

DEBIUT NAUKOWY



DOI: 10.18318/WIEKXIX.2019.3

KRYSTYNA KAZANECKA
(Uniwersytet Warszawski)

„DOM LALKI” – OTWARCIE POLSKA PRAPREMIERA SZTUKI HENRYKA IBSENSA



Ostra krytyka spotkała Ibsena po wydaniu *Domu lalki*. Pisarza oskarżano o nieprzyzwoitość i niemoralność, ponieważ poddał analizie mieszczańską obyczajowość Norwegów. Jak zauważył Józef Rurawski, dramaturg „ukazał zakłamanie i pozory miłości w małżeństwie opartym na całkowitym uzależnieniu kobiety od woli męża. Woli podpartej niesprawiedliwymi prawami ubezwłasnowolniającymi kobietę”¹. W konserwatywnym norweskim społeczeństwie atak na skostniałe normy i przyzwyczajenia wzbudził ogromne oburzenie. Skandal urósł do tego stopnia, że przy wejściach do niektórych salonów wisiły tabliczki: „Tu się o *Domu lalki* nie rozmawia”².

Dramat Ibsena w Polsce ukazał się drukiem w 1880 roku (przekład Cyryla Danielewskiego), zaledwie rok po wydaniu w Norwegii. Polska prapremiera *Nory* odbyła się w Warszawie 10 marca 1882 roku w Teatrze Wielkim z inicjatywy Heleny Modrzejewskiej. Przedstawienie było wystawiane przez cztery kolejne dni. Kończyło serię gościnnych występów Modrzejewskiej przed jej wyjazdem do Ameryki. Zostało wznowione w sezonie 1884/1885 – trzy pokazy odbyły się 12, 14 i 18 stycznia. Spektakl przyjęto z niebywałym entuzjazmem. Publiczność była oczarowana przedstawieniem, szczególnie grą aktorską. Widzowie przychodzili, by podziwiać odtwórczynię głównej roli – Helenę Modrzejewską. W gazetach w rubryce z repertuarem obok ty-

¹ J. Rurawski, *Wstęp*, w: H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*. *Dramat w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, wstęp R. Rurawski, Warszawa 1995, s. 9.

² Zob. A. Żurowski, *MODrzejEwSKA: ShakespeareStar*, Gdańsk 2010, s. 174.

tułu pojawiała się również informacja o występie wielkiej aktorki, co może sugerować, że jej obecność była jednym z elementów zachęcających publiczność do obejrzenia przedstawienia. W rolę Krystyny Linde wcieliła się Helena Marcello-Palińska z Chraszczewskich, Torwalda Helmera w 1882 roku zagrał Bolesław Leszczyński, a trzy lata później – Józef Kotarbiński³. Krogstada odegrał Bolesław Ładnowski, natomiast odtwórcą roli Doktora Ranka był Wincenty Rapacki.

O znakomitej grze pisały gazety już następnego dnia po premierze. Prześciagały się w zachwytach nad występem aktorki: „Pani Modrzejewska grała z mistrzostwem”⁴, „nie sądzimy, by po takiej grze mistrzowskiej ktokolwiek po tytułową rolę sięgnąć się odważył”⁵. Miedzy innymi w „Kurierze Warszawskim”⁶ i w „Wiek” komentowano sposób gry, podkreślając, że odtwórcy ról doskonale oddają pogłębianą w dramacie psychologię postaci. Zwracano uwagę na zmieniające się wraz z postępem akcji emocje i sposób postrzegania rzeczywistości przez bohaterów⁷. Według Władysława Bogusławskiego Modrzejewska doskonale odzwierciedliła lekkomyślność Nory i tchnęła w nią „swobodę i niefrasobliwość młodej kobiety”⁸. W każdym akcie potrafiła odtworzyć zachowanie Nory, zmieniające się pod wpływem okoliczności. Podczas pierwszego spotkania z Krogstadem ukazała „trwożliwe zdziwienie”⁹ bohaterki, w trakcie szczerej rozmowy z doktorem Rankiem zachowywała się delikatnie, a jednocześnie okazała rozdrażnienie, w relacjach z dziećmi była zaś serdeczna i pieśczośliwa¹⁰. Potrafiła zaprezentować zmienny i pełen kontrastów charakter młodej kobiety. W pierwszym akcie oddała radość i humor Nory oraz jej „wdzięk niewieści, czarowała poezją macierzyństwa i troskliwością żony”¹¹. Niewątpliwie jednak największe wrażenie robiła gra Modrzejewskiej w drugim akcie i przedstawiona w nim tarantela. Wyrażenie emocji bohaterki, towarzyszących jej podczas tańca, stanowiło duże aktorskie wyzwanie, wymagało bowiem przedstawienia walki postaci z samą sobą. Z pewnością Modrzejewska podołała trudnej roli, gdyż scena była opisywana ze szczególnym entuzjazmem i na

³ Zob. J. Szczublewski, *Żywoć Modrzejewskiej*, Warszawa 1977, s. 426.

⁴ B. Zawadzki, „Nora”, *dramat w 3-ach aktach, ze szwedzkiego Henryka Ibsena (Dokończenie)*, „Wiek” 1882, nr 57, s. 2.

⁵ W.B. [W. Bogusławski], *Teatr*, „Kurier Warszawski” 1882, nr 57, s. 4.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

długo pozostała w pamięci widzów¹² jako „arcydzieło wysokiego arcyzmu”¹³. Godna zachwytu okazała się mimika aktorki¹⁴, która oddawała szczegóły wewnętrznych zmagani i pokazała „porywający obraz szału”¹⁵ miotającego bohaterką. Bronisław Zawadzki pisał: „Jeżeli z tańca można zrobić dramat, to Modrzejewska zrobiła go wczoraj; trudno o wydobyte zeń efektu wspólniejszego”¹⁶. W trzecim akcie również wykazała swój profesjonalizm, wyrażając rozczarowanie i rezygnację Nory.

Może się wydawać, że Modrzejewska swoim wykonaniem zdominowała scenę, gdyż opisom gry innych aktorów poświęcono zdecydowanie mniej uwagi. Jednak „Tygodnik Romansów i Powieści” zaznacza: „Z racji występów jej wybił się też na pierwszy plan pełen talentu artysta lwowskiej, a od niedawna naszej sceny, Bolesław Ładnowski”¹⁷. Młody aktor wcielił się w rolę Krogstada: „Rozumnie, powściągliwie i ze szczerym uczuciem grał trudną rolę fałszerza”¹⁸. Jego kreacja musiała się wyróżniać i nadawać bohaterowi silne, indywidualne cechy. Grał „z wielkim zasobem inteligencji i wykwińskiego arcyzmu, wycieniował dwuznaczne rysy charakteru”¹⁹. Aktor włożył dużo pracy w przygotowanie do roli. „Wyrównał i uprościł” swoją dykcję, oddał postać z „wielką prawdą dramatyczną”²⁰. Zagrał z surowością, oszczędnością gestów, sprawiając, że jego Krogstad prezentował się jako pewny siebie, zdecydowany mężczyzna. W ten sposób chciał zapewne stworzyć wrażenie, że postać pochodzi z krajów skandynawskich, a także zachować wierność tekstowi dramatu. Jego interpretację roli można było w ten sposób odczytać ze względu na funkcjonujący stereotyp kulturowy na temat mieszkańców europejskiej Północy, według którego byli oni surowi, zimni, okrutni, mściwi i niedostępni²¹. Jednocześnie – solidarni i sobie oddani.

Cytowani krytycy oceniali, że od intencji Ibsena odszedł Leszczyński, nadając Torwaldowi cechy francuskiego charakteru. Według recenzenta „Wie-

¹² W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

¹³ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

¹⁴ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

¹⁵ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Aliquis [T. Czapelski], *Pani Helena, Ładnowski*, „Tygodnik Romansów i Powieści” 1882, nr 689, s. 320.

¹⁸ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

¹⁹ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. M. Łaskiewicz, *Co za jedni ci Szwedziska – stereotypowe widzenie Szweda w polszczyźnie potocznej i w polskiej kulturze ludowej*, „Adeptus” 2013, nr 3. Negatywne postrzeganie Skandynawów wynikało z doświadczeń historycznych (np. potopu szwedzkiego).

ku” zamiast szwedzkiego bankiera o „poważnych gestach i dykcji”²² aktor wykreował „płochą” postać, a ze spektaklu wynikało błędnie, że „jego płytkość moralna jest wynikiem płochości, a nie zasad obyczajowych”²³. Jednak aktor dołożył wszelkich starań, by oddać skandynawski charakter postaci, „wystrzegając się więcej niż zwykle nieusprawiedliwionych modulacji w dykcji”²⁴, był „serdecznym mężem”²⁵ i ostatecznie „grał w ogóle dobrze”²⁶.

O trzeciej postaci męskiej – Doktorze Ranku i odtwórcy jego roli – Wincentym Rapackim gazety pisały bardzo krótko, lecz pozytywnie. Postać „oddał z rozrzewniającą i szlachetną prostotą”²⁷, a za pomocą mimiki i tonu sprawił, że była ona „prawdziwa i wzruszająca do głębi”²⁸.

Jeszcze mniej uwagi poświęcono grze Marcello. Wiadomo, że „bardzo sumiennie wywiązała się z małej roli Krystyny”²⁹, grała z „inteligencją, taktem i ujmującą prostotą” tę „niewdzięczną rolę”³⁰.

Gra aktorska musiała bardzo spodobać się publiczności. Jak donosił „Kurier Warszawski”, Modrzejewska dostawała mnóstwo bukietów, piękne upominki, aktorzy zostali nagrodzeni bardzo długimi, gromkimi brawami³¹. Na ostatnim marcowym pokazie Modrzejewska ze wzruszeniem żegnała się z widzami: „Długo i długo trwała burza oklasków, okrzyki publiczności i powiewanie chustkami”³². „Z racji tego benefisu brakło podobno kwiatów w Warszawie”³³. Odbiorcy reagowali z zachwytem, nawet ci, którzy początkowo byli sceptycznie nastawieni do pomysłu wystawiania *Domu lalki* przez damę, za którą Modrzejewską niewątpliwie uznawano. Aktorka była świadoma, że podjęła się realizacji kontrowersyjnej sztuki, co więcej – bawiło ją to, że może wytknąć swoim znajomym ich konserwatyzm:

Wywołałam duże poruszenie wśród moich przyjaciół i krytyków, występując w *Domu lalki* Ibsena. Kiedy powiedziałam moim przyjaciółkom, że mam w sztuce wejść pod stół i szczeakać, a w ostatnim akcie porzucić męża i dzieci, orzekli, że oszalałam, żeby grać taką rolę. Wszyscy oni w mniejszym lub większym stopniu

²² B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

²³ Tamże.

²⁴ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

²⁵ Tamże.

²⁶ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

²⁷ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

²⁸ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 3.

²⁹ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

³⁰ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

³¹ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

³² J. Szczublewski, dz. cyt., s. 349.

³³ Zob. „Doniesienia Warszawskie” 1882, nr 57, s. 2; „Doniesienia Warszawskie” 1882, nr 56, s. 4.

ulegali konwencjom i takie wyraźne zbliżenie do naturalizmu musiało ich szokować. W dniu przedstawienia jednak aplauzowali gorąco, przyznając, że sztuka ma swój urok, szczekanie wcale nie razi, a w opuszczeniu nieprzejednanego męża nie ma nic tak zdrożnego.³⁴

Występ Modrzejewskiej jako Nory już wówczas uważano za jedną ze szczytowych kreacji w karierze aktorki. Zastanawiające jest jednak, że powstało niewiele recenzji na temat tej sztuki. Nie wiadomo, czy przedstawienie dlatego nie wywołało skandalu obyczajowego, że wątek ten sprowadzała na plan dalszy rewelacyjna gra aktorki, czy też widzowie faktycznie popierali działania bohaterki. Pewne jest, że krytykom było trudno ustosunkować się do spektaklu³⁵. Z jednej strony olśnił ich kunszt i talent aktorów, z drugiej zaś – ograniczały ich konserwatywne poglądy. Stąd w recenzjach pojawiały się nie tylko przytoczone pochwały mistrzowskiej gry aktorów, lecz także krytyka zakończenia dramatu i postępowania Nory. Recenzenci doceniali oryginalność *Domu lalki*, pogłębioną psychologizację postaci, realizm, z jakim pisarz oddał ludzką naturę i egoizm. Z wyrozumiałością traktowali postanowienie bohaterki o porzuceniu niewdzięcznego męża, lecz piętnowali ją za to, że zostawiła troje dzieci w imię – według nich – błahej „teoryjki o konieczności kształcenia się poza domem” jedynie „dla frazesu”³⁶. Uznali, że działanie Nory było nieuzasadnione i oceniali, że przez to „zakończenie psuje dobre wrażenie”³⁷, „wprowadza ono w organizm sztuki wątek idei, niemających nic wspólnego z przebiegiem problematycznego dramatu”³⁸. Uważali, że treść sztuki nie przygotowywała i nie uprawniała do wysnuwania obyczajowo-społecznych wniosków, a „teoria emancypacyjna” była „bardzo szlachetna”, lecz sztucznie skonstruowana i niedostatecznie umotywowana³⁹. Określali jako błędne porównywanie indywidualnych losów Nory do sytuacji kobiet w ogólności, jednocześnie zaprzeczając faktowi, że kobiety mają ograniczone prawa i możliwości, choćby poprzez utrudniony dostęp do edukacji. Nie zauważali, że położenie bohaterki wynikało z jej całkowitej zależności od męża, uniemożliwiającej zdobycie własnych doświadczeń. Traktowali fałszywy podpis na wekslu złożony przez Norę wyłącznie jako dowód nieznamomości prawa, a nie wynik wadliwego systemu kształcenia dziewcząt. Argumentowali, że jeden przykład nie może być „zbiorowym kryterium na fał-

³⁴ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. M. Promiński, Kraków 1957, s. 468.

³⁵ Tamże.

³⁶ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

³⁷ Tamże.

³⁸ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

³⁹ Tamże.

szywy ustrój wychowania dzisiejszej kobiety”⁴⁰, a przedstawiona w dramacie sytuacja była spowodowana słabością charakteru Nory, pochodzącą z jej natury. Recenzent „Wieku” bronił sztuki Ibsena, mówiąc, że jest ona błędnie interpretowana, treści w niej przedstawione nie są bowiem drastyczne. Jednocześnie krytykował dzieło, sugerując, że nie jest skonstruowane tak, by w pełni wyrazić myśl pisarza. Kolejne zarzuty, które postawił dramaturgowi, dotyczyły wad warsztatowych (np. nieuzasadniona obecność doktora Ranka, który nie pełni żadnej funkcji w sztuce).

Autorzy artykułów w „Kurierze Warszawskim” i w „Wieku” starali się zrównoważyć negatywną ocenę na tyle, by nieprzychylna opinia o dramacie nie przeważała nad pozytywnymi wrażeniami ze spektaklu. Sformułowano również stanowiska mocno krytyczne wobec przedstawienia *Nory*, na przykład w *Echach warszawskich* „Przeglądu Tygodniowego”, których autor potępił „bogaty” charakter spektaklu⁴¹. Twierdził, że drogie kostiumy wykonane z luksusowych materiałów według najnowszych mód to zbyteczny wydatek i zwykła rozrzutność, ponieważ w kolejnym sezonie będą wymagały wymiany. Publicysta czynił nawet zarzuty samej Modrzejewskiej. Jednym z nich było to, że aktorka na scenie chciała się rzekomo pochwalić swoją bogatą garderobą, by zdobyć uznanie opinii publicznej. Należy zauważyć, że autor usprawiedliwił użycie drogich kostiumów dla roli Dalili, nie zaś – Nory. Znaczące jest również, że opinia została wyartykułowana niebawem po premierze *Domu lalki*, co pozwala sądzić, że atak był skierowany bezpośrednio w stronę autorki przedstawienia, a nie dotyczył zjawiska rozrzutności na scenach teatralnych.

Nora musiała być długo i żywo dyskutowanym tematem w Warszawie. Jeszcze po zakończeniu pokazów pojawiały się opinie dotyczące spektaklu. W satyrycznym piśmie „Mucha” ukazał się felieton pod tytułem „*Nora*”, *dramat Ypsena*:

Pewna żona miała pewnego męża – było im dobrze, mieli dzieci i przyjaciół, aż się w końcu o coś posprzecjali. – Tu jeszcze wcale nie ma dramatu.

Sprzecząc się, dowodzili sobie wzajem, że nie są stworzeni na małżonków. – Tu także nie ma dramatu.

Potem jakiś doktor powiedział, że umrze na suchoty – ale to jeszcze nie dramat. – W końcu żona wzięła robótkę w rękę i choć to było bardzo późno w nocy, opuściła męża – to też nie dramat, – a tym czasem kurtyna zapadła.

Gdzie więc jest dramat?

Zaraz.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ [b.a.], *Echa warszawskie (XVII)*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1882, nr 12, s. 172.

Pani ta, żegnając się z mężem, powiedziała: „jeszcze się kiedy zobaczymy”.

Jeżeli się kiedy zobaczą ci państwo, to może się zrobi, jeżeli nie dramat, to choć skandalik, o czym „Mucha” swoich czytelników zawiadomi.⁴²

Ten krótki tekst jest satyrą na dyskurs toczący się wokół *Nory*. Naśladuje strukturę publikowanych w prasie recenzji. Streszcza fabułę dramatu, lecz zamiast wykazywać tragizm sytuacji bohaterki lub potępiać kolejne jej kroki, każdy akapit kończy konkluzją: „Tu także nie ma dramatu”. Puenta natomiast sugeruje, że postępowanie *Nory* nie łamie obyczajów i nie budzi żadnych wątpliwości, a przede wszystkim jest na tyle naturalne i nieszkodliwe, że dalsze rozmowy czy rozważania należy traktować jako zbędne. Taka forma może wskazywać na przesadne i odmienne reakcje widzów, a także znudzenie dyskusjami, które jeszcze długo trwały w środowisku warszawskim i zapewniały spektaklowi powodzenie⁴³. Drugą kwestią, którą porusza felieton, jest zakończenie sztuki. Zdanie z „*Muchy*”: „jeszcze się kiedy zobaczymy” (lub jak podaje „*Kurier Warszawski*”: „cud się stanie, ona powróci!”⁴⁴) sugeruje, że *Nora* ma zamiar wrócić do męża. Jednak w tekście dramatu nie pada takie sformułowanie. Wręcz przeciwnie – *Nora* mówi, że musiałby się stać „cud nad cudami”⁴⁵, by doszło do ponownego spotkania. Niektórzy krytycy dopatrywali się w zakończeniu optymizmu, nadziei. Byli przekonani, że bohaterka na pewno wróci do męża. Pomyślny finał stał się argumentem w obronie sztuki. Możliwe, że w polskim przekładzie na potrzeby przedstawienia oryginalne zakończenie zostało zmienione⁴⁶. W prze-

⁴² [b.a.], „*Nora*”, *dramat Ypsena*, „*Mucha*” 1882, nr 12, s. 3.

⁴³ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 468.

⁴⁴ W. Bogusławski, dz. cyt., s. 4.

⁴⁵ H. Ibsen, dz. cyt., s. 165.

⁴⁶ We współczesnym przekładzie z norweskiego *Anny Marciniakówny* cytat ten brzmi: „Pustka. Nie ma już *Nory*. (jego twarz rozjaśnia nadzieja) Cud? Największy cud...?” (H. Ibsen, *Nora*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, przeł. A. Marciniakówna, t. 1, Warszawa 2014, s. 93). W dziewiętnastowiecznym przekładzie *Cyryła Danielewskiego* pt. *Domek lalki*, opublikowanym w 1880 roku, pada sformułowanie o „rzeczy najcudowniejszej”, która mogłaby ponownie połączyć małżonków, jak mówi *Nora*: „Musielibyśmy się chyba oboje, ty i ja, zmienić [...]”; w *diaskaliach* pojawia się również „promyk nadziei” (*Domek lalki. Dramat w trzech aktach po szwedzku przez Henryka Ibsena*, przeł. C. Danielewski, „*Gazeta Toruńska*” 1880, nr 229, s. 3). Dodajmy, że w wydaniu książkowym (Wydawnictwo Dzieł Tanich A. Wiślickiego) przekład ten ukazał się pt. *Nora. Dramat w trzech aktach po szwedzku w opracowaniu Cyryła Danielewskiego* (Warszawa 1882). Zob. też: K. Maćkała, „*Upiory dawnych czasów*”. *Kilka uwag o przekładach dramatów Ibsena na język polski*, „*Przekładaniec*” 2015, nr 31, s. 118–119.

kładzie Jacka Frühlinga (dokonanym z języka niemieckiego) dramat kończą słowa: „Pusto. Nie ma jej. [...] Cud, tylko cud...”⁴⁷.

Niezależnie od tego, czy zakończenie zostało złagodzone, spektakl i tak wywołał dyskusje i wzbudził kontrowersje, ale przede wszystkim zdobył duże uznanie widzów. Nie ulega wątpliwości, że wielka w tym zasługa Heleny Modrzejewskiej.

W Warszawie zatem odbiorcy przyjęli spektakl z entuzjazmem, w Ameryce zaś sztuka nie cieszyła się powodzeniem. W 1882 roku menadżer Modrzejewskiej odrzucił propozycję wystawienia *Nory*, gdyż obawiał się małego zainteresowania publiczności, która nie znała skandynawskiego autora⁴⁸. Spektakl został wystawiony 7 grudnia 1883 roku pod tytułem *Thora* w Louisville. Aktorka chciała zaproponować amerykańskim widzom realistyczny repertuar. Niestety eksperyment nie powiódł się. Następnego dnia ukazała się recenzja chwaliąca grę Modrzejewskiej, lecz jak stwierdziła Marion Moore Coleman, niezachęcająca odbiorców do obejrzenia przedstawienia⁴⁹. Następne pokazy nie odbyły się. Być może, zgodnie ze słowami Karola Chłapowskiego, amerykańska publiczność „nie dojrzała jeszcze do Ibsena”⁵⁰. Zachwycająca tarantela w wykonaniu sławnej aktorki stała się inspiracją dla Maurice’a Barrymore’a do napisania sztuki *Nadzieja* – specjalnie dla Modrzejewskiej.

Porażka w Stanach Zjednoczonych nie zniechęciła głównej odtwórczyni do ponownego wystawienia *Nory* w Warszawie. W 1885 roku odniosła równie duży sukces – jak za pierwszym razem. Gra Modrzejewskiej według Władysława Bogusławskiego była nawet o wiele lepsza niż podczas pierwszego występu. Jak rzecz streszcza Józef Szczublewski, Bogusławski uważał, że długie doświadczenie i możliwość poznawania zagranicznych sposobów gry ukształtowały styl artystki, nadając mu siłę, spokój i prostotę⁵¹. Gorsze wrażenie zrobił odtwórca roli Torwalda – Kotarbiński. Został on określony mianem „kołka przy arcymistrzyni”⁵². Występy Modrzejewskiej jako *Nory* zapamiętano jako jedną z jej najlepszych kreacji⁵³. Krytycy pisali, że po takim przedstawieniu wszyscy będą się bali sięgnąć po tytułową rolę⁵⁴. Rzeczywiście, w XIX wieku w Warszawie odbył się tylko jeden pokaz *Domu lalki* – 24 wrze-

⁴⁷ H. Ibsen, dz. cyt.

⁴⁸ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 476.

⁴⁹ M.M. Coleman, *Fair Rosalind: The American Career of Helena Modjeska*, Cheshire 1969, s. 314.

⁵⁰ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, zebra. i oprac. E. Orzechowski, Kraków 2000, s. 325.

⁵¹ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 427.

⁵² Tamże, s. 426.

⁵³ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, s. 325.

⁵⁴ B. Zawadzki, dz. cyt., s. 2.

śnia 1887 roku. W Norę wcieliła się debiutująca Gabriela Zapolska. W Warszawie przedstawienie było postrzegane jako nieudane, a Zapolska nie dostała po nim angażu⁵⁵. W Petersburgu natomiast spektakl został dobrze przyjęty⁵⁶.

Modrzejewska wysoko ceniła twórczość Ibsena, lecz nie podjęła się inscenizacji innych jego dramatów. Wystawienie *Nory* potraktowała jako element swojej działalności na rzecz emancypacji kobiet. Przedstawiając bohaterkę, która łamie normy społeczne, świadomie prowokowała konserwatywnych odbiorców.

Na marginesie trzeba przypomnieć, że ambiwalentna pozycja aktorek w społeczeństwie stymulowała je do działań wspierających autonomię kobiet. Uwielbienie, jakim były darzone przez publiczność, dawało szansę na szerszy odbiór. Jednocześnie społeczna pogarda dla ich profesji zmuszała je do walki o własną podmiotowość. Artystki z jednej strony były ubóstwiane, z drugiej zaś – narażone na bezlitosne plotki i pomówienia o nieobyčajne prowadzenie się. Ulubione gwiazdy stawały się ikonami, interesowano się ich życiem prywatnym, chodzono na spektakle po to, by je podziwiać, obdarowywano kosztownymi podarunkami. Układano wiersze na cześć wielkich osobowości scenicznych, honorowano je, nadając przedmiotom ich imiona, zdobiąc rzeczy ich podobiznami. Popularne stały się również fotosy z ich sławnymi kreacjami. Mimo powszechnego uwielbienia zawód aktorki uważany był za poniżający i co najważniejsze – niemoralny.

Według Dariusza Kosińskiego taki sposób odnoszenia się do aktorek wynikał z natury samego zawodu – z faktu występowania publicznie. Funkcjonowanie głównie w sferze publicznej (zamiast w tradycyjnie przeznaczonych kobietom sferze prywatnej) miało wpływ na przydawanie artystkom wyjątkowego znaczenia, ale również narażało je na poniżenie i społeczny ostracyzm. Nieuniknioną konsekwencją wystawienia kobiecego ciała na widok męskiej publiczności miał być upadek kobiety. Kosiński, by wyjaśnić działanie tego mechanizmu, wskazuje na koncepcję Sue-Allen Case, wedle której teatr jest wynalazkiem kultury patriarchalnej. W teatrze antycznym i elżbietańskim role żeńskie były odgrywane przez mężczyzn, którzy prezentowali własne wyobrażenie na temat kobiecości. Małgorzata Sugiera twierdzi natomiast, że pojawienie się w teatrze kobiet nie zmieniło tej sytuacji. Nadal na scenie nie mogły wyrażać swojej podmiotowości. Ograniczały je teksty pisane przez autorów oraz męska publiczność, która oczekiwała określone-

⁵⁵ Zob. *Encyklopedia Teatru*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/163/gabriela-zapolska> [dostęp: 2018-10-10].

⁵⁶ Zob. A.M. Pycka, *Blaski i cienie życia aktorek końca XIX wieku pod piórem Gabrieli Zapolskiej*, „Napis” 2011, Seria XVII, s. 217.

go wizerunku bohaterek. Decydowała o cechach pożądanym w wyglądzie i zachowaniu. W ten sposób kobiece ciało stawało się uosobieniem męskich pragnień i wyobrażeń⁵⁷.

Obecność artystek na scenie zawsze stanowiła problem dla widzów. Według Kirsten Pullen kobiety, odkąd tylko zaczęły grać w teatrze, były posądzane o prostytutkę⁵⁸. Podobną tezę postawił Zbigniew Raszewski, opisując początki teatru narodowego w Polsce oraz problemy związane z poszukiwaniami żeńskiej części obsady. Kobiety nie chciały występować lub ich mężowie nie wyrażali na to zgody. Konserwatyści burzyli się przeciwko wystawianiu kobiecego ciała na widok publiczny, uważali to za deprawację⁵⁹. Takie przekonanie rezonowało jeszcze w XIX wieku.

Plotki i oskarżenia o prostytutkę były próbą kontroli kobiecej polityki i aktywności poza domem, służyły do podtrzymania męskiej dominacji. Ochrona przed ich „nadmierną seksualnością”⁶⁰ stanowiła pretekst do pozbawiania kobiet sprawczości. Jednak zdaniem Pullen status aktorki jako prostytutki miał w sobie transgresyjny potencjał. Dwuznaczność tej postaci – z jednej strony niebezpieczna (budzi nadmierne pożądanie seksualne), z drugiej, godna pożalowania – sprawiała, że aktorka jednocześnie brała udział w dominującym dyskursie, ale również wносиła do niego głos „marginesu”, dając mu w ten sposób siłę i władzę. Podjęcie zagadnienia kobiecej seksualności mogłoby prowadzić do wzbudzenia niepokoju na temat społecznej moralności, a następnie do weryfikacji i ponownej artykulacji dominującej ideologii⁶¹.

Modrzejewska nie grała bezpośrednio seksualnością, jednak w podobny sposób wykorzystwała ambiwalencję swojego statusu. W sferze publicznej wyraziła to, co nie było dopuszczane do szerokiego obiegu. Opinie krytyków *Nory* wskazują na zasadę, że gdy kobieta gra podłóg męskich gustów, może zostać uznana za wielką aktorkę, lecz wciąż nie ma prawa wypowiadać swojego zdania i manifestować poglądów niezgodnych z tradycją.

Tłumaczy to, dlaczego, jak pisała Modrzejewska, „krytycy *Nory* byli w ogromnym kłopotie”⁶². Znana i lubiana aktorka, ucieleśniła na scenie pożądaną z wyglądu oraz sposobu bycia ideał kobiety, ale postępowanie bohaterki zupełnie nie spełniało oczekiwań męskiej publiczności. Z tego powodu

⁵⁷ Zob. D. Kosiński, *Kobiecość w teatrze dziewiętnastego wieku*, „Dialog” 2005, nr 1.

⁵⁸ Zob. K. Pullen, *Actresses and Whores: On Stage and in Society*, Cambridge 2005, s. 22.

⁵⁹ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 59.

⁶⁰ K. Pullen, dz. cyt., s. 29.

⁶¹ Tamże, s. 5.

⁶² H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 468.

krytycy nie wiedzieli, jak się odnieść do spektaklu. Zachwycali się grą, ale mocno podkreślali swój negatywny stosunek do zachowania Nory.

Ciekawe, że pragnąca ideału publiczność pozostawiła bez komentarza wiek Modrzejewskiej, która grając Norę, miała 42 lata. W dziewiętnastowiecznych realiach był to wiek zbyt dojrzały na kreację młodej żony. Jednak werwa, młody wygląd, kunszt i powszechne uwielbienie dla Modrzejewskiej, umożliwiały jej grę w teatrze i odtwarzanie młodzieńczych ról.

Przypomnijmy, że nie dla wszystkich artystek odbiorcy byli tak wyrozumiali. Dla publiczności oraz krytyków ważny był nie tylko talent, lecz „młodość i powab”⁶³. Po osiągnięciu wieku średniego popularność aktorek gwałtownie malała. Mogły jedynie liczyć na epizodyczne role śmiesznych ciotek, dziwaczek, starych panien. Wraz ze spadkiem uwielbienia gwałtownie malały gaże aktorskie. Niejednokrotnie starsze artystki traciły środki do życia. Młodość również nie dawała gwarancji powodzenia. Uzyskanie angażu było bardzo trudne, a bez niego aktorzy nie otrzymywali stałego wynagrodzenia, natomiast za pojedyncze występy płacono mało⁶⁴. Wiele debiutantek cierpiało z niedostatku; by się wybić, niezbędne były znajomości, których początkujące artystki nie miały. Wokół teatru istniał „rozbudowany rynek handlu żywym towarem”⁶⁵. Mężczyźni podziwiający młode aktorki za kulisami poszukiwali tych w trudnej sytuacji, by zostać ich „mecenasami”.

Między innymi ten czynnik sprawiał, że były one posądzane o nieprawość. Uważano również, że gra wpływa negatywnie na ich moralność, są bowiem słabsze i mają skłonność do zmiany swoich zasad etycznych. Udawanie na scenie postaci przewrotnych i zepsutych miałoby uczyć artystki niemoralnych zachowań, oswajając je ze sprawami dla nich nieprzeznaczonymi. Co więcej, istniała opinia, że aktorka, grając nawet tylko postaci szlachetne, jest narażona na zachwianie swoich norm etycznych. Udawanie miłości, uczciwości, cnotliwości etc. potencjalnie mogłoby prowadzić do przekonania, że postawy te są tylko rodzajem gry, że „można sztucznie produkować ich objawy, po-przestając na zręcznym «wywoływaniu wrażeń»”⁶⁶. Umiejętności sceniczne sprawiały, że w rzeczywistości nie ufano wykonawczyniom, gdyż ich zachowania odbierano jako fałszywe.

Na przełom XIX i XX wieku w Ameryce przypada rozwój badań nad związkiem między naśladownictwem, osobowością i podmiotowością⁶⁷. Kobiety

⁶³ D. Kosiński, dz. cyt., s. 146.

⁶⁴ A.M. Pycka, dz. cyt., s. 212.

⁶⁵ D. Kosiński, dz. cyt., s. 150.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ S.A. Glenn, *Kobiety spektakl. Teatralne korzenie nowoczesnego feminizmu*, przeł. A. Łuksza, „Almanach Antropologiczny. Communicare” 2017, t. 6, s. 17.

uznawano za podatne na wpływy i skłonne do naśladownictwa. Miało to doprowadzić słabości kobiecego umysłu i ich niestabilnej psychiki. Wraz z rozwojem studiów nad mimetyzmem podniesiono naśladownictwo do rangi normalnej ludzkiej właściwości, dzięki której człowiek przystosowuje się społecznie. To, co kojarzone z kobiecością i jednocześnie z prymitywizmem, stało się istotnym paradygmatem oraz głównym sposobem budowania relacji człowieka z otoczeniem. Taki kierunek myślenia służył emancypacji kobiet i badaczkom feministycznym⁶⁸.

Jednak Helena Modrzejewska broniła zawodu aktorki innymi argumentami. W swoim referacie wygłoszonym w 1893 roku na Kongresie Kobiet w Chicago⁶⁹ dobitnie podkreśliła zasadność występowania kobiet w teatrze. Wykazała, że to kobiety, mimo wykluczenia ich z występów, dały początek teatrowi. Co prawda, nie brały udziału w tworzeniu teatru greckiego, lecz w teatrze chrześcijańskim stanowiły „ważny i skuteczny czynnik w procesie rozwoju sztuki teatralnej”⁷⁰. Modrzejewska przybliżyła sylwetki artystek zasłużonych dla ewolucji gry aktorskiej. Przytoczyła również postać Hrotswithy z Gandersheim, uważając ją za istotną dla rozwoju dramatu. Według niej twórczość mniszki miała być próbą „podniesienia moralności i standardów dramaturgii”⁷¹ oraz stanowić ważny argument na rzecz teatru w sporze między kościołem a sceną. Modrzejewska uznała Hrotswithę za prekursorkę nowoczesnego dramatu oraz inspirację dla przyszłych twórców.

Historyczna legitymizacja obecności kobiet na scenie nie broni jednak ich przed posądzeniem o niemoralność. Modrzejewska zgodziła się, że aktorstwo generuje wiele pokus, sprzyja próżności, odciąga od rodzinnych obowiązków. Jednak wzmacnia poczucie niezależności, a tym samym również odpowiedzialności. Pozwala na kontakt z wybitnymi dziełami oraz otwarcie zarówno serca, jak i rozumu na nowe impulsy i wyższe problemy. Argumenty dotyczące moralności odparła jednym zdaniem, że w teatrze jest tyle samo godnych szacunku kobiet, jak w innych dziedzinach życia. Podkreśliła, że tylko kobieta, dzięki umiejętnemu odgrywaniu roli, potrafi zdegradować lub uszlachetnić graną postać tak, by przekaz trafił do publiczności. Misją aktorek jest oddziaływanie na morale odbiorców i w konsekwencji – na ich zachowanie.

Wystawienie przez Modrzejewską *Nory* można potraktować jako walkę o wolność i prawo do podejmowania samodzielnych decyzji przez kobiety.

⁶⁸ Tamże, s. 27.

⁶⁹ H. Modrzejewska, *Artykuły, referaty, wywiady, varia*, oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Kraków 2009, s. 64.

⁷⁰ Tamże, s. 65.

⁷¹ Tamże, s. 67.

Choć artystka podkreślała, że „dobry mąż jest najlepszą rzeczą, jaką może mieć kobieta, i dzieci, wypełniające jej serce i czas”⁷², to wystawiając *Norę*, pokazała, że rodzina może dać szczęście jedynie wtedy, gdy kobieta dokonała dobrowolnego wyboru. W podjęciu decyzji powinno pomóc jej własne doświadczenie, jednak by je zdobyć, musi stać się niezależna i samodzielna. Znaczące, że zyski z pokazów tego spektaklu Modrzejewska przeznaczyła na fundusz założycielski Szkoły Koronkarstwa w Zakopanem⁷³. Przedstawienie *Nory* z pewnością wpisywało się w działania Modrzejewskiej wspierające niezależność kobiet. Sprzyjało krytyce konserwatywnego stosunku do małżeństwa i ubezwłasnowolnienia żon, zachęcało je również do samodzielności.



Krystyna Kazanecka (University of Warsaw)

e-mail: krysia.kazanecka@gazeta.pl, ORCID: 0000-0002-4581-9509

“A DOLL’S HOUSE” – OPENING NIGHT. POLISH PREMIERE OF
HENRIK IBSEN’S PLAY

ABSTRACT

The article analyzes the Polish premiere of Henrik Ibsen’s *A Doll’s house* (1879) which took place in 1882 in Warsaw on the initiative of Helena Modjeska. It presents discourse on the spectacle as well as the ambivalent emotions that accompanied the performance – enchantment with acting style and consternation over controversial meaning of the play. The dispute over values was deliberately triggered by the artist who chose the piece for presenting a mindset drastically different than that of conservative Poles. Moreover the article presents the attitude of Polish society to actresses in 19th century and the way Modjeska used her popularity to fight for women’s independence.

KEYWORDS

actress, feminism, Helena Modjeska, Henrik Ibsen, performance, reception, theatre, woman



⁷² Tamże, s. 122.

⁷³ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 348. Szkoła miała kształcić dziewczęta w rzemiośle artystycznym.