpliwie miała wrogów. Drażniła swobodą wypowiedzania sądów, uporem w dążeniu do celu, odpornością na krytykę i ciągłą obecnością na afiszach i w księgarniach. Grażyna Borkowska nie bez racji uznała, że Zapolska należała do elity kulturalnej kraju⁴⁵, miała też swoje „pięć minut” za granicą. Jako autorka i aktorka odegrała istotną rolę w kształtowaniu gustów opinii społecznej i wyrównywaniu społecznych różnic.

Druga połowa XIX wieku określana jest mianem epoki gwiazd. Na polskich scenach grało wiele aktorek, ale tylko niektórym udało się zapracować na szacunek publiczności. Uwielbiane w blasku sceny na co dzień musiały zmagać się z problemami finansowymi i mocno zakorzenionymi stereotypami „mieszczkańskiej moralności”. Helena Modrzejewska, Wanda Siemaszkowa, Irena Solska, Stanisława Wysocka i Gabriela Zapolska swą bezkompromisową postawą przełamywały bariery w postrzeganiu kobiety i jej roli w patriarchalnym społeczeństwie. Przytoczane w tym artykule fragmenty pamiętników i wspomnień to ważne źródło informacji na temat sytuacji kobiet marzących o sławie

⁴³ Zob. T. Szukiewicz, *Psikus Gabrieli Zapolskiej*, „Przekrój” 1950, nr 251.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Zob. G. Borkowska, *Dzika, czyli Zapolska w ogrodzie sztuk*, w: *Gabriela Zapolska. Zbuntowany talent*, op. cit., s. 50.

aktorskiej. W dokumentach tych czasem pojawia się jednak — nie zawsze świadoma — kreacja. Osiągnięty sukces osłabia motywację „wyciągania brudów”. Dlatego równie wiarygodnym świadectwem epoki — z perspektywy współczesnego odbiorcy — wydaje się powieść czy dramat. Analiza losów fikcyjnej postaci ułatwia sformułowanie trafnej diagnozy i zastosowanie skutecznego lekarstwa. Dramaty Gabrieli Zapolskiej z chirurgiczną precyzją odsłaniają moralne wnętrza pojedynczych ludzi i całego społeczeństwa. Wpisując się w projekt teatru krytyczno–diagnostycznego demaskują „magiczną iluzję” teatralnej sceny; są lustrem, które zaglądając również za kulisy odbija prawdę niewygodną i ignorowaną w społecznym dyskursie.

Anna Małgorzata Pycka, Lights and shadows of life of actresses in the late nineteenth century under the pen of Gabriela Zapolska

At the turn of the century theater scene was a dream of many people. Popularized by all means the myth of the stars radiant with halo of fame pushes in the shadow carded everyday life. Despite evidence of the cult actress profession widely considered to be humiliating, degrading, and above all immoral.

The modernist breakthrough in Polish theater was largely the work of artists of the marginalized social structures. Gabriela Zapolska — woman marked by family, sociable and social ostracism — in her plays condemns intolerance and social callousness. Solidarity with the wronged and humiliated exposes the hypocrisy of the bourgeois world.

Panna Maliczevska is the art of revealing the drama of a young actress who for success in the theater decides first to be the elderly lawyer's mistress and then his friend's. Described by Zapolska story demonstrates how difficult it was to occur on Parnassus and the more hold on it. She knew this perfectly well being the author herself, with the ferocity and tenacity fighting for her position in the theater and the environment. As an actress and writer she played a significant role in shaping the tastes of the public and the equalization of social differences.