

MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA

Uniwersytet Łódzki

Świat przeżyć teatralnych I połowy XIX wieku we wspomnieniach kobiet

The World of Theatrical Experiences of the First Half of the 19th Century
in Women's Memories

„Chcę zbudować wielką ilość teatrów w całej Polsce, by każdy Polak mógł zaznać łaski słuchania słowa polskiego, chcę stworzyć pod gołym niebem wielki amfiteatr dla tysięcy widzów, taki, jak ongi Rzymianie budowali. Wśród kwitnących drzew i zielonych pagórków, pod żywym niebem ojczyzny, przed niezliczonymi tłumami, chcę grać dramy, które podnosić będą naród na duchu i krzepić upadłe serca [...], by wszędzie teatr polski piękno i dobro szerzył”¹ – marzył w interpretacji Romana Brandstaettera Wojciech Bogusławski, pierwszy dyrektor Teatru Narodowego. Jak wiadomo, jego ambitne zamierzenia mogły zostać zrealizowane tylko w niewielkim zakresie. Na drodze stanęły przede wszystkim zabory i antypolska polityka rządzących, ale także upodobanie najwierniejszej początkowo widowni teatralnej, czyli arystokracji, do teatru cudzoziemskiego, zwłaszcza opery włoskiej i tragedii francuskiej². Nielatwo było przebijać się polskim dramaturgom, nielatwo było polskim antreprenerom utrzymywać teatry, a krajowym aktorom sprostać sławie europejskich artystów. Jeszcze w latach siedemdziesiątych Piotr Chmielowski, recenzując w „Bibliotece Warszawskiej” doroczne premiery, dzielił je na bardzo liczne przeróbki sztuk obcych i wciąż niezbyt pokazną reprezentację oryginalnych utworów polskich. Oczywiście rozwój teatru polskiego nie jest przedmiotem niniejszego szkicu, chodzi jedynie o zasygnali-

¹ R. Brandstaetter, *Król i aktor. Sceny dramatyczne*, Kraków 1952, s. 37.

² Zob. S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, oprac. Z. Jabłoński, Kraków 1962, s. 285–294.

zowanie, że charakter udziału w teatralnym życiu pierwszej połowy XIX wieku może być symptomem określonych postaw ideowych oraz stopnia świadomości intelektualnej i estetycznej. Symptomem szczególnie interesującym, jeśli bohaterem rozważań uczynimy kobietę czasów porozbiorowych, która stała się wówczas ważnym i nowym odbiorcą kultury. Czym jest dla niej wizyta w teatrze? Czy teatr to miejsce spotkań towarzyskich, prezentacji toalet, pokazania córek na wydaniu? Rozrywka bardziej lub mniej wyrafinowana, zwłaszcza w porze jesienno-zimowej, nieodzowna wśród arystokracji lub ziemiaństwa? A może przestrzeń manifestacji uczuć narodowych...? Lub chwila autentycznego wzruszenia i zachwytu, uniesienia i poznania...? Jak panie odbierają spektakle teatralne, czego oczekują? Jaka wreszcie jest ich wiedza na temat teatru czy opery? Okazuje się, że w literaturze pamiętnikarskiej dotyczącej I połowy XIX wieku takich wzmianek pojawia się zaskakująco mało. Tym bardziej warto przyrzeć się im dokładniej.

ARYSTOKRATKA W PODRÓŻY – ŁUCJA RAUTENSTRAUCHOWA³

Pobyt w Paryżu w roku 1835 pozostawił w pamięci Rautenstrauchowej wiele wrażeń teatralnych. Dała im wyraz przede wszystkim we *Wspomnieniach moich o Francji*. Jako kobieta praktyczna i rozsądna, nie omijała spraw finansowych związanych z przedstawieniami. Ze szczegółami opisała swoją wizytę w Théâtre du Palais-Royal i trudności z zakupem biletu, ujawniając przy okazji liczne nadużycia popełniane w najlepszych nawet teatrach stolicy, w tym w renomowanej Operze Włoskiej. Pokazała także męczące preludium teatralnych wieczorów w postaci tłumów oczekujących, z którymi trzeba „iść za ogonem”⁴, by dostać się do środka budynku, co nie oznacza jeszcze końca problemów. O tym, że historie opisane przez autorkę *Ragany* nie były przypadkowym epizodem, lecz należały do systemu funkcjonowania francuskich teatrów, świadczą wydarzenia o kilka lat późniejsze:

Zdarzyło mi się [...] w towarzystwie osób wielkiego tonu, i na koszt nieuważających, [że] przybywszy za późno, wcale żadnego miejsca nie znalazłam. Odzwierna dobrze zapłacona, poszła do jednej z najlepszych łóż i bardzo energicznie dowiodła osobom od przodu siedzącym, że niesłusznie wskutek nieporozumienia dano im te miejsca. Na koniec tamci w połowie

³ Lucja z Giedroyciów Rautenstrachowa (1798–1886) – arystokratka pochodząca z rodziny księżąt Giedroyciów, córka generała Romualda Giedroycia, żona Józefa Rautenstraucha. Znana literatka, autorka romansów: *Ragana* oraz *Emmelina i Arnolf*, a także relacji z podróży po kraju i Europie: *Wspomnienia moje o Francji* (1838), *Ostatnia podróż do Francji* (1841), *Miasta, góry i doliny* (1844, pięć tomów), *W Alpach i za Alpami* (1847, trzy tomy, wyd. 2 – 1850).

⁴ Ł. Rautenstrauchowa, *Wspomnienia moje o Francji*, Kraków 1838, s. 116.

sztuki wyjść byli zmuszeni, a my bardzo swobodnie zastępowaliśmy ich przez resztę widowni. Wtenczas wygodnie mi z tym było, ale pomyślałam, że i mnie inną razą spotkać może podobna przygoda⁵.

Nim przyszło do oglądania spektaklu, potencjalny widz musiał odbyć drogę przez „mękę”: pokonać grono rywali oraz oczekujących na łapówkę odzwrotnych, wydać na bilet przynajmniej dwa razy więcej, niż wskazywały ceny oficjalne i kilkakrotnie zmieniać miejsca na widowni, by wreszcie – w stanie najwyższego utrudzenia – zacząć oglądać trwające już od pewnego czasu przedstawienie. „Nie mogąc ani ręką, ani nogą poruszyć – dodawała Rautenstrauchowa – aby łatwiej znosić ten rodzaj tortury, całą uwagę ku scenie zwracałam”⁶.

Niechętnie przyjmowała pisarka krotochwilny i nie zawsze moralny wydźwięk sztuk francuskich, czuła się nimi zażenowana, przyzwyczajona do bardziej cenzuralnych treści polskich widowisk. Doceniała natomiast grę aktorów francuskich, uznając, że zgodnie z narodowymi właściwościami⁷, „[...] w tym rodzaju równie rzadko u nich zupełnie złego, jak u nas dobrego aktora napotkać”⁸.

Oglądanie w tak trudnych warunkach czterech sztuk, to jest ośmiu aktów⁹, uznała Rautenstrauchowa w pewnym momencie za uciążliwe tak dalece, że przeniosła się do klasycznego Théâtre Français, o wiele wykwintniejszego i jak się też okazało – tańszego.

Jak to – rzekłam z podziwieniem – zapłaciwszy pięć franków, nabrawszy ze wszystkich stron pełno pięści w boli, nie mogłam dostąpić szczęścia oglądania panny Dejazet, a pannę Mars mam widzieć za franka i nikt temu nie ma nic do zaprzeczenia? To są rzeczy zupełnie dla mnie niepojęte¹⁰.

Rautenstrauchowa jako reprezentantka arystokracji miała możliwość wielokrotnego bywania we Francji, a tym samym okazję do porównania teatralnych zwyczajów Paryża z czasów cesarstwa i Paryża lat trzydziestych, który określała mianem mieszczańskiego. Oczywiście raziły ją dokonujące się w stolicy zmiany,

⁵ *Ibidem*, s. 117. Cytowane w obecnym szkicu fragmenty pamiętników i wspomnień zostały zmodernizowane w zakresie pisowni i interpunkcji, zgodnie ze współczesnymi normami. Zachowano natomiast pewne odrębności językowo-stylistyczne (np. fleksyjne i składniowe), charakterystyczne dla poszczególnych autorek.

⁶ *Ibidem*.

⁷ W całej swej pracy powracała do idei związku charakteru narodowego i typu najlepiej przez daną nację uprawianej sztuki, na przykład przypisywała Francuzom talent do malarstwa i komedii, a brakiem umuzykalnienia tłumaczyła niedostatek, jej zdaniem, dobrej liryki.

⁸ Ł. Rautenstrauchowa, *op. cit.*, s. 119.

⁹ Wieczory teatralne zazwyczaj tworzyły trzy lub cztery sztuki, z których jedna stanowiła zasadniczy trzon przedstawienia, pozostałe należały albo do lżejszego repertuaru, albo też miały odpowiednio krótkie rozmiary.

¹⁰ Ł. Rautenstrauchowa, *op. cit.*, s. 123.

przede wszystkim ustępstwa na rzecz pospółstwa, oznaczające zgodę na niewyrefinowane gusta (piwo podczas antraktu) czy brak dystynkcji w ubiorze i zachowaniu. Dowcipnie opisywała nowe bywalczynie teatrów, które stopniowo porzucały na krzesłach warstwy swojej cebulkowej garderoby – boa, szale, kapelusze, czepki, peleryny: „Sala tak na wszystkich piętrach obwieszona, wygląda jak skład tandeciarski; a damy w zgniecionych pod szalem ubiorach, z włosami roztarganymi kapeluszem, tracą cały wdzięk przyzwoitej kokieterii kobiecej”¹¹. Pozytywnie komentowała wszakże grę młodszego pokolenia aktorów, którzy przerysowanym gestom scenicznym dawnej szkoły przeciwstawiali, w jej ocenie, powściągliwość i klasę, przemyślane operowanie głosem i mimiką twarzy¹².

Choć Rautenstrauchowa – kobieta nie tylko była, ale po prostu inteligentna – nie zaprzeczała potrzebie niektórych zmian demokratycznych, w praktyce niechętna była rewolucyjnym działaniom. Zazwyczaj to jej mężowi, generałowi Józefowi Rautenstrauchowowi, przypisuje się niechwalebne postęпки w czasie powstania listopadowego, samą pisarkę uznając za jego ofiarę, wszakże pamiętniki siostry, Kunegundy Białopiotrowiczowej, każą tę opinię zweryfikować¹³. Rautenstrauchowa została w nich sportretowana w scenie trefienia loków przed wyjściem do teatru, podczas gdy warszawska ulica wrzała od niepokoju. Miała wypowiedzieć też wiele niepochlebnych słów pod adresem powstańców, lecz to już kwestia do odrębnego potraktowania.

Podróże sprzyjały szukaniu nowych bodźców i doznań artystycznych. Choć Rautenstrauchową charakteryzuje na ogół otwarta postawa wobec obserwowanych zjawisk, względem teatru pisarka miała określone oczekiwania. W ujęciu autorki *Wspomnień moich o Francji* teatr powinien stanowić odmianę sztuki wysokiej nie tylko w zakresie treści i formy, ale też zewnętrznego anturazu. Poszukiwała więc rozrywki w dobrym tonie, odbywanej w eleganckim otoczeniu i odpowiednim towarzystwie, jednak coraz częściej odnajdywała jej niedoskonałą imitację i doznawała rozczarowań wobec narastającej w jej przekonaniu degradacji kultury teatralnej.

¹¹ *Ibidem*, s. 127.

¹² W tym duchu zestawiała aktorstwo dwóch popularnych artystek: panny Virginie Déjazet (1798–1875) i panny Mars (właśc. Anne Françoise Hyppolyte Boutet Salvetat; 1779–1847), aktorki Comédie Française. W grze tej ostatniej widziała elegancję i nowoczesną metodę ograniczającą zbyt sztuczną gestykulację czy mimikę. Panna Mars budziła też szczery zachwyt Henrietty Błędowskiej, Klementyny Hoffmanowej, a nawet Juliusza Słowackiego.

¹³ Zob. *Pamiętnik księżnej G. z r. 1830 i 1831*, „Lech. Tygodnik Ilustrowany” 1878, nr 39, s. 309.

REJESTRY ZAWODOWEJ PISARKI –
KLEMENTYNA HOFFMANOWA¹⁴

Hoffmanowa po raz pierwszy była w teatrze dość późno, bo w wieku dwunastu lat, na sztuce *Leszek Biały*¹⁵, i jak odnotowała po latach w pamiętnikach: „[...] spożyły się jakoś w moim umyśle dzieje polskie z teatrem, jak Pismo Święte z kościołem”¹⁶. Lubiła teatr, lecz niewiele poświęcała mu uwagi w swoich dziełkach pedagogicznych. Choć wiedziała, że mógłby być skutecznie wykorzystywany w procesie wychowawczym, bardziej bała się jego destrukcyjnej siły oddziaływania na młode umysły. O wizytach na warszawskich przedstawieniach niewiele wiadomo, natomiast *Pamiętniki*, wydane pośmiertnie w 1849 roku, przynoszą sporo zapisków dotyczących doświadczeń teatralnych z czasów podróży po Europie i pobytu Hoffmanowej z mężem w Paryżu w latach 1831–1845.

Ze względu na większe niż w przypadku generałowej Rautenstrauchowej ograniczenia finansowe, autorka *Krystyny* bywała zazwyczaj w teatrach drugorzędnych. Ona również zwracała uwagę na kłopoty z organizacją spektakli, tłok przy wejściach, zaduch oraz dodatkowe ponadprogramowe opłaty za lepsze miejsca. W 1835 roku, przy okazji wizyty w Palais Royal, chętnie wybieranym dla lekkiego repertuaru, wspominała: „Mieliśmy łoża na dwie osoby, byliśmy sami i chłodno nam było, ale trochę z boku. Sztuczki niezłe dobrano, było ich aż cztery”¹⁷. O samych przedstawieniach Hoffmanowa nic więcej jednak nie napisała, bardziej niż spektaklem przejęta widokiem prostytutek spotkanych w drodze powrotnej. Stopniowo jednak, oswoiwszy się z francuską obyczajowością, zdobywała się na konkretniejsze refleksje. Jest ich w pamiętnikach, zwłaszcza w pierwszym i drugim tomie, niemało.

Wielkie wrażenie wywarła na Hoffmanowej wizyta w Académie Royal de Musique, choć – jak zaznaczyła na wstępie – to „droga zabawa”, wymagająca wydatku w wysokości pięciu franków za osobę w łoży na trzecim piętrze. Zaraz wszakże przyznawała: „[...] ależ jakie zachwycenie!”. Podziw wzbudziła wspinała sala, piękne widoki, eleganckie stroje, niezwykle oświetlenie, „[...] zasłona teatru amarantowa, lustro w środku wiszące pyszne, łoża amarantowym aksa-

¹⁴ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1845) – pisarka, publicystka i nauczycielka; jedna z pierwszych kobiet na stanowisku wizytatora warszawskich szkół i pensji ze stałą płacą; autorka wielu powieści (np. *Krystyna*, *Karolina*, *Dziennik Franciszki Krasińskiej*), opowiadań i prac pedagogicznych; uchodziła bardzo długo za autorytet w środowisku polskich kobiet I połowy XIX wieku, a jej poglądy na rolę kobiety w życiu obyczajowym tego czasu były przyjmowane jako niekwestionowane zasady.

¹⁵ Chodziło o wystawioną w Teatrze Narodowym w Warszawie operę *Leszek Biały* Ludwika A. Dmuszewskiego z muzyką Józefa Elsnera (1809).

¹⁶ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, Berlin 1849, s. 36.

¹⁷ *Eadem*, *Pamiętniki*, t. 2, Berlin 1849, s. 35.

mitem wybite, stołki niebieskim [...]”¹⁸. Zaskoczyła ją, w zestawieniu z polskimi przyzwyczajeniami, publiczność. Po pierwsze, nikła obecność wojskowych, po drugie zaś, „[...] wszyscy siedzą i wszystko się dzieje poważnie, przyzwoicie, bez hałasu, jak w cywilizowanym narodzie”¹⁹. Z aprobatą oceniała wysoki poziom ponad stuosobowej orkiestry, której – mimo liczebności składu – udawało się osiągnąć harmonijną całość. To doświadczenie uświadomiło pisarce skomplikowaną strukturę widowiska teatralnego, w którym liczy się każdy element, nie tylko słowo.

Nie wiem, czy się dobrze wyrażę, ale to bogactwo, ta obfitość przy tej jedności, dzieła natury mi przypominały; tyle było sztuki, że aż nikła sztuka. A jakież gust w wystawianiu, w ubiorach, w obrazach. Operę, którą dano, *le Philtre* (rzecz Scriby, muzyka Auberta)²⁰, gdyby się poważono dać na naszym teatrze, pewnie by śmiertelnie znudziła, bo i muzyka, i rzecz tak mierna, że jedynie przy takiej orkiestrze i wystawie podobać się może²¹.

Przy innej wizycie w teatrze zauważała: „Chociaż sztuka niekoniecznie była po temu, przecież obrazy tworzone śliczne i wchodzące osoby zupełnie układały się po malarsku; uważałam nawet w ubiorach tę baczność”²².

Wśród czynników współtworzących spektakl wymieniała także, co bardzo rzadko pojawia się w pamiętnikarskich spostrzeżeniach kobiet, grę światła i cienia, scenografię, choreografię baletową, taniec. O Marii Taglioni²³ pisała: „to bogini, to ideal”. Uważała, że to ona właśnie z baletowego rzemiosła uczyniła sztukę: „Połączyła pantominę i taniec; pantominę, która mówi, przekonywa, rozrzewnia, taniec bez wysień, lekki, ulotny [...]. Całe ciało jest w zgodzie, w jedności [...]”²⁴. Typowe było dla Hoffmanowej, że grację i dystynkcję poruszania się tancerki na scenie uzasadniała jej moralnym prowadzeniem się.

Sporo w pamiętnikach znaleźć można komentarzy dotyczących konkretnych śpiewaków (najlepsi są, zdaniem Hoffmanowej, Włosi i Francuzi) i aktorów. Czasem interesowały ją także plotki z życia artystek, np. panny Cinti czy Lauretty Montalan. Opinie o ich zawodowych umiejętnościach bywały zazwyczaj wy-

¹⁸ *Ibidem*, s. 42.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Premiera przedstawienia Daniela Aubera *Le Philtre*, z francuskim libretto Eugène’a Scribe’a, odbyła się 20 czerwca 1831 roku w Operze Paryskiej.

²¹ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, s. 43.

²² *Ibidem*, s. 45.

²³ Maria Taglioni (1804–1884) – słynna włoska baletnica, szkolona przez ojca Filippo, po tym jak została odrzucona przez paryskiego nauczyciela tańca i nazwana „brzydkim kaczątkiem”. Choć istotnie nie była obdarzona wielką urodą, zyskała międzynarodową sławę po występach w teatrach Wiednia, Londynu i Paryża. To ona wprowadziła charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznych tancerek białą tunikę z tiulu, baletki, a nawet uczesanie – gładko ułożone włosy z przedziałkiem pośrodku i niskim kokiem.

²⁴ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, s. 46.

ważone, np. o Polce śpiewającej we Francji pod pseudonimem Panette, pannie Jawurek, pisała, że choć sam głos nie jest doskonały, to „[...] wszystko tak zgodnie, równo, wyuczono, że miło słuchać było”²⁵. Zawsze doceniała rzemiosło, pracę, nie tylko talent i naturalne predyspozycje. Porównując oglądane w Paryżu spektakle ze znanymi sobie polskimi reprezentacjami, dochodziła do wniosku, że potencjał artystyczny jest w kraju podobny, ale brak równorzędnej staranności i możliwości technicznych²⁶. W przeciwieństwie do niektórych autorek, potrafiła rozdzielić ocenę treści oglądanego spektaklu od jego wykonania. Przy okazji wizyty w teatrze Porte St. Martin komentowała modną sztukę *La Tour de Nesle*: „[...] jest to okropność okropności; zbieg wszystkich zbrodni w osobie Margueritte de Bourgone, królowej francuskiej, ale co za interes, jaka gra aktorów! [...] doskonale widziałam i cudnie się zabawiłam”²⁷.

Nieraz jednak, podobnie jak Rautenstrauchowej, przeszkadzał jej niewyszukany repertuar większości francuskich teatrów. Gdy widziała młodzież tłumnie bywającą w teatrze, odzywała się w niej dusza pedagoga. Podejmowała wówczas refleksję nad społecznymi i moralnymi skutkami oglądania sztuk epatujących złem, zbrodnią i agresją:

[...] na ludziach już dorosłych, w takim położeniu jak my, to nie robi wrażenia złego, ale pojmuję, jak na duszach młodych źle działa. Albo oswajają się z obrazem najczarniejszych, najbrudniejszych zbrodni, co bardzo źle, albo li też zdziera się im zasłona tej niewinnej niewiedomości złego [...].²⁸

Największe zastrzeżenia kierowała pod adresem pisarzy, którzy zamiast wykorzystywać teatr dla poprawy kondycji moralnej społeczeństwa, „psują go dla grosza”²⁹. Zarzut materializmu czy konformizmu nie padał co prawda bezpośrednio pod adresem Victora Hugo, ale w jego dramatach Hoffmanowa również dostrzegła ów „zaród zepsucia i nieładu”³⁰ kryjący się za nieraz słodką i wzruszającą sceną. Sąd był tym ostrzejszy, że skądinąd pisarka akcentowała w pamiętnikach siłę jego liryzmu, imaginacji, głębię obrazów, wyższość nad innymi twór-

²⁵ *Ibidem*, s. 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 44.

²⁷ *Ibidem*, s. 68–69. Melodramat *La Tour de Nesle*, autorstwa Aleksandra Dumas ojca (1802–1870), powstał w 1832 roku i był od początku przedmiotem wielu sprzecznych opinii. Bronił sztuki, mimo drastyczności scen, Michał Grabowski w *Literaturze i krytyce. O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną*, t. 3, Wilno 1838, s. 112–114. W 1832 roku oglądał przedstawienie *La Tour de Nesle* Słowacki i zachwycił się rolą panny George, którą cenil wyżej niż pannę Mars. Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979, s. 84 (t. 6. *Dzieł wybranych*; list z Paryża, z dn. 9 listopada 1832 roku).

²⁸ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, s. 69.

²⁹ *Ibidem*, s. 113.

³⁰ *Ibidem*, s. 103.

cami. Pisała o nim z pewnym podziwem nawet à propos sztuki *Le roi s'amuse* – „romansista zawołany”³¹.

W 1832 i 1833 roku Hoffmanowa bywała także w teatrach Variété, Vaudeville, w Opéra Comique, w Théâtre Français, w Cyrku Olimpijskim, w Gymnase. O wizycie w tym ostatnim miejscu napisała: „[...] pogodził mnie ze sceną i zupełnie w dobrym guście...”³². Na tę ocenę nie miały wpływu występująca tu Leontyna Fay³³, aktorka nie dość, że uzdolniona, to jeszcze – co miało dla Hoffmanowej niebagatelne znaczenie – słynąca ze skromności i porządnego prowadzenia się. Ostatecznie jednak najwyższą notę przyznawała Operze Włoskiej za wystawienie *Capuleich i Montecchich* Belliniego i „zabawę w najwyższym tonie”:

[...] przedmiot Romea i Julii, śpiewy, muzyka i mimika aktorów wzruszyły mnie do głębi serca. Rubini, najślawniejszy śpiewak Europy³⁴, mało śpiewał, ale zawsze dał poznać głos nadzwyczajnej piękności, jakiego nigdy nie słyszałam. Z dwóch sióstr Grisi, jedna śliczna, młoda i tak pełna wdzięku, szlachetności, jak heroina jaka... [...] Orkiestra doskonała, teatr ładny, a ponieważ niesłychanie drogi, same w nim dobrane towarzystwo [...]. Sztuki są przyzwoite i muzyka anielska³⁵.

Po 1840 roku do teatru pisarka chodziła już dużo rzadziej. Przez wzgląd na pogłębiającą się chorobę, w pamiętnikach znajdujemy więcej refleksji natury religijnej niż estetycznej, a miejsce wrażeń teatralnych zajmują kwestie teatralności i widowiskowości w kościele. Z sierpnia roku 1843 pochodzi jednak zapis, który podsumowując stosunek Hoffmanowej do teatru, daje też świadectwo dość niezwykłego podejścia do tej sztuki wśród Polek:

Odebrałam dziś list od pewnej pani z kraju, która w wyrazach pełnych uwielbień dla mnie, pyta mi się między innymi, czy jest grzechem bywać na teatrze? Oświadczyłam jej, iż sędzią być nie mogę w tej mierze i innej odpowiedzi dać nie potrafię nad tę, że od dzieciństwa aż do-
tąd bywam na teatrze. Słusznie czy nie, uważam tę rozrywkę za tak godziwą (boć oczywiście na zupełnie zle i nieobyczajne sztuki nie chodzę), że mi nigdy jeszcze nie przyszło na myśl mieć to za grzech i spowiadać się z tego. [...] Trafiło się tu jednej mężatce w dzień komunii nie chcieć iść wieczorem na teatr; mąż był niekontent i właśnie w czasie utarczki wszedł jej

³¹ *Ibidem*. O recepcji teatralnej przedstawienia *Le roi s'amuse* pisze m.in. A. Kowalczykowa, *Czy Słowacki był w paryskiej kostnicy?*, „Fraza” 2009, nr 65–66 (dostępny w wersji cyfrowej na stronie www.fraza.univ.rzeszow.pl).

³² K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 1, s. 116.

³³ Leontyna Fay (praw. Volnys), znana aktorka dramatyczna. W numerze 318 z 1838 roku „Kurier Warszawski” podawał informację o przejściu artystki z Gymnase do Comédie Française, śledzono więc i w kraju losy paryskich gwiazd.

³⁴ Giovanni Battista Rubini (1794–1854) – słynny tenor włoski. Zyskał sławę rolami w operach V. Belliniego i G. Donizettiego w Neapolu, Mediolanie i Paryżu. W latach 1831–1843 występował w Londynie, Paryżu, Petersburgu i Wiedniu.

³⁵ K. Hoffmanowa, *Pamiętniki*, t. 2, s. 128–129.

spowiednik i powiedział, że może bezpiecznie dogodzić w tym woli męża, bo „wszystko czyste czystym”, a żyjąc w świecie, nie o to idzie, aby zabaw unikać, ale żeby ich używać miernie, bez szkody dla duszy³⁶.

PRZYJACIÓŁKI Z WOŁYNIA (HENRIETTA BŁĘDOWSKA I EWA FELIŃSKA)

Również w Paryżu teatralne doświadczenia zdobywała – jako młoda paniienka – Henrietta z Działyńskich Błędowska³⁷. U boku matki, Szczęsnej Działyńskiej, miała okazję oglądać spektakle zarówno w ekskluzywnych Wielkiej Operze i Théâtre Français, jak i pomniejszych: Gymnase, Comique czy Porte St.-Martin. Sporo miejsca w jej wspomnieniach – co naturalne, jeśli uwzględnić ówczesny wiek piszącej – zajmują kwestie garderoby przeznaczonej na teatralne wieczory, ale, o dziwo, również oceny dramatów i komentarze na temat gry aktorów. Szczególne zachwyty padały pod adresem Talmy³⁸:

Zdawało się, iż był panem wszystkich uczuć słuchaczów, igrał nimi i wyzywał podług woli: włosy na głowie postawały, drganie po całym ciele przejmowało, czasem jednym słowem przemówionym, ale jak powiedzianym! Widziałam go prawie we wszystkich tragediach klasycznych. Panna Duchesnois, Rancourt dobrze mu dopomagały, wybornie grając, ale któż przy nim mógł się wydać³⁹.

Wśród przywoływanych z aprobatą przez Henriettę nazwisk aktorów wymienić można między innymi pannę Mars, Fleury, Grandville, Baptiste. Ich nazwiska powtarzają się w wielu wspomnieniach z I połowy XIX wieku. Wydaje się, że zdecydowane opinie Błędowskiej o oglądanych sztukach były echem sądów matki – kobiety wymagającej i ambitnej, dbałej o intelektualne wyrobienie córki i zaprzyjaźnionej z osobami równie niezależnymi, co ona. Henrietta pobierała nawet lekcje deklamacji u znanego paryskiego aktora Michelota⁴⁰, jednak efekty były mizerne, co dowcipnie opisała w swoich memuarach:

³⁶ *Eadem, Pamiętniki*, t. 3, Berlin 1849, s. 128–129.

³⁷ Henrietta z Działyńskich Błędowska (1794–1855?), *secundo voto* Rottermundowa, napisała *Pamiętki przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*.

³⁸ François-Joseph Talma (1763–1826) – francuski aktor, debiutował w 1787 roku w Comédie Française, słynął ze wspaniałego głosu i niezwyklej, jak na ówczesne standardy, prostoty środków wyrazu. Specjalizował się w rolach tragicznych; znacznie ograniczył sztuczną deklamację i niedostosowane historycznie kostiumy. Był zaprzyjaźniony z wieloma wybitnymi przedstawicielami sztuki i polityki francuskiej I połowy XIX wieku, m.in. z Napoleonem Bonaparte.

³⁹ H. Błędowska, *Pamiętki przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. i wstęp K. Kosteńicz, Z. Makowiecka, Warszawa 1960, s. 101.

⁴⁰ Pierre Marie Joseph Michelot (1785–1856) – francuski aktor, ceniony m.in. przez cesarza Napoleona.

Trudno mi było przełamać nieśmiałość, nim się odważyłam twarz zmieniać marszem, aby oddać żale Klitemnstry lub złość Hermiony, jednak mi to lepiej szło niż miłosne uczucia. Niecierpliwiło to metra: „Ale pani mówisz, że kochasz, takim głosem i wyrazem, jak byś mówiła, że jesz chleb z masłem. Widać, żeś jeszcze tego uczucia nie doświadczała”. Zarzucił więc projekt zrobienia ze mnie Kloryndy, a do pasji, zemsty, gniewu znalazł zdolną⁴¹.

Pamiętniki Błędowskiej przynoszą interesujące spostrzeżenia nie tylko na temat gry aktorskiej, ale bardziej nawet – zachowań publiczności teatralnej. Ujawniają prawdę o konwenansach, które utrudniały odbiór spektakli. Henrietta jako widz uświadamiała sobie coraz wyraźniej różnicę między pożądaną naturalnością reakcji widzów a typowymi zachowaniami na pokaz, zarówno ze strony wykonawców (przyzwyczajonych do przerywania granej roli, kłaniania się, strojenia min), jak i widowni:

Damy po łożach ust nie sznurowały dla wstrzymania się, nie znajdowały *mauvais genre*, jak u nas na parafii, gdzie często lepiej komedię odgrywają w łożach niż na scenie. Na wielkim świecie, prawdziwie oświeconym, więcej jest szczeroty. Wykręty, wybiegi, udawanie nie popłacają, łatwo na nich się poznać. Ta moneta jeszcze kursuje na prowincji, ale w stolicy czasu na to nie ma, każdy zajęty sobą, oddaje się uczuciu chwilowemu i łyzy nikt nie tai, kiedy ją gra Talmy wyciśnie, i używa wesołości ze sztuczki wesołej, która zawsze następuje, dla ukojenia burzliwych uczuć, po tragicznych reprezentacjach⁴².

Wydaje się – na podstawie zapisków Błędowskiej – że konwenanse ograniczały Polki bardziej niż Włoszki czy Francuzki. W efekcie kobiety nienawykłe do publicznego wyrażania opinii o oglądanych przedstawieniach, rzadko decydowały się na komentarze w tej dziedzinie nawet po latach, podczas pisania wspomnień, kiedy nic już zdawało się ich nie hamować. Zgodnie ze stereotypowym oczekiwaniem wobec kobiet autorek, swe świadectwa zwięzały do kręgu strojów, atmosfery, ogólnych impresji. Błędowska z zażenowaniem wracała do chwili, gdy zagadnięta w paryskim teatrze przez przypadkowego sąsiada z łoży, odpowiadała mu półsłówkami. Ważniejsze od szczerzej dyskusji wydawało się jej wówczas przestrzeganie zasady, by nie rozmawiać z nieznanym. O inteligencji pamiętnikarki świadczy fakt, że głęboko odczuwała jakąś niestosowność i infantylizm podobnego zachowania. Swą pośpieszną rejteradę z łoży skomentowała następująco: „Przerwało to pytania i oszczędziło wstydu, że Polska takiego dzikusa wydała”⁴³.

Teatralne doświadczenia czasem mobilizowały Henriettę do nauki, np. pod wpływem opery *Ossian ou Les Bardes*⁴⁴, szczególnie zaś muzyki – jak twierdzi-

⁴¹ H. Błędowska, *op. cit.*, s. 101–102.

⁴² *Ibidem*, s. 102.

⁴³ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁴ Chodzi o operę Jeana-François Le Sueura, w pięciu aktach, do libretta Alphonse’a François Palat-Dercy’ego i Jeana-Marie Deschamps, na podstawie *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona.

ła – pięćdziesięciu harf⁴⁵, rozpoczęła grę na tym instrumencie pod okiem pana Cousineau⁴⁶. Po powrocie do Polski bywała, znów z matką, w teatrach francuskich w Warszawie, działających tu przed rokiem 1818. Jakkolwiek w jej relacjach mowa o wysokim poziomie przedstawień, najwięcej uwag dotyczyło stosunków towarzyskich wynikających z bytności w teatrze niż wrażeń estetycznych. Również w trakcie podróży do Karlsbadu i Marienbadu teatr kojarzył się Błędowskiej z możliwością spotkania utytułowanych gości uzdrowiska. Nie liczyły się wtedy liche ławki, scena wzniesiona z marnych desek ani same sztuki, tylko *Sa Majesté* siedzący przy boku Henrietty⁴⁷. Późniejsze lata spędzone na Wołyniu i nie zawsze szczęśliwe zdarzenia rodzinne sprawiły, że na plan pierwszy w refleksjach Błędowskiej wysunęły się sprawy tzw. szarej codzienności, a nie sztuki.

Przyjaciółką Błędowskiej w jej już dorosłym życiu była Ewa z Wendorffów Felińska⁴⁸. Jako uboga szlachcianka nie bywała w wielkim świecie i doświadczenia paryskie pań Działyńskich były dla niej odległe. Miała jednak okazję do całkiem osobistego teatralnego doświadczenia, wystąpiła mianowicie w teatrze amatorskim w Mińsku, który działał regularnie w czasie kontraktów marcowych pod przewodnictwem Jana Chodźki⁴⁹. Gerard Feliński, mąż Ewy, współdziałał z Chodźką jeszcze za swych kawalerskich czasów. Zespół, do którego dokooptowana została Felińska, wystawiał w 1812 roku *Horacjuszy* według Pierre'a Corneille'a⁵⁰. Przydzielona rola Sabiny budziła sympatię młodej kobiety, nie zastanawiała się jednak w szczególny sposób nad interpretacją, reżyser również nie

Wystawiona po raz pierwszy 10 lipca 1804 roku w Operze Paryskiej, w ciągu 12 lat powtarzana była ponad siedemdziesiąt razy.

⁴⁵ W operze Le Seura śpiewowi bardów towarzyszy 12 harf, których celem jest odtworzenie prawdziwie celtyckiego klimatu, ponadto kompozytor używa harf w innych partiach orkiestry, na pewno jednak nie ma ich pięćdziesięciu.

⁴⁶ Jacques Georges Cousineau (1760–1824) – francuski lutnista i harfista, nauczyciel gry na tym instrumencie.

⁴⁷ H. Błędowska, *op. cit.*, s. 291. W Marienbadzie bywał wówczas były król holenderski i jego syn (przyszły cesarz), siedemnastoletni Ludwik Napoleon.

⁴⁸ Ewa Felińska (1793–1859) – pisarka pochodząca ze średniozamożnej szlachty litewskiej, uczestniczka spisku Konarskiego, po aresztowaniach w roku 1838 skazana na opuszczenie kraju i pięcioletni pobyt w Berezowie oraz Saratowie. Autorka powieści *Wigilia Nowego Roku* (1847), *Hersylia* (1849), *Pan Deputat* (1852), *Pomyłka* (1851), *Siostrzenica i ciotka* (1853), a także pamiętników: *Wspomnienia z podróży do Syberii, pobytu w Berezowie i Saratowie* (1852–1853) i *Pamiętniki z życia* (1859).

⁴⁹ Jan Chodźko (1776–1851) – pseudonim Jan ze Świsłoczy; powieściopisarz, dramaturg, członek Towarzystwa Szubrawców, wielki miłośnik teatru. Najbardziej popularna jego sztuka to *Pan Jan ze Świsłoczy, kramarz wędrujący*; najwyższej oceniana powieść – *Pani Kasztelanowa oraz jej sąsiedztwo*.

⁵⁰ Fragmenty *Horacjuszy* (1640) w polskim tłumaczeniu Ludwika Osińskiego ukazały się w 1802 roku. Felińska podaje błędnie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego jako autora przekładu.

proponował własnej koncepcji ujęcia sztuki. Po prostu czytano klasyka dosłownie, słowo po słowie, byle wyraźnie i donośnie. Stopień nieświadomości Felińskiej jako aktorki potwierdza fragment jej wspomnień: „[...] nie mając wyobrażenia jak rola w tragedii potrzebuje gwarancji wyższego talentu, szczerze byłam rada, że mi nie dano roli w komedii, którą jak mi się zdawało przejąć bym się nie mogła”⁵¹.

Przygotowanie przedstawienia – służącego zazwyczaj celom charytatywnym – trwało bardzo krótko. Role rozdawane były przypadkowo, decydowały aktualne znajomości i zazwyczaj pewna zgodność wieku odtwórcy i bohatera. Tekstu uczono się w domu na pamięć, bez konsultacji z reżyserem. Z przerażoną Ewą kilka rozmów o grze aktorskiej przeprowadził ksiądz Ludwik Radziwiłł, jednak miały one charakter bardzo ogólnego wykładu, a nie profesjonalnej rady dla początkującej wykonawczyni. Próby właściwie się nie odbywały. Tak Felińska wspominała chwile przed premierą w swych *Pamiętnikach z życia*:

Jakoż zebraliśmy się w jakiejś sali, gdzie był pan Chodźko, aktorowie i aktorki należący do sztuki, a oprócz tego amatorowie i protektorowie sceny przez ciekawość, a może dla dania głosu doradczego. [...] Na próbę kazał mi zaraz przedeklamować z mojej roli wierszów kilkanaście, z pełnym rozwidnieniem głosu, jak gdybym doprawdy była już na scenie. Kiedym do była głosu, który miałam silny [...], p. Chodźko zacierał ręce, widać, że był kontent⁵².

Felińska była jednak świadoma, że na scenie, prócz dobrze ustawionego głosu, należałoby też zwracać uwagę na mimikę i ruch. Szukała wzorców, chciała podpatrzeć doświadczone już aktorki, niestety na próbach nie obowiązywała zasada wytężenia sił i starannej gry. Ponieważ, jak powiada Felińska, podpora amatorskiego zespołu, hrabina Przeździecka, „nie potrzebowała na próbie rozwijać swego talentu”⁵³, jej deklamacja była słaba, cicha, niedbała, bez zwracania uwagi na ruch sceniczny. Podobnie odtwórczyni roli powiernicy, pani Chodźkowa, „zgrywała ją bez żadnej chęci do przejścia się sztuką, niby lekcję wydawała; jakoż zapewne nie o to jej chodziło, aby ją nazywano dobrą aktorką, tylko swego nazwiska chciała użyczyć scenie”⁵⁴.

Zupełnie na uboczu znajdowała się kwestia kostiumów. Felińska nie śmiała pytać o nie reżysera, ponieważ jej zdaniem, „leżało to poza obrębem sztuki”⁵⁵. Nie było więc mowy o całościowej, synkretycznej wizji spektaklu. Każdy przygotowywał sobie taki kostium, który w jego poczuciu zadowoliliby estetyczne gusta widzów, a zarazem sugerował (tylko) związek z czasami, jakich sztuka dotyczyła.

⁵¹ E. Felińska, *Pamiętniki z życia Ewy Felińskiej*, t. 1, seria 2, Wilno 1859, s. 103.

⁵² *Ibidem*, s. 104–105.

⁵³ *Ibidem*, s. 105.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 106.

⁵⁵ *Ibidem*.

Patrząc z kolei na strój swojej scenicznej koleżanki, podziwiała Felińska umiejętność godzenia stylu dawnego i współczesnego:

Nie wiem, czy antykwariusz nie znalazłby mu co do zarzucenia, ale ubiór ten tak dobrze harmonizował z dzisiejszym smakiem, że w starożytnej Rzymiance dawała się dostrzegać nowożytna elegantka i niezbyt rażąc oko, mógłby się przenieść ze sceny na salę balową⁵⁶.

Właśnie niezaspokojenie estetycznego smaku zraziło ją w kostiumie męża, grającego rzymskiego żołnierza. Zobaczywszy go na scenie, wykrzyknęła w duchu: „O Boże! Jakież zawód! To jakieś straszdyło, wierutne straszdyło!!!”⁵⁷. I choć rozumiała, że nie mógł wystąpić niczym wymuskany panicz salonowy, nie przekonywała jej metamorfoza przydająca brzydoty.

Felińska, pozbawiona czyjejkolwiek pomocy, bezradnie próbowała skonstruować ubiór godny Sabiny:

Przypominałam sobie różne widziane obrazy, różne sznurowania, ale do jakiej epoki one się odnosiły, z pewnością nie wiedziałam; a w mojej garderobie nie miałam innego obuwia oprócz najprozaiczniejszych ówczesnych trzewików, które wiedziałam, że nie będą pasowały z rzymskim strojem⁵⁸.

Ostatecznie tuż przed uniesieniem kurtyny Jan Chodźko zaimprovizował pośpiesznie kostium dla głównej bohaterki, dosztukowując z teatralnej garderoby kolejne warstwy rzymskiej tuniczki, drapując szal, przystrajając błyskotkami zbyt skromną szatę i trefiąc upięte w kształt moreli włosy. Doszył wreszcie do cielistych pończoch podeszwy i nałożył na łydki sznurowanie. Publiczność tymczasem pohukiwała, niecierpliwiła się, wzywała aktorów na scenę. „Jak żyję, nie byłam w takich obrotach, ale poddałam się wszystkim operacjom z największą pokorą i z taką cierpliwością, że ani syknęłam [...]”⁵⁹. Zrozumiała wówczas, że starsze aktorki, deklarujące wcześniej pomoc, nie udzieliły jej celowo z zazdrości wywołanej udaną deklamacją debutantki w trakcie próby. Doświadczenia teatralne okazały się więc dla pisarki gorzką lekcją ludzkiej małostkowości. Chaos panujący w trakcie przedstawienia był także rezultatem lekceważenia scenicznej choreografii – nikt właściwie nie ustalał z występującymi ich ustawienia i poruszania się na scenie. Dopiero gdy za kurtyną słyhać było narastające wrzenie widowni, reżyser udzielił Felińskiej kilku praktycznych rad, jakże przecież niewystarczających w tych okolicznościach: „Proszę nie zapominać, aby mówiąc rolę, nie do aktorki, ale do parteru mieć figurę zwróconą. Proszę także pamiętać o rękach, aby miały akcję stosowną do deklamacji”⁶⁰.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 130.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 134.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 119.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 123.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 126.

Amatorka Felińska rzucona została więc na głęboką wodę. Stopniowo dopiero pojmowała konieczność pewnych mistyfikacji teatralnych, z ciekawością śledziła zabiegi, które miały przydać uroku artystom lub skupić uwagę publiczności. Uczyla się panować nad tremą i nie zwracać uwagi na oklaski stale przerywające monologi. Jednak występy, choć miło wspomniane, nie były kontynuowane. Autorka *Hersylii* wolała odtąd oglądać przedstawienia z perspektywy widza z miłą świadomością, że wie, co się dzieje za kulisami.

LITEWSKA HRABINA (GABRIELA Z GÜNTHERÓW PUZYNINA)⁶¹

Teatr amatorski bliski był także litewskiej literatce Gabrieli Puzyninie. Jej ojciec jako prezydent Izby Kryminalnej w Mińsku występował popołudniami w teatrze amatorskim jako Horacjusz. W zamożnym arystokratycznym domu Güntherów w Wilnie i w Dobrowlanach (w powieście oszmiańskim) mówiło się zresztą o teatrze od zawsze, choć dzieci na ogół nie bywały zabierane na wszystkie przedstawienia. Z żalem wspomina pisarka, że nie obejrzała na przykład występów znanej śpiewaczki Catalani w 1820 roku⁶², bowiem rodzice uznali, że latorośle „nie rozumieją i zapomną”⁶³. Tymczasem z wizyt w teatrze między 5 a 10 rokiem życia Gabriela zapamiętała sporo (wymieniała w swych pamiętnikach m.in. całkiem dziś zapomniane sztuki: *Utracjuszka*, *Kaprysy młodej żony*, *Panna pułkownikiem huzarów*⁶⁴) i choć była to pamięć ułamkowa i emocjonalna, budowała aurę magii teatralnej na całe życie:

⁶¹ Gabriela z Güntherów Puzynina (1815–1869) – litewska poetka, pisarka i autorka scenek dramatycznych. Debiutowała w 1843 roku tomikiem *W imię Boże*. Potem ukazały się jeszcze dwa tomiki poetyckie (*Dalej w świat* oraz *W imię Boże. Dalej w świat*), dwa tomy prozy (*Prozą i wierszem przez autorkę W imię Boże*, t. 1, Wilno 1856; *Proza i wiersze*, t. 2, Wilno 1857; *Małe a prawdziwe opowiadania*, Wilno 1857), dwa dramaty (*Czy ładna, czy bogata?*, *Za miastem* – łącznie jako *Teatr amatorski*, Petersburg 1861) oraz zbiorów anegdot dla dzieci (*Dzieci litewskie, ich słówka, odpowiedzi, postrzeżenia. Z prawdziwych wydarzeń zebrała Autorka W imię Boże*, Wilno 1847; wyd. 2 poprawione i uzupełnione siedemnastoma powiastkami, Wilno 1856). Obecnie znana jest przede wszystkim jako autorka pamiętników z lat 1815–1845 pt. *W Wilnie i w dworach litewskich* (Wilno 1828, reprint Kraków 1990).

⁶² Angelica Catalani (1780–1849) – włoska śpiewaczka sopranowa o znakomitej koloraturze. Występowała w całej Europie. W 1818 roku wycofała się ze sceny, występowała jednak nadal z wielkim powodzeniem, m.in. w Danii, Szwecji, Niemczech, Rosji. Podczas podróży koncertowej w latach 1819–1820 Catalani odwiedziła Warszawę, Lwów, Krzemieniec, Wilno i Kraków. W Warszawie słuchała gry młodego Chopina i – oczarowana jego talentem – podarowała mu na pamiątkę złoty zegarek z dedykacją, z którym się ponoć nigdy nie rozstawał. W Wilnie koncertowała w roku 1820.

⁶³ G. Puzynina, *W Wilnie i w dworach litewskich*, Wilno 1828 (reprint Kraków 1990), s. 23.

⁶⁴ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* (red. Z. Raszewski, Warszawa 1973) nie odnotowuje tytułów dwóch pierwszych sztuk, trzeci tytuł poprawnie brzmiał *Panna pułkownik huzarów* i była to komedia J.W. Krasińskiego według E. Scribe’a.

Zdaje się, widzę dotąd aktora w pryncypialnej roli i nutę śpiewki słyszę: „A kto wyjechał cie-
lęciem, ten powróci wołem”, a zdejmując kapelusz i pokazując publiczności, że mu dna bra-
kuje, kończył tym opis swej garderoby, śpiewając: „kapelusik na kształt zera, et ceatera...”⁶⁵.

Również w Wilnie Jan Chodźko przygotowywał teatr dobroczynny. Za byt-
ności Józefa i Krystyny Franków w olbrzymiej sali domu Każyńskich wystawiano
m.in. *Fedrę* i *Atalię* Jeana Racine’a, *Kochanków Extrapocztą*, sztukę z francuskie-
go przerobioną przez Ludwika Adama Dmuszewskiego, i oryginalną sztukę jego
autorstwa *Odwet, czyli Barbara Zapolska*, ponadto – sztuki pani Genlis (np. *Fał-
szywa delikatność*), a nawet opery, np. *Włoszkę w Algierze* Rossiniego. W zakresie
repertuaru panowało zupełne pomieszanie stylistyk, co więcej – nieraz bardzo
płynna była granica między teatrem a widowiskiem niemal cyrkowym, jarmarcz-
nym, będącym mile widzianą osobliwością:

Ale jakże się ten niepokój i ta gorączka wzmagaly jeszcze za przybyciem do Wilna trupy
Chiarinich, których taniec na linie zachwycał całe miasto tak, że w ciągu zimy 1827 roku
w salonach mówiono tylko o zrzęcnosci Feliksa, o gracji jego żony, o wdziękach panny Flo-
ry i brata Anioła, a pięcioletnia Wirginia była beniaminką całej publiczności. Pantomina, na-
stępująca po tych skokach, dziwna zrzęcnosc arlekina i dowcipna naiwnosc pierrota, tak się
nam podobały, że długo potem z ubieloną twarzą, w szlafmicy ojca i kaftaniku mamy odgry-
wałam rolę pierrota w domowym kółku, śmiejąc rodziców moich w długie jesienne wieczory
w Dobrowlanach⁶⁶.

Rodzice Puzyniny starannie dobierali przedstawienia oglądane przez córki,
uznając je za ważny element edukacji. Jak wspomina pamiętnikarka: „[...] bywa-
nie w teatrze kompletowało lekcje”⁶⁷. Wśród oglądanych w Wilnie oper Puzynina
wymienia m.in. *Niemą z Portici* i *Fra Diavolo* Aubera, *Hrabiego Ory* Rossiniego,
Prè aux Clercs Hérolda⁶⁸. Każdy rodzinny wyjazd do Warszawy również ozna-
czał nowe teatralne doświadczenia. Panny zachwycaly się występami takich arty-
stów, jak np. Julian Dobrski, Leontyna Halpertowa, Aniela Aszpergerowa, Anna
Wołkow i Joanna Müllerówna. Kiedy po powrocie ze stolicy w 1834 roku Ga-

⁶⁵ G. Puzynina, *op. cit.*, s. 23.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 127. Trupa Chiarinich występowała w 1829 roku także w Warszawie w Teatrze
Narodowym, gdzie oglądał jej występy Juliusz Słowacki. Później objeżdżali kraj, np. byli, jak
podaje „Gazeta Warszawska” (1 X 1829), we Wrocławiu i w Kaliszu. Wileńskie występy mimików
i akrobatów wspominał także S. Morawski (*Kilka lat młodości mojej w Wilnie, 1818–1825*,
Warszawa 1924). Chiarini była to najstarsza rodzina kuglarska w Europie, występująca ponoć od
XVI wieku i pochodząca z Genui. Największe ich sukcesy przypadły na XIX wiek, choć potomkowie
Chiarinich występują do dziś. Zob. A. Kwiatkowska (UMK w Toruniu), *Sztuka cyrkowa – sztuka
ludzkich możliwości. Etnologiczny opis zjawiska kuglarstwa*, Toruń 2005, s. 44–45 (niepubl. praca
magisterska napisana pod kierunkiem prof. I. Kabzińskiej).

⁶⁷ G. Puzynina, *op. cit.*, s. 174.

⁶⁸ Autorstwo *Le Pré aux Clercs* Puzynina przypisała Jacquesowi Halevy’emu, zamiast
Ferdinandowi Héroldowi. Takich pomyłek jest w tekście pamiętników więcej (*ibidem*).

briela i jej siostry nudziły się w domu na wsi, rozrywki szukały w imitowaniu poznanych wcześniej sztuk i odgrywaniu przed fraucymerem zapamiętanych fragmentów oper⁶⁹.

Po kilku latach przerwy odżywało w 1838 roku Wilno teatralne, co bardzo ucieszyło Güntherów. Zwłaszcza starania o porządną operę, uwieńczone sukcesem za dyrekcji Szmickoffa w 1837 roku, sprawiały wielką radość Litwinom pożądanym bardziej wyrafinowanych rozrywek. O staraniach antreprenera Gabriela pisała:

Miał on ze sobą śpiewaków, baletniczki, dekoratora, kostiumera i spory zapas wyuczonych oper pierwszorzędnych Rossiniego, Belliniego, Auberera itd. Abonowano łoża na całą zimę i rozpoczęła się seria prawdziwie muzykalnych wieczorów, czemu sprzyjał bardzo brak innych zabaw, daleko estetyczniej zastąpionych. [...] scena tak obszerna, że nie tylko koń spizowy z ładną Peką (panna Simering) na swoim grzbiecie mógł wznieść się ze sceny w obłoki wśród kiwających głowami Chińczyków, ale i Mazaniello na prawdziwym koniu odbywał swój marsz triumfalny wśród oswobodzonych Neapolitańczyków⁷⁰.

Zachwycono się i „uszlachetniano” operą w mieście, a w domowych warunkach bawiono się w teatr, czasem aranżując scenę w plenerze *ad hoc*, a czasem szykując poważnie i starannie przedstawienia dla zaproszonych gości. Puzynina wspomina m.in. wystawienie *Zemsty* Aleksandra Fredry w Kojranach w majątku państwa Łopacińskich⁷¹ oraz „siurpryzę” dramatyczną w plenerze na podstawie ballady Mickiewicza *Powrót taty* u swojej siostry Matyldy Buczyńskiej:

Dziątek głosu nie słyhać, tylko spod wierzby płaczącej rozchodzi się głos i słowa [...], a spod gałązek zielonych bieleje biała postać...

...*Wtem słyhać turkot, wozy jadą drogą,*

I wóz znajomy na przedzie...

Cóż lepiej nad słowa samej ballady mogłoby uprzytomnić ten obraz, który stosownie do niej przedstawił się oczom widzów tak nawet, że i konie, jakby rozumiejąc rzecz, naprawdę się strachały, a gdy starszy zbójca z całą dramatycznością swą rolę odegrał, wuj Tyzenhauz zadowolony wołał na naszego Piotra, lokaja: „To Szmickoff!”. Zbójcami byli dworni, ubrani w czerwone koszule, fałszywe brody i uzbrojeni w kuchenne noże. Dzieci dostarczyła pocziwa kowalowa, ojcem był komisarz, a głosem spod wierzby – ja⁷².

Teatr stał się pasją Gabrieli Puzyniny także w jej dorosłym życiu i nie ograniczał się tylko do bycia widzem. Od 1856 roku podejmowała samodzielne próby

⁶⁹ *Ibidem*, s. 182.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 228–229.

⁷¹ Kojrany, należące w I połowie XIX wieku do Józefa i Doroty Łopacińskich, uchodziły za ważny ośrodek kultury teatralnej Wilna. Pani Dorota wystawić miała w swoim teatrze amatorskim w ciągu trzydziestu lat wszystkie sztuki Aleksandra Fredry. Bywali tu zresztą także literaci, naukowcy i cała wileńska śmietanka towarzyska.

⁷² G. Puzynina, *op. cit.*, s. 259.

dramaturgiczne, najpierw dla zaprzyjaźnionych teatrów amatorskich (zachowały się wiadomości np. o sztuce *Oberża, której nie ma*, inscenizowanej w Wojtkuszkach u Kossakowskich, *Hrabina się nudzi* pisanej dla Aleksandry Grzegorzewskiej z Krakowa), potem także dla zawodowej sceny⁷³. Razem z Antonim Edwardem Odyńcem była ona wielką rzeczniczką wprowadzania do teatru wileńskiego polskich sztuk⁷⁴. W latach 1859–1861 wystawiono tam następujące dziełka tej autorki: *Czy ładna, czy bogata?*, *Za miastem*, *Muzułmanin na Litwie*, *Córka filozofa XVIII wieku*. Przez kilka lat przygotowywała też dramat historyczny *Jadwiga*⁷⁵. Miała świadomość, że utwory te były niedoskonałe, zwłaszcza formalnie, ale lubiła swoją literacką pracę. Raz jeden zaznała jako autorka przykrości w związku ze sztuką *Córka filozofa XVIII wieku*, skrytykowaną za zbyt powierzchowne skonstruowanie nauki i religii, nie załamało to wszakże jej wiary w możliwość poprawy utworu i lepszego przyjęcia w przyszłości. W liście do Franciszka Wężyka wyjaśniała: „[...] piszę znowu – nie rzucam obranej drogi ani moich zasad, stoję owszem silniej przy nich, ale się postaram o coraz lepsze utwory, aby mieć prawo głosu wołać, co według mnie jest słuszne i święte”⁷⁶.

Cieszył ją też aplauz widowni. Nieraz przyznawała się do radości, jaką sprawia jej dobre przyjęcie: „[...] dosyć, że publiczność słuchając, śmiała się i płakała, i po cztery razy wracała – wstyd mi, że miałam więcej powodzenia na scenie jak Kraszewski [...]”⁷⁷. Aż do ostatnich chwil życia (umarła w Horodźliowie 6 sierpnia 1869 roku) wracała myślą do swoich, jak mówiła prywatnie, scenicznych „dziełek”.

PATRIOTKI W TEATRZE (BOGUSŁAWA MAŃKOWSKA I WANDA ODROWĄŻ)

Teatr na pewno był dla kobiet rozrywką, urozmaiceniem i niezbędnym elementem życia towarzyskiego. Był też obowiązkowym punktem programu w podróżach, po których należało wykazać się znajomością nazwisk najslawniejszych śpiewaków lub aktorów. Wizyta w teatrze bądź operze stanowiła jednak również

⁷³ Na pewno wystawiono w latach 1856–1860 sztuki: *Oberża, której nie ma*, *Czy ładna, czy bogata?*, *Za miastem*, *Muzułmanin na Litwie*, *Córka filozofa XVIII wieku*, być może *Krzyż wojskowy*. Dla krakowskiego teatru amatorskiego powstał obrazek dramatyczny *Hrabina się nudzi*. Nie odnaleziono rękopisów *Oberży, której nie ma*, *Muzułmanina na Litwie*, *Krzyża wojskowego* i *Córki filozofa XVIII wieku*.

⁷⁴ M. Stolzman, *Nigdy od ciebie miasto. Dzieje kultury wileńskiej*, Olsztyn 1997, s. 256–257.

⁷⁵ G. z G. Puzynina, *Jadwiga. Dramat historyczny z XIV w. w 5 aktach i 6 odsłonach*, Lwów 1870 (wyd. 2, Poznań 1886).

⁷⁶ List Gabrieli Puzyniny do Franciszka Wężyka zachowany w zbiorze *Papierów Franciszka Wężyka* – rękopis Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 12 320/II, t. XXV, k. 252. Korespondencja ta jest obecnie przygotowywana przeze mnie do edycji.

⁷⁷ *Ibidem*, k. 222.

źródło autentycznych wzruszeń estetycznych. Bogusława Mańkowska⁷⁸, córka generała Dąbrowskiego, za swych młodzieńczych czasów miała okazję spotkać wiele zasłużonych dla sztuki operowej osób i doświadczyć niezwykłych przeżyć teatralnych, kształtujących jej dalsze upodobania muzyczne. Pod wpływem znajomości ze śpiewaczką Schiasetti⁷⁹ pokochała metodę włoską w śpiewie, odrzucając odtąd wzorce niemieckie. Pokochała także opery, w których występowała solistka – *Niemą z Portici* Aubera oraz *Romeo i Julię* Belliniego – twierdząc o jej grze, że „[...] na drobne kawałeczki darła nam, że tak powiem, zrozpaczone nasze biedne serca!”⁸⁰. Najsilniejsze emocje budziły takie przedstawienia, w których Mańkowska i grono jej znajomych odnajdywali aluzje do sprawy narodowej lub przynajmniej analogię do polskiej sytuacji. W pamiętnikach odnotowany został obraz Schiasetti śpiewającej z wojenną werwą *La trimenda ultrice spada*, uzupełniony komentarzem pamiętnikarki, oddającym doskonale potrzeby polskiej widowni i sposoby odbioru spektaklu:

[...] ubrana w ubiorze rycerza na czele zbrojnych hufców, zapalała w naszych polskich sercach zemstę do nieprzyjaciół, cośmy już w duszy sami nienawidzili! [...] Gorzej niemal było na *Niemę z Portici*; cały jeden akt, gdzie się schodzili sprzysiężeni, gdzie i kobiety na Rynku, wtajemniczone, pugiwały chowają, gdzie przy podniesionych mieczach wzywają sprzysiężonych do przysięgi, powstania i zemsty przeciwko tyranowi i gdzie jednym chórem z największym porywającym zapalem rozpoczynają śpiew:

Amour sacré de la patrie!
Arme nos bras vengeurs.
(Święta miłości Ojczyzny!
Uzbrój mściwe ramiona nasze.)

O, wtenczas cóż się działo w polskich sercach; każdy z nas żałował, że nie jest w położeniu tych wolnych rybaków i nikt się dziwić nie mógł, że chwilowo braliśmy złudzenie za rzeczy-

⁷⁸ Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska (1814–1901) – córka Barbary z Chłapowskich i Jana Henryka Dąbrowskiego. U boku męża, Teofila, gospodarowała najpierw w Żrenicy pod Środą, a potem w Rudkach pod Szamotułami, razem z nim też przebywała od 1847 do 1850 roku w Londynie, wspierając organizowanie domu handlowego pod nazwą „Teodor Mańkowski i Spółka”. Pisać zaczęła już jako wdowa, po przenosinach do Poznania. Była m.in. autorką *Pamiętników* (t. 1, z. 1–2, Poznań 1880), kilku scenek dramatycznych – *Tadeusz Kościuszko, czyli cztery chwile z życia tego bohatera* (1880), *Laura* (1880), *Siostra nie siostra* (1881), *Przed ślubem i po ślubie, czyli 2 prakdy naszego społeczeństwa* (1881), *Czterech wielbicieli Lucyny* (1881), oraz polemicznego szkicu *O Legii Nadwiślańskiej w Hiszpanii. Z powodu zdań Przyborowskiego oraz w obronie Legionów polskich* (Poznań 1882).

⁷⁹ Śpiewaczkę miała łączyć przyjaźń z generałami Dąbrowskim i Kniaziewiczem, z czasów ich pobytu we Włoszech. Na pewno budziła duży aplauz wśród Polaków przebywających w latach trzydziestych w Dreźnie. Jej pełnym altem zachwycił się też Juliusz Słowacki, co przypomina Ferdynand Hösick w pracy *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849): biografia psychologiczna*, Kraków 1896, s. 287. Skądinąd trzeba dodać, że autor *Lambra* był bardzo zainteresowany młodziutką, urodziwą i niezwykle wrażliwą Bogusławą Dąbrowską.

⁸⁰ B. Mańkowska, *Pamiętniki*, t. 1, z. 1–2, Poznań 1880, s. 109. Cytaty na podstawie wersji elektronicznej, zgodnej z pierwodrukiem (dostęp: www.pbi.edu.pl).

wistość; nikt się nie mógł dziwić, że niewiasty za słabe, ażeby ukrywać swoje gwałtowne wrażenia, chowały się w głąb zaciemnionej łoży, aby z wezbranego serca ukryć i utulić raptowne łkania. Do dziś dnia pamiętam moje głębokie zmartwienie, kiedy matka widząc we mnie po tych wystawieniach zerwanie poniekąd wszystkich sił, nigdy mi już nie chciała pozwolić być na tych operach⁸¹.

Dorośla już córka generała, u boku męża Teofila, wspierała na różne sposoby patriotyczne działania⁸². Przekonana o stopniowym gaśnięciu uczuć narodowych i idei ofiary w polskim społeczeństwie, próbowała je ożywić swymi dziełkami. Zarówno pamiętniki, jak i pisane przez nią sztuki teatralne miały wspólny cel: głosić apoteozę wolności. Jedna ze scenek dramatycznych, wystawiona w Poznaniu w roku 1880, cieszyła się nawet znaczną sympatią Wielkopolan.

Bogusława z Dąbrowskich Mańkowska nie była w swoich żywych reakcjach teatralnych odosobniona. W 1848 roku podobne przeżycia teatralne opisała we wspomnieniach z podróży po Włoszech inna młoda Polka, Aniela Kuszel-Walewska (posługująca się pseudonimem Wanda Odrowąż)⁸³. Pamiętnikarka intensywnie chłonęła nowe doświadczenia, jednak przez cały czas pobytu za granicą była silnie zintegrowana z polskim środowiskiem. To sprawiało, że nawet w odbiorze kultury i sztuki miejscowej stale obecny był drugi plan – polityka i sprawy narodowe. Sztuka nie istniała sama dla siebie, ale poprzez skojarzenia z naporem wszechobecnej historii w Europie objętej rewolucyjną burzą. Bardziej liczyło się to, co się mówi w teatrze, niż jak się mówi. Ewentualnie – jak się mówi, by zmobilizować do działania w realnym świecie... Autorka, nie wypowiadając tego wprost, zdaje się zakładać, że teatr może i powinien mieć siłę sprawczą, a nie wyłącznie estetyczną czy intelektualną.

Wracam z teatru, gdzie nie tylko artyści śpiewali na cześć tego dnia i czynu (rocznica amnestii), ale cały parter i scena zabrzmiały hymnem przecudnym. Po raz pierwszy odśpiewany, jednak najpiękniej się udał [...], a kwiaty i wiersze, które spadały wokół, dziwnie mnie wzruszyły i wspomnienia wywołały⁸⁴.

⁸¹ *Ibidem*, s. 109–110.

⁸² W domu Mańkowskich przy Oxford Street, gdzie przebywali z powodu interesów Teofila, co tydzień gościło wielu wybitnych przedstawicieli kół emigracyjnych polskich, francuskich czy węgierskich. Jednocześnie dużą część dochodów z handlu zbożem Mańkowscy przeznaczali na cele narodowe. Hojnie wspierali legion Mickiewicza, finansowali francuskie wydanie jego prelekcji, przekazali tysiące franków na zakup broni dla spodziewanego powstania w Wielkopolsce w latach czterdziestych, a nawet przymierzali się do wystawienia oddziału kozaków. Zob. np. S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, oprac., przedm. i przypisy Z. Jabłoński, Kraków 1962, s. 370–372.

⁸³ Aniela Kuszel-Walewska (data urodzin nieznana – 1873) – pisarka, występowała pod pseudonimem *Bożenno i Wandy Odrowąż*. Ogłosiła drukiem: *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848* (Poznań 1850); powieść *Stefania* (Wilno 1854); *Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły* (Kraków 1854; streszczenie książki A.F. Ozanama *Les Poètes Franciscains En Italie Au Treizième Siècle* z 1835 roku); *Upředzenia, powieść oryginalna przez Bożennę*, t. 1–2, Warszawa 1862.

⁸⁴ W. Odrowąż, *Kilka chwil we Włoszech*, Poznań 1850, s. 17.

W Luce Odrowąż zachwycała się co prawda śpiewem Tadolini w operze *Linda z Chamounix* Donizettiego⁸⁵, ale dużo bardziej interesowało ją, co dzieje się wokół. O samej operze pisze bez zażenowania: „[...] zresztą nie mogłam sądzić o niej, gdyż byłam zajęta tą piękną, powabną Gianettą Nobili; drzwi jej łoży nie zamykały się prawie, a rozmowy bardzo zajmujące i patriotyczne na muzykę obojętniejszą mnie czyniły”⁸⁶.

W teatrze młoda literatka często szukała mocnych wrażeń, emocji, napięcia, które budowałyby odczucie jedności między sceną a widownią i dawały poczucie porozumienia ponadestetycznego: „[...] lecz śpiewy, hymny patriotyczne, piękniejsze były nad wszystkie opery na świecie, wielki też zapal wzbudziły. Była to chwila, w której myślałam, że się cały teatr zapadnie od oklasków, kwiatów, wieńców, które jak grad się wysypały”⁸⁷.

Jak wielu ówczesnym odbiorczyniom sztuki, trudno było jej rozdzielić ocenę gry i jakości spektaklu od opowiadanej w sztuce historii. Oglądając *Nieszpory sycylijskie* we Florencji, mimochodem tylko wspominała o doskonałej grze głównej aktorki Ristori⁸⁸ i pozytywnych reakcjach publiczności. Na plan pierwszy w jej wspomnieniach wysuwały się refleksje dalekie od odbioru czysto artystycznego:

[...] cały ten dramat przykre wrażenie czyni, bo choćby najwięcej zakryć chciano kwiatami tę kartę historii, zawsze szkarada jej na wierzch wyjść musi i ta zdrada haniebna [...] oburzeniem przejmuję. Z zadowoleniem też przebiegałam myślą naszą historię, tak czystą, nieskałaną, te nasze bitwy, które hymnem Bogarodzicy się rozpoczynały. Oklaski też, uniesienie publiczności, rażącymi mi się wtedy wydały⁹⁰.

Ciekawe jednak, że choć Odrowąż w teatrze z łatwością ulega stanowi uniesienia lub wręcz ekscytacji, nie jest wcale zwolenniczką sztuk, które silnie emocje i gwałtowne afekty z życia wzięte pokazują dosłownie i werystycznie. Według niej sztuka prawdziwa ma namiętności sublimować, nakładać na nie szlachetne karby, opanowywać i rodzić wyższe uczucia wśród odbiorców. To, co zbyt

⁸⁵ Eugenia Tadolini (1809–1872) – włoska sopranistka słynąca z pięknego głosu i urody, należała do ulubienic Gaetano Donizettiego. Rola Lindy była specjalnie dla niej napisana. Występowała w Bolonii, Mediolanie, Neapolu, Rzymie i w największych ośrodkach europejskich. Odrowąż wspomina też oglądaną przez siebie wcześniej *Attilę* Verdiego, gdzie Tadolini śpiewała partię Odabelli.

⁸⁶ W. Odrowąż, *op. cit.*, s. 28.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 30.

⁸⁸ Adelajda Ristori (1822–1904; właśc. margrabina Adelajda Capranica del Grillo) – tragiczka włoska występująca na wszystkich liczących się scenach Europy. W Warszawie koncertowała w roku 1856.

⁸⁹ Chodzi o historię buntu Sycylijczyków przeciw Francuzom z 1282 roku. Fakt zabijania pogrążonych we śnie i nieświadomych niebezpieczeństwa przeciwników nie znajduje uznania w oczach autorki.

⁹⁰ W. Odrowąż, *op. cit.*, s. 40–41.

dosłowne, budzi niechęć: „Wolę po tych cudnych galerach Loggie dei Lanzi się przechadzać [...], niż te wystawy sceniczne, gdzie gra przestaje niemal być grą, ledwie że krwi strumieni nie widzi się tam, gdzie rozrywki umysłowej się szuka”⁹¹. Użyte przez nią określenie „rozrywka umysłowa” jest, rzecz jasna, zdecydowanie na wyrost. Oto jeszcze jeden fragment wspomnień Anieli Kuszel-Walewskiej, który pokazuje emocjonalny charakter odbioru teatralnego działania:

Wracam z teatru. O jakże pięknie było! Dawano operę Verdiego *Masnadieri*. Muzyka, jakby do chwili zastosowana, to brzmiała dziką, zawiłą melodią, wyobrażającą jakby chór wszelkich złości i przekleństw starego świata w gruzy się rozpadającego, to się wznosiła w pięknych rycerskich pieśniach jakby alleluja śpiewających młodej nowonarodzonej epoce... Niespodzianie z końcem cały teatr, jakby laską czarodziejską tknięty, zajaśniał tysiącami świateł; z łoży do łoży damy w bieli ubrane trójkolorowe szale wiązały; mężczyźni chustki łączyli; w jednej chwili na wszystkie strony [...] ta spójnia urocza, jakby tęcza cudna snuła się ponad głowami⁹².

Skandowanie wolnościowych haseł, ruch podniesionych w górę rąk, okrzyki publiczności stają się częścią alternatywnej wersji opery, która ze sprzymierzenia teatru i ulicy wlewa „jakby opium w dusze zachwycone!”⁹³. Trzeba przyznać, że okoliczności były naprawdę niezwykle. Operę Verdiego oglądała Kuszel 1 marca, a więc ledwie kilka dni przed słynnymi Cinque Giornate di Milano, zakończonymi wypędzeniem Austriaków 18 marca 1848 roku⁹⁴.

* * *

W niniejszym szkicu zwrócono uwagę na kilka sposobów doświadczenia sztuki teatralnej przez autorki polskich pamiętników i wspomnień dotyczących I połowy XIX wieku. W pierwszej lekturze potwierdzają się stereotypowe wyobrażenia o teatrze jako przyjemnej rozrywce, która powinna zaspokajać zarówno potrzeby towarzyskie, jak i estetyczne. Przedstawienia miały bawić i wzruszać, wyrwać z monotonii życia i zachwycać. Takie myślenie o teatrze w życiu społecznym dominuje zwłaszcza w wypowiedziach autorek pierwszego pokolenia porozbiorowego. Reprezentantki kolejnych generacji – nawykłe od dzieciństwa do zabaw domowych w teatr – w dorosłym życiu poszukiwały w teatrze idei, wartości i uczuć wyższych. Co więcej, widziały w nim źródło inspiracji dla czynów, wyznaczonych okolicznościami politycznymi i historycznymi. Wierzyły, że:

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, s. 72–73.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Kuszel-Walewska, pisząc wspomnienia już po powrocie do kraju, podaje błędnie datę 6 marca jako moment zwycięstwa Mediolańczyków nad Austriakami.

Scena zabawą czężą nie jest dla gminu,
 Ani jest wieczą podłego rzemiosła;
 Ona ze skały skry bije do czynu,
 Maską gmin wabi, aby go podniosła⁹⁵.

Interesujące okazuje się zestawienie teatralnych reminiscencji kobiet z refleksjami na ten temat Adama Mickiewicza czy nade wszystko Juliusza Słowackiego. Jak wykazywał Zbigniew Raszewski, na podstawie drobiazgowych badań⁹⁶, ich odbiór szedł innym torem. Oczywiście również doznawali oczarowań i rozczarowań natury estetycznej, ale nie mniej istotna była fascynacja nowymi możliwościami technicznymi teatru, które traktowali jako podniecie dla własnej wyobraźni twórczej. Ówczesny londyński i paryski przemysł teatralny, przeżywający chwile rozkwitu (by odnotować tylko nowe rozwiązania scenograficzne Astleya czy Daquerre'a), zarówno inspirował śmiałymi pomysłami inscenizacyjnymi, jak i otwierał pole dla poszukiwań i eksperymentów dramaturgicznych. W roku 1831, po obejrzeniu opery *Robert le Diable*, Słowacki pisał do matki: „Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył silnie moją imaginacją”⁹⁷. Zdaniem Raszewskiego, poeta pisał dramaty szwajcarskie, zakładając te możliwości sceniczne i aktorskie, które dawał teatr europejski, choć niestety nie dysponował nimi teatr polski⁹⁸. Również w utworach Mickiewicza badacze dostrzegali wpływ impulsów teatralnych⁹⁹.

Żadna z przywoływanych tu autorek wspomnień nie dysponowała rzetelną wiedzą o teatrze. Co więcej, niewiele w gruncie rzeczy wiedziały o literaturze. Wciąż – mimo pewnych twórczych aspiracji – skupione były bardziej na pytaniu, o czym pisać, niż jak to czynić. Sądzę, że tu szukać można jednej z przyczyn innego niż w przypadku romantycznych poetów odbioru sztuki teatralnej. Lata międzypowstaniowe przynosiły wszakże stopniowe zmiany w tym obszarze, coraz silniej odczuwana była wśród kobiet potrzeba współtworzenia teatralnej rze-

⁹⁵ *Haliczanka, czyli zbiór nowszy wierszy Jana Nepomucena Kamińskiego*, Lwów 1835, s. 69.

⁹⁶ Zob. np. Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego (Dwa epizody)*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–3, R. VIII, s. 5–46 (przedruk [w:] *Staroświecczyzna i postępowanie. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963); *idem*, *W Szwajcarii. Słowacki na widowni teatru szwajcarskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 101–116; M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971.

⁹⁷ J. Słowacki, *op. cit.*, s. 35 (list z Paryża, z dn. 10 grudnia 1831 roku).

⁹⁸ Zbigniew Raszewski uważał, że „[...] Słowacki pisał w Szwajcarii dramaty dla teatru, który poznał w Londynie i w Paryżu. [...] Tworzył repertuar dla teatru, który rozporządzałby zasobami bulwaru i Minor Theatres, ale byłyby o wiele rzetelniejszy w treści” (*Słowacki i Mickiewicz wobec teatru...*, s. 27).

⁹⁹ Już Karol Estreicher w *Historii sceny warszawskiej do roku 1850* – o czym przypomina Raszewski – zauważał związki między kreacją wileńskiego aktora Igora Werowskiego a Gustawem z IV części *Dziadów* (*ibidem*, s. 45).

czywistości, wykroczenia poza status widza ku czynnej obecności w roli autorki. Piśmiennicza aktywizacja kobiet objęła także dramat, a panie uległy tej literackiej „pokusie” mimo niebezpieczeństwa surowej krytyki ze strony mężczyzn. Utwory takich autorek, jak np. Deotyma, Maria Ilnicka, Gabriela Puzynina, Seweryna Duchńska, Józefa Śmigieliska, Bogusława Mańkowska, były mało udane, ale skutecznie torowały drogę dla przyszłych kobiecych talentów na miarę Gabrieli Zapolskiej¹⁰⁰.

SUMMARY

The article points out several ways to experience theatrical art by Polish female authors in the diaries and memoirs relating to the first half of the nineteenth century (Rautenstrauchowa, Hoffman, Błędowska, Felińska, Puzynina, Mańkowska, Odrowąż). The first reading confirms the stereotypical notions about the theater as a pleasant entertainment, which was to satisfy both social and aesthetic needs. Performances were to give pleasure, move and delight as well as diversify the monotony of everyday life. Such thinking about the theater in the social life is dominated especially in the statements of the first generation authors after the partitions. Representatives of the next generations – accustomed since childhood to play in the amateurish home theaters – in adult life were looking for ideas, values and feelings of higher education. Furthermore, the female audience saw theater as a source of inspiration for action corresponding to the political and national events. Some women, feeling the need to co-create a theater area in Poland, tried their forces in the role of dramaturges, in spite of quite severe criticism from men. Works by such authors as: Deotyma, Gabriela Puzynina, Seweryna Duchńska, Bogusława Mańkowska were not successful, but effectively paved the way for future women's dramatic talents like Gabriela Zapolska.

STRESZCZENIE

W artykule zwrócono uwagę na kilka sposobów doświadczania sztuki teatralnej przez autorki polskich pamiętników i wspomnień dotyczących I połowy XIX wieku (Rautenstrauchowa, Hoffmanowa, Błędowska, Felińska, Puzynina, Mańkowska, Odrowąż). W pierwszej lekturze potwierdzają się stereotypowe wyobrażenia o teatrze jako przyjemnej rozrywce, która powinna zaspokajać zarówno potrzeby towarzyskie, jak i estetyczne. Przedstawienia miały bawić i wzruszać, wyrwać z monotonii życia i zachwycać. Takie myślenie o teatrze w życiu społecznym dominuje zwłaszcza w wypowiedziach autorek pierwszego pokolenia porozbiorowego. Reprezentantki kolejnych generacji – nawykłe od dzieciństwa do zabaw domowych w teatr – w dorosłym życiu poszukiwały w teatrze idei, wartości i uczuć wyższych, a także mobilizacji do działania, wyznaczonego okolicznościami politycznymi i historycznymi. Część kobiet, czując potrzebę współtworzenia przestrzeni teatralnej w Polsce, próbowała swych sił w roli dramaturgów, mimo dość surowej krytyki ze strony mężczyzn. Utwory takich autorek, jak Deotyma, Gabriela Puzynina, Seweryna Duchńska, Bogusława Mańkowska, były mało udane, ale skutecznie torowały drogę dla przyszłych kobiecych talentów na miarę Gabrieli Zapolskiej.

¹⁰⁰ Wymieniając pisarki tego okresu, nie zapominam o ich utalentowanych poprzedniczkach, np. Franciszce Urszuli Radziwiłł czy Tekli Łubińskiej, jednak w moim przekonaniu impulsy sprzyjające ich dramatopisarstwu i fundamenty społeczne były zdecydowanie inne. Poza tym z okresem międzypowstaniowym, choć jeszcze bardzo ostrożnie, wiąże początki zawodowego dramatopisarstwa kobiet.