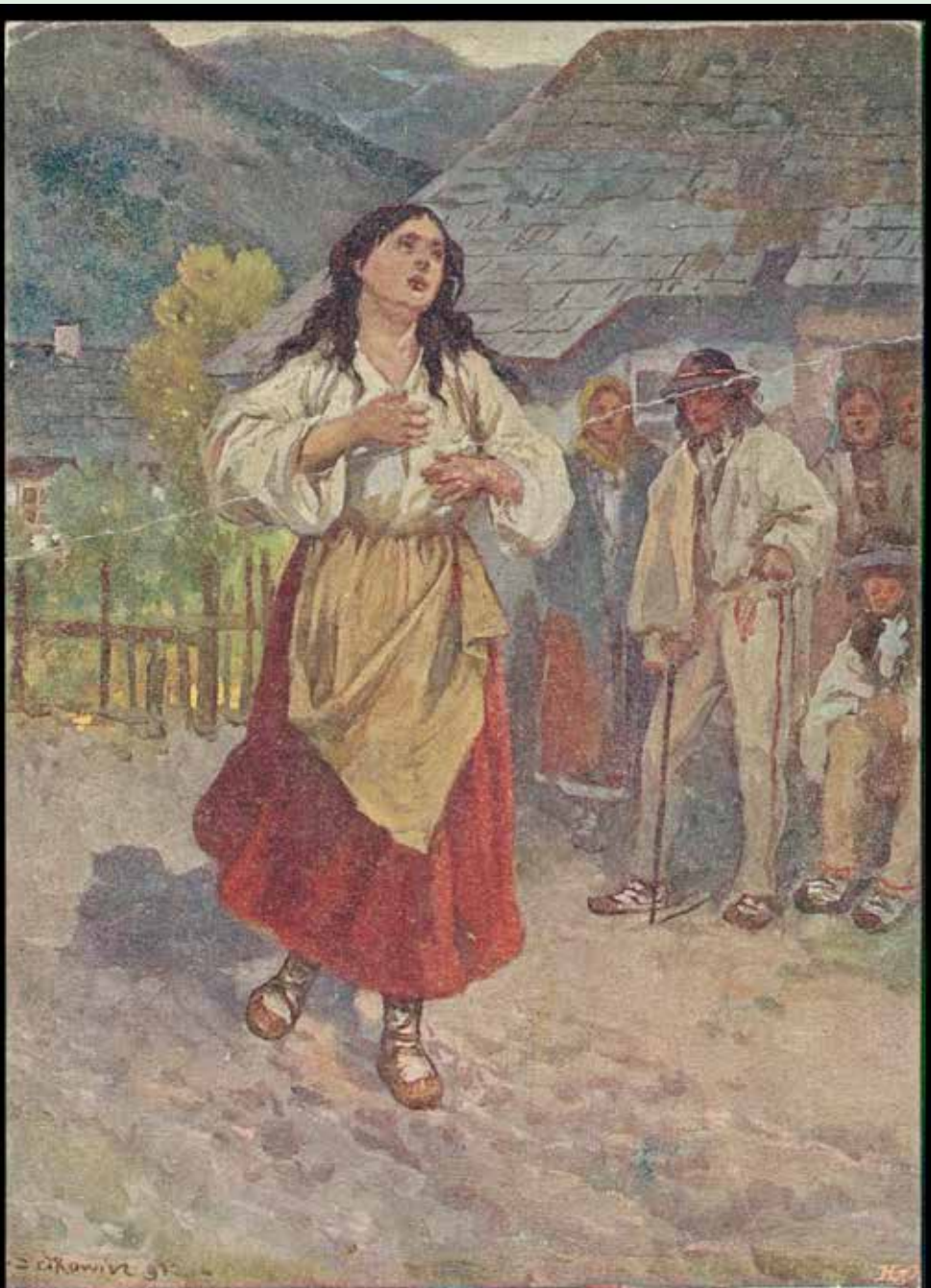


2

Halka,
czyli
kobieta



V. Gdyby rannem słonkiem wlecieć mi w kowronkiem...
Gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie!
Gdyby rybką w rzece — płynąć tu do ciebie,
Jaśku mój do ciebie.

„Halka” St. Moniuszki.



A. BERNARDI

«C. (bando, allora) non lo so.
 «Dopo...
 «... E' stato ucciso!»
 «Benedetto!» J. Benedetti



«C. (bando, allora) non lo so.
 «Dopo...
 «... E' stato ucciso!»
 «Benedetto!» J. Benedetti



«C. (bando, allora) non lo so.
 «Dopo...
 «... E' stato ucciso!»
 «Benedetto!» J. Benedetti



«C. (bando, allora) non lo so.
 «Dopo...
 «... E' stato ucciso!»
 «Benedetto!» J. Benedetti

Premierowe przedstawienie *Halki* Stanisława Moniuszki, które odbyło się 1 stycznia 1858 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie, zwieńczone zostało owacjami i rozpoczęło spektakularną karierę dzieła na polskich scenach. Publiczność czekała na tę operę przeszło dziesięć lat. W tym czasie kompozytor kilkakrotnie powracał do rękopisu, dopracowywał partyturę, spore zmiany wprowadzał już w czasie prób do warszawskiego przedstawienia. Styczniowa premiera z roku 1858 zakończyła jedynie pewien etap procesu formowania *Halki*. Opera Moniuszki okazała się bowiem niezwykle podatna na rozmaite interpretacje, reinterpretacje czy manipulacje. Można ją uznać za jeden z ciekawszych palimpsestów teatru polskiego. Różne środowiska i pokolenia tworzyły kolejne warstwy tego palimpsestu, przystosowywały zarówno libretto, jak i partyturę do swoich potrzeb i wyobrażeń¹.

1 Zob. Jarosław Mianowski *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Janina Tatarska, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2000; Agnieszka Topolska *Mit wieszcz. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1898*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

Dwa najważniejsze konteksty tych przeobrażeń to kontekst narodowy i kontekst społeczno-rewolucyjny, oba dość obszernie opisane w literaturze przedmiotu². W toku sporów o to, czyja jest *Halka* i jak ją można ideologicznie zagospodarować, na plan drugi schodziła kobieca tożsamość tytułowej bohaterki. Tymczasem *Halka* dostarcza wielu impulsów do refleksji nad modelem kobiecości, który dominował w dziewiętnastowiecznym teatrze, a także nad jego modyfikacjami i wariantami.

XIX wiek to okres, w którym obok tradycyjnych modeli kobiecości rodzą się nowe idee określające kobietą tożsamość prywatną i społeczną. Dziewiętnastowieczny teatr w Polsce stara się jednak usilnie utrwaląć wizerunek kobiety ukształtowany przez tradycję patriarchalną. Ogromną karierę robi wówczas melodramatyczna heroina, która harmonijnie łączy w sobie sprzeczne cechy: pięknej i niewinnej grzesznicy, którą od ostatecznego moralnego upadku ratuje szczerłość uczuć. Przykładem takiej bohaterki jest *Halka* Moniuszki i Wolskiego — kobieta upadła i niewinna zarazem, anioł szlachetnej miłości i namiętna kochanka w jednej osobie. Tego rodzaju postać może przybierać różne kostiumy, w zależności od gatunku dramatyczno-teatralnego. Wariant komediowy znajdziemy między innymi w *Dziewczyni i damie* Józefa Korzeniowskiego albo w *Marcowym kawalerze* Józefa Blizińskiego. Melodramatyczno-naturalistyczne wcielenie *Halki* stworzy Gabriela Zapolska w *Małyszce*. Autorem farsowych wariacji na temat tego typu kobiecości

- 2 Modelem „społeczno-rewolucyjnej” interpretacji *Halki* stało się przedstawienie w reżyserii Leona Schillera w Państwowej Operze w Warszawie (31 maja 1953), którego koncept inscenizacyjny zaczął powstawać przy okazji inscenizacji Merunowicza w Operze Poznańskiej w 1950 roku. O społecznej idei stanowiącej fundament *Halki* Schiller mówił już w drugiej połowie lat 30. Zob. Leon Schiller *Uwagi reżyserskie na marginesie „Halki” Moniuszki*, w: tegoż *Teatr demokracji ludowej*, opracowała Anna Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004; *Halka: opera w 4 aktach. Tekst i objaśnienia*, słowa Włodzimierza Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki, układ sceniczny Leona Schillera, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1952. W „moniuszkologii” najintensywniej promował „społeczno-rewolucyjną interpretację” Rudziński. W filmie Jana Rybkowskiego *Warszawska premiera* (1950) jedną z głównych osi fabularnych stały się intrygi arystokratów i ich popleczników, który starali się nie dopuścić do wystawienia tej „chłopskiej opery”, która podburza lud przeciw szlachcie. Zob. m.in. Sławomir Wieczorek *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–55*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2014, s. 172–174, 187–192.



200 2149

Dziś w PIATOK, dzień 4 września 1996 roku

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

* 4-2 star. One VIOLETVILLE WOMAN. Santa STEPHEN, a student.

Book	-	-	-	For Traveler	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 17-18	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 19-20	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 21-22	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 23-24	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 25-26	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 27-28	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 29-30	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 31-32	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 33-34	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 35-36	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 37-38	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 39-40	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 41-42	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 43-44	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 45-46	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 47-48	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 49-50	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 51-52	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 53-54	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 55-56	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 57-58	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 59-60	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 61-62	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 63-64	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 65-66	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 67-68	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 69-70	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 71-72	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 73-74	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 75-76	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 77-78	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 79-80	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 81-82	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 83-84	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 85-86	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 87-88	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 89-90	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 91-92	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 93-94	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 95-96	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 97-98	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)
Boys, Age 99-100	-	-	-	For (Shed)	Shed	-	-	-	For (Shed)

Barra d'Alga de e prancha solida.

Club Atlético Paraguarí, better known

PLANTS

[illegible]

W a s c i e j a
TUNE GERALD. PP. Wydział: Młodzież. PP. Perłami, Smęta i Ciepła do łodzi

[illegible]

ZACZNIE SIE O GODZINIE 7⁰⁰

* *Adapted from the author's work.*

• **2000-2001** **2002-2003** **2004-2005**

Rivolówna dźwignęła wreszcie partję „Halki“, która stanowiła odtąd najcenniejszy klejnot w jej znakomitym repertuarze.

Zapał, jaki wówczas budziło to „dziewczyna z gór, biedne, obłąkane“, zapisany jest jako wyjątkowe prawie zjawisko w dziełach sceny warszawskiej.

Po każdym niemal początkowym przedstawieniu rzucono artystce laurowe wieńce — ofiarowano jej też klejnoty, które później zdobyte zostały z ukrycia w ozarnych, smutnych godzinach...

Nadmierna praca nadwyrężyła jej zdrowie, cierpienie gardła coraz uporczywsiem się stało...

Rivolówna zeszła ze sceny w r. 1860 w „Żydówce” — zeszła choć nie przeczuwając iż nie wróci już nigdy do ukochanego świata sztuki, której była godną i czystą kapłanką.

Od chwili tej wiodła żywot ośobniony, prawie tajemniczy — nie widział jej nikt, nie słyszał nikt skarżącej się, choć skarżyć się mogła na bezprzykładne prawie zapomnienie...

Teatr dał jej kilkadziesiąt rubli „dobrze zapracowanej” emerytury, a publiczność, której była ulubienicą... publiczność przywiodła ją sobie na pamięć dopiero na kilka dni przed zgonem!

Nie ma dla kogo już urządzić poranków, koncertów — biedna suchotnica skolatana długoletnią słabością i powiedzmy po prostu niedostatkami, zamknęła oczy na zawsze...

✻

Rivolówna zgasła dziś nad ranem, około godziny szóstej.

Zasnęła po krótkich meczarniach...

Ciało jej oddane ma być ziemi w sobotę

będzie Kazimierz Zalewski w sztuce *Oj, mężczyźni, mężczyźni*. W gorzkiej komedii *Aszantka* pióra Włodzimierza Perzyńskiego dwubiegunowa figura melodramatycznej kobiety upadłej zbliży się już bardzo do jednego ze swych fundamentów — we Władce Lubartowskiej zatarte zostanie prawie wszystko, co tę postać wiąże z pozytywnymi wartościami.

Równolegle w dziewiętnastowiecznych sztukach pojawiają się wizerunki kobiet zwanych emancypowanymi. O rzeczywistych problemach polskiego ruchu kobiecego dowiemy się jednak w teatrze niewiele. Najczęściej oglądamy je w krzywym zwierciadle, które podsuwają emancypantkom między innymi Stanisław Bogusławski³ i — w drugiej połowie stulecia — Michał Bałucki. Bo teatr XIX wieku w Polsce stara się być świątynią wartości rodzinnych, między innymi dlatego, że rodzina ma być ostoją polskości. W rodzinie zaś kobiecie przypisane zostało bardzo jasno określone tradycją miejsce, którego nie podważy znakomita większość polskich emancypantek.

1. Biedermeierowski melodramat

Praktyka wpisywania *Halki* w kontekst narodowy wiązała się ze szczególnym statusem Moniuszki i jego muzyki w procesie tworzenia symbolicznej wspólnoty. Pogrzeb kompozytora w roku 1872 został zaaranżowany jak pogrzeb królewsko-bohaterski⁴, ponieważ współcześni traktowali go jako gwiazdę narodową pierwszej wielkości. Jego utwory nie zostały objęte bojkotem w czasie żałoby narodowej przed powstaniem styczniowym. Jednak już w 1876 roku, jak podkreśla Józef Szczublewski, na Moniuszkowskie przedstawienia przychodziło znacznie mniej widzów niż na opery włoskie⁵. Moniuszkę wystawiano wszędzie, ale, jak pisze Magdalena Dziadek, jego gwiazda „świeciła w tym

3 Najczęściej przywoływanym przykładem karykaturalnego obrazu emancypantek jest komedia Bogusławskiego *Lwy i lwice* (prapremiera w 1846). Zob. Halina Waszkiel *Stanisław Bogusławski*, Akademia Teatralna, Warszawa 2010.

4 Zob. „Kłosy” nr 364/1872; „Tygodnik Ilustrowany” nr 233/1872.

5 Józef Szczublewski *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, w: *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. Tadeusz Sivert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław 1957, s. 72–73. Szczublewski odnotowuje, że nawet na jubileuszowych przedstawieniach zwłaszcza łoża świeciły pustkami.

okresie światłem pozornym, a ilość nie przekładała się ani na jakość, ani na poziom rzeczywistego społecznego rezonansu. Uznanie, jakim darzono twórcę, miało charakter czysto deklaracyjny”⁶. Według Dziadek zakrojony na szeroką skalę, świadomie kreowany kult Moniuszki jako kompozytora narodowego rozpoczął się dopiero w latach dwięćdziesiątych, gdy jubileusze stały się wyjątkowo huczne. A przyczyniły się do tego propagandowe wysiłki środowisk związanych z ruchem ludowym i ruchem narodowo-demokratycznym.

Twórczość Moniuszki i twórczość Chopina stały się wówczas rewersem i awersem najcenniejszej monety w skarbcu polskiej tradycji muzycznej⁷. Chopin — tyleż narodowy, ile uniwersalny — był wynoszony na piedestał jako ambasador polskości na świecie, twórca muzyki arystokratycznej, wyrafinowanej artystycznie i uduchowionej. Moniuszko tymczasem odgrywał rolę swojskiego „skromnego lirnika wioskowego”, „geniusza wydeptanych ścieżek”, któremu udało się dotrzeć do wszystkich Polaków, do całego narodu. Sukces ten wynikał z przystępnego charakteru jego muzyki, która przemawiała przede wszystkim do serca, poprzez swą szczerość, prostotę, naiwność i rzewność, a także poprzez wpisane w nią opowieści. Twórca *Strasznego dworu* ceniony był bowiem jako mistrz obserwacji, doskonale ujmujący muzycznym językiem wszystko, co swojskie. Promocji takiego „naszego”, „ukochanego” Moniuszki służyło świętowanie kolejnych jubileuszowych wystawień jego utworów oraz organizowanie rozmaitych, patriotycznie zorientowanych, uroczystości Moniuszkowskich. W rezultacie tych zabiegów wizyta w teatrze na inscenizacji *Halki* stała się jednym z obowiązków patriotycznych (obok wycieczki na Wawel i Jasną Górę oraz obejrzenia *Panoramy Racławickiej*).

Tu i ówdzie zgłaszano jednak wątpliwości co do tego, czy *Halka* ma prawo reprezentować polskość⁸. Nie tylko postawa Janusza, ale także

6 Magdalena Dziadek *Meandry recepcji Stanisława Moniuszki na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński, Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2005. Zob. też. Topolska *Mit wieszczą...*, dz. cyt., s. 151.

7 Zob. Dziadek *Meandry...*, dz. cyt.

8 Szersze pytania o kryteria oceny dzieł Moniuszki jako oper narodowych postawił Ryszard Daniel Golianek *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku...*, dz. cyt. W historycznym ujęciu zagadnienie analizowała Agnieszka Topolska *Mit wieszczą...*, dz. cyt.

wybory nieszczęsnej Halki wydały się zgola „niepolskie” Wielkopolanom w roku 1908: „uwodzenie bowiem niewinnych dziewcząt, względnie dzieciobójstwo, a w każdym razie samobójstwo ostateczne, choć wskutek obłądu, nie może być wyrazem polskiej «narodowości»”⁹. Wielkopolanki zareagowały w ten sposób na patriotyczny kult *Halki* i na praktykę kreowania jej tytułowej bohaterki na modelową Polkę.

Proces ten rozpoczął Józef Sikorski, recenzent „Ruchu Muzycznego”. Sikorski narzekał wprawdzie na treść utworu, która w jego opinii była „niezmiernie pospolita i, rzekłbyś, niepolska”¹⁰, uznał jednak Halkę za „typ dziewczki polskiej”, widząc w niej pierwszą kobietę polską „tak dobrze oddaną”. A zatem właśnie model kobiecości upostaciowany w Halce staje się gwarantem „polskości”, gwarantem narodowego wymiaru całego dzieła. Jakie cechy bohaterki Moniuszki przesądziły o tym obrazie? W charakterystyce pióra Sikorskiego na plan pierwszy wysuwają się jej łagodność i prostota, obrazu dopełniają „czułość cicha a głęboka” i poświęcenie, urealniać zaś go ma „względna porywczność i słabość”. Nie bez znaczenia jest także fakt, że bohaterka sztuki jest ofiarą przybraną „we wszystkie artystyczne ofiar powaby”. Gdy Paulina Rivoli, wielka gwiazda warszawskiej sceny i pierwsza odtwórczyni tytułowej roli, uznana została przez recenzentów za Halkę niemal doskonałą, podkreślano, że artystka swoją urodą i wdziękiem wpisuje się w ideał Polki. „Piękne jej rysy, regularne, jakby polskiego typu odbicie, szlachetna prostotą postać [...]”. Do tego samego, podszytego melodramatycznymi wartościami, ideału odwołują się pośmiertne wspomnienia o śpiewaczce, w których określona została jako „czysta i godna kapłanka sztuki [...] biedna suchotnica skołatana długoletnią słabością i powiedzmy po prostu niedostatkiem”¹¹. Wyłania się z tych wspomnień obraz artystki pełnej poświęcenia, śpiewaczki, która nadwerżyła zdrowie, pracując ponad miarę, a swą wielką i ważną dla rodaków rolę sceniczną przypłaciła cierpieniem, to znaczy chorobą gardła.

Sposób rozumienia wartości narodowych w twórczości Moniuszki pozwala, zgodnie z sugestią Dobrochny Ratajczakowej, umieścić jego utwory w kontekście polskiego biedermeieru, w ramach którego

9 „Głos Wielkopolanek” nr 30/1908.

10 Ten i kolejne cytaty: „Ruch Muzyczny” nr 1/1858.

11 „Kurier Warszawski” z 12 października 1881.

narodowe znaczyło „rodzinno-domowe”, swojskie, bliskie sercu¹². Biedermeier, pojmowany niegdyś jako ruch wyłącznie niemiecki, okazał się pojęciem bardzo użytecznym w opisie rozmaitych dziewiętnastowiecznych praktyk kulturowych w całej Europie. To kategoria, za pomocą której można ująć zarówno pewien typ światoodczucia, podszyciego wyrazistą ideologią, jak i związane z nim preferencje artystyczne i kulturowe. W Polsce biedermeierowska wrażliwość pojawia się w drugiej dekadzie XIX wieku — między innymi za sprawą niemieckich sztuk ponapoleońskich — tłumaczonych, przerabianych, wykorzystywanych jako źródło inspiracji. Kwitnie — w okresie międzypowstaniowym, ale jej przejawy zaobserwować można także w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W Polsce biedermeier jest więc formacją szczególnie trwałą — po części ze względu na sytuację polityczną oraz na rolę życia rodzinnego, które w czasach zaborów miało być ostoją wartości i tradycji. A także ze względu na obowiązujący w nim bezpieczny i dający wytchnienie od powstaniowego i rewolucyjnego zamętu model patriotyzmu „w bamboszach”, malowniczego i dostarczającego odpowiednich wzruszeń. Twórczość Moniuszki — jak podkreśla Dobrochna Ratajczakowa — stanowi konstytutywną część polskiego biedermeieru.

Kultura biedermeieru przyjęła się w porozbiorowej Polsce bardzo szybko ze względu na sytuację społeczno-polityczną¹³. Nieprzypadkowo określa się ją jako kulturę człowieka po przejściach, który próbuje odzyskać równowagę oraz poczucie sensu i ładu po rewolucyjnych wstrząsach, jakie u progu XIX wieku ogarnęły całą Europę. Podłożem emocjonalnym biedermeieru jest rozczarowanie, które owe wstrząsy przyniosły, a które określić można jako dojmujące poczucie nieprzystawalności ideałów do rzeczywistości czy też przeświadczenie o niemoż-

12 Zob. Dobrochna Ratajczakowa *Zarys tła do portretu Stanisława Moniuszki*, w: tejsze *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2006.

13 O polskim biedermeierze pisały Maria Żmigrodzka i Maria Janion, ujmując go jako uproszczoną i zwietrzałą wersję romantyzmu, oraz Dobrochna Ratajczakowa, w innym już duchu, proponując m.in. interpretację *Pana Tadeusza* jako arcydzieła biedermeieru. Dyskusje te podsumowała Maria Makaruk *Antoni Edward Odynieć. Romantyk w zwierciadle biedermeieru*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2012. Z propozycjami interpretowania polskiego teatru w kontekście biedermeieru polemizowała Halina Waszkiel *Stanisław Bogusławski*, dz. cyt., s. 188–189.

ności wcielenia wielkich ideałów w życie. A o charakterze i estetycznych wartościach tego ruchu przesądza proces poszerzania się kręgów odbiorców sztuki. Biedermeier wykluwa się wszak w szczególnym dla sztuki momencie: w wyniku rewolucyjnych przemian publiczność staje się znacznie bardziej niejednorodna i znacznie bardziej demokratyczna, sztuka zaś podlega coraz dalej idącej komercjalizacji — prawa popytu są coraz istotniejsze, publiczność zaczyna głosować nogami (i sakiewkami).

Odbiorcą biedermeierowskich utworów jest więc człowiek przeciętny, który potrzebuje, z jednej strony, poczucia bezpieczeństwa, z drugiej — poczucia przynależności do jakiejś wspólnoty. Człowiek, który ucieka przed zamętem historii i ideowymi kontrowersjami — w domowe życie, do zamkniętego kręgu rodziny, sąsiadów, przyjaciół. Pamięć rozczarowań i bankructwa wielkich idei sprawia, że biedermeierowska publiczność, znacznie już zdemokratyzowana, jest publicznością konserwatywną. Człowiek biedermeieru szuka więc w sztuce potwierdzenia uniwersalnych zasad moralnych i takiego obrazu świata, który z jednej strony odzwierciedli jego trudne doświadczenie, z drugiej — reafirmuje tradycyjne wartości. Naczelną wartością będzie miłość — rozumiana jako *caritas* (a więc miłość wyrażająca się przede wszystkim w nieegoistycznym wyrzeczeniu i poświęceniu) oraz idąca z nią w parze skromność oczekiwań i pokora (wobec wyroków Opatrzności); postawą promowaną będzie praktyczny rozsądek.

Teatr spod znaku biedermeieru liczy się z gustami przeciętnego odbiorcy. Stara się więc zapewnić mu odpowiednią dozę widowiskowości, ale także porcję pozornie realistycznych szczegółów, które umożliwią identyfikację. Zaproponuje fabuły niewolne od komplikacji, ale zawsze ułożone tak, by czytelne i wyraziste było ich przesłanie o moralistycznym wydźwięku. To teatr, który — jak *Halka* chętnie śpiewana w wersji fortepianowej w polskich salonach — będzie w pewnej mierze dostępny dla amatorów. Teatr, w którym każdy widz poczuje się częścią pewnej swojskiej, domowej wspólnoty. A swojskość i domowość stanie się w nim zarówno fundamentem porozumienia, jak i znakiem patriotyzmu.

Przestrzenią najistotniejszą dla tej formacji światopoglądowo-artystycznej jest przestrzeń domowa i związane z nią role społeczne. W biedermeierze kulturowa tożsamość obu płci ma uchodzić za całkowicie naturalną i przeźroczystą, role kobiety i mężczyzny są bardzo

jasno określone — światem tym rządzą przecież wyroki Opatrzności, która się nie myli. Trzeba je tylko odpowiednio zinterpretować. Biedermeierowscy bohaterowie bywają zagubieni w świecie, czasami błędzą, najczęściej jednak dokonują ostatecznie słuszych wyborów. Słuszych, czyli takich, które potwierdzają tradycyjny system wartości. Dlatego w *Halce* — melodramatycznej bohaterce biedermeieru — można dojrzeć ucieleśnienie dziewiętnastowiecznej kobiecości. A że biedermeier uchodzi za formację politycznie indyferentną, to łatwo z pola widzenia znika polityczny wymiar modelu kobiecości proponowany w ramach tej kultury.

O przystosowywaniu *Halki* do biedermeierowskiej wrażliwości świadczy między innymi historia libretta, które powstało w roku 1846, w czasie wizyty Moniuszki w Warszawie¹⁴. Wtedy właśnie kompozytor poznał w salonie Deotymy Włodzimierza Wolskiego, pisarza związanego ze środowiskiem demokratycznie nastawionej cyganerii warszawskiej.

Libretto Wolskiego ma dwa literackie źródła: obrazek Kazimierza Wójcickiego *Góralka*¹⁵ (ze *Starych gawęd i obrazów* tego autora, wydanych w 1840 roku) oraz poemat Wolskiego *Halszka*¹⁶.

Bohaterka Wójcickiego, góralka Hanna, mieszka nieopodal Babei Góry na zamku Lutomira, któremu urodziła syna. Kiedy jej, leciwy już, kochanek za namową przyjaciela żeni się w mieście z hrabianką, postanawia oddalić Hannę, zadbawszy najpierw, by nie zabrakło jej środków do życia. Hanna jednak skacze w przepaść z zamkowych murów w dniu powrotu Lutomira do domu ze świeżo poślubioną żoną. Ogarnięty wyrzutami sumienia bohater popełnia samobójstwo, nakazując najpierw, by jego i Hannę pochowano razem w zamkowej kaplicy.

- 14 W nieco innym duchu historię tę opisywał przy okazji wspomnianego przedstawienia Schillera Jachimecki. Zob.: Zdzisław Jachimecki *Zagadnienie libretta i aspektu społecznego opery Stanisława Moniuszki „Halka”*, „Pamiętnik Teatralny” z. 2/1953. O wadze, jaką Moniuszko przykładał do literackich walorów librett, starając się osiągać równowagę między warstwą literacką, dramatyczną i muzyczną, pisała m.in. Małgorzata Komorowska *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku...*, dz. cyt.
- 15 Kazimierz Wójcicki *Stare gawędy i obrazy* (wydane w 1840 roku).
- 16 Poemat odnaleziony został w rękopisie i opublikowany w „Pamiętniku Literackim” z. 3/1951.

Wolski z kolei czyni chłopską bohaterkę żoną szlachetnego dziedzica. Mąż musi jednak opuścić ją i synka (domyślamy się, że przystępuje do powstania), a gdy wraca, nie zastaje pięknej Halszki przy życiu. Od swojej chłopskiej teściowej dowiaduje się, że zabójczynią Halszki jest jego matka niepokodzona z mezaliansem. Zrozpaczony i wstrząśnięty dziedzic zabija matkę i siebie, a teściowa wydiera serce zabójczyni, by zanieść je na grób zamężonej córki. Z zestawienia obu źródeł wynika, że zarys fabularny *Halki* zaczerpnął Wolski z opowiastki Wójcickiego, tytułową bohaterkę uformował jednak w dużej mierze na wzór swojej Halszki. Młoda chłopka z jego poematu była bowiem wcieleniem oddania i szlachetności. Zadręczona przez złą teściową, bliska śmierci, błagała swoją matkę, by nie zdradzała szczegółów jej zgonu. Gdy zaś żądna zemsty matka triumfalnie złożyła na grobie córki serce wydarte z piersi trupa okrutnej pani dziedziczki, Halszka, w anielskiej postaci, śpiewała jej pieśń o przebaczeniu.

W operowym libretcie obraz romansu pana z chłopką został wyczyszczony z elementów romantycznej grozy i niesamowitości, w które obfitowały oba wcześniejsze warianty. Wolski — być może na życzenie Moniuszki — zrezygnował z frenetycznych akcentów charakterystycznych dla poematu, przybliżył natomiast akcję do doświadczenia odbiorców. W libretcie egzaltację zastąpiła więc tonacja sentymentalna. Biedermeierowską, swojską atmosferę autor podkreślił, wzmacniając akcenty folklorystyczne i upraszczając język. W *Halce* zaszła też istotna zmiana fabularna — Janusz, dziedzic, który uwiódł dziewczynę, a potem ją porzucił, by poślubić córkę Stolnika, Zofię, nie popełnia samobójstwa, w przeciwieństwie do swych literackich pierwowzorów¹⁷.

Zgodnie z obowiązującą w biedermeierze tendencją wyeksponowane zostały chrześcijańskie wartości. W popremierowym pierwodruku opery z 1861 roku¹⁸ finałowe sekwencje mają nieco inny kształt

17 Już po premierze, w roku 1860, Wolski zmodyfikował zakończenie opery. W nowym ujęciu (krytykowanym później bardzo ostro przez Schillera) wstrząśnięty samobójstwem Halki Janusz „ciska się” do wody, a Jontek — w iście solidarystycznym duchu — wyławia go, ratując od śmierci.

18 Faksymilowe wydanie tej wersji, długo uznawanej za zaginioną, ukazało się w 2012 roku nakładem Instytutu Sztuki PAN: Stanisław Moniuszko *Halka*, t. 1-4, libretto Włodzimierz Wolski, wstęp i komentarze Grzegorz Zieziula, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

niż w wariantach, które najczęściej pojawiały się na scenie. Halka, przebudzona ze snu o miłości, uświadomiwszy sobie, co dzieje się w kościele, przed którym stoi, „porywa toporek, który Jontek na scenie zostawił i biegnie wściekle do kościółka”¹⁹. W wariacie lepiej znanym jej potencjalna zemsta ma w sobie więcej szaleństwa i rozpacz niż wściekłości: „biegnie w szale, zbiera chrust i słomę rozsypaną na placu, zrywa kilka gałązek wierzbowych i zapala u lampki przed kościołem”²⁰. W obu jednak wariantach scena zapowiadająca zemstę zostanie przerwana w taki sam sposób: Halka słyszy modlitwę dobiegającą z kościoła, a wtedy miłość napełniona chrześcijańskim duchem pokory akceptującej cierpienie zwycięża nad miłością szaloną. Bohaterka „z płaczem pada na kolana”, cantileną *Jakże bym cię miała zabić, mój drogi* „potwierdza raz jeszcze swoją bezwarunkową miłość do niewiernego kochanka”²¹ i biegnie nad rzekę, by już na zawsze zejść mu z drogi. Zarówno toporek, jak i zapalona wiązka chrustu pojawiają się tu więc tylko po to, by jeszcze dobitniej uwypuklić motyw „przeanielenia” kobiecej miłości, czyli ostateczne zwycięstwo idei caritas.

Dzięki fabularnym i stylistycznym modyfikacjom wprowadzonym przez Wolskiego (zapewne pod wpływem życzeń Moniuszki), *Halka* zbliżyła się więc do biedermeierowskich wzorców. Świat przedstawiony stał się bardziej swojski, wartości, na których został ufundowany i które służyć mają ocenie postępowania bohaterów, nabrały jednoznacznie chrześcijańskiego charakteru. Postać Halki zaś można uznać za ucieleśnienie ideału kobiecości charakterystycznego dla kultury biedermeieru.

Oprócz źródeł literackich na kształt libretta i partytury *Halki* wpłynęły też bez wątpienia wzorce operowe. Istotnym punktem odniesienia stała się pierwsza grand opera Daniela Aubera *La Muette de Portici* (*Niema z Portici*, z librettem Scribe’a i Delavigne’a), bardzo ceniona

19 W partyturze jest tylko fragment tego opisu („Halka porywa toporek, który Jontek na scenie...”, t. 4, s. 186). Jednak we wstępie Grzegorz Zieziula przytacza całe zdanie, które znamy (jako wykreślone) w rękopisie wyciągu fortepianowego przygotowanego przez Moniuszkę dla Gebethnera i Wolffa (t. 1, s. XXXIII).

20 Tamże, s. XXXIII.

21 Tamże, s. XLIII (synopsis libretta).

TYGODNIK ILLUSTROWANY.

Przedstawicielki „Halki” na scenie warszawskiej.

D. 1^{go} stycznia 1858-94 — d. 25^{go} maja r. 1894-95.



W. Krajewska.	J. Reszkówna.	Irma Rępczowa.	W. Dobieska.
K. Dudy.	B. Dowlakówna.	F. Rivall.	Skowicka.
M. Wajskowska.	D'Ors.	E. Kozarska.	Em. Trembacz.
Janiewiczówna.	Bojarska.	Krzyszowska.	Kwiatkowska.

Przedstawicielki Halki na scenie warszawskiej w latach 1858–1894.

przez Moniuszkę. Na źródło to zwracał uwagę już na przełomie XIX i XX wieku Zygmunt Noskowski, wątek ten rozwijali też inni krytycy, akcentując przede wszystkim pokrewieństwa fabularne. Kropkę nad „i” postawił ostatnio Grzegorz Zieziula, który, uwypuklając reminiscencje muzyczne, twierdzi, że Moniuszko „zamierzał stworzyć swobodną parafrazę *Niemiej z Portici*”²². Opera Aubera jako ważny kontekst *Halki* uwypukla, oczywiście, polityczny wymiar dzieła Moniuszki, które, jak sygnalizował pierwszy monografista Moniuszki, Aleksander Walicki, powstało „świeżo pod wrażeniem wypadków 1846 roku”²³. U Aubera nieszczęścia i krzywda tytułowej bohaterki stają się przecież iskrą zapalną powstania neapolitańskich rybaków. Z tego powodu *Niema z Portici* znalazła się od razu na czarnej liście cenzorów w całej Europie (zwłaszcza że jej brukselska premiera okazała się początkiem narodowowyzwoleńczego powstania w Belgii). W Warszawie o jej premierę zabiegano długo, ale doprowadzono do niej dopiero w czasie powstania listopadowego. W planowanej pod koniec lat czterdziestych premierze *Halki* tytułową partię śpiewać miała Ludwika Rywacka, którą publiczność mogła jeszcze pamiętać jako wykonawczynię jednej z ról we wznowieniu *Niemiej z Portici* w 1833 roku. Równie ważny — i nie mniej polityczny — jest jednak inny aspekt dzieła Aubera. W jego tytułowej bohaterce rozpoznać można mianowicie wzorcową melodramatyczną heroinę (także dzięki temu, że — skądinąd z powodu ograniczonych możliwości wokalnych pierwszej wykonawczynie — pozbawiona została głosu): uwiedziona przez syna wicekróla Neapolu, nie zważając na swoją krzywdę, będzie pomagała ukochanemu i jego narzeczonej, ostatecznie zaś zejdzie im z drogi i popełni samobójstwo, rzucając się w morze ze skały. Ten sam motyw wprowadzi Moniuszko do finału *Halki*.

Auberowska Fenella nie jest jednak jedynym punktem odniesienia dla finałowego rozwiązania, które stanowi znamieny przykład przenikania pomysłów wykutych w melodramacie muzycznym do opery. Motyw spektakularnego samobójstwa nieszczęśliwie zakochanej kobiety wpisuje się w „model melodramy”²⁴, którego wehikułem

22 Grzegorz Zieziula *Od Ariadny do Halki. Model melodramy w operze Moniuszki i jego pogłosy w ikonografii*, „Muzyka” nr 3/2012, s. 37.

23 Aleksander Walicki *Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 73.

24 Zob. Zieziula *Od Ariadny do Halki...*, dz. cyt.

Akt II z opery „Halka” Moniuszki.

Repr. wzbroniona.

Nakładem Warszawskiego w Warszawie. № 186. J. H. Bapmana 1900.

Fot. M. Pacha

Władysław Floriański (Jontek), Salomea Kruszelnicka (Halka), 1900.

jest monodramowa, widowiskowa scena łącząca elementy muzyczne, pantomimiczne, obrazowe, by dać wyraz napięciu budowanemu konsekwentnie w toku akcji dramatycznej. Grzegorz Zieziula, zainspirowany badaniami Charlesa Charltona nad „modelem melodramy”, umieszcza *Halkę* w tej właśnie tradycji. Jednym z ważnych, choć odległych i niebezpośrednich, źródeł wprowadzonej przez Moniuszkę sceny samobójstwa będzie więc *Ariadne auf Naxos* Georga Bendy (1775), a także późniejsze francuskie i włoskie operowe wersje tego motywu, wykorzystujące zarówno wątek Ariadny, jak i Safony, a także przedstawienia ikonograficzne, utrwalające w wyobraźni artystów i odbiorców skok zrozpaczonej kobiety ze skały. Przed kościołem, w którym jej ukochany bierze ślub z inną, Halka, jak Ariadna, budzi się w pewnym sensie ze snu (jak Ariadna) i uświadamia sobie własne położenie. A w muzyce przeplatającej jej melodramatyczne eksklamacje wysłyszeć można — według Zieziuli — echa podobnej finałowej sceny *Niemiej z Portici*.

Model kobiecości wykorzystywany przez twórców opery — także przez Moniuszkę w *Halce* — upowszechniany był najskuteczniej przez jeden z najważniejszych dziewiętnastowiecznych gatunków teatralnych, czyli melodramat. Francuski typ melodramatu, uprawiany z upodobaniem w całej Europie, wykrystalizował się na przełomie XVIII i XIX wieku, a więc w czasie rewolucyjnych i porewolucyjnych zawirowań²⁵. W zamyśle swoich twórców miał być instrumentem kształtowania świadomości społecznej w tych trudnych chwilach. Przeżywanie skomplikowanych, malowniczych i zaskakujących perypetii bohaterów, zakończonych zwycięstwem dobra, pomagało widzom odnaleźć właściwą ścieżkę w chaosie rewolucyjnego i porewolucyjnego świata. A ucieleśnieniem niewinności i cnoty jest w tym gatunku najczęściej kobieta, przedstawicielka warstw niższych, skrzywdzona i poniżona przez wysoko urodzonego mężczyznę. Taka jak Halka. Widz w toku akcji ma uświadomić sobie, że sprawcą jej nieszczęścia, a zarazem sprawcą zła, jest mężczyzna reprezentujący tych, którzy władają światem. Przekonują go o tym nie słowa, ale działania melodramatycznej

25 Najlepszą, wieloaspektową analizą melodramatycznej wyobraźni pozostaje od lat praca: Peter Brooks *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Columbia University Press 1976. Zob. też. Robert Bechtold Heilman *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Washington University Press 1968.

heroiny. Paradoks melodramatu polega jednak na tym, że owe działania potwierdzają zarazem bezwarunkowo stare, tradycyjne, patriarchalne wartości. Czyli wartości, dzięki którym oprawca bohaterki nie tylko ma, ale i zachowa władzę. Moralny triumf poniżonej i skrzywdzonej kobiety nie jest więc w melodramatycznym teatrze obietnicą rewolucji, ale nostalgicznym powrotem do raju przeszłości. Dzięki takiej konstrukcji ideowej melodramat świetnie się wpisuje w ramy kultury *biedermeieru*.

Halkę jako bohaterkę melodramatu ukształtował sentymentalno-romantyczny typ wrażliwości, stawiający na pierwszym miejscu uczucia. W sentymentalno-romantycznym świecie człowiek dobry to ten, który patrzy sercem. Miłość jest więc przeznaczeniem melodramatycznej heroiny, ciepło i serdeczność jej znakiem rozpoznawczym, a pokora, ofiarność i poświęcenie — to cnoty, które zapewnią jej ostateczne zwycięstwo. W przypadku Halki (i wielu podobnych do niej postaci) — jest to zwycięstwo zza grobu. Inne być nie może. Dlaczego Halka musi umrzeć? Dlatego że naruszyła społeczne tabu, dlatego że jej pozamałżeńska miłość była grzeszna i uczyniła z niej kobietę upadłą. Halka wie, że jedyny raj to raj domowego ogniska i cichej, pełnej poświęceń kobiecej miłości. Jednak, łamiąc szóste przykazanie, na ten ziemski raj nie zasłużyła. Nic dziwnego, że popada w szaleństwo. Dzieli los wielu kobiecych postaci, które czyniąc to, co im nakazuje serce, zostają wpłątane w sytuacje bez wyjścia. Prosta dziewczyna nie może rozumieć zażyłości tego świata. Autor libretta opery Moniuszki podkreśla motyw szaleństwa bardzo wyraźnie, klasycznym chwytem: Halka przez chwilę zamierza podpalić kościół, w którym jej ukochany bierze ślub z inną. Chwila słabości służy jednak przede wszystkim uwypukleniu ostatecznego zwycięstwa moralnego bohaterki: nieszczęsna dziewczyna umiera ze słowami przebaczenia na ustach, umiera po to, by jej ukochany mógł być szczęśliwy. Taka aranżacja przebiegu akcji potwierdza naczelne wartości *biedermeieru*: miłość rozumianą jako *caritas* i rodzinę jako jej naturalne środowisko.

Grzeszna i niewinna zarazem Halka Wolskiego i Moniuszki to swojski wariant bardzo popularnej w XIX wieku figury kobiety upadłej, która jest szczególnie cennym pod względem ideologicznym wcieleniem melodramatycznej heroiny. W czytelny sposób wyznacza zespół reguł definiujących idealny wariant kobiecej tożsamości, a jednocześnie obrazowo ukazuje konsekwencje niedostosowania się do tego

modelu. W jednym geście uwzniośla i uprzedmiotawia dziewiętnastowieczną kobietę, stając się skutecznym, bo przemawiającym do serc, narzędziem stabilizowania społecznych i kulturowych wyznaczników płci. Biegunowy obraz grzesznej i niewinnej heroiny służy także utrwalaniu tradycyjnej relacji między tym, co męskie i tym, co kobiece. W tak skonstruowanej figurze sklejone zostały bowiem dwa kobiece typy, które w życiu — ze względu na to, co określano jako naturalne potrzeby mężczyzny — miały pozostać rozdzielone: namiętna, zmysłowa kochanka i czysty, ofiarny anioł dobroci. Scenariusze przebudzenia anioła dobroci w namiętnej kochance bywają różne, ale zasada pozostaje niezmienna. Dopiero pod koniec wieku ten fantazmatyczny model kobiecości zacznie się rozklejać.

2. „I jemu się będę, jak pies, u nóg włóczyła...”

Spośród poprzedniczek Halki, których nie brak w polskim teatrze międzypowstaniowym, najbardziej interesująca wydaje się bohaterka dramatu Józefa Korzeniowskiego *Dziewczyna i dama* (1837)²⁶. Tekst powstał pod koniec lat trzydziestych, na początku lat czterdziestych był wystawiany we Lwowie, bez większego chyba powodzenia. Do Warszawy zaś trafił w roku 1857, a więc tuż przed premierą *Halki*. W Krakowie zagrano ją po raz pierwszy w 1870. Nic nie wskazuje na to, by *Dziewczyna i dama* cieszyła się wielką popularnością, warto jednak tę sztukę przywołać, bo — jak żadna inna — obnaża szwy konstrukcyjne kobiecego ideału wpisanego w melodramatyczny schemat. I to właśnie w wariacie biedermeierowskim.

Tytułowa dziewczyna, czyli uwiedziona i porzucona Kasia, wyróżnia się na tle pokrewnych sobie postaci zaskakującą elokwencją. Nie przestaje być wiejską, prostą i naiwną, dziewczyną, ale ponieważ autor uczynił z niej córkę dość ekscentrycznego ekonoma, który karmił swoje dziecko poezjami i sentymentalnymi sielankami — Kasia mówi sporo. Co więcej, w swych wypowiedziach sumiennie i nader patetycznie charakteryzuje typ melodramatycznej heroiny, którą odgrywa.

26 W Warszawie w roku 1857 grano ją pod tytułem *Dama i dziewczyna, czyli dwa oświadczenia*. Znana była także pod tytułem *Płochosć ukarana*.

pan do tego prawo. Byłam kochanką Alfreda, jego żoną, jego sługą. Teraz jestem tylko kobietą bez czci i honoru, względem której każdy krok może być pozwolonym. — Ale jeżeli masz cokolwiek szlachetności, zostaw mię sobie samą. — Moje serce potrzebuje pociechy, a téj żadna twarz ludzka dać nie może. Mimo- wolnie zginają się kolana, potrzebuję się modlić; a modlitwa duszy w rozpacz nie cierpi świadków.

Karel.

Ale może zechcesz wrócić do domu?

Kasia.

Żeby drugi raz rodziców zabić — nie, nigdy. Ja pójdę w świat, daleko — gdziekolwiek sierp żżyna łąny, gdzie rydel przewraca ziemię, gdzie ręka pracowita potrzebna, tam znajdę chleb, przytułek — a może i uspokojenie. Może przyjdzie jeszcze jaka wiosna, że strudzona pracą usiądę w cieniu i zanucę piosenkę wspomnienia, a skowronek odpowie mi pod niebem, i złamą pociechę przyniesie.

Karel (bierze jej rękę).

Cudna dziewczyno! Twój Alfred jest występny (wychodzi).



Jej losy są bardzo typowe. Zakochana bez pamięci Kasia opuściła rodziców, by zamieszkać w mieście, blisko uwielbianego Alfreda. Alfred nie jest tak cyniczny jak Janusz z *Halki*, docenia kobiecego anioła, który umiłował mu kawalerskie życie. Zamierza jednak ustatkować się i ożenić z młodą wdową, dlatego musi wiejską kochankę porzucić. Z bólem serca wysyła swego przyjaciela, by jej to oznajmił. Kasia w zasadzie spodziewa się tej nowiny. Wie bowiem, jaki jest jej obraz w oczach świata: „Byłam kochanką Alfreda, jego żoną, jego sługą. Teraz jestem tylko kobietą bez czci i honoru, względem której każdy krok może być pozwolonym”²⁷. Przekroczyła granicę obyczajności, której dziewiętnastowiecznej kobiecie przekroczyć nie wolno, i akceptuje wszelkie konsekwencje swojej decyzji, podziela bowiem powszechnie obowiązującą hierarchię wartości. „Przewinienie było wielkie — powiada — pokuta powinna być takąż”. Ale miłość, którą Kasia obdarzyła swego kochanka, choć na pozór występna, nie jest zmysłową namiętnością, lecz spełnia wszystkie biedermeierowskie ideały: polega na bezgranicznym oddaniu i bezgranicznym poświęceniu. Kasia tak mówi o swoim stosunku do Alfreda: „[...] która wiedziałam o wszystkich jego trudnościach, którym znała wszystkie jego kłopoty, która gotowam była cały ich ciężar wziąć na siebie, ugiąć się pod nim do ziemi, byle on prosto i lekko szedł przede mną, i drogę mą miłości wejrzeniem oświecał”. Jej miłość to klasyczna wersja *caritatis*, która wyraża się w nieustannym przebaczeniu. „Przebacałam, choć o mnie zapominał; zamiast słowa wymówki odbierał uściśnienie miłości”. Porzucona Kasia rozpacza, ale — inaczej niż Halka i większość melodramatycznych bohaterek, reprezentujących cnotę uciśnioną — nie popada w szaleństwo. Przeciwnie, jest wierna swoim biedermeierowskim ideałom pokory, skromności, pracowitości: „Ja pójdę w świat, daleko — gdziekolwiek sierp żżyna łąny, gdzie rydel przewraca ziemię, gdzie ręka pracowita potrzebna, tam znajdę chleb, przytułek — a może i uspokojenie”. Pozostaje też wierna utraconej miłości: nie przyjmuje nie tylko awansów, ale nawet oświadczyn bogatego, ekscentrycznego, garbatego Hrabiego. Tłumaczy Hrabiemu, że „kobieta, która się odaje bez serca — sprzedaje się”, definiując w ten sposób popularne

27 Józef Korzeniowski *Dziewczyzna i dama, czyli dwa oświadczenia*, Wilno 1848, s. 35; kolejne cytaty: s. 34, 98, 36, 62.



Pierwszy pocałunek.

Rysunek z obrazu Corcora.

(1921)

Wydawcy Gebethner i Wolff. — Redaktor Dr Józef Wolff. — Redakcja w Warszawie, przy ulicy Krakowskie przedmieście nr 15.

Доставлено Петербургу. Варшава, 4 Июня 1887 г. — Друк S. Orgelbranda Synów, ulica Krakowskie przedmieście № 66.

Ogłoszenia przy „Tygodniku ilustrowanym” przyjmuje wyłącznie biuro ogłoszeń Rajchmana i Frendlera, ulica Senatorska nr 26.
Do każdego numeru „Tygodnika ilustrowanego” dołącza się okładka z ogłoszeniami, szachami, rebusem i t. p.

Inny typ salonowej lwiicy stworzył Korzeniowski w *Młodej wdowie*. Po premierze *Młodej wdowy* w Rozmaitościach w 1846 roku recenzent „Gazety Warszawskiej” pisał:

„Kobieta wyzwolona przestaje być kobietą w istotnym znaczeniu i pojęciu tego wyrazu. Do miłości nie zniża się, praw męża nie uznalaby nigdy i mniemanej wolności nikomu nie poświęci. Aby stanąć na równi z mężczyzną, w ćwiczeniach, które nie przystoją jej płci, kazi wdzięk naturalny postaci, ruchu i gestu. Koń, strzelba, cygaro, kielich szampana, czytanie złych książek, karty, to jej rozrywki”. Stadia zepsucia kobiet wyzwolonych są w jego opinii różne, a boha-

terka Korzeniowskiego, jest dopiero kandydatką na taką reformatorkę, bo na szczęście „kobieta w niej przemaga”. Recenzent wytyka jednak delikatnie Korzeniowskiemu, że typ ten przedstawił za łagodnie. Chłosta powinna być „więcej ostra, więcej stanowcza”, bo „niepotrzebna względność dla istot, które reprezentują w towarzystwie zepsucie, fałsz i błąd”.

„Gazeta Warszawska” nr 43/1846

Nie ma wątpliwości, że obraz bohaterki *Młodej wdowy* z jeszcze większą wyrozumiałością kreowała trzydzieści lat później Helena Modrzejewska – rola Hrabiny była jedną z jej z popisowych ról. Władysław Bogusławski w „Kurie-

rze Warszawskim” wychwalał ją za „takt w odznaczaniu, w akcentowaniu efektów [...] Nie mówimy tu o dobrym tonie, który jest naturalnym żywiołem pani Modrzejewskiej, ale mamy na myśli poczucie miary w efektach tam, gdzie nawet autor zdaje się pozwalać na jej przekroczenie”.

„Kurier Warszawski” nr 118/1875.



Leontyna Halpertowa



Fragment drewnianego parawanika
z rolami Alojzego Żółkowskiego
autorstwa Franciszka Kostrzewskiego, 1889.

skiej. Jest to historia stosunku domowego obywatela ziemskiego, starego kawalera, z panią gospodynią. Rzecz sama przez się drażliwa. Pan Bliźniński też nie liczy się wcale do tych autorów, którzy występując przed publicznością w glansowanych rękawiczkach salonowego konwensansu, mierzą słówka i gładzą wyrażenia. Tnie on z góry i dba przede wszystkim o wyrazistość i nazywanie rzeczy po imieniu. Wybornie podsłuchal mowę ludu, a znając doskonale typy jakie przedstawia, pewny jest siebie i nie ogląda się ani na prawo, ani na lewo.

To trochę Fredrowska szkoła, chociaż z granicznego słupa o który pan Bliźniński opiera się dopiero, daleko jeszcze do stolicy sztuki, w której zasiada król naszych komedyopisarzy.

Marcowy kawaler podobał się właśnie dla tej szczerości barw, do której publiczność nasza nie jest jeszcze przyzwyczajoną. Wina to głównie krytyki, która w ostatnich dwóch dziesiątkach lat kładła ciągle w ucho nielicznym naszym autorom dramatycznym, żeby jak ognia unikali wszelkiego skandalu.



6. Karykatury z warszawskiej premiery *Małazki* w 1886 r. Według rysunku Stefana Mucharskiego

w XIX wieku transakcyjne małżeństwa, które staną się popularnym tematem teatralnym²⁸.

Jest jednak w tym dramacie jeszcze jedna bohaterka, Adamowa, dla której Alfred porzucił Kasię. To tytułowa dama, świetny przykład innego dziewiętnastowiecznego typu kobiecego, salonowej lwicy. Adamowa, korzystając ze statusu bogatej, młodej wdowy, ze znaczną swobodą nawiązuje kontakty z mężczyznami. Gdy zaś w swojej damsko-męskiej grze i kolekcjonowaniu adoratorów posuwa się tak daleko, że grozi jej towarzyska kompromitacja, przyjmuje propozycję kontraktowego małżeństwa i bez wahania wychodzi za mąż za mężczyznę, którego oświadczyń odrzuciła uboga Kasia. Za garbatego i szkaradnego Hrabiego, na którego jeszcze niedawno patrzeć nie mogła.

Alfred, wystrychnięty na dudka i rozczarowany postawą damy, znów chętnie zaglądałby do izdebki Kasi. Ona jednak wypełnia rolę melodramatycznej bohaterki do końca. Zgodnie z modelowym scenariuszem, który znamy z *Halki*, skacze do rzeki. Nie dlatego jednak, że — jak Halka — oszalała z rozpacz. I nie dlatego, że zajrzałszy za kulisy wielkiego świata, przeraziła się obłudą aktorów, którzy na tej scenie występują (choć z pewnością się przeraziła). Do desperackiego kroku nie zmusza jej także perspektywa życia w nędzy, ma bowiem posadę na dworze garbatego i szkaradnego, ale szlachetnego Hrabiego. Wydaje się, że ten radykalny i dość nieoczekiwany gest bohaterki ma przede wszystkim potwierdzić wartości i ideały biedermeieru.



Wiktoryna Bakałowiczowa

28 O różnych wariantach tego motywu pisała Maria Olszewska *Przedmiot transakcji: córka. Od Fredry do Perzyńskiego*, w: *Mieszczanstwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. Ewy Ihnatowicz, Elipsa, Warszawa 2000.

Jej decyzję wyjaśnia nam w finale hrabia: „To porządek naturalny: kiedy która wychodzi z domu bez wiedzy ojca, matki, to idzie prosto do rzeki”²⁹. Motyw rodziny jako ostoji wartości, motyw złamania zasady posłuszeństwa rodzicom pojawił się w tekście dramatu już wcześniej. Kasia bardzo wyraźnie mówiła, że przyczyną jej największej męki jest właśnie świadomość, iż sprzeciwiła się woli rodziców. Sztuka Korzeniowskiego nie pozostawia złudzeń co do źródeł ideału kobiecości i jego roli w życiu społecznym. Ideał ten reguluje przede wszystkim czwarte przykazanie Dekalogu: „Czcij ojca swego i matkę swoją”, przykazanie utrwalające rolę autorytetu w życiu wszystkich ludzi, ale w tym przypadku podkreślające szczególne znaczenie autorytetu w życiu dorosłej kobiety. Sposób, w jaki przywołuje je Hrabia, akcentuje wieczną małość kobiet, zapisaną skądinąd w ówczesnym prawie.

Komediowy wariant romansu pana z chłopką i wpisanego weń modelu kobiecości znaleźć można między innymi w twórczości Józefa Blizińskiego, który w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku wskrzesił atmosferę komedii dworskiej. Ten kontynuator tradycji komedii osiemnastowiecznej i dziedzic wczesnego Fredry uznawany jest zarazem za „ostatniego dramatopisarza szlacheckiego”, jak pisze Agnieszka Ziółowicz³⁰. Do pogrążającego się w coraz większym upadku, szlacheckiego środowiska, które było niezmiennie przedmiotem jego zainteresowania, odnosi się z „uwagą realisty” i z „sympatią humorysty”, kreśląc nostalgiczny obraz niegdysiejszego szlacheckiego dworku i związanych z nim wartości. Obraz ten, zawierający elementy niejadliwej, ale pełnej zrozumienia krytyki, wpisuje się doskonale w tradycję biedermeierowską. Przestrzeń wiejskiego dworku, w której rozgrywa się między innymi akcja krotowhili *Marcowy kawaler*, określa stosunki międzyludzkie, sposoby komunikacji. Przede wszystkim jednak okazuje się ostoją tradycyjnych ról społecznych i genderowych.

Bohater *Marcowego kawalera*, przeszło czterdziestoletni kawaler romansujący ze swą chłopską gospodynią, zamierza się ustatkować i ożenić z sąsiadką ze szlacheckiego dworku. Adam Dobrowolski, pierwszy monografista Blizińskiego, dopatruje się źródła tematu,

29 Korzeniowski *Dziewczyna...*, dz. cyt., s. 125.

30 Agnieszka Ziółowicz *Wstęp*, w: *Komedia dworska. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie Agnieszka Ziółowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006, s. 39.

opracowywanego przez przeszło dwa lata, w osobistych doświadczeniach autora, który „w tej dobie sam już jest kawalerem marcowym”. Dobrowolski rozumie doskonale, że: „Samotność, brak towarzystwa wywołują najpierw nudę — później chęć znalezienia rozrywki gdziebądź. Następuje więc zbliżenie do ludu”³¹. Przykładem „rozrywki gdziebądź” okazuje się właśnie romans szlachcica z chłopską gospodynią. Tak się rozpoczyna komediowy wariant opowieści o melodramatycznej kobiecie upadłej. Pawłowa, podobnie jak Halka, kocha szczerze swego pana i nie chce uwierzyć, że mógłby ją zostawić dla innej. On jednak dojrzuje do decyzji małżeństwa z sąsiadką i nie bardzo wie, jak powiedzieć o tym swej gospodyni, chciałby to załatwić, korzystając z pomocy przyjaciela. Gdy Pawłowa orientuje się wreszcie w sytuacji, znajduje sposób, by ciętym językiem i nieskomplikowaną intrygą pokrzyżować matrymonialne plany swego pana i ukochanego, kompromitując go przed pośredniczką, czyli byłą guwernantką potencjalnej narzeczonej. W tej komediowej wersji *Halki* zgodnie z regułami gatunku w finale pojawia się — nieco mglista — wizja *happy endu*. Bo choć do tej pory bohater odżegnywał się od możliwości trwalszego związku z chłopską kochanką, do którego próbował go namówić przyjaciel, Ludomir, to w finale szepce jej do ucha coś, co część widzów i krytyki odbierze jako obietnicę małżeństwa. Sposób ujęcia relacji tej pary każe się jednak zastanowić, czy byłby to na pewno *happy end*.

W popularyzacji tradycyjnych ról genderowych ważną rolę odegrał teatr. *Marcowy kawaler* trafił bowiem na scenę w mistrzowskiej interpretacji aktorskiej. Cieszył się ogromnym powodzeniem u publiczności: w sezonie premierowym sztukę powtórzono ponad dwadzieścia razy, w sumie na scenie warszawskiej zagrano ją pięćdziesiąt osiem razy³². Krytycy wychwalali pod niebiosa Żółkowskiego i Bakulowiczową. Spore wątpliwości budził natomiast podjęty w sztuce temat oraz sposób jego ujęcia. Wacław Szymanowski pisał w „Tygodniku Ilustrowanym”: „Jest to historia stosunku domowego obywatela ziemskiego, starego kawalera, z panią gospodynią. Rzecz sama przez się

31 Adam Dobrowolski *Józef Bliziński. Zarys biograficzno-literacki*, Kraków 1894, s. 49.

32 Zob. Agnieszka Wanicka *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 204.

drażliwa”³³. I dodawał, że autor troszczy się o „nazywanie rzeczy po imieniu”. „Kurier Warszawski” przypominał, że „są pewne względy, dla których sceny między szlachcicem a chłopką [...] budzą przykre wspomnienia, a nawet śmiech nie jest w stanie w zupełności odegnąć od nich natrętnego cienia przeszłości”³⁴. Recenzent „Przeglądu Tygodniowego” poszedł w innym kierunku i zarzucał autorowi zaledwie brak smaku: „Przyznamy się, że niezbyt smaczne zrazu uczyniła na nas wrażenie ta wystawa starokawalerskich brudów”³⁵. Można z tego wyciągnąć wniosek, że tego rodzaju sprawy powinny pozostać tajemnicą poliszynela i nie wypada pokazywać ich na scenie. Znacznie dosadniej rzecz określa warszawska „Kronika Rodzinna”, pisząc, że utwór „kręci się na temacie modnym dzisiaj w pewnych zakątkach literackich: na temacie prostytutki, przez ludzi wyklinających wszelkie ideały. Sztuka jest tym niemoralniejsza, że ma dwuznaczne zakończenie szeptane, z którego nie można na pewno dociec, czy przynajmniej stało się zadość wymaganiom już nie obyczajności, ale choćby kodeksu cywilnego”³⁶.

Krytycy różnie podchodzili do zakończenia krotchwilu. Recenzentowi „Przeglądu Tygodniowego” finał sugerujący małżeństwo dziewczica i chłopki przypadł do gustu: „To złagodzenie różnicy kastowej ma w sobie nawet trochę żywiołu tendencyjnego, który jedynie tylko może podług nas okupywać w sztuce temata niemoralne, i to jeszcze niezbyt cuchnące zgnilizną”. Innego zdania był „Kurier Warszawski”: „Jakże tu widzom powiedzieć, że po tej małej burzy [...] szlachcic z gospodynią żyć sobie będą nadal jak żyli. Pan Ignacy szepce więc coś do ucha pani Pawłowej, a pani Pawłowa klękając obejmuje nogi pana. W tym szepcie, w tej poniżającej postawie mieści się obietnica małżeństwa. Moralność teatralna zadowolona — ale niestety prawda życiowa protestuje na cały głos [...]”³⁷.

Sposób podejścia do postaci Pawłowej to osobny temat. Adam Dobrowolski w roku 1894 oraz Janina Garbaczowska w roku 1967³⁸

33 „Tygodnik Ilustrowany” nr 288/1873.

34 „Kurier Warszawski” z 16 maja 1873.

35 „Przegląd Tygodniowy” nr 21/1873.

36 „Kronika Rodzinna” nr 11/1873.

37 „Kurier Warszawski” z 16 maja 1873.

38 Janina Garbaczowska *O komediopisarstwie J. Blizińskiego*, w: Józef Bliziński *Komedie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.



GABRIELA ZAPOLSKA
W ROLI MAŁUSZKI

wzruszają się zgodnie dowodem uczucia, jaki daje Pawłowa, deklarując, że „przywlekła[by] się chociaż pode drzwi”, gdyby pan Ignacy wyrzucił ją z domu za intrygi przeciwko rywalce. „Ja i tak pana kocham”, wyznaje Pawłowa, choć przed chwilą tenże pan siniaki jej „porobił”³⁹. Dobrowolski tak komentował tę deklarację: „To przywiązanie prostej kobiety wzrusza głęboko. Autor dowiódł, że prawdę uczucia zrozumiał i że je własnem sercem rozzarzył”⁴⁰. Garbaczowska zaś twierdzi, że „sprawa miłości Pawłowej do dziedzica nie mieści się w żadnym schemacie, urzeka wdziękiem i poezją”⁴¹. Jakby nie zauważyła, że miłość ta wpisuje się doskonale w melodramatyczną ramę kobiecej tożsamości, obowiązującą przez cały XIX wiek. Pawłowa patrzy z uwielbieniem na Ignacego zakręcającego uczernione wąsy, „tuli jego rękę do ust i całuje”⁴², „rzuca mu się na szyję”, namiętnie wyznaje miłość. Ruga Ludomira, który próbuje jej bronić przed Ignacym, nie pozwala gościowi wtrącać się do „miłosnych” porachunków, zakończonych siniakami na jej ciele: „Czego pan będzie nos między nas wtykał... Pogńiewamy się, to się pogodzimy i kwita...”. Wszystko dlatego, że miłość definiuje tę postać całkowicie. Chociaż w przeciwieństwie do Halki Pawłowa ma spore doświadczenie życiowe, także i ona nie może uwierzyć w to, że jej ukochany mógłby się ożenić z inną. A charakter relacji między kobietą a mężczyzną jest dla niej oczywisty: „każdy wdowiec, to jak pies do owiec...”.

Przytoczona sentencja Pawłowej to jedno z przysłów, za które wychwalano *Marcowego kawalera* nie tylko w XIX wieku, ale także w naszych czasach⁴³. Postać przyjaciela pana Ignacego, Ludomira, skrzętnie notującego wszystkie powiedzonka bohaterki, wzorowana była skądinąd na Oskarze Kolbergu, z którym przyjaźnił się Bliziński⁴⁴. Według krytyków (a także niektórych badaczy) przysłowia wносиły do utworu

39 Bliziński *Komedie*, dz. cyt., s. 367, 366.

40 Dobrowolski *Józef Bliziński*, dz. cyt., s. 51–52.

41 Garbaczowska *O komediopisarstwie...*, dz. cyt., s. 17.

42 Bliziński *Komedie*, dz. cyt., s. 348.; kolejne cytaty: s. 349, 359, 366, 343.

43 Zob. m.in. Joanna Iwaniec *Styl komedii Józefa Blizińskiego na tle konwencji gawędowej*, Agencja Poligraficzna Tęcza, Nowy Sącz 2009.

44 Zob. Dobrowolski *Józef Bliziński*, dz. cyt., s. 52. Dobrowolski dodaje: „Aktor Chęciński, grający na scenie warszawskiej tę rolę, uzyskawszy pozwolenie Kolberga, charakteryzował się nawet na niego” (tamże).

wielce cenioną wówczas mądrość ludową, były więc sposobem powrotu do korzeni, do „nieskażonej polskości”. Recenzent „Gazety Polskiej” chwalił autora: „Widocznie pan Bliziński z zamiłowaniem podsłuchał tych jędrnych wyrażen, które pomimo rubaszości, słuchacza nie tylko nie razią, ale owszem, do serdecznego pobudzają śmiechu”⁴⁵. Najwięcej przysłów w tej jednoaktowej komedii wygłasza, oczywiście, Pawłowa. Wśród nich znajdziemy różne mądrości życiowe, które zapewne pobudzały do „serdecznego” śmiechu nie tylko cytowanego recenzenta. Gdy Pawłowa powiada, że „jak chłop kobiety nie bije, to w niej wątroba gnije...”, nie ma żadnych wątpliwości, że to poniekąd męski obowiązek. Bo „każda dopiero dobra, jak ją bez dziesięć progów przewlecze”⁴⁶.

Gdy Wiktoryna Bakałowiczowa recytowała te przysłowia „po chłopsku”, publiczność bawiła się doskonale. Chwalono aktorkę za to, że tak szybko nauczyła się odpowiedniej wymowy. Sukces Bakałowiczowej w roli Pawłowej miał jednak także inne źródła. Aktorka wzbogaciła postać grą niemą, za pomocą której wniosła w komediowy rysunek nutę liryzmu:

Wprawdzie pani Pawłowa w swej czerwonej chustce na głowie, gorsecie granatowym i koralach, ładnie, bardzo ładnie wyglądała, ale można było zapomnieć, że się ma przed sobą artystkę, taką była chłopką; tylko taką z *Wiesława* Brodzińskiego w kulisy przeniesioną.[...] A jak śpiewa, ocierając ściereczką kurz z mebli, swoją dumkę, jak umie płakać temi prostemi notami!⁴⁷

Uściśnięciem nóg swego pana i ukochanego w jednej osobie oraz rzewną piosenką wywołać musiała w pamięci niektórych widzów skojarzenia z melodramatycznymi wzorcami, bo „Gazeta Warszawska” dojrzała w niej drugą Adelajdę Ristori, a więc spadkobierczynię mistrzyni w malowaniu scenicznych melodramatycznych portretów kobiecych.

W *Małaszce* Gabrieli Zapolskiej modele postaci znane z *Halki* wykorzystane zostaną w inny sposób. Bohaterka tej sztuki, podobnie jak Halka, jest chłopską kochanką dziedzica. Małaszka zostawia własne dziecko i porzuca męża, lokaja, by pojechać za kochankiem do miasta,

45 „Gazeta Polska” z 21 kwietnia (3 maja) 1873.

46 Bliziński *Komedie*, dz. cyt., s. 343, 344.

47 „Gazeta Warszawska” z 17 maja 1873.

w charakterze mamki jego synka. Gdy dziecko umrze z powodu jej zaniedbania, wygnana z hrabiowskiego domu młoda chłopka wróci do męża. Spektakl zazdrości rozgrywający się w chłopskiej chacie kończy się pożarem, w którym zginą oboje. Tytułowe bohaterki obu utworów tworzą interesującą parę, a ich analiza uwypukla zmieniające się sposoby ujmowania tematu chłopskiego oraz kobiecości. Krzysztof Kłosiński⁴⁸ sugeruje, że obraz chłopskiego bohatera w dziewiętnastowiecznej literaturze rozpięty był między biegunami „russoistycznej sielanki” i „zolońskiego biologizmu”. Halkę i Małazkę, a przede wszystkim ich utrwalone przez krytykę wizerunki, można w pewnej mierze uczynić ilustracją tej binarnej opozycji. W figurze Małazki sielankowe rysy zostają, rzeczywiście, niemal całkowicie zatarte. Z drugiej jednak strony postać Małazki nie jest ulepiona wyłącznie z naturalistycznych okrucichów, ponieważ istotną rolę w jej portrecie odgrywają stereotypowe rysy *femme fatale*.

O tym, jak Małazka odwraca schemat, na którym ufundowana została postać Halki, pisała Agata Chałupnik⁴⁹. O losie obu bohaterek przesądza romans z arystokratą. Według Chałupnik, Halka pozostaje bierna w oczekiwaniu na odmianę losu, za to Małazka aktywnie kreuje swą przyszłość, tyle że ta wynikająca z namiętności aktywność staje się przyczyną jej zguby. Interpretacja Agaty Chałupnik w pewnej mierze upraszcza relację między postaciami. W gruncie rzeczy bowiem Halka nie jest bierna. Wyrusza przecież do miasta, rozmawia ze swym ukochanym, potem zjawia się pod kościołem z toporkiem albo wiązką chrustu w ręku. Wydaje się zatem, że fundamentalna różnica między bohaterkami leży gdzie indziej. To różnica w podejściu do własnej kobiecości. I właśnie ta różnica sprawia, że Halka jest przez publiczność akceptowana, Małazka zaś — odrzucana.

Niewinność Halki-cudzołożnicy polega, między innymi, na całkowitym braku świadomości potęgi własnej kobiecości. Halka w żaden sposób nie wykorzystuje swoich wdzięków, źródłem jej atrakcyjności jest nie tylko uroda, ale też naiwność. Postawa Halki wydaje się całkowicie asekualna i sankcjonuje — podobnie zresztą jak postawa Kasi

48 Krzysztof Kłosiński *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, UŚ, Katowice 1990.

49 Agata Chałupnik *Sztandar ze spódnicy*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004, s. 40.

Prapremiera *Aszantki* w Teatrze Miejskim we Lwowie 11 czerwca 1906, w ostatnim sezonie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, wywołała oburzenie recenzenta „Gazety Lwowskiej”:

„*Aszantka* wyzwoliła się jednak z tych więzów poczucia smaku i wymagań przyzwoitej sceny, a napisana z całą brutalnością pióra nie cofającego się przed żadną, choćby najjaskrawszą sytuacją, stanie się na scenie tem, czem jest w rzeczywistości: ordynarną farsą tragedii złamanego życia, sztuką sutenerów i kokot. [...] I dlatego na każdej z występujących w *Aszantce* osób ciąży jak przekleństwo palące znamię trywialności, budzące coraz większy niesmak w miarę rozwijającej się akcji [...]”.

„Gazeta Lwowska”
z 13 czerwca 1906.

„Gazeta Narodowa” oburzona była jeszcze bardziej – nie tylko na przedstawienie, ale na cały lwowski teatr. W wydrukowanym na pierwszej stronie artykule zatytułowanym *Aszanci* komedia Perzyńskiego stała się preteks-

tem dla potężnej filipiki odsądzającej dyrekcję Teatru Miejskiego od czci i wiary:

„Teatr lwowski wykluczył się sam od wielkiej roli, jaką na niego włożono. I z tego już powodu milczeć nam nie wolno. Ale teatr lwowski działa jeszcze destrukcyjnie. [...] Same sztuki budzące pesymizm i osłabiające wolę, sztuki nagie i wyuzdane, coraz rozpustniejsze, aż nareszcie wczoraj na to, co podano na tej polskiej scenie odpowiedziało społeczeństwo polskie krzykiem oburzenia. I ten krzyk oburzenia tu zaznaczamy”.

„Gazeta Narodowa”
z 13 czerwca 1906.

Bronił Perzyńskiego poruszony sztuką Kornel Makuszyński:

„*Aszantka* jest komedią brutalnej prawdy przeniesionej na scenę bez przeprowadzenia jej przez teatralną garderobę, bez podmalowania jej szminką oczu ani twarzy. Nie dodano jej niczego ani też ujęto, a dlatego że nie ujęto i nie złagodzone, wydaje się ona potworną tym, którzy jej w takiej grozie nigdy nie widzieli. Groza zaś ta i potworność jest

ogromnie powszednią, jednostajną jak obracanie się zabłoczonego koła wiecznie w jedną stronę.”

Najwięcej prawdy miał w sobie według Makuszyńskiego płaczący w finale Łoński grany przez Jana Nowackiego (choć powinien płakać w samotności):

„Potrzebne jest natomiast to głębokie przejęcie, które żywym czyni słowo i tętniącym, ból czyni bólem, a nie krzywieniem potwornym twarzy. W *Aszantce* przejęciem się takim imponował Nowacki. Brak słów pochwały dla jego postaci znakomitej, jakby dla niego tworzonej, dla jego swobody w akcie I, niepokoju w akcie II i końcowej sceny odegranej wybornie. To był rzeczywiście popis, w którym równocześnie brała udział panna Czaplińska. [...] Ani na chwilę nie wyszła z roli, od początku do końca bez najmniejszej przesady, wyborna”.

„Słowo Polskie”
z 12 czerwca 1906.



Zofia Czaplińska



Jan Nowacki

z dramatu Korzeniowskiego — podwójne standardy określające zasady przyzwoitości i obyczajności, inne dla kobiet, inne dla mężczyzn. W świecie Halki, Kasi czy Pawłowej mężczyźni mają tak zwane naturalne potrzeby, które mogą realizować za przyzwoleniem społecznym nawet wtedy, gdy łamią przykazania⁵⁰. Postawa Małaszki to pierwszy krok do obnażenia tych podwójnych standardów. Bohaterka Zapolskiej bowiem do swej kobiecości podchodzi zupełnie inaczej niż jej chłopskie poprzedniczki. Już jako bohaterka powieściowa zaczęła „rozpoznawać piękno i odróżniała elegancję od pospolitości”⁵¹. Kiedy dojrzała swoje odbicie w lustrze: „oniemiała na widok takiej piękności — własna jej uroda przeraziła ją”. Małaszka będzie wykorzystywać swe kobiece atuty, jak przystało na *femme fatale* z wiejskiej chaty: „Bo urodę toć królewską mam... Pan hrabia pewnie już nie wie, jak ja wyglądam. Niech się pan napatrzy, a potem mnie w spokoju zostawi”⁵². To jedna z pierwszych bohaterek, które, zdobywając pewnego rodzaju świadomość ciała, zdobywają też poczucie własnej wartości.

Na sposobie postrzegania Małaszki przez krytykę i publiczność zaważyła także płeć autorki dramatu. *Małaszka* Zapolskiej powstała zrazu jako szkic powieściowy i zaraz po publikacji w 1883 roku wywołała falę oburzenia. Głosy krytyczne nasiliły się dwa lata później, gdy utwór został włączony do tomu *Akwarele* — wtedy właśnie padło oskarżenie o plagiat (pewnej rosyjskiej powieści), a wydawca Zapolskiej z tego powodu wytoczył redaktorom „Prawdy”, Janowi Ludwikowi Popławskiemu i Aleksandrowi Świętochowskiemu, sprawę w sądzie. Obaj panowie zostali wprowadzili uniewinnieni, ale Zapolskiej żadnego plagiatu nie udowodniono. Anna Janicka zauważa, że w dyskusjach i sporach wokół *Małaszki*, które toczyły się w atmosferze skandalu, chodziło w gruncie rzeczy o coś innego: „punkt krytycznej ciężkości został [...] podwójnie przeniesiony — najpierw z tekstu na autorkę, potem z autorki

50 O procesie obnażania tych podwójnych standardów na przełomie XIX i XX wieku pisała m.in. Sławomira Walczewska *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, eFKA, Kraków 1999.

51 Gabriela Zapolska *Małaszka*, w: tejsze *Szkice powieściowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 59; kolejny cytat s. 35.

52 Gabriela Zapolska *Małaszka*, w: tejsze *Dramaty*, t. 1, opracowała Anna Raszevska, wstęp Zbigniew Raszevski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław, Warszawa 1960, s. 147.

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

Nowość!**Nowość!**

W Niedzielę dnia 13 Stycznia 1907 roku

300 rine strugi:

ASZANTKA

Komedya w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego.

OSOBY:

Iskold	PP. Kozłowski	Jan, służący	PP. Kozłowski
Iskoldowa	Iskoldowa	Iskold	Iskoldowa
Kozłowski	Iskold	Iskold	Iskold
Iskoldowa	Iskold	Iskold	Iskold
Iskold	Iskold	Iskold	Iskold
Iskold	Iskold	Iskold	Iskold
Iskold	Iskold	Iskold	Iskold
Iskold	Iskold	Iskold	Iskold

Bawie się wspaniale — akt I, II, III, w Warszawie, akt II, w Poznaniu.

Dłuższą pauzę oznacza spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego.**Początek o godz. 7. — Koniec o godz. 9¹⁵.**

CENY MIEJSCE ZWYCZAJNE.

Lata pierwsza na 5 osób	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—
Lata 10—	Lat. 10—	Stojące w pierwszym rzędzie	Lat. 10—

WIERZCHNIE OKRYCIA, KAPELUSZE, ŁASKI, PARASOLE, NALEŻY ZOSTAWIAĆ W GARDEROBIE.

Miej miejsca najwyżej w kabinie zamieszkałej F. 4. Ogrzewanie, Rynek gł. (Hotel Drezdeński), a w Nisze przedkolumny w kabinie Teatralnej.

W Teatrze Miejskim w Krakowie: „Jestem zabójcą”, komedya w 1 akcie Al. hr. Frydry.

Zakończony: „Dozwolę”, komedya w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego.

W Teatrze Miejskim w Krakowie.

W Teatrze Miejskim w Krakowie.

Premiera *Aszantki* w Krakowie odbyła się w Teatrze Miejskim 12 stycznia 1907 roku, a więc już po prapremierze lwowskiej. Doceniono Irenę Solską, która wystąpiła w roli tytułowej, nie uratowało to jednak komedii Perzyńskiego przed surową oceną recenzenta „Czasu”:

„Wystawiona wczoraj na scenie krakowskiego teatru trzyaktowa komedia Włodzimierza Perzyńskiego *Aszantka* ma już za sobą ujemny rozgłos jaskrawej drastyczności pomysłu, jaskrawszych jeszcze sytuacji i «charakterów» scenicznych. Zarzuty, które by w tym kierunku podnieść można, okazały się uzasadnione o tyle, że komedia

p. Perzyńskiego nie ma w sobie samej dostatecznych artystycznych racji, które by jaskrawość tę pokryć, osłonić i artystycznie tłumaczyć mogły. Czynniki talentu tworzącego komedię rozkłada się w niej na pierwiastki mniej wartościowe: obserwacji powierzchownej, choć bardzo wrażliwej, lekkomyślności nieco forsowanej, a nawet na pierwiastki wprost ujemne: cynizmu w atmosferze wielce chwilami przykrej, przeciągniętej i sztucznej. Problem komedii nie jest po prostu wzięty głęboko, a dotykany tylko po wierzchu, co właśnie daje mu scenicznie wyraz nieprzyjemnie rażący. Ma natomiast *Aszantka* wiele żywego wer-

wu scenicznego, wiele lotnego, nieraz nieśmiałego dowcipu określeń i *bon mots*, dużo werwy komicznej i zręczną technikę sceniczną, która pokrywa nawet melodramatyczny efekt zakończenia. Grana była *Aszantka* w tempie ogólnie zbyt rozwlekłe, co uwiadamiało jeszcze wyraźniej jej słabe strony. Nie zachowano tego, co jest w komedii najlepszym: bystrego ruchu akcji. W rolach poszczególnych okazała wiele maestrii p. Solska jako *Aszantka*, wyróżnili się z ансамблю p. Fritsche, Węgrzyn M. i p. Pawłowska”.

„Czas” z 13 stycznia 1907.

na kobietę”⁵³. Popławski nie miał bowiem wątpliwości, że „we wszystkich prawie utworach p. Zapolska występuje sama jako bohaterka”⁵⁴. Pisanie Zapolskiej, jako pisanie kobiece i w jakiejś mierze autobiograficzne, charakteryzowane jest jako przesadne, jaskrawe, histeryczne, a także skandaliczne w odsłanianiu tego, co intymne, w patologiczny sposób. Nawet oskarżenie o plagiat mieści się w tej formule pisania czy pisaniny kobiet, które niczym „obdarzone dobrą pamięcią papużki [...] powtarzają cudze myśli, cudze zdania, cudze obrazy, przedrzeźniając je w swym ptasim świergocie”⁵⁵.

W *Aszantce* prześledzić można inny wariant wykorzystania melodramatycznego modelu kobiety upadłej. Bohaterka dramatu Włodzimierza Perzyńskiego to prosta dziewczyna, córka praczki i stróża, która staje się bezwzględną kokotą i doprowadza swego pierwszego uwodziciela do samobójczej śmierci. Wydawałoby się, że w tym schemacie fabularnym nie ma już ani śladu po idei uciśnionej niewinności patrzącej na świat sercem, na której ufundowana została figura Halki. W gruncie rzeczy jednak Perzyński w swej gorzkiej komedii bardzo wyraźnie pokazuje cały proces konstruowania kobiecej tożsamości. Krok po kroku demonstruje, jak mężczyźni lepią tego rodzaju kobietę ze swoich wyobrażeń opartych na dobrze znanym z teatru i literatury melodramatycznym modelu, który już się wyraźnie rozkleja. Z pierwotnego nierozzerwalnego spłotu ciała namiętnej kochanki i duszy czystego anioła dobroci wyodrębnia się coraz wyraźniej ta pierwsza figura. I przybiera kształt dobrze znany z rzeczywistości.

Gdy baron Kręcki sprowadza po raz pierwszy osiemnastoletnią Władkę do kawalerskiego mieszkania Łońskiego, obaj panowie z zachwytem patrzą na rumieńce zawstydzenia, które co chwila pojawiają się na twarzy dziewczyny: „znać, że to jeszcze nie popsute”⁵⁶. Władka równie spontanicznie śmieje się, jak i płacze. Podkreślane w tej scenie naiwność, niewinność, prostoduszność oraz uczuciowość to cechy

53 Anna Janicka *Sprawa Zapolskiej: skandale i polemiki*, Uniwersytet w Białymstoku, Alter Studio, Białystok 2013, s. 86.

54 „Przegląd Tygodniowy” nr 25/1885, s. 361; cyt. za: Janicka *Sprawa Zapolskiej...*, dz. cyt., s. 87.

55 Tamże.

56 Włodzimierz Perzyński *Aszantka*, w: tegoż *Wybór komedii*, opr. Lesław Eustachiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, BN I 237, s. 166; kolejne cytaty: s. 149, 173, 211, 212, 213, 214, 220.

O warszawskim przedstawieniu, które Teatr Mały Mariana Gawalewicza pokazał w sali teatralnej Filharmonii 17 kwietnia 1907 roku pisał między innymi Jan Lorentowicz w formie recenzji wielogłosowej, stylizowanej na serię listów widzów, obrazujących różnorodność:

„Mańka, to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

„Czego Lwów chciał właściwie od tej sztuki? Ja myślałam, że przynajmniej raz człowiek zobaczy w teatrze coś pikantniejszego, że się zabawi gruntownie, a tu ciągle to samo. Głupi mężczyzna upada dla głupiej kobiety – i wszystko.”

„Wyście tam w Krakowie nie zrozumieli *Aszantki*. Roztęczęni wizjami Wyspiańskiego odwracacie się od «mętów» życia warszawskiego. U nas inaczej. Nasze istnienie estetyczne, zatopione całkowicie w niesłychanej barbarii, szuka wciąż moralno-dulskich dywersyj. [...] Takie jak *Aszantka* sztuki znajdują też w Warszawie lepszych niż w was wykonawców. P. Dulebiance zbywało na wdziękę, zbywało na liniach przyjemnych i giętkich. Ale realizm Władki w pierwszym akcie odwróżyła całkiem niepospolicie, a w aktach następnych utrzymywała się dobrze w tonie nerwowego, szorstkiego rozwydrzenia kokoty. P. Prochaska pocieszała tu i ówdzie rysy fizjonomii Łońskiego, nie wydobyła i nie usprawiedliwiła charakteru w scenach ostatnich.”

Recenzję zakończył Lorentowicz rzekomym listem dyrektora teatru: „*Dulska* nas postawiła. *Aszantka* będzie

nas podtrzymywać. [...] Mieśliśmy doskonałą sztukę ze stonków galicyjskich, mamy teraz ponętny utwór ze stonków warszawskich; braknie nam jeszcze jakiejś sensacji poznańskiej. [...] Budujemy teatr symboliczny, chociaż realizystyczny, trójbaborowy teatr. Publiczność warszawska intencje nasze zrozumiała dobrze. Nie tracimy nadziei, że i prasa nie pozostanie w tyle. Niech żyje, panie, sztuka narodowa!”.

Jan Lorentowicz *Dwadzieścia*

lat teatru, t. 4, Warszawa 1935,

s. 186-193.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.



Jan LORENTOWICZ

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

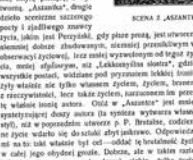
...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.



SCENA Z *ASZANTKI* W FENIKSIE (FOT. P. BAJCZYŃSKI, FOTOW. WŁOSKI)

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

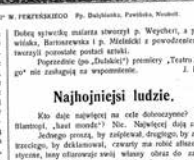
...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.



SCENA Z *ASZANTKI* W FENIKSIE (FOT. P. BAJCZYŃSKI, FOTOW. WŁOSKI)

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

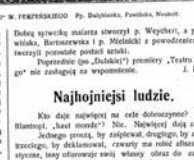
...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.



SCENA Z *ASZANTKI* W FENIKSIE (FOT. P. BAJCZYŃSKI, FOTOW. WŁOSKI)

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

...to jest Władka, udała ci się świetnie. Odmalowałaś ją jak żywą. Wyobrażam sobie, jak się będzie śmiała, gdy pójdzie na *Aszantkę*. Zobaczy po prostu swoją fotografię. Ona teraz żałuje, że nie umie pisać, bo powiada, napisałaby bardzo ciekawy romans. Nie święci garnki lepią. Dulebianka jest mało do niej podobna, przy tem nieco za chuda, ale dobrze ją wzięła”.

melodramatycznej bohaterki. Ich splot czyni z niej idealny materiał, z którego mężczyzna może ulepić sobie zabawkę. Władka, choć znaleziona w mieście, na warszawskiej ulicy, jest w oczach mężczyzn dzieckiem pierwotnej, nieskażonej natury, ma „barbarzyński urok”: ten motyw zostaje podkreślony egzotycznym pseudonimem, który Łoński nadaje dziewczynie — Aszantka. Ten przydomek określa też jasno relację między kobietą a mężczyzną. Łoński tak tłumaczy Władce, kim jest Aszantka: „No i raz przyszedł biały człowiek i wziął ją do niewoli”, do słodkiej niewoli, rzecz jasna, w której „nic nie robiła po całych dniach, tylko się bawiła, śmiała, tańczyła”.

W drugim akcie (dwa lata później) widzimy Władkę we florenckim hotelu, już jako utrzymankę Łońskiego. Cechy, które w pierwszym akcie czyniły ją zabawką atrakcyjną dla mężczyzn, ukazane są w innym świetle. Teraz jej naiwność jest zwykłą głupotą, prostota — wulgarnością. Wydawałoby się, że nie pozostało w niej nic ze szkieletu melodramatycznej heroiny. A jednak Władka — wbrew swoim interesom — zakochuje się bez pamięci. W polskim kelnerze, w cynicznym cwaniaku, który nią pomiata, ale chętnie zostanie jej alfonsem. Władka jednak nie słyszy tego, co ukochany do niej mówi. Pomna na swój melodramatyczny rodowód, patrzy na swego Franusia jedynie sercem. Na scenie oglądamy cały niewyszukany repertuar gestów miłosnego poddaństwa, które doskonale znamy: Władka rzuca się mu na szyję, odepchnięta całuje po rękach, recytuje z przejęciem wszystkie stosowne i zgoła nieoryginalne wyznania: „Franuś mój... ja ciebie kocham... ciebie jednego”, „Bierz Franuś, bierz, co chcesz... to wszystko twoje”, „Ja zostanę z tobą, Franiu, zostanę [...] jakiem pomyślała, że się już mamy rozłączyć... taki mnie żal zdejmował... taki straszny żal, że nie umiem powiedzieć”. Nie umie, bo miłość melodramatycznej bohaterki jest niewyrażalna, opiera się na modelu idealnej komunikacji, w której serca rozmawiają ze sobą bez słów. Bezgraniczność Władczynej miłości i oddania pieczętuje deklaracja: „I ja bym się dla ciebie otręła, Franuś”. Za deklaracjami zakochanej kobiety idą czyny. Nie truje się wprawdzie, ale widowiskowo opuszcza Łońskiego: „I jemu [Frankowi — przyp. E.P.], się będę, jak pies, u nóg włóczyła, a na ciebie pluje...”. Łoński strzela do kochanki, ale niecelnie, a Aszantka, jak dziecku natury przystało, porzuca jednego pana, by całować stopy innego. Kobieta rzucająca się do stóp swego ukochanego to obraz utrwalany na teatralnej scenie w wielu różnych wariantach, a wśród



poprzedniczek Władki są i Moniuszkowska Halka, i Pawłowa z komedii Blizińskiego.

W trzecim akcie Władka ma już własne mieszkanie w Warszawie, klientów bez liku, pieniędzy też niemało, choć traci je na wyścigach. Czy pozostało w niej coś z melodramatycznej heroiny? Na pewno wrażliwe — w gruncie rzeczy — serce i poczucie obowiązku wobec rodziny. Nie wyrzekła się swojej matki praczki, pożycza pieniądze Łońskiemu, chociaż dwa lata wcześniej omal jej nie zabił. I tylko nie chce zrozumieć tego, co Łoński próbuje jej wytłumaczyć: że bardzo go skrzywdziła, że to on jest jej ofiarą...

Władka mieszka w „Eldorado polskiej prostytucji”. Tak właśnie zostanie określona Warszawa w innym dramacie — w *Cyrce Mańkowskiej* Nowaczyńskiego. Albo w „hurtowni białych niewolnic”⁵⁷, jak pisała w 1909 roku Paulina Kuczalska-Reinschmidt. Rosyjski przewodnik po Warszawie z roku 1873 odnotował istnienie 41 domów publicznych, usługi seksualne w mieście oferowało wówczas 1039 prostytutek (w domach schadzek: 223, w domach publicznych: 177, tolerowanych samotnych: 176, podlegających obowiązkowemu badaniu: 463)⁵⁸. Jeśli wierzyć statystykom, w Warszawie na przełomie wieków było (proporcjonalnie rzecz jasna) więcej prostytutek niż w Paryżu czy Londynie. Warszawę wyprzedzał tylko Petersburg. A pamiętać trzeba, że kobiety takie, jak Aszantka w tej statystyce się nie znalazły.

Władka Lubartowska przyjmująca mężczyzn u siebie lub odwiedzająca ich w hotelach była zapewne przez pewien czas szambrseparystką albo gabineciarką. Z pewnością nie należała do proletariatu kobiet upadłych, czyli kobiet tolerowanych, tolerantek, burdelówek czy rogowek. Państwo raczej nie interesowało się Władką/Aszantką i innymi utrzymankami, kokotami bądź metresami, by nie narażać na szwank reputacji ich protektorów. Władka nie była więc prawdopodobnie objęta policyjno-lekarskim nadzorem, a jeśli nawet musiała się badaniom poddawać, to zapewne u siebie w domu. Raczej nie miała słynnej książeczki, którą kobiety żyjące z prostytucji musiały okazywać na każde żądanie. Nie była też narażona na policyjne obławę, niezapowiedziane rewizje, areszt bez przyczyny. Jednak także i ona

57 *Głos kobiet*, „Ster” nr 5/1909.

58 Za: Mieczysław Grydzewski *Silva rerum*, „Wiadomości” [londyńskie] nr 26/1953.



FOTOGRAFIE WIECZORNE

M. DUTKIEWICZ



WARSZAWA.

należała niewątpliwie do licznej rzeszy „białych niewolnic”, o których prawo do godności walczyły po 1905 roku polskie feministki z Pauliną Kuczalską-Reinschmidt, Izą Moszczeńską i Teodorą Męczkowską. Stawką w grze były tu kobiece ciała, nad którymi pełną kontrolę przejęło państwo, by zagwarantować mężczyznom możliwość pozornie bezpiecznego zaspokajania naturalnych (u mężczyzn rzecz jasna) potrzeb seksualnych. I by autorytetem prawa umacniać podwójne standardy moralne: jedno obowiązujące mężczyzn, inne, znacznie bardziej restrykcyjne, przeznaczone dla kobiet. Wprowadzony przez władze reglamentaryzm miał na pozór zapobiegać rozprzestrzenianiu się chorób wenerycznych, w rzeczywistości wcale nie był w tej sferze skuteczny, za to przyczyniał się do całkowitego uprzedmiotowienia i ubezwłasnowolnienia całej rzeszy kobiet⁵⁹. Gdy feministki głosiły, że „prostytucja usunięta z obyczajów być musi, bo tego wymaga zdrowie, etyka, sprawiedliwość i szczęście narodów”⁶⁰, myślały o bezpieczeństwie dzieci i kobiet zarażanych przez swych mężów zainfekowanych w legalnych lupanarach. Ale uważały też prostytutkę za symbol sytuacji kobiet, uprzedmiotawianych, poniżanych, pozbawianych godności i prawa decydowania o sobie.

Gdy polskie feministki zaczynały wprowadzać takie kobiety jak Władka Lubartowska i jej koleżanki w sferę widzialności, w teatrze Łoński niezmiennie budził większą sympatię i empatię niż jego ofiara. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”⁶¹ zauważył w nim „szczerłość i wrodzoną delikatność uczuć”. Może dojrzał ją nawet w tych scenach, w których Łoński bezpardonowo szarpie i szturcha ciało Władki, bo przecież to ciało jest jego własnością. Recenzent przyznaje, że to Łoński zrobił z Władki kokotę, jest jednak przekonany, że nie doszłoby do tego, gdyby nie fakt, że „zadatki takie istniały w jej duszy zawsze”. W duszy tej zresztą dominują „wstrętne i cyniczne zakamarki”, które autor pokazuje z artyzmem. To cytaty z recenzji z warszawskiego przedstawienia z 1907 roku, w którym rolę Aszantki zagrała Maria Dulęba, odnosząc

59 Obszernie pisała o tym Jolanta Sikorska-Kulesza *Zło tolerowane. Prostytucja w Królestwie Polskim w XIX w.*, Mada, Warszawa 2004.

60 Konferencja publiczna o walce z handlem żywym towarem, „Ster” nr 4-5/1914.

61 „Tygodnik Ilustrowany” nr 17/1907.



Helena Modrzejewska jako Gilberta w sztuce Henry'ego Meilhaca i Ludovica Halévy'ego *Frou Frou*.

swój pierwszy znaczący sukces. Grała tę rolę także parę lat później w filmowej adaptacji sztuki — *Wykolejeni*⁶². Zdaniem recenzenta „wrodzona wytworność artystki” musiała się bardzo naginać do prostackiej duszy granej postaci, ale rezultat był zadowalający.

Inne gwiazdy polskiego teatru, którym przyszło grać Aszantkę, stosowały różne strategie. W lwowskiej prapremierze grała Zofia Czaplińska, ceniona aktorka komediowa i farsowa, mająca doświadczenie w kreowaniu „dziewcząt upadłych”. Irena Solska, która wystąpiła w kra-kowskiej premierze 12 stycznia 1907, w jednym z listów deklarowała, że musiała w tej roli „pokonywać własną indywidualność”⁶³, recenzenci⁶⁴ zaś chwalili ją za to, że grą swą uzupełnia portret bohaterki, naszkicowany zaledwie przez autora. Badaczka biografii Solskiej, Lidia Kuchtówna, podkreślała, że aktorka „grała Aszantkę bez brutalności i zaznaczania prymitywizmu tej postaci”⁶⁵. Zastrzeżenia zgłaszano natomiast

62 W filmie *Wykolejeni* z 1912 (wytwórnia Sfinks, prem. 6 stycznia 1913, reż. Aleksander Hertz) fabułę *Aszantki* połączono z *Edukacją Bronki* Stefana Krzywoszewskiego.

63 *Listy Ireny Solskiej*, wybór i opracowanie Lidia Kuchtówna, PIW, Warszawa 1984, s. 80.

64 Zob. Franciszek Pajęczkowski *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 147.

65 Lidia Kuchtówna *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980, s. 83.



Helena Modrzejewska jako Ofelia w krakowskiej i warszawskiej inscenizacji sztuki Williama Shakespeare'a.

do Przybyłko-Potockiej, bo zanadto szarżowała i przerysowywała graną postać (premiera w Teatrze Letnim w Warszawie, 25 lipca 1908). Z katalogu tych recenzenckich uwag wynika więc, że aktorki chroniły się, przesuając rolę Władki w jedną z bezpiecznych konwencji — bądź to podkreślając melodramatyczne nuty kryjące się w postaci, bądź to akcentując jej karykaturalne aspekty.

3. Modrzejewska – mistrzyni dramaturgii życia publicznego

Od początku wieku ważnym zadaniem aktorek było ucieleśnianie obowiązującego ideału kobiecości. Wśród artystek, które najsilniej oddziaływały na wyobraźnię widowni, szukającej w ich scenicznym wizerunku odbicia swoich marzeń o kobiecie idealnej, wymienić trzeba Józefę Ledóchowską, Konstancję Pięknowską czy Leontynę Halpertową. Jeśli jednak szukać aktorki, która oddziaływała na tę wyobraźnię w najbardziej kompleksowy i przekonujący sposób, to trzeba by wskazać Helenę Modrzejewską — uważaną skądinąd za dziedziczkę Halpertowej. Modrzejewska bowiem kreowała swój wizerunek w sposób przemyślany i świadomy, używając w tym celu nie tylko tekstów swoich ról, ale także, a może przede wszystkim, tekstu swojej biografii.



Rachel z dram. W. Szymanowskiego „Salomon”.



„Halezka z Ostroga” J. Szulskiego
Halezka — Modrzejewska, Matka — Hof-
manna.



Królewicz Władysław z dram. J. Szulskiego „Owór królewicza Władysława”.



Marya z wodewilu „Folwark Primrose”.



Aniela ze „Ślubów panieńskich” Fredry.



Adryanna Leccuvreur, Scribe'a.



Frou-Frou, Scribe'a.



Z jednoaktówki „Ciężka próba”.

dziestu. Cały repertuar ówczesny staje przed oczyma w swych wybitnych momentach. Widzimy, co się nań składało ze sztuk oryginalnych, a co z obcych. Widzimy, jakie sztuki pozostały do dziś młodemu, a jakie zeszły bezpowrotnie z afisza. A w końcu widzimy i to, że owa epoka, już dziś odległa, nie jest wcale gorszą od dzisiejszej, ani stoi od niej niżej, ani się jej wobec współczesnego repertuaru wstydić potrzeba. Przeciwnie...

Wydoskonalili się środki zewnętrzne, technika, może pod pewnym względem i to, co się dziś nazywa: zespół. Ale duch, ale wartość wewnętrzna i literacka, ale poziom sztuki, — te wcale nie zolbrzymiały, ani na wynioślejsze wyżyny nie wstąpiły...

Wśród ciekawej tej kolekcji brakowało: Adrianny Lecouvreur i Anieli ze „Ślubów” starego Fredry. Bez tych ról komplet byłby jakoś wadliwy, brakowałoby dwóch ważnych nut w har-

monii. Z ambarasu wyprowadził nas znany a poważny kolekcjoner rzeczy teatralnych, p. Wład. Krogulski, art. dram. teatru Rozmaitości, autor cennych „Pamiętników starego aktora”. Nietylko odnalazł w swych (jedynych w swoim rodzaju) zbiorach obiedwie fotografie, ale zarazem takie, które pochodzą także z epoki społecznej z naszą kolekcją, otrzymaną z prywatnego źródła. Ale przyznał doświadczony zbieracz i znawca starych polskich teatraliów, że *tego* kompletu — nawet on nie posiada.

a. b.

Rodzina Modrzejewskiej.

Wobec świętego zgonu nieodżałowanej artystki, podajemy łaskawie użyczone nam prywatnie fotografie synowej zmarłej artystki, żony Rudolfa Modrzejewskiego, i ich córki, Maryli Modrzejewskiej, wnuczki artystki. Marylka Modrzejewska przyszła na świat w chwili, gdy babka jej, Helena,

występowała w roli Maryi Stuart w Chicago na cel dobroczynny (szkołę polską) i dla tego ochrzczona została imieniem Maryi Heleny Stuart. Trzymała ją w 1883 r. do chrztu w kościele OO. Zmartwychwstańców (S-go Stanisława) w Chicago hr. Zofia Henrykowa Łubieńska wraz z Piotrem Kiołbasą, znanym i dziś już zmarłym polakiem, skarbnikiem miasta Chicago. W tymże kościele w kilka dni potem pp. Karolstwo Chłapowscy obchodzili uroczystość srebrnego wesela.



P. Modrzejewska, synowa artystki.



Marylka Modrzejewska, wnuczka artystki.

Gdy jesienią 1868 roku w czasie pierwszej serii występów gościnnych Modrzejewska podbiła Warszawę, recenzenci spierali się o to, która z jej ról — Adrianna Lecouvreur czy Aniela ze *Ślubów panieńskich* — jest rolą wybitniejszą. Obie kreacje uznawano jednak zgodnie za koncert kobiecości, której najważniejszym atutem jest wdzięk i to wdzięk „naturalny, którego żadna sztuka nadać nie zdoła”, jak pisał Władysław Bogusławski⁶⁶. Krytycy, którzy jak Bogusławski, przyznawali palmę pierwszeństwa Anieli, mieli po temu jasne powody: „To nie jest panienka, jaką po salonach wszystkich krajów znaleźć można. To nasza własna dziewczica, typ rodzinny, którego między rogatkami miasta szukać na próżno”⁶⁷. Według Bogusławskiego Modrzejewska właśnie tą Fredrowską rolą dowiodła, że jej talent nie jest „kosmopolityczny”. Bogusławskiemu wtórował Lewestam: „ta Aniela była w najpiękniejszym i najwznioślejszym znaczeniu tego wyrazu naszą dziewczicą”⁶⁸. Po latach Kotarbiński potwierdzał, że Aniela Modrzejewskiej „przekształciła się w obraz poetyczny, w idealną zjawę polskiej dziewiczości”⁶⁹. Wydaje się jednak, że na te dwie popisowe role Modrzejewskiej należy patrzeć jak na awers i rewers tego samego obrazu. Jeśli bowiem Fredrowska Aniela w wykonaniu Modrzejewskiej staje się ucieleśnieniem ideału polskiej dziewczicy, to jej naturalnym dopełnieniem jest Adrianna, typowa melodramatyczna heroina, która wprawdzie upada i grzeszy z miłości, ale też dzięki miłości i poświęceniu wznosi się na wyżyny szlachetności. Melodramatyczne role „potwierdzają stereotypowe wyobrażenie o kobiecie jako urodzonej grzeszniczce, która piękno i wielkość duchową zyskać może jedynie przez pokutę”, jak pisze Dariusz Kosiński, podkreślając przy tym, że właśnie tego rodzaju kreacjami, a nie repertuarem Szekspirowskim, zdobywa Modrzejewska serca polskich widzów⁷⁰.

Dodać do tego wypada, że polskie tłumaczenia francuskich sztuk jeszcze bardziej uwznioślały melodramatyczny wzorzec, łagodząc

66 „Kurier Warszawski” z 8 października (26 września) 1868.

67 „Kurier Warszawski” z 12 października (30 września) 1868.

68 „Kłosa” nr 172/1868.

69 Józef Kotarbiński *Aktorzy i aktorki*, Warszawa-Płock 1924, s. 108.

70 Zob. Dariusz Kosiński *Kobiecość w teatrze XIX wieku*, „Dialog” nr 1/2005; tenże *Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej*, w: *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, pod red. Ewy Partygi i Piotra Morawskiego, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010.

teksty pod względem obyczajowym, by nie prowokować konserwatywnej publiczności. W rezultacie translatorsko-cenzorskich zabiegów melodramatyczne heroiny podlegały jeszcze dalej posuniętej idealizacji, a ich obraz można było bez trudu wpisać w normatywny model kobiecości. W podobnym modelu mieściło się wiele bohaterek francuskich sztuk dobrze skrojonych oraz komedii, powielających w dużej mierze melodramatyczne zasady kreowania kobiecych postaci. Jak choćby największy warszawski sukces Modrzejewskiej, czyli rola Gilberty w przeboju Meilhaca i Halévy'ego, *Frou-Frou*. Na cukierkach chętnie kupowanych nie tylko przez teatromanów widniała podobizna Modrzejewskiej w tej właśnie roli. A repertuar Szekspirowski przegrywał w konkurencji z tymi przebojami, a przy tym niebezpiecznie się do nich zbliżał. Właśnie w tym kontekście warto umieścić jedną z „najpowabniejszych” kreacji Modrzejewskiej, graną niedługo po *Frou-Frou*, warszawską Ofelię popadającą w obłęd z „nieporównanym wdziękiem”⁷¹, jak pisał Wacław Szymanowski. Był to prawdopodobnie efekt świadomych zabiegów aktorki, starającej się nadać spójność swemu wizerunkowi scenicznemu i prywatnemu, a także odpowiedzieć na oczekiwania publiczności. Spoglądając na fotografie, na których Mieczkowski uwiecznił Modrzejewską w tej roli, Szczublewski stwierdza przeszło sto lat później: „Warszawska Ofelia jest jakoś ładniej obłąkana niż tamta szalona z Krakowa”⁷².

Niewykluczone, że kult Modrzejewskiej zrodziła w znacznej mierze wspomniana niezwykła spójność wizerunku publicznego i prywatnego aktorki, a także umiejętność wprowadzenia starannie wykreowanej i dobrze przemyślanej osoby na scenę życia publicznego. Wielu badaczy stwierdzało, że największym dziełem Modrzejewskiej była sama Modrzejewska. Siłę oddziaływania tego „dzieła” wzmacniał fakt, że aktorka ten sam wzorzec kobiecości realizowała na scenie i w życiu prywatnym. Potwierdza to zarówno lektura jej listów, jak i jej *Wspomnień i wrażeń*. O ile jednak na scenie pięknie umierała, jak na melodramatyczną heroinę przystało, o tyle w życiu do tego dobrze znanego z teatru scenariusza kobiecości chciała dopisać pozytywne zakończenie. Jak podkreślali zgodnie Józef Szczublewski i Tymon Terlecki,

71 „Tygodnik Ilustrowany” nr 170/1871.

72 Józef Szczublewski *Modrzejewska. Życie w odślonach*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 126.

a ostatnio Marzena Kuraś⁷³, momentem przełomowym w życiu i karierze Modrzejewskiej była wizyta w Wiedniu w 1865 roku, w garderobie aktorki, którą знаła jeszcze ze Lwowa, czyli Marii Łagowskiej, występującej na scenie jako Maria Fontelive. Jej karierę i los można uznać za ważny impuls dla autokreacyjnych wysiłków Modrzejewskiej. Fontelive nie tylko odnosiła sukcesy sceniczne w *Damie kameliowej*, w roli Małgorzaty Gautier, czyli bohaterki uznawanej za kwintesencję melodramatycznej kobiecości, ale też zdobyła serce austriackiego księcia i została jego żoną. Szczublewski pisał o Modrzejewskiej: „To spotkanie podsycało w niej ambicje: przecież jest piękniejszą niż Fontelive, i dużo lepszą aktorką”⁷⁴. Lwowska przyjaciółka stała się żywym dowodem tego, że można być aktorką i damą jednocześnie. Niewykluczone, że właśnie wtedy Modrzejewska wymyśliła siebie — sceniczną i prywatną. Po wizycie w Wiedniu bowiem „uchwyciła swój los we własne ręce”⁷⁵, jak pisał Tymon Terlecki. Rozpoczęła błyskotliwą karierę sceniczną najpierw w Krakowie, potem w Warszawie, wreszcie w Stanach Zjednoczonych (nowojorską publiczność rzuci do swych stóp w 1878 roku właśnie rolę Camilli — tak bowiem w Stanach Zjednoczonych nazywano Małgorzatę Gautier). Jako żona nie księcia wprowadzie, lecz dobrze urodzonego Karola Chłapowskiego. Trzy lata po wiedeńskim spotkaniu Warszawa stała się główną sceną starannie obmyślanego performansu tożsamościowego Modrzejewskiej jako artystki-damy. Przez osiem lat (1868–1876) tutaj kształtowała swój wizerunek, wykorzystując w tym celu scenę, gazety, ulice i parki, wystawy sklepowe, imprezy dobroczynne, salony artystyczne, inteligenckie i ziemiańskie. I organizując wtorkowe przyjęcia, i chwytając za pióro w razie potrzeby, była bez wątpienia mistrzynią dramaturgii życia publicznego.

Biografia Modrzejewskiej to życiorys kobiety samodzielnej, nowoczesnej, kształcącej się i rozwijającej się do końca swych dni. Jej małżeństwo miało partnerski charakter, nie krępowało jej aspiracji życiowych i zawodowych. Jednak prowadząc życie niezależne i wymykające

73 Zob. Tymon Terlecki *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991; Szczublewski *Modrzejewska...*, dz. cyt., Warszawa 1975); Marzena Kuraś *Trzeba iść za swym przeznaczeniem*, „Twórczość” nr 7/2010.

74 Szczublewski *Modrzejewska...*, dz. cyt., s. 45.

75 Terlecki *Pani Helena...*, dz. cyt., s. 65.



VARSOVIE

Włodzisław



O zaangażowaniu kobiet w powstanie listopadowe:

„Rozczulający jest widok staranności Polek, które ze łzami w oku, przewyżają słabość kobiecą i opatrują chorych. Podzieliły się na sekcje i zaciągają się jak wojsko na warty. Dzień i noc chorzy są strzeżeni. Możemy zapewnić, że podobnych poświęceń

i zapału nie masz przykładu w historii. Oficerowie osobny mają lazaret i wszelkie, jakie tylko pomyśleć można wygody. Żydzi i żydówki chwalebnie przyczyniają się do usług rannych, i w ich serca wstąpiła święta iskra obywatelstwa. Artystki teatru narodowego nie dają się poświęceniu nikomu uprzedzić. Możemyż

szczędzić największych ofiar dla tych, którzy za nas krew tak drogą przelewają?”.

„Kurier Polski” nr 430/1831.



Anna Pustowojtówna, 1863

się niejednokrotnie z ram konwenansu, w swej sztuce i działalności promowała Modrzejewska tradycyjny, całkowicie zgodny z patriarchalnymi oczekiwaniami, model kobiecości. Swoje bohaterki przedstawiała zawsze w sposób pozytywny, wykorzystując w tym celu matrycę melodramatyczną: ich grzechy czy błędy były w jej interpretacji rezultatem niefortunnnych okoliczności, czystość uczuć zawsze decydowała o ich wartości. O swojej interpretacji Camilli mówiła tak: „chciałabym, na ile tylko potrafię, dać wznioślejsze strony tej kobiety, która była w stanie wiele przecierpieć w chwili śmierci i umrzeć tylko i wyłącznie z miłości”⁷⁶.

Za kwintesencję jej wyobrażeń o kobiecie idealnej, którą chciała stworzyć na scenie i w życiu, można uznać wystąpienie na Kongresie Kobiet w Chicago w 1893 roku. Modrzejewska charakteryzowała wówczas sytuację polskich kobiet w perspektywie historycznej. Mówiła o „wybitnym stanowisku kobiety” w kulturze szlacheckiej. O odwadze, pożyteczności i wysokim poziomie moralnym Polek. O ich bystrych umysłach, udziale w życiu publicznym. Przywoływała różne obrazy historyczne: mężczyzna polski broni cywilizacji przed „azjatyckimi hordami”, a kobieta polska zostaje „w domu jako jedyny opiekun rodziny i majątku”. Na długie miesiące i lata. To kształci w niej „odwagę, gospodarność patriotyzm i cierpliwość”, „zasadnicze cechy charakterystyczne Polek”. Kiedy on idzie na pole bitwy, ona czeka, by wrócił z dobrą sławą, inaczej „wolałaby go widzieć w grobie”. Kobieta polska jest „aniołem stróżem” polskiego mężczyzny. I w przeciwieństwie do niego nigdy nie upada. Krótko mówiąc: „najlepsza rzecz w Polsce — to polska matka”. Wystąpienie Modrzejewskiej z 1893 roku uwypukla bardzo wyraźnie najważniejsze wartości współtworzące biedermeierowski model kobiecej tożsamości: miłość jako *caritas*, którą łatwo można zmodyfikować, wiążąc wpisany w nią ideał poświęcenia z ofiarą dla dobra ojczyzny.

76 Helena Modrzejewska *Artykuły – referaty – wywiady – varia*, wybór i opracowanie Emil Orzechowski, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2009, s. 103; kolejne cytaty: s. 74–81.



MODY PAŃSKIE

KRAKOWSKIE-PRZEDMIOTY



40. Dressed in a Fine Blue Dress

ARYZKIE

EDMIEŚCIE Nr. 19

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku w repertuariach teatralnych nadal często gościły wspomniane już komedie o kobietach emancypowanych napisane w trzydzieści lat wcześniej. *Lwy i lwice* Stanisława Bogusławskiego (1844, premiera 1846) porównywano chętnie z *Młodą wdową* Józe-

fa Korzeniowskiego (premierą 1846).

„Emancypacja też inaczej się w obu przedstawia. Słuchając Korzeniowskiego w *Młodej wdowie* myślałbyś, że to prąd głębiej nurtujący, który w istocie grozi podmyciem podstaw obyczajowych; patrząc na galerię *Lwów i Lwic* Bogusław-

skiego, widzisz, że to moda, która minie, pozostawiając tylko po sobie wiele, bardzo wiele śmiechu.”

„Kurier Warszawski”

z 3 czerwca (22 maja) 1875.



Różne mody i niewygody, Cyprian K. Norwid, 1873.

4. Emancypantki i kapelusze

Uwikłanie polskiego dziewiętnastowiecznego dyskursu emancypacyjnego w sprawę narodową wiąże się zarówno z otwarciem pewnych możliwości, jak i z istotnymi ograniczeniami. Utrata państwowości oznacza bowiem radykalną zmianę warunków, w jakich może toczyć się życie publiczne. Warunki te sprawiają zaś, że kobiety mogą, a nawet muszą się w nie włączyć. Przestają być całkowicie zamknięte w tradycyjnie odizolowanej od życia publicznego sferze domowej z dwóch powodów. Po pierwsze, dom zmienia swój charakter, stając się ważną placówką w batalii o przeszłość i przyszłość, obszarem wynajdywania tradycji oraz kreowania i podtrzymywania wyobrażonej wspólnoty narodowej. Po drugie, od początku wieku XIX salony, prowadzone nierzadko przez kobiety, są na ziemiach polskich szczególną formą przestrzeni publicznej: kształtuje się w nich nie tylko opinia publiczną, ale także konkretne programy polityczne. Mimo to formy obywatelskiego zaangażowania kobiet określane są nadal przez tradycyjne role: matki, żony, siostry, a nawet kochanki (by wspomnieć choćby patriotyczny romans pani Walewskiej).

Nie zmienia się to także po powstaniu styczniowym, uznawanym za ważny moment w dziejach tego, co określano jako kwestię kobiecą. Wszystkie zrywy narodowe odegrały istotną rolę w rozwoju dyskusji na temat udziału kobiet w życiu publicznym⁷⁷. Podczas powstania listopadowego sporo się na ten temat spierano, ale formy kobiecej aktywności okazały się bardzo ograniczone — od zagrzewania do walki (na przykład poprzez płasy z powstańcami albo kwestowanie na ich rzecz po przedstawieniach teatralnych) po pracę w lazaretach (w której podobno równych sobie nie miały aktorki Teatru Narodowego)⁷⁸. Charakter kobiecego wkładu w życie publiczne symbolicznie podsumowuje nazwa organizacji, którą w grudniu 1830 roku założyła Klementyna z Tańskich Hoffmanowa: Związek Dobroczynności Patriotycznej Warszawianek. W powstaniu styczniowym zaangażowanie kobiet było nieporównanie

77 Zob. Anna Barańska *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830–1831*, Wydawnictwo TN KUL, Warszawa 1989.

78 Zob. Aleksander Kraushar *Życie potoczne Warszawy w czasach listopadowych 1830–1831*, Warszawa 1910, s. 49. Prasową dyskusję na temat roli teatru w powstańczym zaangażowaniu kobiet opisuje dokładnie Halina Waszkiel *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

większe. Badacze są zgodni, że powstańczy zapał lat 1863–1864 wygasłby znacznie szybciej, a zryw miałby znacznie mniejszy zasięg, gdyby nie ich działalność. Co więcej, w okresie popowstaniowych represji wiele z nich musiało wziąć na swoje barki ciężar utrzymania rodziny i sprostać jednocześnie wyzwaniom wynikającym z przemian społecznych i gospodarczych. Ale w obu wariantach — powstaniowym i popowstaniowym — kobiety realizowały swoje obywatelskie zadania jako „ciche bohaterki”⁷⁹. Katarzyna Sierakowska podkreśla, że to dwuczłonne określenie wiele mówi o ich sytuacji i o ich samoświadomości. Miały być „ciche”, a więc kobiece w tradycyjny sposób, odgrywając zawsze drugoplanowe i pomocnicze role. Przede wszystkim zaś spełniając oczekiwania wobec swojej płci. Ale miały też swoje nadzieje: chciały być postrzegane właśnie jako bohaterki⁸⁰. Efekty tej ambiwalencji zaważyły na przyszłości ruchu emancypacyjnego. Powstaniowe i popowstaniowe patriotyczne zasługi z jednej strony dały kobietom istotny argument w bojach o równouprawnienie, z drugiej zaś definitywnie ograniczyły ich możliwości samorealizacji, wpisując je na trwałe w siatkę określonych ról, których osią pozostała ofiarność.

Polskie emancypantki, poczynawszy od Narcyzy Żmichowskiej i związanego z nią grona Entuzjastek, starają się, oczywiście, redefiniować kategorię ofiary i poświęcenia, formułować programy, w których obywatelskie i patriotyczne zaangażowanie będzie — zarówno dla kobiet, jak i dla mężczyzn — drogą samodoskonalenia i rozwoju osobowości, drogą prowadzącą do samoistności i niezależności⁸¹. Osobista autonomia jest bowiem postrzegana w tych kręgach jako warunek skutecznego i entuzjastycznego działania dla dobra ogółu. Dlatego najważniejszymi postulatami środowisk kobiecych przez cały XIX wiek będą: postulat nieograniczonego dostępu do wykształcenia oraz postulat dostępu do pracy. Drugie hasło rozbrzmiewa szczególnie głośno po powstaniu styczniowym, gdy kobiety nagle muszą przystosować się do nowej sytuacji życiowej i ekonomicznej, bo mężczyźni są nieobecni albo nie potrafią odnaleźć swego miejsca w rzeczywistości. Gdy kobiety ze

79 Por. Maria Bruchnalska *Ciche bohaterki. Udział kobiet w powstaniu styczniowym (materiały)*, z. 1–8, Miejsce Piastowe 1933.

80 Zob. Katarzyna Sierakowska *Wpływ powstania styczniowego na zakres patriotycznych obowiązków kobiet*, „Rocznik Antropologii Historii” nr 2/2014, s. 85.

81 Zob. m.in. Walczewska *Damy, rycerze...*, dz. cyt.

I.849.547

Teatr dla wszystkich
Nr. 39.

EMANCYPOWANE

SZTUKA W TRZECH AKTACH
M. BAŁUCKIEGO.

LWÓW 1914.

NAKŁADEM KSIĘGARNI POLSKIEJ R. POLONIECKIEGO.
NEW YORK — POLISH BOOK IMPORTING CO, INC.

OSOBY:

PANI ADELAIDA FRAZESOWICZOWA.

PLACYD, jej mąż.

STASIA

KAMIL, lat 16 } ich dzieci.

JADWIGA, siostrzenica Adelaidy.

JANUARY, stary kawaler.

WŁADYSŁAW, } koledzy.

EMIL,

NAUCZYCIEL Kamila.

RÓZIA, pokojówka.

JAN, służący.

Rzecz dzieje się w domu Frazesowiczów.

AKT I. (Pokój z pięknymi meblami, ale zaniedbany. Biurko z prawej, szeszloug po lewej. Na biurku, szeszlougu i innych meblach porozrzucone książki, papiery i stroje kobiece. Drzwi w głębi; po lewej stronie w kulisie dwoje, po prawej jedno. Za podniesieniem kurtyny zegar bije wpół).

SCENA PIERWSZA.

RÓZIA, KAMIL.

Różia (wbiega z prawej strony, ubrana jak do wyjścia, w kapelusiku i zarzutce).

Wpół do 12-tej! Gwałtu! Tam prelekcyja pewno już się zaczęła! Ah, muszę śpieszyć! (*Biegnie do lustra i pudruje się.*)

Kamil (z lewej strony z drugich drzwi wkłada się na palcach). Róziu! Róziu!

Różia. Cóż panicz tak jak kotek skrada się ostrożnie?

Kamil. Cicho! żeby ten stary mantyka nie słyszał; gotówby tu przyleźć zaraz. (*Zbliża się do niej.*) Czy mama jest w domu?

Różia. A czy to panicz nie wie, że mama ma dziś prelekcyę o stanowisku naszym w społeczeństwie?

Kamil (*roztargniony*). Jakto waszem, pokojówek?





środowisk ziemiańskich czy inteligenckich podejmują pracę zawodową, „aureola patriotyzmu” jest im szczególnie potrzebna, bo — jak podkreśla Anna Żarnowska — nawet w pierwszych latach XX wieku praca zarobkowa kobiet była postrzegana jako forma degradacji. „Do przypadków podejmowania przez kobiety pracy zarobkowej chętnie dorabiano ideologiczne argumenty: konieczność materialną przedstawiano jako poświęcenie się dla rodziny. W ten sposób usiłowano podtrzymać pozory zgodności decyzji kobiety z tradycyjnym wzorcem, w myśl którego powołaniem kobiety ma być praca dla domu i dla rodziny”⁸².

Polski ruch emancypacyjny w XIX wieku zmienia się i rozwija, lista postulatów staje się coraz dłuższa, ale żaden odłam, nawet najbardziej radykalny, nie zakwestionuje całkowicie roli kobiety w życiu rodzinnym. I chociaż wybory życiowe feministek bywają bardzo niekonwencjonalne i radykalne, to oficjalna retoryka obraca się jedynie wokół postulatu redefinicji tradycyjnej roli, dopiero z czasem pojawiają się nieco śmielsze żądania renegocjacji kontraktu płci. W sposób bardziej zdecydowany głos w tej sprawie zabierze dopiero w pierwszej dekadzie wieku XX środowisko skupione wokół „Steru” Pauliny Kuczalskiej-Reinschmidt i „Nowego Słowa” Marii Turzimy. Koncyliacyjna postawa emancypantek w sprawie małżeństwa i rodziny stwarza im wprawdzie możliwość inicjowania publicznych dyskusji na temat kwestii kobiecej, ale przyczynia się także do tego, że na ziemiach polskich można być gorącym rzecznikiem bardzo daleko idącego równouprawnienia kobiet, a zarazem równie gorącym zwolennikiem całkowicie tradycyjnego małżeństwa. Jak Edward Prądzyński, autor bardzo postępowej pod wieloma względami książki *O prawach kobiety* (1873), dedykowanej między innymi wszystkim porzuconym Halkom:

Pracy bez zarobku, myśli bez rozwoju, woli bez czynu — zmarnowanym dobrym chęciom, oszpeconej piękności, wyzyskiwanej słabości — tęsknym pragnieniom, rzewnym nadziejom, niezasłużonym łzom — opuszczonej żonie, zdradzonej kochance, uwiedzionej dziewczynie: kobiecie bolejącej autor tę książkę poświęca⁸³.

82 Anna Żarnowska *Czy przełom XIX i XX wieku otwierał kobietom przejścia ze sfery prywatnej do sfery publicznej? Rola barier obyczajowych*, „Rocznik Antropologii Historii” nr 2/2014, s. 286.

83 Edward Prądzyński *O prawach kobiety*, Warszawa 1875, [brak nr strony].

Autor wierzący święcie, że kobieta, właśnie wtedy, gdy stanie się pełnoprawną obywatelką, jeszcze lepiej zrozumie swoje kobiece powołanie do życia małżeńskiego:

Kobieta podniesiona w oczach własnych, umysłowo więcej rozwinięta i wszechstronną obowiązkowością więcej przejęta nie zapomni, że w życiu rodzinnem jest podwładną mężczyzny i że bezrozumnie targałaby się na naturalny rzeczy porządek, gdyby chciała ten stosunek zniweczyć⁸⁴.

W tym samym 1873 roku na afiszu krakowskiego teatru pojawiła się sztuka, której tytuł, *Emancypowane*, potwierdzał wagę kwestii kobiecej w ówczesnym dyskursie publicznym, a zawartość w paternalizujący sposób nadal definiowała tę kwestię jako powierzchowną i przemijającą modę.

Autorem *Emancypowanych* był Michał Bałucki, którego twórczość doskonale wpisuje się w kulturę polskiego biedermeieru⁸⁵. Bałucki tworzył w porozumieniu z teatrem i z aktorami (oraz dla aktorów), jego sztuki często ukazywały się drukiem dopiero po prapremierach, miał też niezłe wyczucie publiczności. Krytycy zaznaczali wielokrotnie, że sztuki Bałuckiego żyją przede wszystkim na scenie, nie na papierze. Przyznawał to nawet wyjątkowo niechętny komediopisarzowi Edward Lubowski. Niektórzy nazywali go za to „prostym wyrobnikiem sceny”⁸⁶, inni — chwalili. Na przykład Piotr Chmielowski podsumowując komediopisarstwo Bałuckiego, twierdził:

Ażeby komedie Bałuckiego naprawdę się podobały, muszą być widziane na scenie. Wtedy dopiero się przekonujemy, co znaczy talent iście sceniczny. Uwydatnione grą artystów rysy znamienne osób, zrozumiałych dla wielkiej masy widzów, komizm sytuacji działający sam przez się bez pomocy słów

84 Tamże, s. 273.

85 W tej perspektywie umieszcza jego dorobek Dobrochna Ratajczakowa. Zob. Dobrochna Ratajczakowa *Nie do obrony*, w: tejsze *W kryształach...*, dz. cyt. Analizy dramatów Bałuckiego można znaleźć m.in. w: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. Tadeusza Budrewicza, Collegium Collombinum, Kraków 2002; Anna Sobiecka *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2006; tejsze *Bałucki na scenie 1867–1901*, Akademia Pomorska, Słupsk 2007.

86 Sobiecka *Bałucki...*, dz. cyt., s. 81.

nawet, pogoda umysłu autora, udzielająca się publiczności [...] wywołują zadowolenie estetyczne i każą dziękować komediopisarzowi za mile spędzone chwile⁸⁷.

Mile spędzone chwile — w pełnej zgodzie na temat poruszanych spraw, dodajmy. Bo choć zdarzało się, że dramaty Bałuckiego nie spełniały nadziei recenzentów, to wyłaniający się z nich sposób myślenia o świecie wiele mówi na temat wartości, wokół których rodziło się porozumienie między teatrem a publicznością. Biedermeierowska publiczność oczekiwała od teatru jasno określonej i dającej poczucie bezpieczeństwa wizji świata oraz jego porządku.

Wizerunek dziewiętnastowiecznej kobiety, jaki wyłania się z jego komedii, jest tym bardziej interesujący, że Bałucki, jako współredaktor galicyjskich pism „Niewiasta” i „Kalina”, miał spory wpływ na promowanie wzorców kobiecej tożsamości⁸⁸.

„Niewiasta” wydawana w latach 1860–1863 przestrzegała swoje czytelniczki przed emancypacyjnymi ideami — jako ideami cudzoziemskimi, sprzecznymi z polską tradycją, groźnymi dla godności szanującej się Polki. Przestrzegała piórem zarówno konserwatywnego Szujskiego, jak i postępowego w innych sprawach Libelta⁸⁹. Ten ostatni, choć nie był przeciwny idei kształcenia kobiet, zdecydowanie odradzał niewiastom udział w życiu publicznym, określając „naturalne” predyspozycje obu płci w iście heglowskim duchu: „Tam siła ciała, tu wdzięki niewieście; tam władza rozum, tu potęga uczucia... tam

87 Piotr Chmielowski *Michał Bałucki jako komediopisarz*, „Ateneum” 1897, t. 2, s. 517.

88 Zob. Aleksander Zyga *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983; Jerzy Franke *Polska prasa kobieca 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1999.

89 Libelt był jednym z założycieli poznańskiego „Dziennika Domowego” wydawanego od 1840 i promującego tradycyjny wzorzec kobiety bez reszty oddanej rodzinie. Od początku swej działalności publicystycznej nie miał wątpliwości, że „Emancypacja niewiast do zupełnej równości z mężem musi wydać się potworną, bo wbrew natury idącą”. (za: Franke *Polska prasa...*, dz. cyt., s. 53). Teksty Libelta publikowane na łamach „Niewiasty” były bezpośrednim łącznikiem między „Niewiastą” a „Dziennikiem Domowym”. W obu pismach „Kult tradycji, domowego ogniska, sąsiedował z apoteozą kobiety jako żony i matki, która strzeże kardynalnych cnót rodzinnych, krzewi prawdy wiary, a młodemu pokoleniu wpaja wartości patriotyczne” (Franke *Polska prasa...*, dz. cyt., s. 185).

Początek o



godz. siódmój.

Nr. porządkowy 53.

TEATR LETNI KRAKOWSKI.

Wę Wtorek dnia 11 Września 1877 r.

Komedia w 3 aktach przez Michała Bałuckiego:

(uwieczniona nagrodą na konkursie krakowskim w r. 1873)

EMANCYPOWANE

OSOBY:

Pani Adolfa Frazmwinowa	—	—	—	—	Pani Wajowska.
Pierś, jej mąż	—	—	—	—	Pan Falszewski.
Stas	—	—	—	—	Pani Ciel.
Kasja (siostra Stasa)	—	—	—	—	Pani Słaba.
Jadwiga, siostrzenica Adolfy	—	—	—	—	Pani Karczm.
Janusz, stary kawał	—	—	—	—	Pan Falszewski.
Władysław	—	—	—	—	Pan Jankowski.
Karl	—	—	—	—	Pan Laskowski.
Kontypiel Kania.	—	—	—	—	Pan Rasi.
Siła, przyjaciółka	—	—	—	—	Pan Kwieciński.
Jan, służący	—	—	—	—	Pan Gładzinski.

Rasa łączy się w mieszkaniu Frazmwinów.

CENA MIEJSC: Łoża 5 złr., Krzesło parterowe 3 złr., Krzesło na Balkonie 60 cent., Parter stojący 30 cent.

Kasa otwarta w Gmachu teatralnym przy ulicy Teatralnej od 9 do 12 z rana, a w Teatrze Letnim od 5⁰ wieczór.

Początek o godzinie siódmój.

W druku „CZASU” w Krakowie.

Zaznaczyć trzeba, że „Warszawski Rocznik Literacki” nie szczędził Bałuckiemu zarzutów z powodu tyleż prze-rysowania, ile jednostronności wizerunku emancypantki:

„Utwory podobne, przedstawiające ujemne strony lub spaczne pojęcia pewnej ważnej dla społeczeństwa dążności, bez wskazania zarazem dodatnich jej cech, nader szkodliwy wpływ na mniej inteligentne sfery społeczne wywierają muszą. Autor staje się ujemnie działającą jednostką, zagłuszając szlachetny głos

prawdy. Przy teraźniejszych warunkach emancypacja kobiet dąży do zawarcia się jedynie w sferze cichej, sumiennej pracy i nauki. Tego pan B. nie raczył zupełnie uwzględnić”.

„Warszawski Rocznik Literacki”

1873, s. 76.

A jednak dwadzieścia parę lat później komentarz życzliwego autorowi Kazimierza Zalewskiego, chwającego *Niewolnice z Pipidówki*, wpisuje się całkowicie w nurt myślenia broniącego instytucji mał-

żeństwa i rodziny przed feministycznymi wypaczeniami:

„Bałucki ośmiesza to, co zasługuje istotnie na ośmieszenie: feministki, ale nie pracę kobiet i równe prawo do niej, bez różnicy płci i pochodzenia. Feministka, zdająca swój dom, męża, dzieci na łaskę służby dla propagandy emancypacyjnej, zawsze będzie doskonałą postacią do komedii”.

„Kurier Warszawski”

z 29 kwietnia (17 kwietnia) 1897.



Gabryela Zapolska.



Maria Skłodowska-Curie



Zacofana.



Postępowa.



Adelajda Bałuckiego pod wieloma względami przypomina jedną z bohaterek *Lwów i lwic*, komedii Stanisława Bogusławskiego z 1844 roku (premiera w Teatrze Rozmaitości w 1846).

Halina Waszkiel pisała o jednej z tytułowych lwic tak:

„Natalia wypowiada *credo* »lwic« i okazuje się, że wszystko, co głosi z taką pasją i bezwzględnością, jest tylko wynikiem mody:

«Jestem lwicą, byłam nią, będę i być muszę!
Chcę mieć wszystko, co mają damy w tym rodzaju.
Czy to z zasad, z potrzeby, czy też dla zwyczaju,
Chcę męża filozofa, konia pięknej rasy,
Kredyt na wszystkie modne materie, atłasy.
Stare wina, cygara, brylanty i długie,
Emancypację, miłość, dwór obfity w usługi,
Terazniejszość dwuznaczną, przyszłość bez widoku,
Słowem, że żadnej lwicy nie ustąpię kroku!»”.

Podkreślała, że Bogusławski miał konserwatywne poglądy na emancypację kobiet, dodając jednak, że na tle ówczesnego obskuranckiego konserwatyzmu takich grup, jak choćby kręgi Michała Grabowskiego i „Tygodnika Petersburskiego” konserwatyzm Bogusławskiego jest łagodny i umiarkowany.

Halina Waszkiel *Stanisław Bogusławski*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2010, s. 271 i 278.

przeważa zawód publiczny, tu rodzinny i domowy”⁹⁰. Ksiądz Wojciech Michna dorzucał: „Serce kobiety i rozum mężczyzny to naturalne bieguny”⁹¹. Gdy Anna Libera opublikowała w „Niewieście” cykl artykułów podważających nieco linię programową pisma, bo akcentujących między innymi formacyjny charakter stereotypowego wizerunku kobiety, redakcja ostrzegała w pewnym sensie czytelniczki przed radykalnością tez autorki („drukujemy niniejszą rozprawę, prosząc o odczytanie jej z uwagą lub o zupełne pominięcie”⁹²). Jakie było sedno tych kontrowersyjnych tez? Libera bardzo ostro polemizowała z maksymą o wyższości serca kobiecego nad kobiecym rozumem, uznając ją za wyrok skazujący kobiety na „powierzchowne wychowanie i dyletanckie wykształcenie”⁹³.

„Kalina” — ukazująca się już w czasach popowstaniowych (Bałucki współpracował z redakcją w latach 1867–1868) — była nieco życzliwsza w stosunku do postulatów ruchu kobiecego i wspierała przede wszystkim rozmaite formy przygotowywania pań do pracy poza domem. Pojawiły się więc w „Kalinie” koncepcje rozwoju szkolnictwa zawodowego dla kobiet, wprowadzenia do nauczania na pensjach przedmiotów ścisłych, a nawet głosy optujące za dopuszczeniem kobiet do studiów wyższych. Wszystko to jednak pod warunkiem, że tego rodzaju zajęcia „nie uwłaczają prawom rodziny i nie gaszą domowego ogniska”⁹⁴.

Bałucki napisał kilka sztuk, w których istotną rolę odgrywa wątek emancypacji kobiet — ukazywany zawsze w satyrycznym, często karykaturalnym świetle⁹⁵. Pierwsza z nich to wspomniane *Emancypowane* z 1873 roku, kolejne to *Gęsi i gąski* z roku 1882, *Sprawa kobiet* z 1896 i *Niewolnice z Pipidówki* z 1897 roku. Sztuki te powstawały więc przez dwie dekady — ale w spojrzeniu autora na kwestię kobiecą w zasadzie nic się nie zmieniło. Niewiele zmieniło się też w świadomości jego widzów,

90 Cyt. za: Zyga *Krakowskie czasopisma...*, dz. cyt., s. 28.

91 Cyt. za: Franke *Polska prasa...*, dz. cyt., s. 186.

92 Cyt. za: Franke *Polska prasa...*, dz. cyt., s. 189.

93 Franke *Polska prasa...*, dz. cyt., s. 189.

94 Cyt. za: Zyga *Krakowskie czasopisma...*, dz. cyt., s. 77.

95 O portretach kobiet w twórczości Bałuckiego zob. np.: Jadwiga Zacharska *Systematyka pań w wybranych utworach Michała Bałuckiego*, w: *Świat teatralny...*, dz. cyt.; Agnieszka Greła *Gęsi i gąski, czyli o Bałuckim gęsiarku*, w: tamże; Ratajczakowa *Nie do obrony...*, dz. cyt.

bo Bałucki — pomimo zastrzeżeń krytyków — nie przestawał być popularny. Widownia krakowska najczęściej zachwycała się jego propozycjami. Według wyliczeń Jana Michalika był tam najpopularniejszym z pisarzy współczesnych starszej generacji⁹⁶. Agnieszka Marszałek podkreśla, że chociaż „Bałucki to dramaturg krakowski od stóp do głów”⁹⁷, to jego związki ze Lwowem były nieprzerwane i intensywne. Za życia dramaturga jego sztuki wystawiano regularnie: przez trzydzieści dwa lata (1869–1901) odbyło się tu 6 prapremier, łącznie zaś 320 przedstawień. Spośród tytułów poruszających kwestię kobiecą *Gęsi i gąski* cieszyły się większą popularnością (16 przedstawień) niż *Emancypowane* (8 przedstawień). W Warszawie — jak pisze Anna Sobiecka — komedie Bałuckiego grały teatryki ogródkowe oraz Rozmaitości, Teatr Letni i Teatr Mały. Na sceny Teatrów Rządowych dramaturga wprowadzał najczęściej Wincenty Rapacki. Według wyliczeń Agnieszki Wanickiej w Teatrach Rządowych Bałucki był dopiero czwartym pod względem popularności polskim dramaturgem (po Aleksandrze Fredrze, Janie Aleksandrze Fredrze i Józefie Korzeniowskim). *Emancypowane* miały jednak w Warszawie bardzo wielu entuzjastów i po dwudziestu przedstawieniach w pierwszym sezonie utrzymały się na afiszu także w dwóch kolejnych, co było znacznym sukcesem⁹⁸. Sztuki Bałuckiego wędrowały też po scenach teatrów prowincjonalnych. W najaktywniejszych repertuarowo teatrach, czyli w Radomiu, Płocku, Kaliszu i Lublinie za życia autora wystawiono 26 tytułów, zagrano je zaś łącznie 188 razy⁹⁹. Niemalą liczbę przedstawień odnotowano też w teatrach amatorskich.

W sztukach z lat dziewięćdziesiątych bohaterki (i jeden z bohaterów, który początkowo jest rzecznikiem kwestii kobiecej) wygłaszają hasła, które ówczesny ruch kobiecy starał się upowszechniać:

96 Zob. Jan Michalik *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr miejski* (seria: *Dzieje teatru w Krakowie*, t. 5, cz. 1, vol. 2), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 33.

97 Agnieszka Marszałek *Lwowski Bałucki*, w: *Świat teatralny...*, dz. cyt., s. 59; zob. też Sobiecka *Bałucki...*, dz. cyt., s. 90.

98 Zob. Agnieszka Wanicka *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 130.

99 Zob. Barbara Konarska-Pabiniak *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka, Płock–Gostynin 2006.



Maria Przybylko-Potocka w roli Elki w sztuce Gabrieli Zapolskiej *Mężczyzna*, 1902.



Gabriela Zapolska, 1885.

Przedewszystkim żądamy, aby kobiety dopuszczone były do wykładów uniwersyteckich, do sejmu i do parlamentu, aby miały prawo głosowania, wybierania i zasiadania w ławach przysięgłych [...]. Następnie żądamy równości w sprawach cywilnych, ekonomicznych i politycznych, zwolnienia kobiet od opieki męskiej w zarządzie majątku, [...] wolności wychowania dzieci, ułatwienia rozwodów [...] ¹⁰⁰.

Owe hasła brzmią jednak serio tylko wtedy, jeśli wyjmiemy je z komediowego kontekstu, postaci, które je głoszą, są bowiem konsekwentnie ukazywane w satyrycznym świetle. Przytoczone słowa wygłasza „deklamująco” jedna z bohaterek *Sprawy kobiet*, wybierająca się na kongres kobiet do Paryża. Tyle że Flora, stara panna, prowokuje widzów do śmiechu, gdy tylko pojawia się na scenie „w okularach, gładko przyczesana, mówi trochę przez nos, wymawiając dobitnie ę i ą, wchodzi z książką w rękę, za nią służąca, trzymając stos książeczek oprawnych”, z pionierską misją przedzierania się „przebojem przez dziewicze lasy przesądu i ciemnoty naszego ludu” ¹⁰¹. W biedermeierowskim świecie znacznie poważniej brzmi męski kontrargument na temat seksapilu jako broni, której kobiety mogą nadużywać w polityce: „Wyobraźmy sobie kobietę młodą, piękną, rozumną [...] w jakiej akcji politycznej, ze wszystkimi prawami głosowania, wyboru, etc. Czy sądzisz pani, że wobec takiej niebezpiecznej potęgi dałby sobie radę rozum najgenialniejszych mężów stanu? Z pewnością nie; bo tu nie ma równości broni i taka kobieta zrobi wszystko, co zechce” ¹⁰². Ten argument wydaje się pokrewny tezom Libelta, formułowanym na łamach „Niewiasty”. Gdyby zresztą przeczytać *Emancypowane* z „Niewiastą” w rękę, okazałoby się, że sztuka jest udratyzowaną i sfabularyzowaną wersją propagandowych artykułów, które się w tym czasopiśmie ukazywały.

Wszystkie wymienione utwory prowadzą bowiem w gruncie rzeczy do wniosku, który formułuje jeden z męskich bohaterów farsy *Niewolnice z Pipidówki*:

Feministki, mój kochany, są to takie kobiety, którym sprzykrzyło się być kobietami i chciałyby być koniecznie mężczyznami — i dlatego nie są ani

100 Michał Bałucki *Sprawa kobiet*, Lwów-Warszawa 1922, s. 62-63.

101 Tamże, s. 6.

102 Michał Bałucki *Emancypowane*, Lwów 1914, s. 33-34.

jednymi, ani drugimi, bo zaniedbują obowiązki, jakie im natura i społeczeństwo przyznały, a domagają się praw innych dlatego właśnie, że to owoc zakazany¹⁰³.

Bałuckiego myślenie o „kwestii kobiecej” wpisuje się więc idealnie w antyemancypacyjne stereotypy zakorzenione w tyleż esencjonalnym, ile uświęconym tradycją rozumieniu płci. Myśleniu temu nie przyświeca jednak mizoginizm, ale biedermeierowskie w duchu przekonanie, że tylko rodzina i małżeństwo, oparte na podziale ról akceptowanym przez obie strony i uznawanym za naturalny, może być źródłem szczęścia dla obu płci, a zarazem gwarantem niezmiennego porządku świata.

W *Emancypowanych* mamy galerię kobiet, których postawy i głosy się wzajemnie oświełają i dopełniają — biedermeierowski dramat chętnie bowiem operuje swoście „chóralnym” ujęciem postaci¹⁰⁴. W Dramacie i Komедии Teatrów Rządowych pracował bardzo zgrany zespół, w którym dobrzy aktorzy specjalizowali się w tak zwanych rolach użytecznych, drugoplanowych¹⁰⁵. Zespołowość, jak pisze Agnieszka Wanicka, polegała na umiejętności dostrajania się do siebie nawzajem, a jednolitość artystyczna wzmacniała oddziaływanie idei. Można przypuścić, że właśnie „chóralność” wpisana w biedermeierowski model dramatu, który królował tu tak długo, doprowadziła do wykształcenia tego ducha zespołowości. Dzięki tak rozumianej i realizowanej chóralności można ukazywać i komentować różne warianty stosunku do norm i wartości, a jednocześnie dookreślać model tożsamości, który ma być w teatrze promowany.

Na czele plejady pań stoi Adelajda, która z zapalem głosi odczyty na temat kwestii kobiecej, zaniedbując przy tym swoje „naturalne” obowiązki: „jejmość zamiast myśleć o domu, o gospodarstwie, myśli o ludzkości”¹⁰⁶. Wizerunek Adelajdy podporządkowany został stereotypowi „mężczyzny w spódnicy”. Tymi słowami określa ją — po kryjomu — jej mąż, skarżąc się przy tym, że ma żonę zbyt uczoną i zbyt

103 Michał Bałucki *Niewolnice z Pipidówki. Komedia w 4 aktach*, Lwów 1922, s. 30.

104 Zob. Ratajczakowa *Nie do obrony...*, dz. cyt.

105 Zob. Wanicka *Dramat i komedia...*, dz. cyt.

106 Bałucki *Emancypowane*, dz. cyt., s. 7. Kolejne cytaty: s. 39, 33, 33, 3, 32, 68.

energiczną. Jej emancypacyjny zapal ukazywany jest konsekwentnie jako forma rozrywki, a zarazem metoda rywalizacji z koleżankami, nie różniąca się szczególnie od rywalizacji, w której orężem są paryskie toalety. Szybko dowiadujemy się także, iż postępowe poglądy Adelajdy są w najlepszym razie rezultatem powierzchowności w myśleniu, w najgorszym zaś — wyrazem niebezpiecznej obłudy.

Tymczasem „niebezpieczne” i zwodnicze poglądy Adelajdy rozpalają młode głowy, co ma stanowić kolejny dowód szkodliwości emancypacyjnych haseł. Oto córka prelegentki, Stasia, biorąc serio słowa matki o prawie kobiet do wyboru własnej życiowej ścieżki, zamierza wcielić ten postulat w życie, wychodząc za mąż za ubogiego, ale szlachetnego profesora. Matka jednak nie chce o tym słyszeć, bo co mówiła, to mówiła „ogólnie, dla idei, ale tam gdzie idzie o szczęście dziecka, to inna rzecz”. A szczęście może zagwarantować córce, choćby była córką kobiety emancypowanej, tylko małżeństwo z bogatym kupcem, nawet jeśli jest stary i lubieżny.

Adelajda nie ma natomiast nic przeciwko temu, by emancypacyjne ideały realizowała pozostająca pod jej opieką siostrzenica. Jadwiga jeszcze poważniej od Stasi traktuje przesłanie ciotczyńskich prelekcji. Dlatego — choć kocha swego narzeczonego — za mąż wychodzić nie zamierza: wybiera się najpierw na studia do Zurychu. Nie przekonują jej argumenty ukochanego o tym, że wykształcenie to rzecz dobra, ale nie wtedy, gdy ma się odbywać „kosztem obowiązków i przymiotów nieodłącznych od płci”. Nie chce uwierzyć, że w tej sprawie „natura sama [...] zrobiła różnicę” między kobietą a mężczyzną. Ale też nie ma młodzieńka Jadwiga kontrargumentów w tych dyskusjach. Bałucki dba o to, by do mężczyzny należało ostatnie słowo. Jadwiga — jedyna szczerza emancypantka w tej sztuce — jest po prostu naiwna i uparta, narzeczonego nie ma więc wyjścia, musi przeprowadzić intrygę, która obnaży pustotę i obłudę jej niefortunnie wybranego autorytetu, czyli Adelajdy.

Wachlarz kobiecych postaw uzupełnia portret Rózi, służącej, która zamiast sprzątać, roznosi bilety na prelekcję swojej pani. Różia wie już, że „pokojówka to strasznie ubliżające stanowisko w społeczeństwie”. Wie też, że należy się edukować. Nie wybiera się wprawdzie na studia do Zurychu, ale czyta namiętnie i z dużym zaangażowaniem romanse.

Nieprzypadkowo w domu Adelajdy panuje szczególny rodzaj bałaganu — oto na biurku i na szeszlengu leżą w nieładzie książki, papiery

oraz kobiecie stroje. Zestawienie rozrzuconych przedmiotów ma dawać widzom do myślenia. Książki i notatki sąsiadują z damskimi fatałaszkami, bo feminizm nie różni się u Bałuckiego od nowego, zagranicznego kapelusza. Narzeczony Jadwigi, pełniący także funkcję rezo-nera w tej sztuce, powiada, że emancypacyjną „kwestytę stworzyła nie tyle potrzeba, ile próżność, pragnienie sławy i oryginalności”. Dlatego w sztukach Bałuckiego wiele łączy próżną strojnisię i kokietkę, która wybiera się do Paryża po nową toaletę, z emancypantką, która wybiera się tam na kongres kobiet¹⁰⁷. W obu przypadkach rzecz polega na bezmyślnym uleganiu modzie, które jest zawsze przejawem głupoty. A głupota pozostaje głupotą, nawet jeśli jest uczona.

Biedermeierowska komedia to jednak gatunek, w którym obo-wiązuje życliwość dla bohaterów. I dla bohatererek. Postaci mogą popeł-niać błędy, ale tylko po to, by ostatecznie zwyciężyły odpowiednie, czyli tradycyjne, rodzinne wartości. Dlatego wszystkie panie powracają na drogę kobiecych powinności, wszystkie przyznają, że przeznaczeniem kobiety jest małżeństwo i rodzina. Przejęta równościowymi ideałami Jadwiga na prośbę narzeczonego zrezygnuje ze studiów w Zurychu. Okaze się także, iż nawet Adelajda nie ma wątpliwości, że mężczy-zna jest kluczem do szczęścia kobiety: „ale bo też nie miałam męża, który by mną pokierować umiał [...]”. Gdybyś nie był taką babą, byłoby wszystko inaczej w domu”.

5. Małżeństwo czy siostrzeństwo?

Fakt, że bohaterki Bałuckiego rezygnują z marzeń o wyjeździe na uniwersytet, nie wydaje się zaskakujący. Zdumienie budzić może jednak to, że w czasach gdy już nie tylko radykalne, ale i umiarko-wane zwolenniczki emancypacji walczyły o prawo kobiet do pełnego, także wyższego wykształcenia, Gabriela Zapolska karykaturalnie i na-der zjadliwie przedstawiała tego rodzaju aspiracje. W swych paryskich

107 Ujmowanie ruchu emancypacyjnego jako mody było dość popularnym chwytem od wielu lat. W podobny sposób sportretowane zostały na przykład bohaterki powstałej ca. trzydzieści lat wcześniej sztuki Stanisława Bogusławskiego *Lwy i lwice*.



Z recenzji *Mężczyzny* Gabrieli Zapolskiej, granego pod tytułem *Ahaswer miłości albo Mężczyzna* w Teatrze Rozmaitości w Warszawie:

„Najstaranniej narysowana jest Elka, taka przeciętna dziewczyna, z jakich przeważnie rekrutują się ofiary Ahaswerów miłości. Zapolska jest znakomitą obserwatką. Tam więc, gdzie chce, tam nie brak jej rysów uwypuklających po-

stać daną. Elka zatem wyszła bardzo plastycznie. W znacznej części jest to zapewne zasługą talentu p. Przybyłkówny [Elka]. Pani Lutomska [Julka] rezonerską swoją rolę grała bardzo inteligentnie, starając się szkicowość rysunku naprawić grą. Sądzę jednak, że jest to rola do artystycznego jej temperamentu niezupełnie odpowiednia.

P. Żelazowski [Karol] był tak mało uroku posiadającym

uwodzicielem, że gust nawet takiej Elki przychodziło podziwiać. Zarówno brak powierzchownych chociażby warunków, jak i dziwna sztywność, z jaką rola ta została oddana, stanowiły rażący dysonans z całością wykonania”.

„Tygodnik Mód i Powieści”
nr 47/1902.

listach potępiała jednoznacznie i bezlitośnie: „[...] głupie, banalne, a bezcelowe szamotanie się kobiet, które z braku bioder, biustu, gęstej grzywki i sposobu rozniecania miłości pędzą tu na uniwersytety i w salach szpitalnych oglądają nagich, rozpustą zjedzonych mężczyzn, niby w celach naukowych!”¹⁰⁸.

Zapolska zresztą niejednokrotnie krytykowała oficjalnie kluczowe postulaty ruchu kobiecego. Dlatego jej nazwisko nie znalazło się w przeglądzie polskich tekstów feministycznych przygotowanym przez Anetę Górnicką-Boratyńską, dlatego pominęła jej twórczość monografistka dziewiętnastowiecznej prozy kobiecej, Grażyna Borkowska. Agata Chałupnik z kolei wielokrotnie wyrażała zdumienie z powodu niekoherencji pomiędzy przesłaniem powieści i dramatów Zapolskiej a tezami jej publicystycznych wystąpień w sprawie kobiet¹⁰⁹. Z ambivalentnej — z dzisiejszej perspektywy — postawy pisarki wydobywano także inne nuty. Świadomość feministyczną Zapolskiej i trafność jej powieściowych diagnoz dotyczących społecznej sytuacji kobiet doceniła Krystyna Kłosińska¹¹⁰. Biograficzne podłoże pozornego braku konsekwencji pisarki w kwestii kobiecej tłumaczyła Anna Janicka¹¹¹. Najwnikliwiej analizowała to zagadnienie Magdalena Gawin¹¹², uważająca Zapolską za autorkę niezależną i skutecznie opierającą się wszelkim ideowym klasyfikacjom. Gawin przekonuje, że antyemancypacyjne wystąpienia dramatopisarki wynikały z jej buntu i sprzeciwu wobec elitarności ówczesnych polskich środowisk feministycznych, skupiających przede wszystkim kobiety szlacheckiego bądź inteligenckiego pochodzenia. Drażnił ją ich brak zrozumienia dla problemów kobiet z niższych warstw społecznych. Chociaż Zapolska szydziła bezlitośnie z uniwersyteckich aspiracji kobiet z wyższych sfer, to gorąco zachęca kobiety ze sfer niższych do działalności zarobkowej — przede wszystkim zaś do rękodzielnictwa czy drobnej przedsiębiorczości, do zajęć, w których mogłyby pracować samodzielnie, nie konkurując z mężczyznami

108 Gabriela Zapolska *Listy*, zebrała Stefania Linowska, PIW, Warszawa 1970, t. 1, s. 123.

109 Zob. m.in. Agata Chałupnik *Posłowie*, w: Gabriela Zapolska *Komedia wybrane*, PIW, Warszawa 2004, s. 820.

110 Zob. Krystyna Kłosińska *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, eFKA, Kraków 1999.

111 Janicka *Sprawa Zapolskiej...*, dz. cyt.

112 Magdalena Gawin *Przeciw emancypacji kobiet*, „Teksty Drugie” nr 4/2011.



Pani Przybylko-Potocka,
opuszczona scenę warszawską

[illegible]

Tak post, Post Prezydent-Polska
mowa do sejm. Wojny nadszły.
to nie ma znaczenia. Ilyż mamy pro-
maszowanie obywateli, prawników



może i wynikać ze słabości powie-
ści i słabej budowy jej postaci
w tym jej intelektualnych kierunkach.
Lina Śliżarska powieść jest tak budowana,
że nie ma w niej wcale „kolejki”.
To jest.



Book 101 is a school by Douglas J. Freeman¹¹.

Włoch, malarstwa, samodzielną
szkołę główną całej sztuki pol.
Polskiej. Podkreślony je we wspania-
leńskich obrazach, jakie odzwierciedla na-
mów wspaniałych, a byli ich tyś,
i zawsze wychodzący z kraju pod
jednym wrażeniem: to nie artysta
główny, to był malarz, który nie do-
szedł, ułamek, smutek.

A key to this poem is part given
in the following paragraph of the letter.

Дана 10. септембра 1944. године
Записки

I dia nauaj amehi i dromu
 iatagieio p. Ponghio just wip
 atiaq dila. Latoa iataga, wa
 iataga. Kio p. iataga? ale atagieio
 iataga iataga. I iataga iataga



Wielkie powieści, że zapewne to nie ma
długo i że publikację wspomnianego
powieści wykona w najbliższym czasie.
Jedną, wypisaną w Zakładzie
Dla podania wykładu, a nowym
zapewne od i energii wiodą na to
swoim, której tak wielki dług jest
na lata—ale tak wielki dług.

Z literatury.

"*Calypso*" *epidula* contains the same strict anaglyptus p. *Walters* (mosses) and which characterizes the same *Calypso*.

[illegible]

Z recenzji premierowego wystawienia *Mężczyzny* w Teatrze Miejskim w Krakowie 18 stycznia 1902 roku.

Niechętny Zapolskiej Ka-
zimierz Ehrenberg pisał:

„Źródła, z których ten talent czerpie, są mętne i niskie. Pobudki jej twórczości są ordynarne, cele poziome; pióro jej nie ma szacunku dla samego siebie. [...] W rzeczywistości to nie jest nawet dzieło; to są cztery wielkie role, napisane dla biegłych aktorów, napisane przepysznie, z doskonałą znajomością wymagań i kaprysów sceny, jej konwenansów i jej perspektyw, a przypieprzone w sposób mistrzowski wszystkimi ingrediencjami, które mają za-

ostrzyć zwyrodniały smak rozkapryszonej modernizmem, a wychowanej na naturalizmie publiczności”.

„Nasz Głos” nr 104/1902.

Rudolf Starzewski też chwalił aktorów bardziej niż autorkę:

„Sztuka graną była doskonale. Ensemble, złożony z czterech osób, jest z natury rzeczy łatwiejszy. Bez zarzutu była p. Wysocka, której umiarkowana, spokojna, wykwińska gra, pełna wybornych intonacji głosu, czyniła z najmniej żywej w sztuce emancypanki Julii postać, o ile możliwości, zbliżoną do prawdy. P. Wysocka umie «stawić» rolę, umie wiązać i podporządko-

wywać szczegóły; przeciwnie p. Przybyłko ma zazwyczaj nieporównanie więcej werwy, brawury, wdzięku, intuicji w poszczególnych scenach, niż konsekwencji w ujęciu i odtworzeniu charakteru. – Jako Elka podkreśliła jeszcze wady tekstu, przebiegając za obszerną gamą różnorodnych akcentów, zawsze szczyrzych i brzmiących, a nie zawsze zharmonizowanych. [...] P. Sobiesław, pierwszorzędnny w roli bohatera, przywołał na pamięć jeden z największych swoich sukcesów w *Alfonisie Dumasa*”.

„Czas” z 22 stycznia 1902.



Jadwiga Mrozowska, ok. 1903, fot. Józef Sebald.

ani im nie podlegając. Według Magdaleny Gawin Zapolska lekceważyła teoretyczne rozważania kwestii kobiecej, interesowały ją bardziej praktyczne problemy, rzeczywiste sytuacje, wyczulona była na impulsy płynące z rzeczywistości. Chociaż portrety kobiet w jej twórczości są bardzo często negatywne, to z drugiej strony wyczuć w nich można nutę kobiecej solidarności, zwłaszcza z kobietami w żaden sposób nieuprzywilejowanymi. Dlatego najbardziej wyraziste są stworzone przez nią wizerunki służących czy kobiet skazanych na jakąś formę prostytucji.

Mężczyzna Zapolskiej napisany w grudniu 1901 roku, premierę miał w Teatrze Miejskim w Krakowie 18 stycznia 1902, do warszawskich Rozmaitości trafił zaś we wrześniu tego roku, pod tytułem *Ahaswer miłości, czyli Mężczyzna* (27 września 1902).

W sztuce tej, na progu kalendarzowego XX wieku, spotykają się trzy dziewiętnastowieczne modele kobiecości, które przewijały się w tych rozważaniach. Miejscem ich spotkania staje się u Zapolskiej życie i wyobrażnia tytułowego mężczyzny, zmitologizowanego odwołaniem do figury Ahaswera. Karol, dziennikarz znudzony i zmęczony życiem ze światową kobietą, Niną, nawiązuje romans ze spotkaną przypadkiem na ulicy naiwną, ciepłą i serdeczną Elką. Starając się — niezbyt zresztą intensywnie — o rozwód, wprowadza się do mieszkania kochanki i jej starszej siostry, zaangażowanej socjalistki, Julki. Karol

przemawia słowami jakby żywcem wyjętymi z prasy kobiecej czy komedii Bałuckiego propagujących odpowiedni model kobiecości. Żonę musiał opuścić, bo „zamiast serca ta kobieta miała modny kapelusz, modną suknię”, a w cichym i spokojnym domu sióstr „jak lampa ofiarna płonie serce kobiece”¹¹³. I nie jest to wyłącznie serce aniołka-Elki. Po pewnym czasie Elka, ciężarna, szczebiocząca beztrzesko, domagająca się pieśczęt i paradykująca po domu w szlafroku, traci cały swój urok w jego oczach. Fascynuje go natomiast coraz bardziej jej siostra-socjalistka, w której postać wpisana została cała ambiwalencja kobiecego doświadczenia. Julka w kolejnych rozmowach z Karolem bezlitośnie i trafnie diagnozuje jego intelektualną przeciętność, nieuleczalny narcyzm i męski egoizm. Zarazem jednak zachowuje się jak wymarzona przez mężczyznę kobieta ofiarna. Nie dość, że wyręcza Karola w pisaniu artykułów, by mógł odespać spędzane w knajpach noce, to jeszcze strofuje siostrę, radząc jej, by bardziej dbała o siebie, jeśli nie chce całkowicie zrazić do siebie ukochanego: „Elka, idź się trochę ubrać, ogarnąć. Jak ty wyglądasz?”, „Nie igraj zanadto! Zabierze się i pójdzie!”, przestrzega, przekładając na codzienną praktykę ideał miłości, polegającej na wyrzeczeniu i ofierze. „Idealna postać socjalistki dominuje nad innymi kobietami i uszlachetnia swym duchowym wpływem zmysłową siostrę” — pisała o tej postaci Zapolska¹¹⁴. Ale nawet przenikliwa socjalistka, która potrafi trafnie opisać męski narcyzm, miłość wyobraża sobie w nader tradycyjny sposób, podobnie jak Halki, Kasie i Pawłowe. Przełom w życiu bohaterów następuje w chwili, gdy Nina, wzruszona losem ciężarnej Elki i jej dziecka, zgadza się na rozwód. Wtedy Karol, w którego oczach naiwność kochanki stała się tymczasem głupotą, a serdeczność — infantylnością, oznajmia Elce, że nie zamierza się z nią żenić. Wstrząśnięta tym wyznaniem Elka odchodzi od zmysłów i traci dziecko. Wraca do zdrowia tylko dzięki daleko idącemu poświęceniu Julki. Karol tymczasem przesiaduje w knajpach. Wróci do sióstr jedynie po to, żeby — jak gdyby nigdy nic — wyznać miłość tej starszej, pociągającej go już nie tylko intelektualnie Julce. Julka jednak pokaże mu drzwi. A bolesna przygoda z mężczyzną stanie się dla obu kobiet początkiem

113 Gabriela Zapolska *Mężczyzna*, w: tejsze *Dzieła wybrane*, t. 14, wybór i redakcja Jerzy Skórnicki, Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 305, 308; kolejne cytaty s. 331.

114 „Ilustracja Polska” nr 3/1902.



nowego życia i nowej relacji, w której na plan pierwszy wysunie się kobieta solidarność.

Sztukę dobrze przyjęto w Krakowie, bardzo dobrze w Warszawie, chłodno zaś, a wręcz z niesmakiem — we Lwowie. Krytycy najczęściej doceniali rolę, kwestionowali natomiast bądź wykiptowali — we Lwowie z nutą oburzenia — ideę, twierdząc, że frazesy społeczne są tu jedynie szminką „do okrasz absurdów seksualnych”, określonych jako „odwrócony strindbergizm i przybyszewszczyzna”¹¹⁵. Zmiana tytułu przy okazji warszawskiej premiery obliczona była podobno na złagodzenie „zbyt jaskrawo feministycznej tendencji”, która polegać miała na zbyt daleko idącym uogólnieniu postawy Karola. Bo Karol w przekonaniu męskich recenzentów, choć scharakteryzowany przekonująco, jest tylko zwykłym szubrawcem, a nie typowym przedstawicielem rodu męskiego. „Taki Ahaswer np. tak dalece nie ma w sobie nic poza tym erotyzmem wiodącym go od kobiety do kobiety, że aż staje się przez to mniej podobnym do swych błędzących po ulicach pierwowzorów”¹¹⁶.

Najważniejsze są tu jednak kobiety. Zapolska każdą ze swych bohatererek wiąże z pewnym aspektem kobiecości, czy może raczej człowieczeństwa: Nina, czyli żona, z którą bohater chce się rozwieść, to nowoczesna kobieta nerwowa, Elka, czyli kochanka, którą porzuci, to kobieta zmysłowa, a Julka, czyli muza, która z kolei jego wyrzuci za drzwi, to intelektualistka. Nerwy, zmysły i dusza — tak określa nuty wyznaczające tożsamość swych bohatererek Zapolska. Można jednak równie dobrze powiedzieć, że to trzy, skondensowane, laboratoryjnie wydestylowane modele dziewiętnastowiecznej kobiecości: lwica salonowa w dekadentckim wariacie, melodramatyczna kobieta upadła i niezależna emancypantka w postaci zaangażowanej socjalistki. A właściwie bardziej socjalistka niż emancypantka. I właśnie dlatego Julka Zapolskiej to postać, która w ciekawy sposób pointuje dziewiętnastowieczne sposoby praktykowania kobiecości. Pozbawiona złudzeń co do możliwości realizacji partnerskiego modelu małżeństwa, wybiera samotność. Trzeźwo spoglądając na szanse kobiet w zdominowanych przez mężczyzn zawodach i środowiskach, woli być nauczycielką niż dziennikarką czy sekretarką.

115 „Kurier Lwowski” z 4 lutego 1902, za: Jadwiga Czachowska *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 255.

116 „Tygodnik Mód i Powieści” nr 47/1902.

Zarazem jednak radzi swojej słabszej emocjonalnie siostrze, by wyzbyła się wszelkiego egoizmu i spełniała męskie oczekiwania, zakładając zapewne, że uwikłana w stereotypową kobiecą rolę dziewczyna nie udźwignie żadnej innej. Rady, jakich udziela Elce, sprowadzić można do zasady podtrzymywania męskocentrycznego stereotypu: „Postaraj się tylko, ażeby w tym domu, o który mu tak chodziło, oprócz szklanki herbaty — pachniały jeszcze kwiaty...”¹¹⁷. Może kryło się za tym przekonanie, które przypisuje autorce sztuki Magdalena Gawin, twierdząc, iż według Zapolskiej „harmonijne małżeństwo, rodzina i dzieci stanowi *modus vivendi* odpowiedni dla większości kobiet”¹¹⁸? A jednak w finale sztuki coraz dobitniej rozbrzmiewa pytanie, co zrobić, żeby tytułowy mężczyzna przestał odgrywać rolę filaru kobiecej tożsamości. Jakąś odpowiedzią jest siostrzeństwo rozumiane jako solidarność z cierpiącymi i potrzebującymi, które deklaruje Julka. Rodzą się jednak dwa pytania. Po pierwsze, jak wyznaczyć granicę między nowoczesnym siostrzeństwem a tradycyjną kobiecością ofiarną. Po drugie, jak przekształcić je z deklaracji w powszechną praktykę. Bo z warszawskiego odpisu teatralnego sztuki wynika, że socjalistyczne w duchu zakończenie w pewnym momencie skreślono, a recenzent czytanego chętnie przez kobiety „Tygodnika Mód i Powieści” akcentował jego „nieartystyczność”: „Widz odczuwa, że ta Elka nie rozumie słów siostry i że za nią nie pójdzie. Więc to są górne a zmarnowane frazesy”¹¹⁹.

117 Zapolska *Mężczyzna...*, dz. cyt., s. 349.

118 Gawin *Przeciw emancypacji...*, dz. cyt., s. 251.

119 „Tygodnik Mód i Powieści” nr 47/1902.

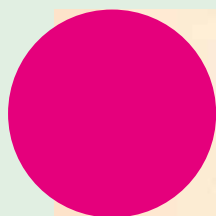




FOTOGRAFOWAŁ z NATURY **WALERY RZEWUSKI**

w KRAKOWIE

Wesoła ul: Kolejowa 27 B. (dawniej Podwale)



Próba baletowa na scenie Teatru



u Wielkiego. — (Rys. L. Szpądrowski).

