

Zbigniew Raszewski

Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 42/2, 497-569

1951

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW RASZEWSKI

DZIAŁALNOŚĆ TEATRALNA GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Postać Gabrieli Zapolskiej interesuje głównie trzy dyscypliny naukowe: biografistykę, historię literatury i teatrologię. Wyczerpująco żadna z nich jej dotychczas nie opracowała. Całkowita biografia pojawiła się na razie tylko w skandalicznej książce Anieli Kallas (Korngutówny), w której informacje z pierwszej ręki zmieszane są z powodzią danych zupełnie fałszywych, a całość służy celom sensacyjnym¹.

W powojennej historii literatury zarysowuje się charakterystyka twórczości literackiej Zapolskiej na tle epoki, brak jednak wyczerpujących badań.

W zakresie działalności teatralnej opracowano kilka jej etapów, głównie w artykułach Jana Lorentowicza, Zdzisława Hierowskiego, Zbigniewa Konarzewskiego i Ignacego Jakubowskiego. Ponadto do charakterystyki Zapolskiej jako aktorki przyczyniła się dyskusja wywołana jednym z artykułów Zdzisława Hierowskiego. I na tym terenie brak jednak orientacji w całości.

Rezultaty takiego stanu badań są oczywiście opłakane: stale ukazują się prace poświęcone życiu i działalności autorki *Moralności pani Dulskiej*, rojące się od błędów rzeczowych. Szkic niniejszy, choć ogromnego materiału nie wyczerpie, ma jednak ułatwić w nim orientację.

Działalność teatralna Zapolskiej rozpada się wyraźnie na pięć okresów.

Pierwszy z nich, sięgający do roku 1882, w którym po raz pierwszy styka się ona z teatrem zawodowym, obejmuje młodzieńcze kontakty przyszłej aktorki z teatrem amatorskim na terenie Lwowa i Warszawy.

¹ A. Kallas [Korngutówna], *Zapolska. Powieść biograficzna*, Warszawa 1931.

W drugim, trwającym od roku 1882 do 1889, działa Zapolska jako aktorka stałych zespołów zawodowych (w Krakowie, Poznaniu, Petersburgu i Lwowie) oraz wędrownych na terenie wszystkich trzech zaborów. Próby dostania się do warszawskich Teatrów Rządowych kończą się niepowodzeniem w roku 1887, a po udaremnionym samobójstwie, w roku 1888, Zapolska wycofuje się prawie zupełnie z teatru.

Okres trzeci obejmuje lata pobytu we Francji, 1889—1895, a składają się nań: intensywne doksztalcanie zawodowe oraz występy, początkowo w teatrach bulwarowych Paryża, następnie w nowatorskich: Théâtre Libre oraz Théâtre de l'Oeuvre.

W okresie czwartym, w latach 1895—1900, występuje Zapolska jako aktorka na terenie Warszawy i Królestwa do roku 1897, Krakowa w latach 1895, 1897—1899 oraz Lwowa w latach 1899—1900. Powtórny, nieudany debiut w warszawskich Teatrach Rządowych w r. 1896, kompromitacja wobec władz rosyjskich, nieporozumienia z dyrektorami galicyjskimi: Tadeuszem Pawlikowskim i Józefem Kotarbińskim, zamykają praktycznie Zapolskiej jako aktorce drogę do teatru.

Toteż w okresie piątym, obejmującym lata od roku 1900 do wojny światowej, dominuje dążenie do usamodzielnienia się na gruncie teatralnym, osłabiane głównie wzrastającymi sukcesami literackimi, przynoszącymi Zapolskiej niezależność materialną. Najważniejsze jej imprezy teatralne w tym okresie to Szkoła Dramatyczna w latach 1902—1903 w Krakowie, Scena Niezależna tamże w roku 1903, starania o kierownictwo Teatru Ludowego w Krakowie w latach 1902—1903, Teatr Gabrieli Zapolskiej objeżdżający prowincję galicyjską w latach 1907—1908 oraz reżyseria w Teatrze Premier działającym na terenie Lwowa i prowincji galicyjskiej w latach 1912—1913. Tylko sporadycznie występuje w tym okresie Zapolska jako aktorka.

Zapolska urodziła się w roku 1860 (1859?) w Kiwercach pod Łuckiem jako córka zamożnego ziemianina, Wincentego Korwin-Piotrowskiego, pewne tradycje teatralne były jednak w rodzinie, gdyż matka jej, Józefa z domu Karska, była przed zamążpójściem primabaleriną². Pobyt na pensji pani Horoszkiewicz we Lwowie, w której znalazła się panna Piotrowska po dwuletniej nauce w Sacré-

² J. Lorentowicz, *Sztandar ze spódnicy*, w zbiorze: *Spojrzenie wstecz*, Warszawa 1935, s. 108.

Coeur, przyniósł dalsze kontakty z teatrem: „[...] odebrano mnie z pensji — pisze po latach do Stanisława Janowskiego — z powodu, iż zanadto nam, dzieciom, nabijano głowę teatrem, i dwa lata uczyłam się w domu”³. Pochodzące z tych czasów młodzieńcze opowiadanie pt. *Wyrobniczy pióra* wskazuje rzeczywiście zarówno na zainteresowania jak i na pewną orientację we współczesnym życiu teatralnym⁴. Nic więc dziwnego, że znalazłszy się w Warszawie, panna Piotrowska, a od roku 1878 żona oficera wojsk rosyjskich Konstantego Śnieżko-Błockiego⁵, szybko znalazła drogę do teatru amatorskiego.

Teatr amatorski, działający przy Towarzystwie Dobroczynności w lokalu tegoż Towarzystwa na Krakowskim Przedmieściu, był niewątpliwie najważniejszą tego rodzaju instytucją w Warszawie przed powstaniem Teatru Miłośników Sceny. Miał on tradycje nader szacowne, przedstawienia bowiem na cel dobroczynny zainaugurowało warszawskie Towarzystwo Dobroczynności już w roku 1819, przenosząc je do przebudowanego przez Antoniego Coraziego budynku przy Krakowskim Przedmieściu⁶ w roku 1823⁷. Do roku 1858 miały one charakter dorywczy, w latach jednak 1858—1888 teatrzyk uzyskał charakter stały i był kierowany przez specjalny komitet, w skład którego wchodziła często elita towarzyska i artystyczna stolicy; w roku 1860 np. stał na jego czele Józef Ignacy Kraszewski. Po przerwie, spowodowanej powstaniem, rozpoczął się okres bujnego rozwoju teatrzyku. Na lata te przypada też kierownictwo Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego (1806—1879), wówczas emerytowanego (w roku 1862) dyrektora teatrów warszawskich. Tradycje jego trwały jeszcze w roku 1879, w którym wystąpiła w teatrzyku Zapolska, za czasów kierownictwa Mariana Gawalewicza, wówczas współpracownika Kuriera Warszawskiego⁸. Teatr Towarzystwa Dobro-

³ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 57.

⁴ Powstało ono w latach omawianych, według świadectwa Zapolskiej, zawartego w liście do A. Wiślickiego, zachowanym w Bibliotece Publicznej M. st. Warszawy. Wydane zostało wspólnie z opowiadaniem *Czarne rękawiczki*, w tomie *Z dziejów boleści. Nowele*, Warszawa 1890; por.: Z. Konarzowski, *Z dziejów boleści. Dwa nieznane listy Zapolskiej*, Czas, 1938, nr 1.

⁵ Lorentowicz, l. c.

⁶ A. Kraushar, *Echa przeszłości. Szkice, wizerunki i wspomnienia historyczne*, Warszawa 1917, s. 322—323.

⁷ L. Simon, *Widowiska amatorskie w Warszawie w pierwszych trzech dekadach XIX wieku*, Scena Polska, 1931, nr 14.

⁸ n. — z., *Teatrzyk Dobroczynności przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie*, Kurier Warszawski, 1881, nr 245—246.

czynności miał dwie zasługi: na jego scenie wystąpiło po raz pierwszy wiele utalentowanych aktorek i aktorów, m. in. Józef Grzywiński, Józef Kotarbiński, Maria Wisnowska, Józef Śliwicki, co przy ówczesnym braku szkolnictwa zawodowego miało pewne znaczenie. Drugą zasługą była inicjatywa w zakresie repertuaru, który składał się głównie z jednoaktowych komedii. Teatrzyk Dobroczyńności wystawił wiele tego typu utworów po raz pierwszy, a między nazwiskami autorów znaleźli się m. in. J. Korzeniowski, J. I. Kraszewski, W. Szymanowski, J. Chęciński, Z. Mellerowa. Wobec znanego konserwatyzmu Teatrów Rządowych, miało to swoją wagę⁹. Także i Zapolska pierwszy swój dramat, *Poziomki*, obraz w 1 odsłonie, napisała około roku 1880 prawdopodobnie dla teatrzyku¹⁰, który w roku 1883 ogłosił nawet specjalny konkurs mający na celu wzbogacenie jego specyficznego repertuaru¹¹. Jakiegoś zdecydowanego oblicza artystycznego nie zdołał on sobie jednak wyrobić, był w dużej mierze snobistyczną rozrywką towarzyską, a tymczasem warto przypomnieć, że z podobnego ruchu amatorskiego, wówczas bardzo żywego w Europie, wyrósł w roku 1887 rewolucyjny teatr Andrzeja Antoine'a, przekształcony ze skromniutkiego Cercle Gaulois.

Zapolska występowała w teatrzyku od listopada 1879 do kwietnia 1880 roku. Pierwszy jej występ odbył się, jak się zdaje, w dniu 9 listopada 1879 w utworze J. A. Fredry *Próba przedstawienia amatorskiego* oraz w farsie W. Koziembrodzkiego *Stryj przyjechał*¹², następnie w zarcie scenicznym w 1 akcie J. A. Fredry *Trzy domina* w grudniu tegoż roku¹³, wreszcie w roli Margot w komedii K. Zalewskiego *Spudłowali*, w lutym 1880¹⁴. Już wykonaniem trzeciej roli zasłużyła sobie młoda amatorka na zaszczytną wzmiankę w recenzji Kuriera Warszawskiego. O roli Margot czytamy tam:

Ustrzegłszy się w grze swojej przesady i zbytniego wybijania efektów, pani Śnieżkowa umiała wlać w nią delikatny odeień uczucia, przebijający się w zachowaniu pewnej powagi i niezaprzeczonej przyzwoitości obejścia,

⁹ *Ibid.* O znaczeniu teatru por.: M. Rulikowski, *Teatr warszawski od czasów Osieńskiego, 1825—1915*, Lwów b. r., s. 62.

¹⁰ Por. Z. Raszewski, *Nie drukowana spuścizna dramatyczna Gabrieli Zapolskiej*, Pamiętnik Literacki, 1951, nr 1.

¹¹ Por. M. Rulikowski, *Konkursy dramatyczne*, Twórczość, 1947, nr 10.

¹² Kurier Warszawski, 1879, nr 252, 259.

¹³ Kurier Warszawski, 1879, nr 269.

¹⁴ Kurier Warszawski, 1880, nr 48.

zgodnej z rolą Margot, pomimo różnych przejść komicznych, przez nią samą wywołanych¹⁵.

W kwietniu 1880 sprawozdawca Kuriera Warszawskiego pisał:

[...] poprzestaniemy na zaznaczeniu, że takie zdolności jak pani Śnieżkowej, pp. Sommera i Bukatego zainteresować muszą najkrytyczniej nawet usposobionego widza [...] ¹⁶.

Po kwietniu 1880 roku nie spotykamy się już w tych recenzjach z nazwiskiem pani Śnieżkowej. W jakiś czas potem musiało zresztą nastąpić ujawnienie jej romansu z Gawalewiczem, zakończone rozłączeniem się z mężem. Urodziwszy w Wiedniu córkę i przebywszy ciężką chorobę, Zapolska, z którą rodzina zerwała, postanowiła pracować¹⁷. Pochlebne opinie o jej działalności warszawskiej mogły ją tylko zachęcić do wstąpienia na scenę. W większości zarysów biograficznych powtarza się informacja, jakoby zaczęła od wędrownego zespołu Piotra Woźniakowskiego, działającego na terenie Galicji. Informacja ta jest fałszywa, z Woźniakowskim bowiem zetknęła się Zapolska znacznie później. Została ona zaangażowana do teatru krakowskiego w sezonie 1881/1882 i wystąpiła w nim po raz pierwszy 26 stycznia 1882 roku. O tym, że był to pierwszy jej występ na terenie teatru zawodowego, świadczą:

1. Wypowiedź jej samej we wspomnieniach o Modrzejewskiej pt. *Ona*, drukowanych w Słowie Polskim 16 października 1902: „Na kurytarz [teatru przy ul. Wolskiej 47 w Krakowie] wchodzi młoda aktorka. Staje nieśmiało z zawiniątkiem i patrzy po zajętych stołach. Jest zaledwie miesiąc w teatrze, jest poniewierana, dreczona, często przymiera głodem”¹⁸. Cytowana wypowiedź dotyczy występu gościnnego Heleny Modrzejewskiej w roli Frou-frou, w dramacie tej samej nazwy Henryka Meilhac. Przedstawienie to odbyło się 17 marca 1882 roku, a Zapolska wystąpiła w nim rzeczywiście w roli Pauliny, służącej.

2. Recenzje z pierwszego występu w Krakowie w prasie krakowskiej. *Reforma* w numerze 23 z 28 stycznia 1882 roku pisze: „Jak

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Kurier Warszawski*, 1880, nr 92.

¹⁷ Informacje te zaczerpnięto z listów Zapolskiej do Wiślickiego, Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹⁸ Przedruk: G. Zapolska, *Drobne utwory*, Pisma wybrane pod redakcją J. Z. Jakubowskiego, tom III, Warszawa 1950, s. 150. Podkreślenie moje — Z. R. Występ Zapolskiej sprawdzony według afisza teatru krakowskiego.

na pierwszy występ (gdyż dotąd pani Zapolska występowała tylko jako amatorka w Teatrzyku Dobroczynności w Warszawie), zadziwiła wszystkich grą swoją [...]”. Także i Czas w numerze 23 z 28 stycznia pisze podobnie.

3. Recenzje z występów gościnnych Zapolskiej w Tarnowie, w październiku 1882 roku. Orzeł w numerze 10 z 15 października informuje: „[...] Kilka dopiero miesięcy znajduje się na scenie, a już jest tak na niej swobodną, tak sympatyczną, jak rzadko”. W teatrze krakowskim występowała pani Śnieżkowa, która najwidoczniej teraz dopiero przybrała pseudonim „Zapolska”, od stycznia do lipca 1882 roku. Był to dziewiąty sezon dyrekcji Stanisława Koźmiana, który początkowo z Adamem Skorupką, a następnie sam, reformował z gruntu teatr krakowski. Można mieć wątpliwości, czy Koźmian wytworzył „szkołę” w znaczeniu stylu gry aktorskiej, spośród bowiem wybitnych jego wychowanków każdy właściwie grał inaczej. Nie ulega jednak wątpliwości, że był to wychowawca poważny, który cechy realizmu, ograniczonego pewnymi założeniami estetycznymi, trwale w teatrze krakowskim zaszczerpił. Niewiele jednak mogła Zapolska pod jego kierunkiem skorzystać. Koźmian najwyraźniej nie zwrócił na nią uwagi¹⁹.

Pierwszy występ przypadł w najlepszej roli z Teatrzyku Dobroczynności: Margot w komedii Kazimierza Zalewskiego *Spudłowali*.

Wczorajszy jej występ przekonał — pisze Czas we wspomnianej już recenzji — że p. Zapolska jest istotnie jeszcze amatorką, ale inteligentną, a zatem taką, która może zostać bardzo dobrą artystką. Powierzchność powabna, wzięcie dobre, głos niezbyt silny, ale przyjemny, a przede wszystkim zupełnie doskonale zrozumienie każdego słowa roli, oto dodatnie strony świadczące, że p. Zapolska rozpoczynając zawód artystyczny ma tę nad wielu innymi niezaprzeczoną wyższość, iż jest osobą wykształconą i dobrze wychowaną²⁰.

Reforma dodała jeszcze, że debiutantka ma „postawę wdzięczną i wymowne oczy, a twarz ruchliwą i wyrazistą [...]”, o roli zaś, że była „wystudiowaną drobiazgowo, inteligentną i śmiałą [...]”²¹. Dalszy jednak rozwój kariery krakowskiej był niepomysłny. Po ko-

¹⁹ W drugiej połowie sezonu kierował teatrem właściwie Roman Żelazowski. Por.: A. Bar, *Teatr krakowski pod dyrekcją Koźmiana*, Lwów b. r., s. 48.

²⁰ Czas, 1882, nr 23. Fotografii Zapolskiej z lat omawianych pomieścił J. Bieniasz w artykule *Oskarżycielka dulszczyzny*, *Przekrój*, 1951, nr 302.

²¹ Reforma, 1882, nr 23.

medii Zalewskiego nastąpiło bowiem do lipca 26 ról przeważnie podrzędnych, tak zwanych „ogonów”²². Dopiero Olga w znanym melodramacie Leopolda Starzeńskiego zyskała młodej aktorce obszerniejszą wzmiankę w prasie, choć daleko już mniej pochlebną niż pierwsza: „[...] chociaż widać było, że artystka rozumie dobrze, co czynić i jak mówić należy, nie mogła jednak podolać ze swym głosem, który, nie wychodząc z jednej i tej samej oktawy, nużył słuchaczy”²³. Było to już jednak przedostatnie jej przedstawienie w sezonie. Ostatnim miał być benefis, w którym wystąpiła jako Żaneta w *Przechodniu* Franciszka Coppée.

Kto widział gorliwą pracę tych dwóch młodych artystek [oprócz G. Z. miała benefis C. Zielezińska — przyp. Z. R.] — pisał Czas — skoro tylko pole otworzyło się im po temu, spostrzec też musiał, że obie zrobiły w tych czasach wielkie postępy [...]”²⁴.

Do dręczącej bezczynności artystycznej dołączyły się bardzo trudne warunki materialne. Pisz o tym Zapolska w „studium teatralnym” pt. *Krowięta*, mającym bardzo wyraźny podkład autobiograficzny, drukowanym w roku 1897 w *Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym*²⁵. Tytuł tego szkicu był, jak się okazuje z treści, pogardliwą nazwą nadawaną przez zespół debutantkom.

Krowięta — pisze Zapolska — pobiera gaży od dziesięciu do trzydziestu guldenów lub rubli, stosownie do miejscowości, w której przebywa. Za to winna ubrać się na scenę. To znaczy, powinna mieć kilka tualet balowych, kostium markizy, subretki, wieśniaczki, parę eleganckich tualet wizytowych z odpowiednimi akcesoriami. Również musi posiadać kostium hiszpański, włoski, grecki, egipski, nawet starożydowski. [A w dodatku:] Od pierwszej chwili „krowięta” jest przedmiotem zabawy całego personelu teatralnego [...]. Trzeba niepospolitej znajomości swej własnej wartości, aby nie zwątpić i nie upaść pod ciosami szyderstwa i nędzy. Trzeba powiedzieć sobie: „*unquibus et rostro*”²⁶, to moja dewiza, i z czołem podniesionym iść naprzód do raz zamierzonego celu.

Nie więc dziwnego, że przy pierwszej okazji porzuciła Zapolska teatr krakowski. Kiedy pod koniec sezonu wielu aktorów krakowskich

²² Por. zestawienie ról na końcu niniejszego szkicu.

²³ Czas, 1882, nr 151.

²⁴ Czas, 1882, nr 159.

²⁵ Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, 1897, nr 35—37.

²⁶ Dewizę *Unquibus et rostro* („Dziobem i pazurami”) wzięła Zapolska za hasło swego konkursowego dramatu *Tomasz Żak*, w roku 1889. Por.: Z. Raszewski, l. c.

wyjechało na występy do Petersburga, zjawił się w Krakowie wędrowny zespół Józefy Piaseckiej, który połączywszy się z pozostałymi aktorami krakowskimi występował w lipcu w teatrze przy ul. Wolskiej. Tej to okoliczności zawdzięczała zapewne Zapolska otrzymanie kilku większych ról, m. in. wspomnianej Olgi, odegranej już wspólnie z aktorami Piaseckiej. Kombinowany w ten sposób zespół, a z nim zapewne i Zapolska, wyjechał 18 lipca do Krynicy na cały sezon letni²⁷.

Były to w dziejach jej aktorstwa wypadki ważne, w trupie bowiem Piaseckiej znajdował się Piotr Woźniakowski (1831—1890), znany aktor, a nade wszystko ceniony kierownik wędrownych zespołów galicyjskich, który miał się stać drugim po Gawalewiczu nauczycielem Zapolskiej-aktorki.

Prawda — pisze ona w roku 1912 — iż teraz na prowincji nie ma już takiej legendowej postaci, jaką był niezapomniany Piotr Woźniakowski. Człowiek ten swój genialny talent, wiedzę, zapał, inteligencję, swój majątek włożył w scenę prowincjonalną, na której uczył, kształcił, formował artystów. Modrzejewska wiele mu zawdzięczała. Zboiński, Rapacki, Zamoyński, Ekier, Ładnowski, Terenkoczy, Benda, Webersfeld, Sachorowski i tylu innych, wyszli z jego szkoły. Ja sama to, co umiem najlepszego, zawdzięczam Woźniakowskiemu²⁸.

Przyszła aktorka Antoine'a przesadziła oczywiście, co jej się często zdarzało, w omawianym jednak okresie musiała rzeczywiście wspomnianemu nauczycielowi wiele zawdzięczać. Nie była to chyba szkoła najwyższej klasy. Występując w latach 1851—1864 na przemiany to w zespołach wędrownych, to w teatrze lwowskim, gdzie już w sezonie 1857/1858 był „pierwszym kochankiem”, zorganizował Woźniakowski w maju 1864 roku własną trupę, z którą działał na terenie Galicji²⁹. Tę jego działalność cenili współcześni wysoko — Roman Żelazowski nazywa go prawdziwym apostołem teatralnym Galicji — nie mogła ona jednak chyba korzystnie wpływać na rozwój talentu. Już w sezonie 1874/1875 notuje Stanisław Peplowski: „Woźniakowski, młody, wielce obiecujący artysta z pierwszych lat dyrekcji Nowa-

²⁷ Czas, 1882, nr 161.

²⁸ *Sztuczne życie*, felieton przedrukowany w zbiorze: W zamyśleniu. Słowo wstępne J. Jedlicz, Lwów 1923, s. 250.

²⁹ Por. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Kraków 1873—1879, t. III, s. 49; tenże, *Teatr w Stanisławowie*, Kraków 1892, s. 8—10; S. Schnür-Peplowski, *Teatr polski we Lwowie 1780—1881*, Lwów 1889, s. 237, 254, 260, 265, 270—271, 284. Informacje dotyczące aktorów polskich w niniejszym szkicu uzupełnił łaskawie Stanisław Dąbrowski.

kowskiego i Smochowskiego, powracał jako zmanierowany aktor prowincjonalny [...], znękany długoletnią tułaczką o głodzie i chłódzie”³⁰.

Szkoła Woźniakowskiego nie trwała także długo. Już w październiku 1882 roku występuje Zapolska gościnnie w zespole innego antrepenera galicyjskiego, Henryka Lasockiego w Tarnowie. 3 października gra tam w komedii Wiktoryna Sardou *Rozwiedźmy się*³¹, w roli żony, a 10 października w scenie obłąkania z dramatu Józefa Korzeniowskiego *Karpaccy górale*, w roli Praksedy³². Prasa tarnowska była zachwycona grą młodej aktorki, która miała już kontrakt z teatrem poznańskim, mimo że i scena krakowska chciała ją zaangażować na następny sezon.

Tak się zakończył pierwszy etap przygotowania zawodowego Zapolskiej-aktorki, dla epoki bardzo typowy. „W braku szkoły dramatycznej — pisał w roku 1879 Emil Deryng — teatru amatorskie i tak zwane prowincjonalne bywają kolebką przyszłych pracowników sceny: stąd czerpią zasób sił nowych dyrekcje teatrów większych”. Warto przypomnieć, że i największa aktorka polska XIX wieku, Helena Modrzejewska, przez taką tylko szkołę przeszła³³.

W teatrze poznańskim pracowała Zapolska od października do grudnia 1882 roku³⁴. Kierował nim wówczas Aleksander Podwyszyński, o którym pisze Zapolska w sezonie 1900/1901, z okazji występów Romana Żelazowskiego we Lwowie:

Witany gorąco, oklaskiwany rozumnie, Żelazowski rzucił za kulisami do mnie jeszcze jedno [poza Koźmianem — przyp. Z. R.] nazwisko, któremu wiele zawdzięcza, nazwisko Podwyszyńskiego. Tak, Podwyszyński miał ten sam chłód pozorny, tę siłę nad techniką i to, co Francuzi nazywają *autorité*, to jest przewagę nad publicznością. A potem, tak samo jak Żelazowski, miał ten sam realizm i wielki takt i miarę w grze [...]³⁵.

O ówczesnym poziomie artystycznym Zapolskiej ważne świadectwo przekazał Ludwik Solski, który wtedy ją poznał, a następnie przez

³⁰ Pełowski, s. 360.

³¹ Pogoń, 1882, nr 20; Orzeł, 1882, nr 10.

³² *Ibid.*

³³ Jeśli pominąć lekcje u aktora Axtmana. Por. H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1929.

³⁴ Por. K. Modrzeski [I. Jakubowski], *G. Zapolska jako aktorka w teatrze poznańskim*, Echo Teatralne i Muzyczne, 1948/1949, nr 3/4.

³⁵ Recenzja przedrukowana w zbiorze: *I sfinks przemówi*, Wieczory Teatralne, Lwów 1923, s. 266.

długie lata miał być znajomym i kolegą pani Gabrieli. „Wówczas, w zespole tym — pisze Solski — jako młoda aktorka nie odznaczała się jeszcze wyraźniejszymi cechami aktorskiego kunsztu, bo wiadomo: młodość szumiała, a sztuka jeszcze spała [...]”³⁶. Wobec trudności w zbieraniu materiału można ustalić tylko pięć ról wykonanych w tym sezonie. Nie są to już jednak „ogony”, kronikarz teatru poznańskiego zaliczy nawet ich wykonawczynię do „główniejszych sił” teatru³⁷, a jest między nimi pozycja kapitalna: Nora w dramacie Henryka Ibsena tej samej nazwy. Utwór ten, jak wiadomo, wszedł na sceny polskie dzięki inicjatywie Heleny Modrzejewskiej, która rolę Nory wykonała w Warszawie 10 marca 1882 roku (przełład leżał w Warszawie od roku 1880!). Można podejrzewać, że do teatru poznańskiego wprowadziła dramat Zapolska wzorując się na Modrzejewskiej. Mniemanie takie umacnia: 1. waga, jaką przykładła przez całe życie do tej roli (grała ją do końca swej kariery scenicznej), 2. wybieranie ról wielkich aktorek: rola Żanety w *Przechodniu* Coppéego, obrona na pierwszy jej benefis w życiu, była pierwszym triumfem Sary Bernhardt w roku 1865, rola żony w *Rozwiódźmy się* Wiktoryna Sardou — sukcesem Antoniny Hoffmann w sezonie poprzedzającym występy Zapolskiej w Tarnowie. „Widać było — pisze sprawozdawca Kuriera Poznańskiego w recenzji z *Nory* — że artystka niezbyt często, może po raz pierwszy wystąpiła w roli tak dramatycznej. Zbyt jeszcze trwożliwie i nierówno odegrała swą rolę”³⁸. Podobna jest opinia Dziennika Poznańskiego: „Zapolska miała bardzo wiele momentów szczęśliwych, a do takich zaliczamy grę jej w scenach, w których nie występował jeszcze żywioł dramatyczny; nadto podnosimy zupełnie dobrze odegraną scenę z tarantelą; w dramatycznych scenach za to brakło jej siły, energii i pewności”³⁹.

Pobyt w Poznaniu nie mógł trwać długo: „[...] frekwencja publiczności była słaba — pisze Ignacy Jakubowski — i to podcięło finansową stronę przedsiębiorstwa Podwyszyńskiego. Od stycznia nie wypłacał już regularnie gaży artystom i w połowie marca musiał

³⁶ L. Solski, *Zapolska jako aktorka*, Scena i Widownia Warszawska, 1948, nr 1. Por.: Z. Hierowski, *Jeszcze o Zapolskiej-aktorce*, Dziennik Literacki, 1950, nr 12.

³⁷ W. Koryzna [R. Fijałkowski], *Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce do roku 1888*, Poznań 1888, s. 151.

³⁸ Kurier Poznański, 1882, nr 258. Por.: Modrzeski, l. c.

³⁹ Dziennik Poznański, 1882, nr 262. Por.: Modrzeski, l. c.

sezon zakończyć z poważnymi długami”⁴⁰. Zapolska nie czekała tego finału i już w drugiej połowie stycznia 1883 roku zjawia się w Petersburgu, gdzie w teatrze Kononowa, na rogu Kirpiecznego Pierieulka, występował polski zespół teatralny pod kierownictwem znanego dyrektora teatrów wędrownych, Józefa Teksla.

W Petersburgu pozostawała do początku marca, a na podstawie recenzji Kraju oraz opracowania Henryka Glińskiego⁴¹, można ustalić dwanaście wykonanych wówczas ról, przy czym cztery spośród nich, tj. Nora, żona w *Rozwiedźmy się*, Prakseda w *Karpackich góralach* i Margot w *Spudłowali*, pochodziły z dotychczasowego szczupłego repertuaru, osiem stanowiło w nim nabytek nowy.

Mimo skromnego dotychczasowego dorobku aktorskiego, zgodnie z zasadą „*unguibus et rostro*”, starała się Zapolska widocznie o zwrócenie na siebie uwagi i występy jej w Petersburgu potraktowane zostały jako „gościnne”, co stanowiło współcześnie pierwszy warunek zyskania rozgłosu. Ani recenzje poznańskie, ani recenzje w Kraju nie charakteryzują elementów gry aktorskiej. Wymieniona zostaje właściwie tylko zaleta podniesiona już przez Reformę krakowską: „Bardzo dobra, wyrazista i inteligentna gra fizjonomii”⁴². Bogatsze są natomiast charakterystyki ogólne, które — rzecz znamienna — pokrywają się z poznańskimi.

A najprzód oprócz warunków fizycznych i inteligencji, gry żywej, wdzięcznej i pełnej uczucia, które pani Zapolska posiada — pisze sprawozdawca Kraju o roli Nory — wymaga ona też i siły dramatycznej, której nie bardzo mogliśmy dostrzec. Przy tych zasobach, jakie p. Zapolska posiada i którymi rozporządzać umie, postać odtworzona przez nią przedstawiła się bardzo sympatycznie. Gra jej, z początku jak gdyby trochę sztuczna, z biegiem akcji nabierała coraz więcej prawdy i wciąż rosnące zyskiwała uznanie. Niektóre sceny były bardzo dobre, scena z tarantelą — wyborna⁴³.

Podobnie wypadła recenzja z *Falszywych blasków*:

Kobieca rola p. Zapolskiej, chociaż nie dociągnięta w miejscach dramatycznych, posiadała właściwą tej artystce rzewność liryczną, w wielu miejscach uwydatniającą się szczęśliwie⁴⁴.

⁴⁰ Modrzeski, l. c.

⁴¹ H. Gliński, *Pogadanka o teatrze i teatr w Petersburgu w 1882/1883 roku*, Kraków 1883.

⁴² Kraj, 1883, nr 3.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Kraj, 1883, nr 5.

Obszerniejszą wzmiankę zyskała tylko jeszcze rola żony w *Rozwiódźmy się*:

Pani Zapolska, szczególnie od chwili, gdy Cypriana dowiaduje się o mniemanym przystaniu na rozwód, grała swoją rolę z podbijającą swobodą i wdziękiem i bardzo inteligentnie odróżniała szczerłość słów własnych od pojęć naleciałych przez książkowe studiowanie kwestii, których właściwego znaczenia moralnego pojąć nie jest w stanie⁴⁵.

Ogólny ton tych recenzji jest przychylny. O powodzeniu zdają się świadczyć również wspomnienia Zapolskiej, pisane 7 grudnia 1891, w okresie, w którym wybierała się powtórnie do Petersburga, zawierające jednak jednocześnie znamienne ocenę własnych osiągnięć: „A benefis? Siedem lat temu miałam 700 rubli, srebrną koronę, brylantowe kolczyki, bransoletkę, medalion i srebrny samowar. A byłam zerem w porównaniu z tym, czym jestem teraz”⁴⁶.

Pochlebne opinie Kraju nie były bez znaczenia.

Jutro przybywa do Lwowa — donosi lwowska Gazeta Narodowa w numerze 82 z 12 kwietnia 1883 roku — pani Zapolska z Petersburga. Kraj w ostatnim numerze pisze o owacjach, jakie zbierała p. Zapolska na przedstawieniu benefisowym p. Teksla, dyrektora czasowej trupy polskiej w Petersburgu.

Po takiej zapowiedzi zjechała do Lwowa nasza aktorka, by pozostać w nim przez dwa sezony, do wiosny 1885 roku. W tym to teatrze, będącym wówczas pod dyrekcją Jana Dobrzańskiego, miała się zacząć „bojowa” działalność Zapolskiej. Pewne wyobrażenie o niej może dać następujący, znamieny dwugłos. Stanisław Pełowski pisze:

Znana później nowelistka nie posiadała wybitniejszego talentu scenicznego. Wykolejona ze sfery towarzyskiej, w której się wychowała i wzrosła, wstąpiła na deski teatralne szukając nowych wrażeń, zapomnienia o przeszłości... Ale i tu ekscentryczność, nadmiar temperamentu nie dozwoliły jej utrzymać gry w granicach artystycznej miary, skutkiem czego obok przelotnych błysków talentu kreacje jej raziły niejednokrotnie zbyt jaskrawym, niesmacznym realizmem. Ujemne to wrażenie uwydatniło się zwłaszcza w grywanych przez Zapolską rolach kokietek i dam z półświata, objętych po Sułkowskiej, która przenieśliła się na scenę krakowską. O ile wszakże Sułkowska traktowała te kreacje z pewną elegancją i finezją, o tyle Zapolska z szczególnym zamięłowaniem akcentowała wszystkie drażliwe ustępy. Ekscentryczność w całym zachowaniu się Zapolskiej

⁴⁵ Kraj, 1883, nr 7.

⁴⁶ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

na scenie zniewalała prasę do karcenia artystki nawet za szczegóły kostiumowe, np. za kostium baletniczki w *Halce*, i w końcu stała się powodem jej ustąpienia z teatru⁴⁷.

Tymczasem współpracownik Przeglądu Tygodniowego, a w omawianym okresie pracownik Kuriera Lwowskiego, w roku 1885 wspomina występy lwowskie:

Pani Zapolska nie była wówczas debiutantką sceniczną; występowała już była podobno w Petersburgu i w Krakowie, nie poprzedzała ją przecie sława „znakomitej artystki”; opowiadano sobie jednak o debiutantce lwowskiej jako o scenicznym zjawisku, które budzi interes i nadzieje na przyszłość. [I dalej:] Od tego czasu [tj. od występu w *Norze* — przyp. Z. R.] była pani Zapolska niepierwszorzędną artystką sceny lwowskiej, jedną jednak z sympatycznych i mile widzianych⁴⁸.

Informacje o realistycznych ambicjach naszej aktorki należy wiązać z jej działalnością literacką, w której tendencje naturalistyczne teraz właśnie, w drukowanej w roku 1883 w Kurierze Lwowskim, a przedrukowanej przez Przegląd Tygodniowy *Małaszce* się ujawnia. Te znowu fakty należy rozważać porównawczo na szerszym tle ówczesnej walki literackiej o naturalizm, w której rok 1884 miał się stać datą przełomową⁴⁹. Niewiele niestety mamy szczegółowych informacji o grze Zapolskiej z tych czasów. Z poszczególnych jej elementów omawia prasa tylko dykcję, stawiając jej znaczne zarzuty. Dowiadujemy się, że głos aktorki „w wyższych szczególniej tonach chroma, jest trochę nierównym i razi często monotonnością”⁵⁰. W roli hrabiny Frozy „sprostałaby była w zupełności swojej roli, gdyby zechciała w monologach o kolorycie wysoko dramatycznym nadać głosowi więcej siły i mocy”⁵¹. W roli Nancy z *Białej małpy* wypomina jej krytyk „dykcję zanadto szybką, wskutek czego, szczególnie w akcie pierwszym, nie można było rozumieć ani czwartej części z tego, co mówiła”⁵². Charakte-

⁴⁷ S. Pełowski, *Teatr polski we Lwowie, 1881–1890*, Lwów 1891, s. 50–51. Wzmianka o roli baletnicy dotyczy występu w *Żołnierzu królowej Madagaskaru* S. Dobrzańskiego.

⁴⁸ Recenzja z *Akwarel* Zapolskiej w Przeglądzie Tygodniowym, 1885, nr 361.

⁴⁹ Por.: Z. Szweykowski, *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*, przedmowa do zbioru: A. Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*, Warszawa b. r.

⁵⁰ *Gazeta Narodowa*, 1884, nr 125.

⁵¹ *Gazeta Narodowa*, 1884, nr 53.

⁵² *Gazeta Narodowa*, 1885, nr 72. Podkreślenie moje — Z. R.

rystyka ogólna powtarza się po raz trzeci: „[...] wyborną była — pisze krytyk — gdy mogła się popisać kokieterią, była wesołą i trzpiotowatą, a jeżeli nie okazała wielkiej siły w momentach dramatycznych, to za to była naturalną”⁵³. Oba przytoczone zarzuty zespolone zostały przez sprawozdawcę Gazety Lwowskiej w recenzji z *Chaty za wsią*, która w przeróbce Zapolskiej wystawiona została we Lwowie 21 listopada 1884 roku: „Pani Zapolska w roli Azy za mało miała siły w scenach dramatycznych, jakkolwiek cała postać i ruchy były zupełnie odpowiednie do roli. W wielu miejscach raził mocno sposób mówienia nadto szybki, co przy niewielkiej sile głosu sprawiało, że najefektowniejsze ustępy były niedosłyszalne”⁵⁴. Być może, że zatargi ze środowiskiem lwowskim, o którym w roku 1883 pisała Zapolska do redaktora Przeglądu Tygodniowego: „gromada to idiotów”⁵⁵, stały się rzeczywiście główną przyczyną porzucenia sceny lwowskiej przez autorkę przeróbki *Chaty za wsią*. Zatargi te przybrały na sile zwłaszcza od czasu ogłoszenia *Małazki* w Kurierze Lwowskim, w roku 1883, a niewiele brakło do przeniesienia ich przed kratki sądowe. Na następne dwa sezony — 1885/1886 oraz 1886/1887 — przenosi się w każdym razie Zapolska do teatru poznańskiego.

Teatrem tym, w którym pracowała od października 1885 do marca 1887 roku, kierował w pierwszym sezonie Mieczysław Skirmunt, w drugim Ludwik Siedlecki. Niski stan współczesnej krytyki teatralnej na prowincji w Polsce sprawił, że podobnie jak w poprzednio omówionych tak i w rozważanych obecnie sezonach trudno zrekonstruować dokładny obraz aktorstwa Zapolskiej w drugim okresie jej działalności teatralnej. Pewne cechy zaznaczają się jednak wyraźnie. W zakresie techniki powtarza się stary zarzut dotyczący dykcji: „miejscami atoli była dykcja trochę za szybka” — pisze sprawozdawca Dziennika Poznańskiego o roli Wioli w *Wieczorze trzech króli*⁵⁶. Dochodzą także wzmianki, które pozwalają podejrzewać, że i inne elementy gry aktorskiej nie były bez zarzutu. Oto recenzentowi Kuriera Poznańskiego podobало się wykonanie roli Żorżety, „z wyjątkiem zbyt często powtarzającej się manieri stawiania oczu w słup, od której artystka odwyknąć powinna”⁵⁷.

⁵³ Mowa o roli Nory. Gazeta Narodowa, 1883, nr 91.

⁵⁴ Gazeta Lwowska, 1884, nr 271.

⁵⁵ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁵⁶ Dziennik Poznański, 1886, nr 5. Por. Modrzeski, l. c.

⁵⁷ Kurier Poznański, 1887, nr 59. Por. Modrzeski, l. c.

Najwyraźniej jednak zyskiwała sobie już Zapolska pewne uznanie na terenie teatru. W repertuarze poznańskim nie ma już ani części tego balastu, którym przepełnione były jeszcze oba sezony lwowskie. W wyborze ról, o ile o wyborze mogła być mowa, zaznacza się pewna konsekwencja, i to w kierunku dostrzeżonym w przytoczonej wypowiedzi Pełłowskiego. Krytyka podnosi również przemyślaną interpretację ról.

Rodzaj talentu artystki — czytamy we wspomnianej już recenzji z *Georgetty* — zawsze nerwowy, kapryśny nieco i oryginalny, nadaje się wprowadzić więcej do przewrotnych charakterów intrygantek i kokietek aniżeli do przedstawienia łagodnych charakterów i ofiar. Ale do nienormalnej, sztucznej tej kreacji Sardou artystka wybornie się właśnie umiała zastosować. Łatwiej nam wierzyć w końcu w egzystencję takiej nerwowej bardzo Pauli, jak ją pojęła p. Zapolska, niżbyśmy w nią mogli uwierzyć, gdyby na zwykłą nutę bolejących, smętnych ofiar odegraną została⁵⁸.

Ogólny ton krytyki w czasie drugiego pobytu w Poznaniu jest dla Zapolskiej bardzo przychylny: „[...] od pierwszego występu — pisze Dziennik Poznański — dowiodła, że jest inteligentną artystką i gra jej wykazała, że od chwili, gdy tu występowała na scenie, zrobiła znaczny postęp. Zyskała na pewności, rutynie, sile [...]”⁵⁹. Aktorka sama widocznie doszła do podobnych wniosków i uznała, że nadszedł czas wypłynięcia na szersze wody. Toteż już w kwietniu 1887 roku pisze do wspomnianego redaktora Przeglądu Tygodniowego w Warszawie, Adama Wiślickiego, z którym współpracuje od roku 1883:

Zdaje się, że tego roku będę miała prośbę do Pana. Oto — chcę debiutować w Warszawie na scenie Teatru Rządowego. Jak Pan wiesz, moi Rodzice mają swoje dziwactwa i uprzedzenia. Mogą mi bardzo popsuć u Gudow[skiego Longina, prezesa Teatrów Rządowych w latach 1882—1889; przyp. Z. R.] i Tatarkiew[icza Jana, reżysera w latach 1882—1891; przyp. Z. R.]. Ja znów wiem, że Pan możesz wiele, a więc muszę mieć kogoś za sobą, kogoś silnego, przeciw mojej ukochanej rodzinie. Chodzi mi więc najprzód o to, ażebyś Pan zechciał łaskawie wybadać Gudow[skiego] i Tatark[iewiczza], czyby mi nie zaproponowali kilku występów na scenie w moich popisowych rolach (występy bezpłatne). To ich zachęci. Powiedz im Pan i przedłoż, że teatr będzie bardzo pełny, a oni potrzebują artystki po Ładnowskiej [Henryce, która w roku 1886 wyjechała do Paryża; przyp. Z. R.]. Powiedz im Pan, że ja tanio się zgodzę i będą mieli

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Dziennik Poznański, 1885, nr 231, ale nie 248, jak podaje Modrzeski.

ze wszech miar dobry interes. Szanowny Pan to potrafisz, a ja Panu tylko to powiem, że gdybym się dostała do Warszawskiego Teatru, zawdzięczałabym Panu całą moją karierę⁶⁰.

Plan został zrealizowany. Porą debiutów było jednak w Warszawie lato oraz początek jesieni; tymczasem należało z czegoś żyć, a sezon poznański skończył się nadspodziewanie wcześniej, bo w marcu. Do połowy kwietnia występowała więc Zapolska w Poznaniu w tzw. działówce aktorskiej, resztę kwietnia i maj spędziła na terenie Wielkopolski i Pomorza w podróży artystycznej, której rozmach należy podziwiać; w maju wystąpiła dwa razy w Poznaniu⁶¹. Stałym współpracownikiem w tym *tournée* po Polsce zachodniej był Stanisław Trapszo; dokooptowywano jednak także i trzecią osobę. Repertuar obejmował deklamacje w wykonaniu Zapolskiej, monologi w wykonaniu Trapszy oraz wspólnie grywane jednoaktówki. Trasa objęła Brodnicę, Bydgoszcz, Chełmno, Gniezno, Inowrocław, Kempno, Koronowo, Lubawę, Ostrów Wielkopolski, Strzelno, Toruń i Wąbrzeźno. Dla wielu z tych miejscowości występy polskich aktorów musiały być nie lada atrakcją, o czym sama Zapolska donosi Zenonowi Przesmyckiemu w liście z maja 1887 roku.

Piszę do Pana z Wąbrzeźna, gdzie bawię od dni kilku. W ogóle zwiedziłam już w Księstwie ze dwanaście miast i dzieje mi się wcale nieźle. Gram co kilka dni gdzie indziej, więc choć mnie to utrudza, ale materialny zysk przynosi świetny i moralne zadowolenie mam wielkie, bo tu teatr jest rzeczą nadzwyczajną (polski) i przyjmują nas jak bogów. W ogóle takie przedstawienia dają przecięciowo po 300 marek, a że jest nas osób trzy do podzielenia, więc grosz dobry zarobić łatwo można. Są to więcej koncerty, na których deklamacje celniejszych poetów naszych główną rolę grają. Napisz mi Pan jakiś króciuchny wierszyk serdeczny, kryjący aluzją polityczną co do obecnego stanu Wielkopolski i jej zniemczania. Gdy mówię takie *Za służbą* Ujejskiego, płaczę jak bobry. Cóż dziwnego, mój Boże! oni tu bardzo biedni i prawdziwie nieszczęśliwi⁶².

Z informacji prasowych wynika, że główne miejsce w repertuarze deklamatorskim zajmowali Mickiewicz i Ujejski, który był, zdaje się, ulubionym poetą Zapolskiej w omawianym okresie²². W czerwcu tymczasem zostaje zapowiedziany jej debiut w Warszawie, gdzie po raz pierwszy występuje 13 lipca w Teatrze Letnim, w Ogrodzie Saskim, w roli Francillon w dramacie tej samej nazwy Aleksandra

⁶⁰ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy. Por.: Konarzewski, *Zapolska na scenie*, Czas, 1936, nr 354.

⁶¹ Por. H. Kowalenko, *Dzieje teatru poznańskiego, 1870–1896* [rękopis].

⁶² Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps 2865, k. 49–52.

Dumasa (syna)⁶³. Emocje tego wieczoru musiały być znaczne, sprawozdawca bowiem Kuriera Warszawskiego, prawdopodobnie Stanisław Rzętkowski, donosi:

W I akcie artystka, może pod wpływem wrażenia z pierwszego występu przed nową dla siebie publicznością, nie panowała dostatecznie nad sobą i dosyć niefortunnie utrafiła w ton właściwy. Dużo w tym było szorstkości, dużo szastania się [...]. Z postępem roli jednak spokój powracał, szkic ogólny łagodniał [...]. Francillon stała się zrozumiałą i psychicznie umotywowaną⁶⁴.

Następne dwa przedstawienia w ramach debiutu przypadły dopiero na wrzesień, wobec czego Zapolska wyrusza powtórnie w objazd, tym razem po Królestwie. Stałym partnerem jest znowu Trapszo, który również wtedy debiutował w Teatrach Rządowych. Oboje z dokooptowanym Bolesławem Leszczyńskim występują w repertuarze znanego nam już typu, w Łodzi i w Ciechocinku⁶⁵ w sierpniu, a z Mieczysławem Kamińskim, słynnym niegdyś tenorem, w Mławie⁶⁶ w początku września. 24 września wystąpiła Zapolska po raz drugi w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, w tytułowej roli *Nory*⁶⁷. Sprawozdawca Kuriera Warszawskiego donosił tym razem:

Patrząc na p. Zapolską we *Françillon* i wczoraj w *Norze* doznawało się tylko częściowo odmiennych wrażeń, gdyż [...] pierwiastek talentu przedstawił się w tym samym zarysie. Mamy przed sobą talent niezaprzeczony, indywidualność z temperamentem aktorskim, ale talent nosi na sobie piętno pewnego zaniedbania, które pozwala indywidualności na wykraczanie poza sferę możliwą⁶⁸.

⁶³ Kurier Warszawski, 1887, nr 191. W oczekiwaniu na debiut występowała widocznie Zapolska na terenie Królestwa; 11 i 12 czerwca w każdym razie grała z Trapszą w Piotrkowie; Tydzień, Piotrków 1887, nr 24.

⁶⁴ Kurier Warszawski, 1887, nr 192. Wśród recenzji negatywnie oceniających grę Zapolskiej wyróżniało się ostrym tonem sprawozdanie Kazimierza Zalewskiego w Kurierze Porannym z 14 lipca 1887.

⁶⁵ Dziennik Łódzki, 1887, nr 172.

⁶⁶ Przegląd Tygodniowy, 1887, nr 36. Być może, że występowano i w innych miejscowościach, których w tym szkicu nie podano.

⁶⁷ Kurier Warszawski, 1887, nr 264.

⁶⁸ Kurier Warszawski, 1887, nr 265. Pośród głosów innych dzienników warszawskich szczególnie ważna była recenzja najwybitniejszego współczesnego krytyka teatralnego, Władysława Bogusławskiego, niestety zupełnie negatywnie oceniająca grę Zapolskiej. Zarzuciwszy jej efekty melodramatyczne, pisał Bogusławski w Kurierze Codziennym z 25 września: „Zdawałoby się, że autorka pisząca nowele i powieści z tendencją społeczną, świetnie powinna wypowiedzieć ów sens moralny sztuki zamknięty w ostatniej scenie męża

Zdecydowanie poparł swą współpracownicę Przegląd Tygodniowy pisząc:

Inteligencja artystki, jej dążenie do realizmu, przy warunkach dodatkowych postawy, głosu, dykcji, czynią z niej, jak to już raz powiedzieliśmy, materiał sceniczny pożądany dla sceny większej [...] ⁶⁹.

Tymczasem debutantka rusza znowu na prowincję, czekając na decyzję dyrekcji. 6 października występuje w Łodzi w *Norze*, w zaimprowizowanym zespole, wspólnie ze Stanisławem i Anastazym Trapszo ⁷⁰. 2 października pisał Przegląd Tygodniowy, że „pani Zapolska prawdopodobnie zwiększy personel żeński naszego dramatu” ⁷¹; już 23 października donosił jednak z goryczą:

A mówiliśmy pani Zapolskiej, że się na warszawską scenę nie dostanie. To trudno; mniej talentu, więcej „sztuki życia”, a przede wszystkim niechno pani zajdzie w lata, dobrze się na prowincjonalnej scenie zużyje... Wtedy, no, może będzie co innego. Pani Zapolska widocznie postanowiła dobrych rad słuchać... i dobrawszy sobie kompanię dramatyczną podróżuje po miastach kochanej prowincji naszej. To słyszymy o niej w Łodzi, to w Piotrkowie, aż ostatecznie dochodzą nas echa o jej występach z Kielc. Trupa pani Zapolskiej składa się z kilku osób, trzeba przyznać, dobranych sobie wybornie; jest tu p. Marcelli Trapszo, Kisielnicki [do roku 1887 dyrektor zespołu wędrownego — przyp. Z. R.], Keler i pan Czaki, razem pięć czy sześć osób, bez tej zgrai aktorskiego proletariatu. Toteż repertuar ścieśniony, ale artystyczny. Dla sztuki robi się tu więcej, niż w innych trupach prowincjonalnych; ale czy się robi dla grosza dosyć? Co zaś do pani Zapolskiej, ta spełnia naszą przepowiednię, aż znowu powitamy ją kiedyś na deskach teatru warszawskiego... tylko więcej znużoną, bardziej zmanierowaną i mniej przydatną. To już koniecznie taka u nas kolej rzeczy ⁷².

z żoną... Tymczasem dykcja błada, bez odcieni, bez głębi myślowej, bez artyzmu, prześliznęła się po tym wszystkim, co stanowiło pobudkę do napisania *Nory*”.

⁶⁹ Przegląd Tygodniowy, 1887, nr 39.

⁷⁰ Dziennik Łódzki, 1887, nr 217, 224. Dziennik Łódzki mówi o „małym towarzystwie dramatycznym”.

⁷¹ Przegląd Tygodniowy, 1887, nr 40.

⁷² Przegląd Tygodniowy, 1887, nr 43. Gazeta Kielecka, 1887, nr 81–83, wymienia jeszcze jednego aktora, Pietrzyckiego, twierdząc, że cały zespół składa się z sześciu osób. Zarówno to pismo jak i Gazeta Lubelska mówią o aktorze nazwiskiem Czarli, ale nie Czaki. Według numerów 178–182 tejże Gazety, zespół wystąpił w Lublinie 20, 21, 23 sierpnia, udając się następnie do Nałęczowa. Koniec sierpnia i pierwszą połowę października spędziła chyba Zapolska w występującej wówczas w Piotrkowie i Łowiczu trupie Józefa Puchniewskiego; 3 października w każdym razie wystąpiła

Zapewne życie niefortunnej debutantki nie było teraz łatwe; po latach wspomina ona: „Często padał nam na plecy śnieg na scenie, a nie wiadomo było, co wieczorem kupić: czy bułkę, czy naftę, aby się roli uczyć”⁷³. Najważniejszy był jednak fakt, że pracę na pierwszej scenie polskiej trzeba było na razie wykreślić z planów życiowych. Toteż Zapolska wyraźnie stara się teraz przestawić na działalność literacką, nie porzucając wszakże sceny całkowicie. W końcu roku 1887 pisuje w Warszawie do *Ech Warszawskich* w Przeglądzie Tygodniowym, ale od grudnia 1887 do maja 1888, zawieszona przez Józefa Teksla, tego samego, u którego występowała w Petersburgu, do Łodzi, gra tam w teatrach: Thalia, Victoria i Letnim, w wypróbowanym swym repertuarze⁷⁴. W miesiącach następnych, oprócz pracy nad licznymi opowiadaniem pomieszczanymi głównie w Przeglądzie Tygodniowym, pracuje przede wszystkim nad drugą swą po *Kasce Kariatydy* obszerną powieścią, nad *Przedpiekłem*. Po odbyciu osobnej konferencji w sprawie *Przedpiekła* z Witoldem Niemiryczem, kierownikiem administracyjnym Przeglądu, donosi Adamowi Wiślickiemu w nie datowanym, niestety, liście, że ma już około dwu tysięcy wierszy druku. A dalej:

Ale ja obecnie żyję tylko z pióra, czekając na zakończenie mego procesu z byłym mym mężem. Chcąc wykończyć *Przedpiekło*, muszę inne rzeczy porzucić na czas jakiś. Proponuję więc Panu udzielenie mi w rodzaju forszusu na *Przedpiekło* rs 50. Jest to niewiele, a spokój mi umożliwi i będę mogła dopiero za miesiąc powrócić na scenę, to jest po ukończeniu powieści⁷⁵.

Przedpiekło nie było jednak jeszcze wykończone, kiedy jego autorka wystąpiła w sierpniu w zespole K. Sarnowskiego i H. Sweryczewskiego w Lublinie⁷⁶. Przed tymi występami doniósł Przegląd Ty-

z tym zespołem w Piotrkowie, w roli Nory, jak podaje Tydzień, 1887, nr 41. W drugiej połowie października widzimy ją z jej własną trupą w Kielcach, śledząc wymienione numery Gazety Kieleckiej. To samo źródło podaje, że grano 19 i 22 października w Miechowie, a 23 października w Suchedniowie.

⁷³ *Sztuczne życie*. Zob. przypis 28.

⁷⁴ Dziennik Łódzki, 1887, nr 217; 1888, nr 117.

⁷⁵ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁷⁶ Gazeta Lubelska, 1888, nr 114, 116, 117, 122, 124—127, 130. W. J. Śliwina w swej pracy *Dzieje teatru w Lublinie*, Lublin 1948, nie opracowała, niestety, omawianego roku twierdząc, że brak do niego materiału. Błędne to mniemanie sprostował S. Dąbrowski w recenzji *Z dziejów teatru lubelskiego*, Teatr, 1948, nr 6—8.

godniowy, że jego współpracownica została zaangażowana na scenę lwowską⁷⁷, dalszych jednak śladów pertraktacji w tej sprawie nie ma. Tymczasem po katastrofie teatralnej miała nastąpić literacka. Gotową część *Przedpiekła* redakcja Przeglądu odrzuciła, do czego przyczynić się miały pewne nieporozumienia między autorką a redakcją⁷⁸. Decyzja wpłynęła na Zapolską bardzo przygnębiająco. Wybrawszy się powtórnie w tym roku na występy w zespole J. Teksla do Piotrkowa, w nocy z 2 na 3 października usiłowała popełnić w hotelu samobójstwo trując się fosforem z zapalek⁷⁹. Odratowana, przewieziona została do Warszawy, gdzie przez pewien czas przebywała w szpitalu⁸⁰. Po wyzdrowieniu doszła najwidoczniej do porozumienia z bratem, Kazimierzem Korwinem-Piotrowskim, adwokatem, który współcześnie otrzymał koncesję na dziennik polityczno-literacki *Ziarno*. Pierwszy numer tego pisma został zapowiedziany na 1 stycznia 1889⁸¹, a Zapolska gotowała się do współpracy z tym organem. W liście pochodzącym z tego okresu proponuje Zygmuntowi Sarneckiemu korespondencje z Krakowa, gdzie ten wówczas przebywał⁸². Harmonia z rodziną trwała jednak krótko. Już w końcu grudnia jest Zapolska w Krakowie. W liście do Wiślickiego z 24 grudnia pisze: „W Krakowie zabawię miesięcy trzy”⁸³. Pozostała jednak do końca lata pograżając się w intensywnej pracy literackiej, nie tracąc wszakże kontaktu z teatrem. Pojawiają się wówczas w Przeglądzie Tygodniowym kolejno: omówienie krakowskiej premiery *Minowskiego* Aleksandra Mańkowskiego, *Pogadanka teatralna z powodu wystawienia na scenie krakowskiej sztuki pt. „Mieszczański świątek” F. G. Dominika*, sprawozdanie z wystawionej w Krakowie przeróbki scenicznej *Pana Wołodyjowskiego*, *P. Wisnowska na scenie krakowskiej*, wspomnienie o Walerii Soleckiej i omówienie występów gościnnych Józefa Kotarbińskiego⁸⁴. 7 marca pisze Zapolska do Wiślickiego: „Gram tu Norę 6 kwietnia, a na Wielkanoc Małazkę”⁸⁵. W teatrze krakowskim,

⁷⁷ Przegląd Tygodniowy, 1888, nr 27.

⁷⁸ Wynika to z listu do Wiślickiego. Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁷⁹ Dziennik Łódzki, 1888, nr 225.

⁸⁰ Informacja z listów do Wiślickiego.

⁸¹ Ukazał się nawet specjalny numer okazowy.

⁸² Biblioteka Jagiellońska w Krakowie.

⁸³ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁸⁴ Przegląd Tygodniowy, 1889, nr 5, 8, 10, 13, 18, 19.

⁸⁵ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

kierowanym w omawianych latach przez Jakuba Glicksona, popierającego występy gościnne, doszły jednak do skutku tylko występy w *Norze*, 13 i 16 kwietnia. Recenzent *Świata*, prawdopodobnie sam jego redaktor, Zygmunt Sarnecki, napisał po przedstawieniu: „Z rolą tą, tak wykwintnie wycieniowaną, objechać by mogła p. Zapolska świat cały, budząc wszędzie uznanie i entuzjazm”⁸⁶. W samej rzeczy, miała wykonawczyni Nory podobne plany. Pierwotnie wszakże zarówno pobyt w Krakowie jak i wyjazd za granicę nie miały trwać długo, zamierzała bowiem wyjść za mąż i powrócić na jesień do Warszawy, gdzie jej przyszedł mąż miał zakupić jedno z pism stołecznych⁸⁷. Plany te do skutku nie doszły i w końcu lata 1889 roku przenosi się Zapolska na pięcioletni przeszło pobyt do Paryża⁸⁸. Tak zakończył się drugi okres jej działalności teatralnej.

Bilans artystyczny tego okresu nie jest skomplikowany.

Dziś już sam talent i intuicja nie pomagają; dziś aktor musi mieć olbrzymi zasób wiedzy, aby gra jego miała porywającą i przekonującą doskonałość. Publiczność nieraz nie rozumie, ale odczuwa instynktowo stylową grę, harmonię ruchów, intonację głosu. Widząc „całość” dostrzega i szczegóły, a tych intuicja rzeźbić nie pozwala. Praca, wiedza, wzbogacenie intelektualne — oto droga, po jakiej kroczy dziś słaby zespół aktorów; do nich należy i nasz „literat”, który z aktora stał się już „artystą”.

Oto swego rodzaju kredo Zapolskiej z roku 1889, zawarte we wspomnianym omówieniu krakowskich występów gościnnych Józefa Kotarbińskiego. Przytoczony jednak materiał zdaje się wskazywać na to, że w praktyce ich autorki realizacja tych założeń musiała być ograniczona. Pomijając wciąż jeszcze sprawę talentu aktorskiego Zapolskiej, stwierdzić wypada, że jej przygotowanie zawodowe było bardzo przypadkowe. Toteż zapisując na korzyść aktorki konsekwentny — zwłaszcza od czasów lwowskich — program, trzeba pamiętać, że środki techniczne, którymi rozporządzała, były raczej za skromne. Wyraźnie zaznaczające się braki wśród tak podstawowych elementów gry aktorskiej jak dykcja, musiały hamująco wpływać na realizację szczęśliwie nawet obmyślanych ról. Tak być musiało — trzeba to jeszcze raz powtórzyć — wobec niesystematycznego przygoto-

⁸⁶ *Świat*, 1889, s. 215.

⁸⁷ Pisze o tym w listach zachowanych w zbiorach Ochorowicza. Biblioteka Narodowa w Warszawie, rkps 2849, k. 5—6.

⁸⁸ J. Lorentowicz, *Zapolska w Théâtre Libre*, w zbiorze: *Spojrzenie wstecz*, Warszawa 1935, s. 125.

wania zawodowego Zapolskiej. U Koźmiana nie mogła ona wiele skorzystać, grając „ogon” za „ogonem”. W teatrach, w których później pracowała, mogła oczekiwać wszystkiego, tylko nie pracy wychowawczej ze strony kierownictwa. U Woźniakowskiego, jeśli nawet rzeczywiście korzystała, to korzystała bardzo krótko. Nasi wybitni aktorzy, będący pionierami realizmu na scenach polskich, jak Wincenty Rapacki czy Kazimierz Kamiński, mieli kierowników, którym sporo, jak się zdaje, zawdzięczali. Zapolska takich możliwości nie miała.

Cel podróży paryskiej wyłożyła jasno w liście do Marii Szeligi, cytowanym przez Jana Lorentowicza.

· I oto plan mój, osnuty podczas długich nocnych rozmyślań. W ciągu dwóch miesięcy mogę ocalić okrucy posagu, skradzionego mi przez człowieka, który był moim mężem. Mogę mieć gotówki do 500 rubli i przez dwa lata po 60 rubli miesięcznie. Z tym przyjechać chcę do Paryża i rozpocząć studia, po czym wstąpić na scenę. Francuski język posiadam bardzo dobrze, powiem na Pani próbę, że tłumaczę Teofila Gautier bez słownika. Wymowa jest nieskażona; naturalnie, dziś mi brak prawdziwego akcentu, ale mam szaloną ochotę i zdolność lingwistyczną; w rok będę mówiła jak rodowita Francuzka...⁸⁹

Działalność teatralna Zapolskiej na terenie Paryża rozpada się wyraźnie na dwa etapy. W pierwszym, przygotowawczym, odbywa ona studia oraz próbuje występów w teatrach bulwarowych. W drugim, trwającym od roku 1892 do 1895, występuje w Théâtre Libre oraz w teatrze l'Oeuvre.

Studia rozpoczęła zaraz, to znaczy jesienią 1889 roku. Z środowiskiem francuskim skontaktowała ją, według wiarogodnych informacji Jana Lorentowicza, Maria Szeliga, od lat już mieszkająca w Paryżu. Mąż jej zwłaszcza, Edward Loevy, malarz i rysownik, mógł, jako ilustrator *Le Monde Artiste*, mieć znajomości w kołach teatralnych. W liście do Adama Wiślickiego, pochodzącym prawdopodobnie z października 1889 roku, pisze już Zapolska: „Nauczycielem moim jest sławny Talbot i ten mi przepowiada świetną przyszłość w tragedii. Pracuję ciężko, nad siły... środków nie mam”⁹⁰. Denis Stanisław Montalant Talbot (1824—1904) był w latach 1856—1879 aktorem Comédie Française, po czym poświęcił się pracy pedagogicznej. Dobrze orientujący się Lorentowicz informuje: „Talbot był profesorem dość wziętym. Jeździł z uczniami po teatrach

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

prowincjonalnych, a w Paryżu dawał z nimi co niedziela popisowe przedstawienia w »Salle des Capucines«⁹¹. O nich to myśli Zapolska pisząc w cytowanym liście do Wiślickiego: „Za miesiąc będę już grała rolę Klitemnestry z tragedii *Ifigenia*. Wprawdzie dopiero na estradzie nie na scenie, ale i to coś znaczy”⁹². Nie doszło jednak do tego, według Lorentowicza: „Zapolskiej nie pokazał Talbot na tych popisach ani razu przez cały rok. Była z niego niezadowolona”⁹³. Dochodzą natomiast do skutku pierwsze występy na scenach bulwarowych. 21 listopada pisze uczennica Talbota do Wiślickiego: „Jak pracuję! Czyż to podobna Panu opisać! Lecz praca moja już wydaje owoce. Dziś idę na próbę do jednego z tutejszych teatrów drugorzędnych. Dostałam 200 wierszy do powiedzenia i przepyszny kostium”⁹⁴. Tymczasem pod koniec roku stosunki bardzo się pogarszają. Zapolska choruje i pisze do Wiślickiego rozpaczliwe listy. „Sprowadź mnie Pan!”⁹⁵. W lutym i w marcu 1890 roku polepsza się jednak sytuacja. „Mną zajęli się trochę ludzie inteligentni”⁹⁶ — donosi Wiślickiemu. Ludzie ci nawiązują kontakty z nowymi nauczycielami: Marią Samary, którą wymienia Lorentowicz, oraz dwoma jeszcze, wyszczególnionymi w liście:

Dnie całe spędzam na lekcjach; wieczorem piszę lub siedzę w teatrze. Lekcje te opłaca pięć osób [...]. Grać mam sama najpóźniej w listopadzie, według oceny mych nauczycieli. Ale ileż pracy!!! Najcięższe to chyba chwile w mym życiu! Pomyśl Pan, nie wolno mi ani słowa wymówić po polsku. Jednak wróżą mi wspaniałą przyszłość. Nauczyciele moi nie mogą chyba działać w chęci wyzysku, gdyż płacą im za mnie zaledwie czwartą część tego, co zwykle. Pomimo to mam codziennie lekcje po półtorej do dwóch godzin każdego z nich⁹⁷.

Wolno podejrzewać, że teraz dopiero zostaje postawiony głos Zapolskiej. W jednym z listów do Wiślickiego pisze w każdym razie, że długie godziny spędza na głośniejszej recytacji przy fortepianie. Jesienią 1890 roku donosi mu wreszcie: „Edukacja moja teatralna dobiega końca”⁹⁸.

⁹¹ Lorentowicz, o. c., s. 126.

⁹² Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁹³ Lorentowicz, o. c., s. 126.

⁹⁴ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

Za radą Samary i jej znajomych ponawia kontakty z teatrami bulwarowymi. Występuje więc w Batignolle, Déjazet, Porte Saint-Martin. Wszędzie jednak gra małe rólki, czego przyczyną była, niestety, sama aktorka. „Co do mnie — pisała w liście cytowanym przez Lorentowicza — to między nami mówiąc, doskonale czułam i widziałam, że akcent mój wylazi jak sztyło z worka, a strach go jeszcze psuje”⁹⁹. Próby dostania się do teatru Gaité i Gymnase wypadły niepomyślnie¹⁰⁰. Rezultaty wyłożonych wysiłków były więc nikłe. „Dwa lata męki — pisze 12 lipca 1891 roku — łamania języka, idiocenia po prostu. I co? jaki rezultat? Oto w Porte Saint-Martin dali mi dziś rolę. W *Misérables* Wiktora Hugo. W czwartym obrazie mówię: *«Tiens! monstre!«*. Potem: *«Il descend!«* A na zakończenie: *«Animal!«* Wspaniale, co?”¹⁰¹ Toteż już 17 października tegoż roku donosi Wiślickiemu: „Do kraju wrócę niedługo, za jakie pięć, sześć miesięcy”. A 30 listopada: „Jedynym ratunkiem moim jest wyjazd z Paryża na jakie dwa, trzy miesiące, praca sceniczna i zarobienie trochę pieniędzy. Zdarza mi się sposobność. W Petersburgu jest teatr polski. Publiczność domaga się mego przyjazdu. Dyrekcja zaofiarowała mi swe warunki”. Dnia 17 grudnia: „Umowa podpisana, forszus przysłany, suknie kupione, wszystko w porządku”. Zespołem, o którym mowa, kierował Łucjan Kościelecki, którego poznała Zapolska zapewne jeszcze w czasach łódzkich, kiedy w Dzienniku Łódzkim, redagowanym wówczas przez Kościeleckiego, drukowała swe utwory. W Petersburgu zamierzała zyskać protekcję na scenę warszawską, a w powrotnej drodze wystąpić gościnnie w Krakowie. W liście z 5 lutego 1892 roku pisała jednak: „Leżę chora. Do Petersburga nie jadę”. A w innym liście z lutego: „Co Panu o sobie napiszę? Chyba to, że gram w Théâtre Libre”¹⁰². Według Lorentowicza, dostała się Zapolska do Antoine’a za protekcją wybitnej publicystyki paryskiej, Karoliny Rémy, piszącej pod pseudonimem Séverine. Obie panie znały się rzeczywiście, a w lutym 1882 napisała Zapolska nawet o Séverine korespondencję do Przeglądu Tygodniowego, za co tamta była jej podobno bardzo wdzięczna. Zetknięcie się Zapolskiej z Antoine’em było dla niej

⁹⁹ Lorentowicz, o. c., s. 126.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 127; por. także listy do Wiślickiego.

¹⁰¹ Lorentowicz, o. c., s. 127.

¹⁰² Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

wydarzeniem wielkiej wagi, gdyż rola francuskiego dyrektora w kształtowaniu się europejskiego realizmu teatralnego była pierwszorzędna¹⁰³.

Aktorka polska pracowała pod jego kierunkiem przez trzy sezony. Według monografisty Théâtre Libre, debiut jej w tym teatrze przypadł na okres szczytowy, trwający od października 1888 roku do czerwca 1893¹⁰⁴. Ten sam autor zestawiał dokładny repertuar teatru, na podstawie którego można z pewnością ustalić pięć ról Zapolskiej. Pierwsze dwie: Pewnej Damy w sztuce Henryka Fèvre *l'Étoile rouge* oraz chłopki normandzkiej Nounou w sztuce Alberta Guinon *Seul*, przypadły na 7 marca i powtórzone zostały 8 marca 1892 roku¹⁰⁵. Przed występem pisze Zapolska: „Gram chłopkę i mówię akcentem normandzkim, dość łatwym do uchwycenia. Rola nie pierwszorzędna, ale — nie ogon. Antoine jest bardzo sympatyczny, łagodny, inteligentny i niezmiernie na komplementy łakomy”¹⁰⁶. A 11 marca donosi: „Ogdałam wszystko i nikt nie przypuszcza, że jestem

¹⁰³ Andrzej Antoine, którego najbardziej pionierska działalność przypada na lata 1887—1894, nawiązał do dorobku reformatorskiego teatrów angielskich oraz teatru księcia Jerzego z Meiningen. Podczas gdy jego poprzednicy idąc w kierunku realizmu scenicznego stosowali jednak pewne konwencje estetyczne w dbałości o harmonię gestu, piękno deklamacji, malarski układ grup, Antoine zmierzał konsekwentnie do całkowitego podporządkowania stylu gry teatralnej charakterowi życia codziennego. Reforma jego obejmowała w zakresie statyki teatralnej: iluzjonistyczne dekoracje, autentyczne kostiumy i rekwizyty; w dynamice: zamiast deklamacji polegającej na wy puklaniu poszczególnych akcentów i intonacji, wygłaszanie tekstu prawie monotonne, wzorowane na mowie życia codziennego, usunięcie konwencjonalnego gestu, położenie na jego miejsce wielkiego nacisku na mimikę, tj. grę twarzy, usunięcie zupełne tzw. gry przedrampowej, polegającej na stałym kontaktowaniu się aktora, grającego przed samą rampą, z widownią, kontaktowanie się aktorów wyłącznie z partnerami, na terenie całej sceny, realistyczną motywację wszystkich pód i poruszeń aktorów na scenie. Program swój wyłożył Antoine najobszerniej w głośnym liście do Franciszka Sarcey, z listopada 1890 roku, przytoczonym w jego dzienniku *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris 1921, s. 197—203. Por. także: Adolphe Thalasso, *Le Théâtre Libre, Essai critique, historique et documentaire* [...] précédé d'une préface par Jean Jullien, Paris 1909.

¹⁰⁴ Thalasso, o. c., s. 65.

¹⁰⁵ *Ibid.* s. 248—249. Por. w tej sprawie: T. Trzeciński, *O aktorstwie Zapolskiej*, Dziennik Literacki, 1950, nr 37.

¹⁰⁶ Lorentowicz, o. c., s. 129—130.

cudzoziemką. Za kulisy przyszła Séverine, Labruyère i Rzewuski do mnie”¹⁰⁷.

Lorentowicz cytuje recenzję Petit Parisien:

Nikt wśród widzów nie przypuszczał, że pod czepkiem mamki ukrywa się wielka tragiczka polska, pani Zapolska. Prawdą jest, że p. Zapolska, która tym razem przystosowała się do tej skromnej postaci, jest aktorką polską. Przysięgła sobie, że podbije Paryż, chociaż na to wiele będzie potrzebna czasu. Możemy zapewnić, że dopnie celu przy swej urodzie, talencie i inteligencji¹⁰⁸.

Ostatnia w omawianym sezonie była rola księżny Ireny Danesco w sztuce Ludwika Grammont *Simone*, wystawionej 28 i 29 kwietnia 1892 roku¹⁰⁹. „Do sztuki — donosi Lorentowicz — kupiła sobie Zapolska trzy wspaniałe kostiumy, jakich biedny Théâtre Libre nigdy u siebie nie widział”¹¹⁰. Po premierze pisze aktorka do Wiślickiego:

Spotkał mnie sukces niespodziewany, nadzwyczajny, upajający. Gdyby nie stosy kwiatów zapelniających mój salon, myślałabym, że to był sen... Grałam wczoraj przed elitą Paryża i — co Pan powiesz! — wzięłam go... szturmem. Brawa ogłuszające literalnie przerywały mi co chwila mowę. Wejściem moim, nie wymieniwszy jeszcze słowa, już wywołałam oklaski. Powodzenie rosło w miarę przebiegu akcji. Po akcji drugim wywoływano mnie z taką gwałtownością, że zmieniając już suknię byłam zmuszona narzucić płaszcz na nagie ramiona i zejść na scenę dziękować publiczności. Dokoła słyszałam: „*épatante! charmante! adorable!*”. Autor, dyrektor, aktorzy, aktorki — wszyscy wyrwali mnie sobie z rąk, całowali, dziękowali. Reporterzy zapelniali moją garderobę. Kwiatów mam całe stosy¹¹¹.

Podobnie brzmi list cytowany przez Lorentowicza: „Po scenie drugiego aktu brawa trwały tak długo, aż aktorzy stali zdziwieni. Autor, dyrektor, wszyscy ściskali mnie, całowali, winszowali. Séverine przyszła do mnie, do garderoby. Słowem coś zupełnie odurzającego”¹¹². Sukces był chyba istotny, bo i krytyka przyjęła występ bardzo pochlebnie, w recenzjach *Événement*, *le Gaulois*, *Gil Blas*, *Figaro*, *Rappel*, *Temps*. Sprawozdawca *Figaro* chwali mimikę: „*Une Mme Zapolska, dont je n'avais jamais remarqué le nom sur l'affiche, a donné une physiognomie de terroir, très ingénieusement observée et rendue à une princesse danubienne*”. Henryk Pessard

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 130—131.

¹⁰⁹ Thalasso, *o. c.*, s. 249.

¹¹⁰ Lorentowicz, *o. c.*, s. 132.

¹¹¹ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹¹² Lorentowicz, *o. c.*, s. 132.

w Gaulois twierdził nawet: „*Dans Simone, toute la curiosité est allée à une inconnue à Paris Mme Zapolska, une Slave qui a prêté au rôle de la princesse Irène Danesco son accent plein de morbidesse et de langueur*”. Podobnie i sprawozdawca *Événement*: „*Elle seule est à citer au milieu d'une interprétation assez terne [...]*”. Ważną rzeczą było to, że i Franciszek Sarcey, pierwszy krytyk Paryża, umieścił pochlebną wzmiankę w *Temps*¹¹³. Po takim wstępie miała Zapolska rozległe plany. W cytowanym liście do Wiślickiego pisze: „Jestem »*consacrée*« przez Paryż. Teraz pracować muszę szalenie. Mam zacząć sezon jesienny Norą. Będzie to ewenement w Paryżu i postawi mnie w rzędzie znakomitości”¹¹⁴. Do niczego podobnego nie doszło. Co więcej, przez rok prawie Zapolska nie występuje w ogóle.

U progu sezonu 1892/1893 w liście z 30 września 1892 r. pisze nawet: „Sceny nie chcę. Sił nie mam; wreszcie mi zbrzydła. Mam co innego do roboty, jak być pajacem. Za wiele mam rozgłosu jako literatka, abym już mogła bezkarnie się szastać po deskach scenicznych”¹¹⁵. Rzeczywiście uprawiała Zapolska współcześnie intensywną pracę literacką, na którą złożyły się trzy powieści, liczne opowiadania i korespondencje. W końcu roku 1892 choruje i decyduje się: „Skoro tylko trochę czas się poprawi, a ja będę miała dość siły, wyjeżdżam. Te ostatnie dni paryskie dojadły mi, ach!... drogi Pannie, jak bardzo”¹¹⁶. 15 grudnia pisze: „Nie przyjadę aż po świętach, koło 3 stycznia. Kończę powieść dla *Codziennego* i załatwiam jeszcze tu niektóre interesa”¹¹⁷. Zmienia jednak decyzję i 11 stycznia donosi:

Zostanę w Paryżu jeszcze do 15 kwietnia! Widzę, jak się śmiesz. Lecz co Pan chcesz... mam tutaj jeszcze taką masę do roboty, że nie wiem, co począć ze sobą. Zostałam generalną agenturą teatrów warszaw[skich]. Co dzień mam po dwie, trzy depesze. Skupuję kostiumy, partycje muzyczne, dostaję darmo sztuki, tłumaczę je, robię *mise en scène*. Co dzień

¹¹³ Cytaty wg artykułu: *Nowe gwiazdy sceniczne*. 2. *Gabriela Zapolska*, Przegląd Tygodniowy, 1892, nr 20. Tu zamieszczono zdjęcie z napisem: „*Gabriela Zapolska w roli ks. Ireny Danesco w dramacie L. de Grammonta, Simone*”. Por. także Lorentowicz, o. c., s. 133.

¹¹⁴ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹¹⁵ Lorentowicz, o. c., s. 133.

¹¹⁶ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹¹⁷ *Ibid.*

coś nowego [...]. Sądzę jednak, że po *Pêcheur d'Islande* skończę tę historię i będę mogła dostać się do Was, gdzie mnie ciągnie serce i chęć stania się teraz rzeczywiście użyteczną w kraju istotą¹¹⁸.

Stało się jednak inaczej. W jednym z następnych listów prosi Zapolska Wiślickiego:

Również pomieść Pan, że... grałam rolę, tak jest, grałam uległszy prośbom Antoine'a. Czternastego czerwca grałam rolę 90-letniej babki w tragedii Hayermansa [!] *Ahasvère*. Rola to szalenie trudna. Kobieta owa jest obłąkana i epileptyczka. Przez godzinę na scenie utrzymywałam się w tej roli. Publiczność wynagradzała mnie w ciągu akcji oklaskami. Prasa jest tak jak w *Simone* bardzo przychylna. Przedstawienie to odbyło się w Théâtre Libre¹¹⁹.

Premiera, o której mowa, odbyła się 12 czerwca 1893 roku¹²⁰.

Z początkiem następnego sezonu, 1893/1894, donosi wreszcie Wiślickiemu, że prawdopodobnie zostanie we Francji na stałe i wyjdzie za mąż. W tym samym liście pisze: „Wróciłam na scenę. W grudniu grać będę w *Hannele Matterns Himelsfahrt* [!], sztuce Hauptmanna, a w lutym grać będę olbrzymią rolę Elżbiety w *La Révolte*, dramacie Villiers de l'Isle Adam”¹²¹. Powierzenie tej ostatniej roli, rzeczywiście obszernej i odpowiedzialnej, wskazywałoby na znaczne zaufanie ze strony Antoine'a. „Rola ta zachwyciła mnie — pisze Zapolska w korespondencji do Przeglądu Tygodniowego — wzięłam się do niej z zapalem. Uczylałam się dniami i nocami i... zapal mój, zamiast rosnąć, stygł! W miesiąc później ostygłam do tego stopnia, że oddałam rolę dyrektorowi prosząc, aby mnie od grania jej uwolnił”¹²². *Bunt* Filipa Villiers de l'Isle Adama nie został wystawiony w Théâtre Libre, 1 lutego 1894 roku odbyła się natomiast premiera *Hanusi* Hauptmanna, w której Zapolska grała rolę siostry miłosierdzia¹²³. Po premierze pisała do Wiślickiego: „Dzienniki dały sobie słowo, aby sztukę zgubić. Rzucili się więc na wszystko: na Antoine'a, na mój akcent, na moich kolegów”¹²⁴. Antoine w swoim

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Thalasso, *o. c.*, s. 257. Nie wymienia on jednak Zapolskiej wśród aktorów biorących udział w przedstawieniu. Nie wymienia jej także przy wspomnianym przez Lorentowicza utworze Jerzego Lecomte, *Mirages*. Być może, że była ona w tym utworze po prostu statystką.

¹²¹ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹²² *Listy Gabrieli Zapolskiej*, Przegląd Tygodniowy, 1894, nr 11.

¹²³ Thalasso, *o. c.*, s. 260.

¹²⁴ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

dzienniku o takiej napaści nie wspomina; Zapolską zaatakowano jednak rzeczywiście. Lorentowicz przytacza recenzję Catulle Mendès'a: „pani Zapolska każe nam uwierzyć, że akcent polski trwa nawet w niebiosach (*persiste même aux cieux...*)”¹²⁵. Niepowodzenie było wyraźne; Zapolska nie chciała się jednak do niego przyznać. Do Przeglądu Tygodniowego posłała rysunek Pawła Serusier, przedstawiający ją w roli anioła, z artykułem napisanym przez siebie, prosząc Wiślickiego, aby go podpisał jakimkolwiek fikcyjnym nazwiskiem. Redaktor prośbę wykonał.

Gabriela Zapolska — czytamy w Przeglądzie — grała rolę matki zmarłej Hanusi i od razu podbiła całą publiczność wielką słodyczą swego głosu i doskonałym zrozumieniem, i przejęciem się arcytrudną rolą. Wskutek wzruszenia i strachu przed sytuacją sceniczną, która wymaga od artystki błędzenia wśród zupełnej ciemności z aparatem elektrycznym oświetlającym ją zielonym, grobowym blaskiem, artystka podczas pierwszego przedstawienia miała jeszcze trochę akcentu cudzoziemskiego, który jednak — według słów krytyka *Petit Parisien*, Pawła Ginisty'ego — nie ma w sobie nic nieprzyjemnego. Szybko jednak artystka otrząsnęła się z tego wrażenia i już w drugim akcie w dykcji jej nie pozostało nawet ani śladu obcej naleciałości. Rola, którą grała p. Zapolska, była najtrudniejszą w sztuce. Polegała bowiem na zupełnej nieruchomości twarzy, figury i ciała, zależy na dykcji powolnej i doskonałej. Krytycy francuscy, oddając słuszość talentowi artystki, zaznaczają ów akcent w akcie pierwszym, dziwną jednak jest rzeczą, że już w akcie drugim nie poznawszy artystki w przebraniu diakonesy i biorąc ją za anioła śmierci, przypisują jej dykcję p. Cromier, zasłużonej i wielkiej artystki Odeonu. Podczas drugiego przedstawienia, gdy p. Zapolska zupełnie zapanowała nad nerwami i dykcją, po wielkiej scenie aparycji w akcie pierwszym, publiczność rozentuzjasmowana wynagrodziła ją kilkuminutowymi oklaskami. Zdenerwowanie i niepokój Zapolskiej było tak wielkie, że artystka, słysząc ten huragan braw, wybuchnęła spazmatycznym płaczem¹²⁶.

Mimo tak energicznej obrony, była Zapolska widocznie przygnębiona. 7 lutego pisze do Wiślickiego: „Jestem trochę zmęczona i pragnę teraz odpocząć, dlatego oddałam rolę w komedii Baresa *Une Journée parlementaire*”. Tak zakończył się sezon 1893/1894, a także i praca pod kierunkiem Antoine'a, który znudzony trudami, zadłużony, odstąpił swój teatr Laroche'owi, a sam z trupą wyruszył na *tournee* po Europie. Nasza aktorka w tej podróży nie brała udziału.

¹²⁵ Lorentowicz, o. c., s. 133.

¹²⁶ Przegląd Tygodniowy, 1894, nr 6.

Wydaje się, że ze szkoły Antoine'a wyniosła Zapolska bardzo wiele. Zarówno wypowiedzi jej samej w listach i artykułach krytycznych, jak i charakterystyka jej gry w pismach polskich po jej powrocie do kraju, wskazują dowodnie, że starała się jak najwięcej zdobyć francuskiego dyrektora przyswoić. Ostrożniej natomiast należy potraktować zdanie z autobiografii: „[...] jadę do Paryża; wybijam się tam w najpierwszym teatrze Antoine'a jako francuska artystka [...]”¹²⁷. Z dostępnego nam materiału wynika, że w ciągu trzech sezonów Zapolska wystąpiła tylko w czterech przedstawieniach, na ogólną liczbę dwudziestu. Żadna spośród pięciu ról, kreowanych w czasie owych przedstawień, nie była rolą najważniejszą. Prawda, że rozwój sztuki teatralnej szedł, między innymi, w kierunku obsadzania także i małych ról wybitnymi aktorami, ale Zapolska żadnej głównej roli u Antoine'a nie grała. W dwóch rolach zyskała uznanie publiczności. Należy jednak pamiętać, że w obu wypadkach 1) nie przeszkadzała jej wymowa cudzoziemska, gdyż chodziło o efekty egzotyczne, 2) w roli księżny Danesco akcent spoczywał na kostiumach, 3) pochlebne krytyki były przed występem przygotowywane prywatnymi wizytami¹²⁸. Dodać należy, że ani Antoine w swoim dzienniku, ani jego monografista, który podał sylwetki ważniejszych aktorów teatru, słowem o Zapolskiej nie wspominają, poza wymienieniem jej przez A. Thalasso w obsadzie sztuk. Jest to tym bardziej znamienne, że polecał Zapolską Antoine'owi między innymi Stanisław Rzewuski, dramatopisarz osiadły w Paryżu, którego dyrektor Théâtre Libre wspomina kilkakrotnie, mówiąc o nim jako o „*mon charmant ami*”¹²⁹.

Zapolska pozostała w Théâtre Libre za dyrekcji Larochelle'a. W sezonie 1894/1895 wystąpiła 6 maja 1895 roku jako Julia w komedii Emila Fabre'a *l'Argent*¹³⁰, a w marcu zapowiedział Przegląd Tygodniowy jej występ w sztuce Józefa Caraguel *La fumée puis*

¹²⁷ *Gabriela Zapolska o sobie*, w zbiorze: *Drobne utwory*, Pisma wybrane pod redakcją Jana Zygmunta Jakubowskiego, t. III, Warszawa 1950, s. 10.

¹²⁸ Lorentowicz, o. c., s. 133.

¹²⁹ W cytowanym już wspomnieniu o Zapolskiej przytacza Ludwik Solski zasłyszany od niej samą szczegół z pracy w Théâtre Libre: „Przypadło jej tam grać w jakiejś sztuce rolę, z którą nie mogła się uporać. Antoine kręcił nosem, mruczał, srożył się, korygował, a gdy jego uwagi nie skutkowały, wpadł w furję, chwycił ją za włosy i tłukł jej głową o kulisy”.

¹³⁰ Thalasso, o. c., s. 263.

la flamme, wystawionej 24 października 1895, do czego jednak nie doszło¹³¹. Na tym skończyły się kontakty z tym teatrem.

W Paryżu zetknęła się jeszcze jako aktorka z dwoma innymi teatrami. 21 kwietnia 1894 roku doniósł Przegląd Tygodniowy: „Gabriela Zapolska wystąpi w scenach (*Scènes vecues*) napisanych przez Gypa, J. Lorraina, H. Lavedana, H. Coeli, Courtelina i mających być odegranymi w teatrzyku La Bodinière”¹³². Drugim teatrem był założony w roku 1893 przez Aurelego Lugné Poë Théâtre de l’Oeuvre, będący przeciwstawieniem działalności Antoine’a i poświęcony repertuarowi modernistycznemu, w dużej mierze obcemu. Zapolska zetknęła się z nim dzięki członkom redakcji *Revue Blanche*, z którymi łączyły ją stosunki towarzyskie, a którzy modernistyczny teatr gorąco popierali¹³³. W marcu 1895 roku wystąpiła tam jako matka w utworze Maurycego Maeterlincka *Wnętrze*¹³⁴, a w maju tego roku w roli Szczurołapki w *Małym Ejolfie* Ibsena¹³⁵. Tym razem krytyka wypadła bardzo pomyślnie: „[...] wymowa i gesty są bardzo pewne” — pisał *Quotidien*, a Franciszek Sarcey w *Temps* twierdził: „Ze wszystkich wykonawców warto mówić tylko o jednej. Jest nią Gabriela Zapolska — *vive la Pologne!* — która gra rolę Szczurołapki. Co ta postać znaczy w sztuce, nie wiadomo. Ale p. Zapolska zdołała nakreślić sylwetkę z fantazją dość malowniczą”. Także i Catulle Mendès dał teraz „notatkę bardzo ciepłą”¹³⁶.

Był to już jednak koniec pracy aktorskiej na terenie paryskim. 22 czerwca 1894 roku pisała Zapolska do Wiślickiego: „Dziś mam jedno pragnienie, gorące, namiętne, które zaczyna mi powoli w manię przechodzić, przyjechać do kraju choćby na trzy tygodnie. Robię wszystkie usiłowania w tym kierunku, być może, iż mi się uda na jesień”. 1 sierpnia: „Czekam właśnie na zapowiedziany mi telegramem prezesa kontrakt z Teatrem Warszawskim na całą serię przedstawień, w których grać będę przez trzy miesiące na warszawskiej scenie”. 16 października: „Umowę moją z Warszawą (teatr) podpisałam na maj, czerwiec, lipiec, sierpień przyszłego roku”. List z 1 sierp-

¹³¹ Przegląd Tygodniowy, 1895, nr 12.

¹³² Przegląd Tygodniowy, 1894, nr 16.

¹³³ Lorentowicz, o. c., s. 134.

¹³⁴ Przegląd Tygodniowy, 1895, nr 12.

¹³⁵ Lorentowicz, o. c., s. 134.

¹³⁶ *Ibid.*

nia zawiera ponadto następujące informacje: „Grać będę w *Komediantach!* (Matkę), w *Księciu d'Aurec* (Starą Księżnę), w *Zaproszonej* (Matkę), w *Arleżjance* (Matkę). Wybrałam sama te role. Widzi Pan, to już u nas tak było w Théâtre Libre. Skoro nam czytano sztukę, to rola, do której wszystkie miałyśmy ochotę, była zawsze rolą najstarszej w sztuce kobiety. Wszak ja grałam w *Ahaswerze* 90-letnią staruszkę, obdartą, bosą, bezzębną, a podobno była to moja najlepsza rola [...] Tak! tak! ...pozostawiam artystkom warszawskim czarowanie publiczności siłą wdzięków i młodości [!], a sama wyrobiłam tu sobie swoją specjalność. Będę więc grała staruszki smutne i biedne, ubrane w zniszczonych, czarnych sukniach, w sabotach, robiące pończochy, lub siwe damy, matki pań Lüde i Czaki. Lecz wszystko to będą typy, charaktery, będą to kobiety z krwi i kości, mówiące prosto i po ludzku, nieprzesadzone, słowem, ot... ze szkoły Antoine'a. [...] Wszystko to są sztuki nowe, nie grane i dopiero wraz ze mną zostaną wystawione”¹³⁷.

Zapolska wróciła do kraju w końcu maja 1895 roku, a w teatrach warszawskich wystąpiła w sierpniu. W Teatrach Rządowych grała wszakże w jednej tylko roli, nie należącej do wyszczególnionego w cytowanym liście repertuaru. Była to rola Matki w przetłumaczonym przez Zapolską dramacie pt. *Lep*, Jana Richepin, pisarza nie współpracującego wcale z Théâtre Libre. Premiera odbyła się w Teatrze Letnim w Ogrodzie Saskim, 5 sierpnia¹³⁸. Zarówno brak dalszych występów jak i opisane przez Pawła Owerłę zajście z Heleną Marcello¹³⁹, jak wreszcie sugestie Przeglądu Tygodniowego wskazują, że nie tylko ze względów artystycznych nie mogła Zapolska liczyć na dalszą współpracę z Teatrami Rządowymi¹⁴⁰.

Odsuwana od Teatrów Rządowych, rozpoczyna ona mającą kilka lat trwać owocną współpracę autorsko-aktorską z przedsiębiorcą teatrzyków ogródkowych, Lucjanem Dobrzańskim, byłym aktorem teatru łódzkiego, który w letnim sezonie 1895 roku osiedlił się po raz pierwszy w teatrzyku Wodewil, między ulicą Chmielną a Warecką¹⁴¹. 24 sierpnia występuje tam Zapolska jako Paulina w ko-

¹³⁷ Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy.

¹³⁸ Kurier Warszawski, 1895, nr 214.

¹³⁹ P. Owerłó, *Z tamtej strony rampy*, Warszawa 1936, s. 355–357.

¹⁴⁰ Przegląd Tygodniowy w numerze 42 z tego roku mówi o zawiści i intrygach, które uniemożliwiły dalsze występy Zapolskiej w Teatrach Rządowych.

¹⁴¹ Do topografii teatrzyków ogródkowych zob.: J. J. Ulbrich, *Dawne teatry warszawskie*, Stolica, 1950, nr 7.

medii Kazimierza Zalewskiego *Łotrzyca*¹⁴². Na tym kończą się jednak występy warszawskie tego roku.

Ocena ich znaczenia musi się przede wszystkim wiązać z odpowiedzią na pytanie, o ile były one nowością na tle warszawskiej kultury teatralnej? Najwnikliwszą analizę gry aktorskiej Zapolskiej w omawianym okresie znajdziemy w krakowskim *Przeglądzie Polskim* z roku 1895. Recenzent jego tak charakteryzuje elementy tej gry, przeprowadzając porównanie ze stylem zespołu krakowskiego:

Nasi artyści podkreślają myśl całego zdania, kładąc na ważniejszych wyrazach akcenty dobitniejsze nieraz, niż to bywa w rzeczywistości, skutkiem czego dykcja przechodzi niemal w deklamację, starannie wycienioną; p. Zapolska mówi całe ustępy prawie monotonna, bez podkreśleń, bez nacisku, tak jak się mówi w życiu. Za to, jeśli czasem zmienia ton głosu i położy silny akcent na wyrazie, to jedynie tam, gdzie tego niezbędnie wymaga realistyczna prawda; przez to wyraz akcentowany nabiera tym większej wagi i tym silniejszy sprawia efekt. W momentach gwałtownych, w scenach wymagających siły, p. Zapolska w przeciwieństwie do szkoły krakowskiej, działa raczej przyspieszeniem tempa niż podniesieniem głosu; jest to środek niezawodny, na który jednak pozwolić sobie może artysta zupełnie pewny swej dykcji, wymawiający każdą sylabę tak czysto i poprawnie, jak p. Zapolska; w przeciwnym razie do uszu publiczności dojdzie tylko szybkie, niewyraźne bełkotanie. W scenach patetycznych, wymagających modulacji i stopniowania dźwięków, umie artystka nadać swemu głosowi głęboką i szczerą nutę, umie błagać i płakać, umie przechodzić od zdławionego szeptu do bolesnego krzyku.

Wszystko to ilustruje wyrazista mimika i trafna a nigdy nie przesadna gestykulacja¹⁴³.

Tu wypada jeszcze zacytować głos Ignacego Matuszewskiego:

[...] ta gra, w której wszystko polega na subtelnym akcentowaniu głosowym, ilustrowanym wystudiowaną umiętnie, ale zaledwie dostrzegalną gestykulacją, otóż gra ta — powtarzamy — sprawia dziwnie naturalne wrażenie, tak naturalne, że ludziom, a nawet krytykom, przywykłym do teatralnej konwencjonalności, zdawało się w pierwszej chwili, że artystka — nie gra wcale¹⁴⁴.

Warszawa zetknęła się z realizmem scenicznym znacznie wcześniej, ale stwierdzić trzeba, że zarówno gra zespołowa jak i charakteryzowany dopiero co typ gry aktorskiej nie były na jej scenach zadowolnione. Zapolska w recenzji z występów gościnnych w tea-

¹⁴² Kurier Warszawski, 1895, nr 233.

¹⁴³ Przegląd Polski, 1895, nr 353.

¹⁴⁴ Przegląd Tygodniowy, 1895, nr 32.

trze lwowskim, w sezonie 1900/1901, Heleny Marcello, aktorki warszawskiej, charakteryzuje zgoła jej grę jako tradycyjną, przedrampową¹⁴⁵. Czy miała rację? Niedwuznaczną odpowiedź daje memoriał Antoniego Sygietyńskiego, wypowiedziany 10 października 1901 r. w mieszkaniu gen. Aleksandra Puzyrewskiego, przewodniczącego komisji teatralnej. Autor przyznając, że w zespole warszawskim znajduje się wiele bardzo wybitnych jednostek i polemizując z przekonaniem o świetności teatru za czasów Muchanowa stwierdza:

I wówczas, bo zresztą taki był styl epoki, talenty indywidualne grały przed rampą, a więc bądź dla siebie, bądź dla publiczności, nie troszcząc się wiele o to, co się dokoła nich działo. Że jednak były to talenty świetne, więc owa maniera grania przed rampą olśniewała wszystkich, a brak zespołu w całości nie raził nikogo. Obecnie nie ma talentów równie świetnych jak tamte, lecz maniera pozostała. [O wymowie]: Następnie wymowa aktorów, z wyjątkiem kilku osobistości wybitniejszych, jest całkiem zaniedbana. Mniejsza już, iż aktorzy mówią niewyraźnie, lecz co gorsza, posługują się gwarą [...]. [O mimice i geście]: Wyraz twarzy najczęściej stały, nie ma nic wspólnego z napięciem uczuć, gestykulacja nie jest zastosowana do akcentu słów, ruchy nie są podporządkowane nakazowi akcji. I jeśli chodzi o zewnętrzny wyraz uczuć, o mimikę celową, o nagłą zmianę fizjonomii pod wpływem wrażenia doraźnego, to jedynie dwie artystki w Warszawie potrafią władać dowolnie rysami twarzy: panna Kruszelnicka w Operze i pani Łaska w Teatrze Nowości, może, może trochę pani Trapszo-Krywultowa; reszta to maski stałe, nie mówiące [...]. Już więcej przymiotów natury aktorskiej w tym względzie zauważyć można wśród mężczyzn¹⁴⁶.

Nawet jeśli relację Sygietyńskiego uznać za przejaskrawioną, stwierdzić wypada, że gra Zapolskiej musiała być w pewnej mierze nowością na tle stosunków warszawskich, co też prasa na ogół zgodnie przyznała, wahając się wszakże w jej wartościowaniu.

Po wystawieniu 6 września *Kaśki Kariatydy* w teatrzyku Nowości, przedtem Belle Vue, przy ulicy Chmielnej 7, wyjeżdża Zapolska 12 października z Warszawy na występy gościnne do Krakowa. Teatr krakowski prowadził przez trzeci z kolei sezon Tadeusz Pawlikowski, który objął kierownictwo po Jakubie Glicksonie w nowym gmachu przy pl. Św. Ducha. Działalność Pawlikowskiego, nie opracowana niestety wystarczająco, była ważnym etapem w dziejach

¹⁴⁵ Recenzja przedrukowana w zbiorze: *I sfinks przemówi*. Wieczory teatralne, Lwów 1923, s. 22.

¹⁴⁶ A. Sygietyński, *W sprawie reformy teatrów warszawskich*. Biblioteka Publiczna M. st. Warszawy, rkps 1959.

polskiego teatru¹⁴⁷. Do najważniejszych zasług tego dyrektora wypadnie zaliczyć: 1. skupianie i wychowywanie jednostek uzdolnionych, 2. wykorzystywanie nowych zdobyczy w zakresie inscenizacji i reżyserii, 3. wartościowy program repertuarowy. Już przytoczona opinia krakowskiego recenzenta zdaje się wskazywać, że styl kultywowany przez Pawlikowskiego, choć dążył do realizmu, nie był jednak stylem przyswojonym przez Zapolską u Antoine'a.

Dawna szkoła krakowska [sc. Koźmiana — przyp. Z. R.], której tradycje odżyły w znacznej części pod dzisiejszą dyrekcją, odznaczała się zawsze właściwym sobie, nader szlachetnym stylem, pewną, nieco może konwencjonalną wytwornością dykcji i ruchów i dbała raczej o teatralną plastykę figur, niż o nadanie im naturalistycznej barwy. P. Zapolska, przeciwnie, wноси na scenę realistyczne zacięcie, którego nabrała w szkole Antoine'a.

Mimo tych wszystkich zastrzeżeń pewne jest wszakże, że na terenie Krakowa nie odbijała Zapolska od całości w tym stopniu, co w Warszawie.

Pewną inicjatywę trzeba jej wszakże zdecydowanie przyznać w dziedzinie repertuaru. Pawlikowski uchodzi, słusznie zresztą, za głównego u nas rewelatora nowoczesnego francuskiego dramatu realistycznego. Pamiętać jednak należy, że ten typ repertuaru pojawia się dopiero w drugiej połowie jego „kadencji” 1893—1899, tj. od sezonu 1896/1897. Sezon pierwszy był prawie wyłącznie poświęcony twórczości polskiej i miał dać niejako przegląd rodzimego dorobku dramatycznego.

Zarówno w pierwszym jak i w dwóch zwłaszcza następnych sezonach, pojawiają się utwory pisarzy francuskich, ale są to dramaty autorów głównie z epoki drugiego cesarstwa: A. Dumas, W. Sardou, E. Augier, E. Pailleron, F. Coppée. Rzecz znamienna, że kontakty z dramatem realistycznym drugiej połowy XIX wieku nawiązuje się raczej za pośrednictwem Niemców: H. Sudermanna, L. Fuldy, G. Hauptmanna oraz Włochów: G. Rovetty i M. Pragi, którego *Dziewice* padły wśród narzekania prasy konserwatywnej na realizm. Nie należy tej polityki repertuarowej wiązać z kulturą osobistą

¹⁴⁷ Sporo materiału zawiera ukończona podobno praca Józefa Wiśniowskiego, *Historia sceny krakowskiej*. Por. W. Hahn, wzmianka w *Listach z Teatru*, 1947, nr 17. Rozdział o kadencji Pawlikowskiego był drukowany w *Kurierze Literacko-Naukowym*, dodatku do *Ilustrowanego Kuriera Codziennego*, 1928, nr 24; 1929, nr 15; 1930, nr 6, 10, 14, 17. Materiały zbierane przez Teofila Trzebińskiego spłonęły w Warszawie.

Pawlikowskiego. W sezonie 1894/1895 wystawił on arcydzieło francuskiego realizmu drugiej połowy XIX wieku, Henryka Becque'a *Kruki*, które... padły sromotnie, przygłuszone zresztą następującymi po nich świetnymi występami Heleny Modrzejewskiej.

Wśród pierwszej serii występów Zapolskiej w Krakowie, po powrocie jej z Paryża, wyróżniają się pod względem repertuarowym dwie pozycje kapitalne: wspomnianego już Henryka Becque'a *Parryżanka* oraz wprowadzonego dopiero po raz pierwszy do teatru krakowskiego Jerzego Courteline *Boubouroche*. Można mieć prawie pewność, że wystawienie obu utworów w Krakowie było w największej mierze zasługą Zapolskiej, zasługą tym większą, że utwory te zyskały znaczne powodzenie¹⁴⁸. Doszły do nich jeszcze: zapowiedziana w warszawskich teatrach rządowych, a nie wykonana tam rola Fanny Legrand w przeróbce z powieści Alfonsa Daudet *Safo*, Pauliny w granej w Wodewilu *Łotrzycy* Zalewskiego, tytułowa rola we własnej *Kaśce Kariatydzie*, wreszcie dobrze znana nam już Nora.

Prasę w czasie omawianych występów krakowskich miała Zapolska bardzo dobrą. Szczególnie chwalono wykonanie *Safo* i *Łotrzycy*. W obu rolach podnoszono precyzyjne i trafne opracowanie ról, polegające w pierwszej na ukazaniu, „jak z tej na pozór ogładzonej hetery wyłazi córka dorożkarza, rozjęzyczona ulicznica”¹⁴⁹, w drugiej, na wytworzeniu atmosfery obłudy i dwulicowości w roli Pauliny. Sprawozdawcy Przeglądu Polskiego szczególnie podobała się w *Safo* scena palenia listów z aktu III, „gdzie grą twarzy artystka umiała uwydatnić całą gamę zmieniających się co chwila wrażeń, uczuć i myśli”¹⁵⁰. Zygmunt Sarnecki chwalił wykonanie roli Pauliny w *Łotrzycy* „uzupełnione dosadnie przedziwną mimiką oczu i twarzy, bez cienia przesady” [...] ¹⁵¹. Do charakteryzowanych już poprzednio środków artystycznych, stosowanych przez Zapolską, dorzuca krytyka w szczegółowych omówieniach jeszcze jeden, znamienny dla realizmu aktorskiego: wykorzystanie odruchów. Oto przykład z *Łotrzycy*:

W akcie II wyrzuca Drobisz Poli całą jej przeszłość, mówi o zdeptanych sercach i zwichniętych egzystencjach, które p. Kaktusowa ma na

¹⁴⁸ Nowatorstwo repertuarowe Zapolskiej w Krakowie podkreśla również w swej nie drukowanej pracy o krakowskiej Młodej Polsce Krystyna Grzybowska.

¹⁴⁹ Przegląd Polski, 1895, nr 353.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Czas, 1895, nr 251.

sumieniu; p. Zapolska słucha tego wszystkiego najobojętniej w świecie i z bukietu leżącego na kolanach wyjmuje kwiaty, obrywa im bezmyślnie główki, łamie łodygi, obskubuje płatki, od niechcenia upuszcza pod nogi. Jest to jak gdyby ilustracja do słów Drobisza, jest z wielką delikatnością zaznaczony instynktowny popęd tej kobiety do niszczenia wszystkiego dla chwilowej rozrywki¹⁵².

Mniej chwalono już Norę, a powodzenie w roli Adeli w *Boubou-roche* osłabił triumf miejscowego aktora, Romana. Na 23 listopada zapowiedziano występ Zapolskiej w *Hrabinie Sarze* Jerzego Ohnet, który się jednak nie odbył: aktorka wyjechała z Krakowa. Początkowy plan, by na sezon zimowy powrócić do Francji, porzuciła ona, pozostając już teraz w kraju na stałe. Wobec tej decyzji powraca dawne pragnienie dostania się do zespołu pierwszej sceny polskiej: Rozmaitości. Toteż latem 1896 r. ujrzymy ją w Warszawie, występującą w ogródkach i oczekującą na wrześniowy debiut w Teatrach Rządowych. Resztę sezonu zimowego spędzi na razie na prowincji Królestwa: w zespole F. Felińskiego w Lublinie¹⁵³, w zespole M. Wołowskiego w Łodzi¹⁵⁴, w Częstochowie, Radomiu, Kielcach¹⁵⁵.

W Warszawie występuje po raz pierwszy 30 maja, w znanym nam już zespole Lucjana Dobrzańskiego w teatryku Wodewil. Spośród pięciu ról z tego lata²² jedna, Praksedy, pochodzi jeszcze z drugiego okresu pracy teatralnej, siostry miłosierdzia w *Hanusi* z dorobku paryskiego, Kaśki Kariatydy z Krakowa; dochodzą więc dwie nowości, z których *Nieszczęśliwi* Bogdana Jaksy-Ronikiera ujrzeli światło dzienne dzięki Zapolskiej¹⁵⁶.

Występy w ogródku przyniosły wprawdzie znaczne powodzenie, były jednak oczywiście tylko epizodem wobec debiutu, który przy-

¹⁵² Przegląd Polski, 1895, nr 353.

¹⁵³ W Lublinie występowała od 8 do 21 grudnia 1895 roku. Zob. Gazeta Lubelska, 1895, nr 270–282.

¹⁵⁴ Przegląd Tygodniowy, z 29 II 1896, nr 9. W Łodzi nie było wspólnie czasopism polskich. Wychodzący tam natomiast niemiecki Łodzer Tageblatt informował dość często o polskim życiu teatralnym, o Zapolskiej nie wspomina jednak ani słowem.

¹⁵⁵ Przegląd Tygodniowy, z 29 II 1896, nr 9. W Częstochowie występowała Zapolska zapewne w bawiącej tam wówczas trupie Czesława Janowskiego. Zob. Łodzer Tageblatt, 1896, nr 35, 62.

¹⁵⁶ O zespole Dobrzańskiego i występach Zapolskiej w Wodewilu zob. Łucjan Kościelecki, *Teatryki ogródkowe. Album Teatralne*, Rocznik Poświęcony Sprawom Teatralnym i Artystycznym, rok I, 1896/1897, t. II, s. 79–82. O premierze Ronikiera zob. felieton *Katorżnik*, przedrukowany w zbiorze: W zamyśleniu, słowo wstępne J. Jedlicz, Lwów 1923.

padł na 29 września, w roli Gabrieli de Sartorys w utworze Henryka Meilhaca i Ludwika Halevy *Frou-Frou*¹⁵⁷. Rola, która należała do popisów tak słynnych aktorek, jak Sara Bernhardt, Eleonora Duse, Helena Modrzejewska, postanowiła Zapolska najwidoczniej opracować samodzielnie. Występ przyjęto z wielkim zainteresowaniem, sala była przepelniona, część krytyki, przyznając talent i liczne zalety debutantce, polemizuje jednak z jej interpretacją. Zapolska polemikę podjęła ogłaszając w numerze 41 *Echa Muzycznego*, *Teatralnego* i *Artystycznego*, z 10 października, obszerny list do redakcji, w którym tłumaczy się ze swego ujęcia.

Ponieważ przystępując do wykonania jakiejkolwiek roli nie idę utartymi ścieżkami, ale sama staram się zbadać dokładnie istotę, jaką mam przedstawić na scenie, doszłam do przekonania, że traktowanie roli Fru-Fru z romantycznym wdziękiem jest efektowne, ale nielogiczne. Według mnie, Gilberta jest istotą chorą, cierpiącą na lekkie umysłowe zboczenie, bo inaczej jej postępki wytłumaczyć nie podobna. Oprócz tego Fru-Fru nie ma wcale serca i jest przeciętną, zwyczajną lalką salonową, bez żadnych wybitnych cech i ani jednej chwili szlachetniejszego porywu. [...] Chcąc więc być konsekwentną i uprawdopodobnić postępowanie Gilberty, należy zrobić ją w dwóch pierwszych aktach „zwyczajną trzpiotką”, a potem istotą chorą niemal do obłądu. Dalsze akta są już tylko następstwem tego obłądu i Fru-Fru powoli staje się w nich biernym narzędziem losu, który się nad nią pastwi.

Niestety, decyzja dyirekcji i tym razem była odmowna. Zapolska była oburzona. *Варшавский Дневник* doniósł w listopadzie:

Co było motywem odmowy, dokładnie nam nie wiadomo, zresztą nie o to idzie. P. Zapolska uważając się za godną, aby należeć do składu warszawskiej trupy dramatycznej [...] postanowiła dobić się zamierzonego celu, przy czym losem jej zainteresowali się liczni przedstawiciele miejscowej inteligencji, którzy złożyli na imię dyrekcji adres, a raczej prośbę opatrzoną 300 podpisami. Adres ten, jak nam donoszą, został już wręczony, za pośrednictwem redaktora *Kuriera Warszawskiego*, p. prezesowi zarządu teatrów warszawskich¹⁵⁸.

Interwencje nie pomogły: pierwsza scena polska została dla Zapolskiej zamknięta na całe życie.

Otworzy się ona dla Zapolskiej-autorki z premierą *Żabusi*, 11 marca 1897 r., dla aktorki pozostały teatrzyki ogródkowe. Zanim się w nich pojawi w sezonie letnim 1897, przenosi się znowu na

¹⁵⁷ *Kurier Warszawski*, 1896, nr 270.

¹⁵⁸ Wg *Echa Muzycznego*, *Teatralnego* i *Artystycznego*, 1896, nr 46.

provincję, dając po raz drugi serię przedstawień w zespole F. Feilińskiego w Lublinie¹⁵⁹. Wypadły na prowincję, gra w zespołach, których poziom artystyczny wiele pozostawiał do życzenia, role w utworach Eugeniusza Scribe'a, Wiktoryna Sardou, Oktawiusza Feuilleta czy Jana Galasiewicza nie mogły wpływać korzystnie na pracę aktorki.

Z Lublina wyjechała Zapolska, według świadectwa Gazety Lubelskiej, 1 lutego do Petersburga, dokąd zjeżdżał na szereg przedstawień polski zespół teatralny, kierowany przez Michała Członowskiego. Wystąpiła tam — między 8 kwietnia a 9 maja 1897 w sali Błagorodnego Sobranija i w Teatrze Kononowa — w 7 rolach, zyskując szereg pochlebnych wzmianek Kraju¹⁶⁰. 7 maja doniosło to pismo o podpisaniu przez Zapolską kontraktu na następny sezon z zarządzeniem cesarskich teatrów petersburskich. Miała ona należeć do grywającej w Teatrze Michajłowskim trupy francuskiej, zatrudniającej wówczas wielu wybitnych aktorów: np. Lucjan Guitry grał w niej lat dziewięć¹⁶¹. Według świadectwa Stanisława Janowskiego, aktorka polska kontrakt zerwała, co miało wpływ na jej obawę pojawiania się na terenie Królestwa po roku 1897¹⁶².

Trzeci rok współpracy z ogródkowym dyrektorem Lucjanem Dobrzańskim przyniósł pierwszy większy sukces dramatopisarski. Napisana, jak się zdaje, na zamówienie Dobrzańskiego *Matka Szwarcenkopf*, wystawiona 10 lipca 1897 roku w teatryku Eldorado przy ul. Długiej 25 i Hipotecznej, zdobyła ogromne powodzenie. 7 sierpnia wystąpiła autorka w roli tytułowej na swój benefis. Oprócz tej, dwie jeszcze role można tego lata zanotować: w sierpniu Sary Waters w melodramacie Eugeniusza Grangé i Lamberta Thiboust, *Złodziejka*, wystawionym przez zespół łódzki Michała Wołowskiego w Wodewilu, oraz w odegranej na benefis aktora Jana Szymborskiego *Rodzinie Furiozów* F. Rüssa w dzierżawionej również przez Dobrzańskiego Bagateli, przy ul. Bagatela 3.

¹⁵⁹ W Lublinie występowała tym razem od 14 do 31 stycznia. Zob. *Gazeta Lubelska*, 1896, nr 8—24.

¹⁶⁰ *Kraj*, 1897, nr 14—18.

¹⁶¹ *Kraj*, 1897, nr 17. O trupie francuskiej zob. B. A. Нелидов, *Театральная Москва (Сорок лет Московских Театров)*, Berlin 1931, s. 353. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu nabył bilet wizytowy z nadrukiem: „*Gabrielle Zapolska artiste impériale du Théâtre Michel*”.

¹⁶² S. Janowski, *To i owo z mojego życia*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12071, k. 219.

Praca w warszawskich teatrzykach ogródkowych była oczywiście marginesem w dorobku aktorskim Zapolskiej; na terenie literackim jednak owoce jej były ważne i przyniosły w sumie pięć dramatów: *Małazskę*, *Kaszę Kariatydę*, *Małą Szwarcenkopf*, *Jojne Firulkesa* (premiera: Wodewil, 23 lipca 1898), *Urszulkę z Czarnolasu* (premiera: Wodewil, 6 września 1899)¹⁶³.

Od roku 1897 przenosi się Zapolska na stałe do Galicji; w sierpniu podpisała kontrakt na serię przedstawień w teatrze krakowskim, z czego wynikła stała praca w tym teatrze przez dwa sezony: 1897/1898, 1898/1899.

Z tych lat mamy już opinie osób żyjących. Zdecydowanie wyróżnia się spośród nich głos Teofila Trzcńskiego. Artykuł jego *O aktorstwie Zapolskiej*¹⁶⁴ był niejako zamknięciem dyskusji, jaka toczyła się w pierwszej połowie 1950 r. nad działalnością aktorską autorki *Moralności pani Dulskiej*¹⁶⁵. Scharakteryzowawszy okres paryski oraz omówione występy po powrocie do kraju, pisze Trzcński:

Po okresowej pracy w kilku teatrach wraca w jesieni 1897 r. do Krakowa, na ostatnie dwa lata dyrekcji Pawlikowskiego, który chciał z jej udziałem dać cykl sztuk z repertuaru Antoine'a. Był to szczytowy okres a zarazem epilog jej aktorskiej działalności. Co prawda, czas, jaki minął od poprzedniego tu pobytu, nie był łaskawy dla jej warunków zewnętrznych. Można to stwierdzić porównaniem podobizn w tygodnikach warszawskich z r. 1895 z fotografiami z okresu krakowskiego, na których widzimy osobę bardziej korpulentną, o twarzy pełniejszej, przez co rysy stały się mniej wyraziste, o zimnym spojrzeniu dużych, czarnych oczu. Z tym wyglądem kontrastował głos wysoki, cienki, zmatowany. Wszystko razem nie bardzo godziło się z epitetami: „wiewióreczka, czyżyczek, świergocący skowronek”, którymi darzy Ibsenowską Norę jej mąż. Grała ją jednak i teraz, wzorując się wyraźnie w zasadniczym tonie (można by go nazwać „mateczkowym”) na najlepszej francuskiej ibsenistce, Z. Despréz, której bardzo osobisty liryzm i cichą, wzruszającą ekspresję sceny końcowej nie łatwo jednak było naśladować.

I tu jesteśmy przy słabym punkcie aktorstwa Zapolskiej. Dzięki bystrej inteligencji wchłonęła ona wiele wiedzy technicznej ze szkoły teatrów paryskich, lecz w operowaniu tym materiałem nie wyczuwało się moc-

¹⁶³ L. Simon, *Polska literatura dramatyczna od połowy w. XVIII do czasów współczesnych. Wykaz autorów*. Rękopis przygotowywany do druku przez Państwowy Instytut Sztuki.

¹⁶⁴ Por. przypis 105.

¹⁶⁵ A. Świdorska, *Zapolska jako aktorka*, *Dziennik Literacki*, 1950, nr 1; L. Szczepański, *Jeszcze o Zapolskiej jako aktorce*, *ibid.*, nr 2; Z. Hierowski, *Jeszcze o Zapolskiej-aktorce*, *ibid.*, nr 12. Dyskusję wywołał artykuł Hierowskiego, zob. przypis 185.

nego temperamentu aktorskiego; brakło indywidualnego tonu. Ponadto, mając wiele swobody w wyborze repertuaru, nie umiała oprzeć się pokusie fałszywych apetytów. Nigdy np. nie powinna była grać Zapolska we francuskiej pseudojapońskiej baśni *Handlarka uśmiechów*, po której zyskała tylko obrzydliwą recenzję J. Łozińskiego, załatwiającego sobie z nią w Głosie Narodu jakieś dawne porachunki osobiste. Zakres jej istotnych możliwości był dostatecznie szeroki: od finezyjnych, nowoczesnych kobiet do cichej martyrologii pani Rollison lub matki w *Tamtym*. Jeżeli we własnej sztuce mniej zdołała się wybić, to dlatego, że miała wokół siebie same asy aktorstwa w obsadzie, jakiej utwór jej nie miał już nigdy później na żadnej scenie. Najbardziej w swoim żywiole czuła się jednak pisarka-aktorka w sztukach nowoczesnych, odtwarzając kobiety górujące nad otoczeniem, subtelne, błyskotliwe, dowcipne, ironizujące, a nawet nieświadomie komiczne. Pawlikowski znał granice jej uzdolnień i wiedział, co robi, nie chcąc powierzyć jej roli hrabiny Idalii w *Fantazym*, co spowodowało silne oziębienie ich wzajemnych stosunków.

Była więc Gabriela Zapolska aktorką większego formatu, ale nie tym, co określamy mianem „gwiazdy”¹⁶⁶.

Świadcstwo Teofila Trzcńskiego jest tym cenniejsze, że krytyka w omawianych dwóch sezonach daleko mniej daje materiału do poznania pracy Zapolskiej, a to, czym w tym zakresie rozporządzamy, zasługuje na mniejsze zaufanie niż wypowiedzi poprzednio przytaczane. Dotyczy to wszystkich recenzji, a zwłaszcza wrogich aktorce. Wspomniane przez Trzcńskiego napaści Głosu Narodu zostały spowodowane wystawieniem przez Zapolską *Małki Szwarcenkopf* w Krakowie. Głos Narodu uprawiał politykę antysemicką i wystąpił ostro przeciw utworowi o tematyce żydowskiej. Zapolska odpowiedziała rozłożeniem psich kagańców na fotelach redakcyjnych przed najbliższą premierą i tak zaczęła się kampania pisma przeciw aktorce i autorce¹⁶⁷.

Zapolska przyjechała do Krakowa w końcu września 1897 roku, z kontraktem na trzy miesiące. Występy gościnne przedłużyły się do końca sezonu, a w następnym została zaangażowana na stałe. Spośród 29 ról wykonanych w tym czasie, z repertuaru Antoine’a pochodzi tylko jedna: Adeli z *Boubouroche*, znana już publiczności krakowskiej z roku 1895. Jest pośród nich natomiast sporo pozycji ze starszego repertuaru melodramatów i wodewilów, od Grangé i Thiboust począwszy, a na Wiktorynie Sardou skończywszy. Now-

¹⁶⁶ Trzcński, z wykształcenia teatrolog, miał lat 20 oglądając *Norę* krakowską.

¹⁶⁷ E. Łuniński, *Gabriela Zapolska*, Tydzień Polski, 1921, nr 51; T. Szukiewicz, *Psikus Gabrieli Zapolskiej*, Przekrój, 1950, nr 251.

szy dramat rodzimy reprezentuje właściwie tylko Jan August Kisielewski (poza utworami Zapolskiej!), obcy, Juliusz Lemaître oraz pisarze kierunku modernistycznego, jak Maurycy Maeterlinck, Artur Schnitzler.

Role, scharakteryzowane przez Trzcńskiego jako specjalność Zapolskiej, przeważają.

Oprócz ról omawianych poprzednio, podobała się bardzo Helena w *Symfonii* Modesta Czajkowskiego.

W roli Heleny — pisze recenzent *Czasu* — ukazała się po raz pierwszy tego sezonu pani Zapolska i święciła prawdziwy artystyczny triumf. Odtworzyła ona postać zmysłowej i kapryśnej śpiewaczki, z wielką starannością, swobodą i wybornym opracowaniem wszystkich szczegółów. Była to gra dyskretna i wytworna, a przy tym pełna życia i prawdy. Toteż publiczność, bardzo licznie zgromadzona, obsypała panią Zapolską kwiatami i oklaskami¹⁶⁸.

Już w czasie ostatniego sezonu trwały zatargi aktorki z dyrektorem, głównie na tle rozdziału ról; Zapolska czuła się pokrzywdzona¹⁶⁹. Oliwy do ognia oprócz sprawy *Fantazego* i roli Idalii, wspomnianej przez Trzcńskiego, dołał spór o gażę letnią, której nie chciano Zapolskiej wypłacić. Rozgniewana ostateczną odpowiedzią dykcji, pisze do Stanisława Janowskiego 28 czerwca 1899: „Wczoraj odesłałam role i skończyłam wszystkie stosunki z teatrem krakow[skim]”¹⁷⁰. Już w kwietniu i maju tego roku, w czasie gościnnych występów we Lwowie, mogła omówić z dyrektorem Ludwikiem Hellerem sprawę przyjęcia jej do teatru lwowskiego, w którym pracować będzie w ostatnim sezonie swej aktorskiej działalności: 1899/1900.

Na lato osiada w Krynicy i gra w zespole teatru lwowskiego w tamtejszym teatrze. We Lwowie występuje po raz pierwszy 2 września. Śledząc ten sezon odnosi się wrażenie, że jest to nie tylko epilog aktorstwa Zapolskiej, ale i jego zmierzch. Uzasadniając to twierdzenie, zacząć należy od sprawy repertuaru. Już o sezonach krakowskich powiedział Trzcński zupełnie słusznie, że w wyborze ról zdradzała Zapolska często brak orientacji w zakresie własnych możliwości. Jeszcze jaskrawiej występuje ten mankament w ostat-

¹⁶⁸ *Czas*, 1898, nr 244.

¹⁶⁹ Pełen wyrzutów list do Tadeusza Pawlikowskiego posiada Alfred Woyciecki w Krakowie.

¹⁷⁰ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 10050 I, k. 81.

nim sezonie lwowskim. Sprawę tę związać należy z ogólną kulturą artystyczną Zapolskiej, która bynajmniej nie była rozległa. Przykładem najkapitałniejszym może być stosunek do arcydzieł literackich. I tak o Szekspirze, o którym w recenzjach Słowa Polskiego pisze ona zawsze z największym szacunkiem, do Stanisława Janowskiego mówi bez ogródek: „Dziś gramy *Leara*. Chodziłam za kostiumami do tej chwili. Jest to nudny piernik i wszyscy klniemy pomysł Zawadzkiego”¹⁷¹.

Obniżenie poziomu artystycznego przejawia się nie tylko w wyborze ról, ale i w stosunku aktorki do nich. Pod tym względem odnosi się wrażenie, że w omawianym sezonie chodziło Zapolskiej wyłącznie o efekty, a zwłaszcza o efekty zewnętrzne. Troska o piękne kostiumy, w które — pamiętać należy — zaopatrywali się wówczas aktorzy często we własnym zakresie, była zawsze czynnikiem istotnym w aktorskiej pracy Zapolskiej; teraz wysuwa się ona na plan pierwszy. Prawda, że w efektach kostiumowych zachowuje lub stara się zachować ową wierność historycznokulturalną, o którą walczył teatr europejski w XIX wieku, stwierdzić jednak wypada, że opisy poszczególnych kreacji krawieckich przytłaczają teraz całkowicie analizę gry aktorskiej zarówno w prasie, która dziesiątki wierszy poświęca kostiumom pani Zapolskiej, jak i w wypowiedziach samej aktorki, których sporo mamy w jej listach do przyszłego męża. „Wczoraj graliśmy *Fireyka* — donosi w listopadzie Stanisławowi Janowskiemu. — Na wejście miałam grzmot braw. Ale bo też byłam ubrana!!! Nie możesz mieć pojęcia, jak to było”¹⁷². Następuje szczegółowy opis stroju, rzeczywiście, jak się zdaje, wystudiowanego na wzorach epoki. Studia poprzedziły też zapewne kreację Herodiady w *Joannesie* Hermana Sudermanna. W recenzji Gazety Lwowskiej z tego przedstawienia czytamy:

W prawdziwe zdumienie wprowadzić mogła wczorajsza toaleta staroindyjska, nie tylko wspaniała, lecz mająca wszelkie cechy autentyczności, a także klejnoty, chyba wedle wzorów przerabiane. Taka niezwykła staranność, potęgująca złudzenie widza i dogadzająca jego estetycznemu smakowi, zasługuje na uznanie [...] ¹⁷³.

¹⁷¹ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 134.

¹⁷² Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 88.

¹⁷³ Gazeta Lwowska, 1899, nr 254.

Rzeczywiście — pisze Zapolska do męża — kostiumy moje były tak nadzwyczajne, że wyglądałam jak obraz. Szczególniej pierwszy, zgniłozielony z ciemnobrazowym, był wspaniały i nadzwyczaj malowniczy. Kostiumy dyrekcyjne były jaskrawe i operowe i aktorzy niektórzy, mający więcej smaku i taktu, łagodzili sami, według Dorégo i innych rysunków, które znajdowali w Bibliotece Ossolińskich¹⁷⁴.

Wobec wzmianki o malowniczości kostiumów warto dodać, że niektóre z nich malował Stanisław Janowski.

W zacytowanym liście wspomniano również o efekcie wywołanym kilkakrotną zmianą kostiumu w ciągu przedstawienia. Na największą skalę został on zastosowany w omawianym sezonie przez Zapolską w utworze Teodora Lenôtre *Colinette*, efektownej komedii typu *Madame Sans-Gêne*. Aktorka przebierała się cztery razy w ciągu tego przedstawienia, a każdy z kostiumów szczegółowo omawiała prasa. Szczególniej zachwycano się męskim przebraniem Zapolskiej. Grała ona w *Colinette* tytułową rolę żony napoleońskiego pułkownika, margrabiego de Rouvray, który dzięki rodzinnym stosunkom zatrzymał rangę po upadku cesarstwa. W niebezpieczeństwie, które grozi mężowi, ratuje go Colinette dzięki osobistej audyencji u Ludwika XVIII: uzyskawszy pozwolenie pożegnania się z pułkownikiem, przebiera go w swoje suknie i wysyła do domu, a sama w mundurze pułkownika huzarów — zostaje. Dwie fotografie z tego przedstawienia opublikował Józef Bieniasz w artykule pt. *Oskarżycielka dulszczyzny*¹⁷⁵.

Byłoby jednak niesprawiedliwością, gdyby omawiając braki aktorskie Zapolskiej ostatniego sezonu nie zacytować listu jej do Stanisława Janowskiego z 8 listopada 1899 roku: „Wszakże to za moją inicjatywą idzie tak cudownie wystawiony Fredro, a w piątek Zabłockiego *Fircyk w zalotach* z przepychem niebywałym”¹⁷⁶. Na wstępie swej działalności krytyka teatralnego, w sezonie 1900/1901, wyłożyła Zapolska zwięzły zarys historii europejskiej sztuki teatralnej, ogłaszając zasadę stosowania w utworach, pochodzących

¹⁷⁴ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 76.

¹⁷⁵ Przegląd, 1951, nr 302. Były one zapewne własnością Stanisława Janowskiego. O ich sporządzeniu i przesłaniu mowa w listach Zapolskiej z 10 i 22 stycznia 1900 (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 152, 167). Bieniasz z niewiadomych przyczyn objaśnił, że jedna z nich przedstawia Zapolską w roli huzara operetkowego.

¹⁷⁶ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 80.

z innych epok literackich, współczesnych im środków teatralnych¹⁷⁷. Zasadę tę należy ocenić jako błędną, nie uznaje ona bowiem interpretacji tekstu ze stanowiska potrzeb społeczeństwa, w którym się utwór wystawia. Tymczasem, o ile można się zorientować w omawianym sezonie we Lwowie, inscenizacje arcydzieł naszego dramatu nie wychodziły poza harmonizowanie elementów przedstawienia ze stylem epoki, dość powierzchownie pojmowanym.

We własnym mniemaniu okres omawiany uważała Zapolska za szczytowy w swej karierze. „W ogóle ja teraz podtrzymuję blask teatru lwow[skiego] i tego Tadzio [sc. Tadeusz Pawlikowski — przyp. Z. R.] znieść nie może”¹⁷⁸.

Tymczasem z wiosną roku 1900 okazało się, że Ludwik Heller z dyrekcji teatru lwowskiego ustępuje, a obejmie ją w nowym gmachu nie kto inny, tylko właśnie Tadeusz Pawlikowski.

Mimo zadrażnień z czasów krakowskich, Zapolska liczyła, że Pawlikowski zaangażuje ją do nowego zespołu we Lwowie. Z początkiem czerwca jednak, mając wątpliwości pod tym względem, usiłuje nawiązać kontakt z teatrem krakowskim, kierowanym wówczas przez Józefa Kotarbińskiego, korespondując w tej sprawie zarówno z Ludwikiem Solskim jak i z samym dyrektorem.

Kotarb[iński] widocznie mnie nie chce — donosi Stanisławowi Janowskiemu 11 czerwca 1900 roku — bo na dwa moje listy nie odpowiedział ani słowa. Już teraz zwracać się do niego nie mogę [...]. Teatr cały wyjeżdża 26-go do Krynicy, jak co roku. Muszę więc jechać z nimi, bo majątkiem moim całym w tej chwili jest [!] 72 guldenty!...¹⁷⁹.

Z Krynicy poszedł niebawem list do Tadeusza Pawlikowskiego:

Szanowny Panie! W charakterze moim leży przede wszystkim otwartość — pisała Zapolska. — I dlatego szczerze, otwarcie przychodzę do Pana z zapytaniem, czy zechcesz mnie Pan angażować do lwowskiego teatru. Nie wiem, czy ten mój krok jest dyplomatyczny; ja wiem to jedno, że położenie moje jest groźniejsze niż się zdaje, a Pan to wiesz, czujesz i rozumiesz. Granica zamknięta, Kraków przez Głos Narodu niemożliwy. Długów mam masę, pieniędzy nie mam wcale, pisać mi dużo nie wolno. Gdzie pójde? i co pocznę? Jeden Lwów mi pozostał, nie więcej!¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Przedrukowano w zbiorze: 1 sfinks przemówi, s. 26—27.

¹⁷⁸ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12051 I, k. 80.

¹⁷⁹ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12052 I, k. 30.

¹⁸⁰ Rkps, własność Alfreda Woycieckiego z Krakowa.

Decyzja dyrektora była odmowna. Zapolska uważała, że granica rosyjska jest dla niej zamknięta po napisaniu *Tamtego* i *Sybiru*, tudzież po wspomnianym zerwaniu kontraktu z dworskim teatrem francuskim. Poznania najwidoczniej nie brała w rachubę, należało więc rozstać się z karierą aktorską.

Aktorka zmienia się teraz w dziennikarkę i wstępuje jesienią 1900 roku do redakcji lwowskiego *Słowa Polskiego*. Oprócz recenzji teatralnych miała tam wówczas tak wiele jeszcze innych zajęć, że zawsze z goryczą wspominała później ten odcinek swego życia. Tymczasem dojrzywała decyzja wyjścia za mąż za Stanisława Janowskiego, a z nią porzucenia stałej posady w redakcji.

Ślub z Janowskim odbył się 9 listopada 1901 roku w Dąbrowie (pow. sądecki), gdzie też małżeństwo na szereg miesięcy osiadło¹⁸¹. Zapolska pracuje teraz nad licznymi utworami literackimi, myśli o teatrze jednak nie porzuca.

Z początkiem jesieni 1902 roku Janowscy zamieszkali w Krakowie, a ponieważ powtórne starania o występy w teatrze krakowskim, a po nich o stałą w nim pracę, nie dały rezultatu¹⁸², wpadła Zapolska na pomysł założenia szkoły dramatycznej, być może już wtedy z myślą o przygotowaniu w niej aktorów dla przyszłego własnego teatru. Pomysł na terenie Krakowa nie był nowością. Jeden z aktorów krakowskich, Stanisław Knake-Zawadzki, otworzył tam szkołę dramatyczną 1 października 1898 roku. W maju, czerwcu i lipcu 1899 urządził on publiczne popisy swej szkoły w teatrze krakowskim, przychylnie przyjmowane przez prasę, a w końcu roku 1900 zorganizował ze swych wychowanków zespół teatru ludowego i wystąpił z nim po raz pierwszy 2 grudnia w sali strzeleckiej przy ul. Lubicz¹⁸³.

Janowscy wynajęli nowe mieszkanie przy ul. Smoleńsk 20, urządzili w jednym z czterech pokoiów scenkę i w jesieni 1902 roku rozpoczęto naukę¹⁸⁴. Wykładali w niej: wymowę, deklamację i grę sceniczną — Zapolska, literaturę dramatyczną — Tadeusz Konczyński, historię literatury — Wilhelm Feldman, kostiumologię — Sta-

¹⁸¹ Wg metryki ślubu (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12130 III, s. 40).

¹⁸² L. Kotarbińska, *Zza kulis teatru. Wspomnienia i refleksje*, Warszawa 1933, s. 127—128.

¹⁸³ *Czas*, 1899, nr 104, 141, 152; A. Bar, *Dzieje teatrów krakowskich*, Kraków 1931, s. 75.

¹⁸⁴ Janowski, *o. c.*, k. 150—151.

niśław Janowski. Uczniów było z górą trzydziestu. Znalazły się wśród nich jednostki tak wybitne, jak Maria Dulębianka, Józef Węgrzyn, Julian Maszyński (Krzewiński). Do zespołu należał także Kazimierz Gabrielski, późniejszy dyrektor teatru ludowego w Krakowie. Z innych nazwisk przytacza Zdzisław Hierowski — za listami Juliana Maszyńskiego — Dębowicza, Drozdowską, Dunajewską, Martensównę, Muszyńską, dodając słusznie, że inne osoby, które można by wymienić, nie zapisały się trwale w historii naszego teatru¹⁸⁵.

Informacje o dydaktycznej pracy Zapolskiej przekazał list Juliana Maszyńskiego, przytoczony przez Hierowskiego:

Szkoła Zapolskiej stosowała metody nauczania zaczerpnięte, jak mi mówiła (częściowo, gdyż i sama dużo nowych rzeczy wykombinowała), od Antoine'a, dyrektora ówczesnej Wolnej Sceny w Paryżu. Stworzyła na przykład szereg niby monologów, o pewnych, zdecydowanych i wyraźnych nastrojach, i każda uczennica jak i uczeń musieli interpretować je po swojemu, według własnej intuicji. To była istotnie nowość¹⁸⁶. Te monologi nazywaliśmy „uczuciami”. Pierwszym takim „uczuciem”, jako najłatwiejszym, więc zadawanym początkującemu adeptowi, było uczucie spokoju. Były tam i deklamacje, ale tego rodzaju ćwiczeń jak najmniej Zapolska stosowała. Za to sceny oddzielne *Mazepy*, *Zemsty*, *Dziadów*, *Wesela* itd. były ulubionym polem jej prób i studiów nad możliwościami uczniów... Wówczas panował na scenach ton deklamatorski, koturnowy. Otóż Zapolska starała się wydobyć z uczniów jak najwięcej naturalności. [...] Przyznam się Panu jednak, że kiedy ona sama nieraz interpretowała jakiś fragment roli, aby nam pokazać, jak ona sobie to wyobraża, to uważałem, że właśnie brakowało jej naturalności. [...] Jej ton był sztuczny. Szalenie wybuchowa, temperamentowa i nieokiełznana w ruchach, dawała się ponosić patosowi.

Z zacytowanego świadectwa wynika, że z osobistego przykładu uczniowie raczej mniej mogli korzystać. Jeśli natomiast chodzi o metody nauczania, to zarówno opisane przez Maszyńskiego, jak i te z dorobku Antoine'a, opisane w recenzjach lwowskich Zapolskiej,

¹⁸⁵ Zdzisław Hierowski, *30-lecie krakowskiej „Sceny Niezależnej”*, Kurier Literacko-Naukowy, dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego, 1933, nr 11; tenże, *Krakowska „Wolna Scena” Zapolskiej*, Listy z Teatru, 1949, nr 35.

¹⁸⁶ Nie była to wcale nowość. Anastazy Trapszo np., prowadzący szkołę dramatyczną w Warszawie w latach 1885–1889, zebrał w swym *Podręczniku sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899, „przykłady uczuć, wierszem i prozą, wybrane z dzieł rozmaitych pisarzy, przeważnie polskich”, składające się z krótkich pytań i kilkunastowierszowych odpowiedzi, a zaczynające się właśnie od przykładu na „uczucie spokoju”.

mogły dać pewien zasób doświadczenia przyszłym aktorom. Popisywała się też Zapolska nimi urządzając kilkakrotnie przedstawienia na swej scenie domowej, na które zapraszała krytyków, a na jedno z nich także Helenę Modrzejewską. Pochlebne opinie krytyki mogły ją tylko zachęcić do realizacji wspomnianego projektu stworzenia własnego teatru. Już w sierpniu 1902 roku zaczęła w Namiestnictwie galicyjskim we Lwowie starania o koncesję na występy publiczne¹⁸⁷. 28 grudnia donosi mężowi ze Lwowa: „Piszę do ciebie już w wieczór, po bytności u Namiestnika. Był dla mnie nad wyraz wszelki uprzejmy, dobry i zgodził się na 20 przedstawień we Lwowie i Krakowie i całą koncesję na prowincję”¹⁸⁸. Przytoczona przez Hierowskiego odpowiedź Zapolskiej na ankietę Wilhelma Feldmana w Krytyce, dotyczącą stosunku władz policyjnych do pisarzy, w której formułuje ona program sceny niezależnej, opartej na wzór teatru Antoine’a o system abonamentowy, co wykluczało ingerencję cenzury¹⁸⁹, luźno się wiąże z jej przedsięwzięciem, które od początku miało charakter publiczny. Po licznych zapowiedziach i długich przygotowaniach odbyło się w sali Hotelu Saskiego pierwsze przedstawienie, dnia 6 marca 1903 roku, następne 25 marca oraz 4 kwietnia. Dalsze dwa, zapowiedziane, już się nie odbyły. Po dwóch przedstawieniach w Zakopanem Scena Niezależna zakończyła swą działalność.

Cale więc przedsięwzięcie trwało zaledwie dwa miesiące.

Stronę plastyczną Sceny Niezależnej opracowali dwaj malarze: Stanisław Janowski oraz Rychter.

Przed drugim przedstawieniem teatru doniosła prasa:

Sztukę p. Rydla [sc. *Matkę* — przyp. Z. R.] próbowano pod osobistym kierunkiem autora, który wyrażał zadowolenie z interpretacji. [...] Według udzielonej nam informacji, celem przedstawień i szkoły jest to, aby uczniowie i uczennice wchodzili na deski sceniczne, odtwarzając twory nowe; nadto z przygotowaniem adeptów do gry scenicznej ma być połączone wystawianie dzieł młodych autorów polskich, dla których teatry bywają niedostępne już to dla braku wyrobionego imienia, już dla braku doświadczenia i rutyny scenicznej. Szkoła ma zatem pracować nad rozwojem sił scenicznych i autorskich¹⁹⁰.

Rzeczywiście były w repertuarze teatru, oprócz *Intruza* Maeterlincka, same nowości. Rydel nie był wprawdzie debiutantem —

¹⁸⁷ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12053 I, k. 7.

¹⁸⁸ *Ibid.*, k. 12.

¹⁸⁹ Krytyka, 1902, t. I, s. 205–207.

¹⁹⁰ Czas, 1903, nr 61.

jego *Na marne* wystawił Pawlikowski już w sezonie 1895/1896 — znalazła jednak Zapolska debiutantkę, Janinę Mann, której fantazję dramatyczną *Po szczęście* wystawiła 4 kwietnia. Pomysłów tego rodzaju miała więcej, jak o tym świadczą propozycje wystawienia *Dramatu* Juliusza Germana, o którym pisze w listach ogłoszonych przez pisarza¹⁹¹.

Wśród nowości obcych, trzy pochodziły z dorobku Théâtre Libre: Edmunda Goncourt *Precz z postępem*, Alberta Guinon *Sam* oraz Guy de Maupassanta *Panna Fifi*.

Zacytowany program teatru jest oczywiście odbiciem działalności Antoine'a, nastawionego wyłącznie na nowości, a zwłaszcza takie, których autorzy z trudnością torowali sobie drogę do sceny. Théâtre Libre wykształcił jednak przez swoją konsekwentną działalność pewien typ repertuaru, Scena Niezależna Zapolskiej trwała zbyt krótko, żeby można mówić o czymś podobnym.

Informacji o typie inscenizacji i reżyserii nie ma zbyt wiele. Dowiadujemy się więc, że początkowo, w sali Hotelu Saskiego, warunki były bardzo prymitywne i że poprawiły się one w sali teatru ludowego przy ul. Krowoderskiej, gdzie odbyło się ostatnie przedstawienie. „Z uznaniem też należy podnieść reżyserię — pisze wówczas Czas — która zwłaszcza w scenie zamieszania po zamordowaniu panny Fifi była nader poprawną”¹⁹².

¹⁹¹ J. German, *Gabriela Zapolska*, Twórczość, 1946, nr 10. Z listów w tych wspomnieniach przedrukowanych wynika również, że Zapolska planowała wystawienie jednego z utworów Hauptmanna. Chodziło z pewnością o Tkaczy, o których pisała w liście do Ludwika Szczepańskiego (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12215 III, k. 286). Wystawienie ich byłoby rzeczywiście pionierskie, teatr krakowski bowiem wprowadził ten dramat na swą scenę dopiero w roku 1905. Drugi list do Germana w sprawie wystawienia *Dramatu* jest datowany: „Kraków 10 sierpnia 1902”. Informację Germana o wystawieniu tego utworu w Krakowie należy uznać za mylną, gdyż Tygodnik Ilustrowany w numerze 12 z 1904 roku podawał, że „przygotowywane przedstawienie na scenie niezależnej Gabrieli Zapolskiej w Krakowie nie doszło do skutku”. Być może natomiast, że zagrano *Dramat* w Zakopanem.

¹⁹² Czas, 1903, nr 77. Fotografie sceny teatru ludowego przy ul. Krowoderskiej, do którego przeniosła się Zapolska przed trzecim przedstawieniem, pomieściła Ilustracja Polska, 1902, nr 15. Na metody inscenizacji w teatrze Zapolskiej rzuca pewne światło informacja podana przez Głos Narodu, 1903, nr 61: „Artyści grający Piasta i Rzepichę jeździli do Bronowic i tam studiowali pilnie mowę i ruchy chłopów. Kostiumy szyte są według rysunków Tetmajera”.

Zapolska zwinęła teatr, choć — poza pewnymi zastrzeżeniami — Scena Niezależna była na ogół przyjmowana dość przychylnie zarówno przez prasę jak i przez publiczność. Już we wrześniu 1902 roku pisała do męża: „Uczę ciągle moich uczni i przyznaję ci, że mi to okropnie ciężko. Jest to obaławianie umysłowe i robi to na mnie wrażenie, jakbym w ogródku freblowskim dzieci czytać uczyła. Straszna to poniewierka mej inteligencji i mego umysłu”¹⁹³. W styczniu 1903: „Jestem strasznie zmęczona, przybita i znękana tą szkołą”¹⁹⁴. Z Zakopanego, gdzie przenosi się wiosną 1903 roku, przesyła Janowskiemu wymowne zapewnienie: „Wolę ziemniaki w polu sadzić niż ich uczyć”¹⁹⁵. Zarówno omówiony materiał jak i inne jeszcze dane pozwalają podejrzewać, że Zapolska w ogóle nie była zdolna do przedsięwzięć na większą skalę; jednak jej szkoła dramatyczna i Scena Niezależna przez sam fakt, że umożliwiły start aktor-ki kilku wybitnym jednostkom, pozostaną w historii naszego teatru.

Starania Zapolskiej o samodzielne kierownictwo teatru nie ograniczyły się jednak w latach omówionych do pracy nad ceną Niezależną. Już od jesieni 1902 roku przemyśliwa ona nad objęciem jednego z galicyjskich teatrów ludowych, podejmując następnie długotrwałe starania o uzyskanie kierownictwa krakowskiego teatru ludowego.

Problem teatru ludowego był w kulturze polskiej wieku XIX problemem kapitalnym. Teatr nasz nie wyrósł w epoce staropolskiej z ruchu mas mieszczańskich, gdyż wielce obiecujące początki takiego teatru zostały zniszczone wraz z rozwijającą się kulturą mieszczańską przez narastającą hegemonię feudalno-szlachecką w ciągu XVII wieku. W wieku XVIII, kiedy organizacją nowożytnego mieszczaństwa kładziono u nas podwaliny pod rodzimą kulturę teatralną, nie potrafiono już związać jej z podłożem ludowym. W pierwszym bujniejszym okresie rozwoju naszego teatru, po roku 1863, uświadomiono sobie istnienie takiego problemu, zarysowały się jednak wobec niego od razu dwa stanowiska. Konserwatyści, w oparciu o idealistyczny stosunek do teatru, postulowali stworzenie specjalnych teatrów dla „niższych” klas społecznych, rezerwując dla klas panujących teatr i repertuar mający zapewnić im wzniosłe przeżycia ideowo-estetyczne, podczas gdy teatry ludowe ograniczy-

¹⁹³ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12053 I, k. 9.

¹⁹⁴ *Ibid.*, k. 26.

¹⁹⁵ *Ibid.*, k. 55.

łyby się do repertuaru umoralniająco-pouczającego. Krytyka postępową przeciwstawiła temu stanowisku wprost przeciwny program teatru narodowego, w którym arcydzieła, zwłaszcza literatury europejskiej, byłyby dostępne dla wszystkich klas społecznych. Reprezentatywny zwłaszcza dla drugiego ujęcia był niewątpliwie głos wielokrotnie wspominanego w niniejszym szkicu Adama Wiślickiego, powołującego się na kapitalny przykład teatru hiszpańskiego wieku XVII¹⁹⁶. Dyskusja na ten temat związana została na terenie Warszawy ze sprawą teatrów ogródkowych, które u progu lat siedemdziesiątych pojawiły się jako rozrywka wytwornej publiczności, głównie zamożnego mieszczaństwa i szlachty okolicznej zjeżdżającej do stolicy na targi wełniane. Przyznać trzeba, że zwyciężyła właściwie myśl konserwatywna sprawiając, że ogródkom dostarczano repertuaru przez nią postulowanego: przede wszystkim umoralniającego melodramatu i budującej komedii, a od przełomu wieku XIX i XX począwszy można notować w Polsce powstawanie specjalnych teatrów „ludowych”, przeznaczonych dla publiczności rzemieślniczo-robotniczej. Przegląd Tygodniowy, który konsekwencją nigdy nie grzeszył, w latach osiemdziesiątych reprezentował już zdecydowanie stanowisko poprzednio zwalczane. Na jego to łamach można śledzić stosunek Zapolskiej do teatru ludowego i sprawy ogródków od roku 1889 począwszy, w artykułach wspomnianych przy omawianiu drugiego jej pobytu w Krakowie. Jest to już całkowicie stanowisko, którego geneza została tu scharakteryzowana jako inicjatywa krytyki konserwatywnej. Autorka nie ograniczyła się do artykułów krytycznych: na ewolucji, jaka dokonała się od wystawionej w r. 1886 w Alhambrze *Małazski*, dramatu o ambicjach naturalistycznych, poprzez *Tomasza Żaka*, melodramat mieszczański przeznaczony w roku 1889 dla Belle Vue¹⁹⁷, do *Kaśki Kariatydy*, naturalistycznej powieści przerobionej na budujący melodramat dla Nowości, gdzie wystawiono ją w roku 1895, można śledzić kształtowanie się stosunku Zapolskiej-pisarki do teatru ludowego w Polsce. Lata dziewięćsetne były już tylko dalszym ciągiem tej ewolucji.

¹⁹⁶ Przegląd Tygodniowy, 1866, nr 19. Charakterystyka zagadnienia została zaczerpnięta z wykładu Z. Szwejkowskiego, *Krytyka teatralna w epoce pozytywizmu*, wygłaszanego w latach akademickich 1949/1950 i 1950/1951 w Uniwersytecie Poznańskim.

¹⁹⁷ Por. Raszewski, l. c.

Idea teatru ludowego w Krakowie — pisze Adam Bar — powstała po raz pierwszy w r. 1891 na posiedzeniu pełnego komitetu, złożonego z obywateli miasta, celem uczczenia setnej rocznicy konstytucji trzeciego maja. Wówczas to powołano do życia Towarzystwo Szkoły Ludowej oraz uchwalono jednomyślnie, na wniosek przedstawiciela młodzieży, dać inicjatywę i współdziałać czynnym poparciem w kierunku utworzenia w Krakowie stałego teatru dla ludu¹⁹⁸.

Inicjatywa wyszła jednak od ludzi teatru. W czerwcu 1893 roku aktor Kiciński zorganizował własną trupe i od drugiego lipca rozpoczął występy w Teatrze Letnim w parku krakowskim. Impreza jego nie trwała długo; w latach następnych występowały jednak w Teatrze Letnim zespoły operetkowo-wodewilowe, cieszące się znacznym powodzeniem¹⁹⁹.

W następnym etapie rozwinęła się w Galicji dyskusja nad omawianymi zagadnieniami, przy czym związane ją tam ze sprawą teatru objazdowego, mającego obsługiwać prowincję galicyjską. Dyskusja oparła się o władze krajowe: „Sejm galicyjski — pisze Bar — uchwałą z 3 maja [1900] polecił wydziałowi krajowemu zbadać sprawę wędrownego teatru ludowego. Celem wykonania tej uchwały wydział krajowy zwrócił się z kwestionariuszem do wybitniejszych znawców teatru”²⁰⁰. Między tymi ostatnimi znalazła się Zapolska, której odpowiedzi na ankietę poznać możemy za pośrednictwem książki Zygmunta Gargasa²⁰¹. Ogólny ton tych wypowiedzi sugeruje stworzenie teatru umoralniająco-budującego. „Morał musi być zawsze, koniecznie, z początku wyraźnie, później zaś, gdy kultura wzrośnie, dyskretniej. [...] Sztuka, w której, dajmy na to, wyrostek z rozpusty rzucający kamieniami za wariatem, trafia tym kamieniem w skroń własnego ojca i zabija go na miejscu, może sprawić głębokie wrażenie na chłopskich widzach”²⁰².

Omawiając prace przygotowawcze nad teatrami wędrownymi, wspomina Gargas o potrzebie odpowiedniego poradnika teatralnego. „Poradnik taki — informuje — przygotowuje pani Gabriela

¹⁹⁸ O. c., s. 71—72.

¹⁹⁹ Ibid., s. 72—73.

²⁰⁰ Ibid., s. 74.

²⁰¹ Z. Gargas, *Teatry chłopskie w Galicji*, Lwów 1903. W materiale dotyczącym omawianego zagadnienia orientują prace: M. Łaska, *Bibliografia ruchu teatrów ludowych w Polsce 1901—1935*, Warszawa 1936; P. Grzegorzczak, *Teatr ochotniczy i tańce polskie. Bibliografia informacyjna*, Warszawa 1948, s. 21—23.

²⁰² Gargas, o. c., s. 66.

Zapolska, a p. St. Janowski ma go zaopatrzyć odpowiednimi ry-sunkami”²⁰³.

W Krakowie tymczasem sprawa teatru ludowego weszła w nową fazę z inicjatywy wspomnianego już Stanisława Knake-Zawadzkiego, który z zespołem swym wystąpił po raz pierwszy w sali strzeleckiej przy ul. Lubicz dnia 2 grudnia 1900 roku. Zawadzki wystarał się następnie o pozwolenie na prowadzenie stałego teatru przenosząc się do sali przy ul. Krowoderskiej²⁰⁴.

W tym czasie podejmuje regularne starania Zapolska, przy czym list jej do męża z końca 1902 roku ukazuje właściwy cel całej akcji: „Guzik[iewicz] mówił, że Modrzejewska nie dostanie teatru, że koniecznie trzeba, żebym ja poprowadziła rok ludowy teatr, to mi dadzą miejski”²⁰⁵.

Składając prośbę w Namiestnictwie o koncesję na Scenę Niezależną, pisze Zapolska do męża: „Prosił mnie, ażebym to [sc. koncesję na Scenę Niezależną — przyp. Z. R.] tymczasem przyjęła i przysłała mu swój program teatru ludowego. Powiedział mi, że Zawadzki podał o przedłużeniu koncesji, ale on mu nie da, lecz mnie od jesieni. Wcześniej nie może”²⁰⁶. W czasie tym jednak działa wciąż jeszcze Zawadzki, Zapolska natomiast w początku roku 1903 pisała: „Z teatrem ludowym milczenie. To mnie bynajmniej nie ciągnie i zaczynam tylko myśleć o moich szkolnych przedstawieniach”²⁰⁷. Starania trwają wszakże, choć w listach mówi o nich kandydatka na dyrektorkę z coraz większą niechęcią. 14 maja 1903 pisze z Zakopanego: „Robię, co mi każesz z tą koncesją, ale się nie łudzę i zajmuję się głównie pisaniem i ściąganiem obstalunków na powieści, bo to pewniejsze niż co innego”²⁰⁸. 15 maja decyduje się wreszcie: „Teatru ludowego nie chcę. Nie mam na to ani sił, ani zdrowia, ani pieniędzy. Niech im służy. Gdy odebrałam twój dzisiejszy list, widzę, że się na jedno zgadzamy — mamy zamiar zostać w Zakopanem. Nie wynajmuj mieszkania, zobaczymy, co zrobimy”²⁰⁹. Zamiar został zrealizowany. Zapolska została w Za-

²⁰³ *Ibid.*, s. 95.

²⁰⁴ Bar, o. c., s. 77—80.

²⁰⁵ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12053 I, k. 16.

²⁰⁶ Zob. przypis 188.

²⁰⁷ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12053 I, k. 29.

²⁰⁸ *Ibid.*, k. 83.

²⁰⁹ *Ibid.*, k. 86. Wzmianki o pertraktacjach w tym rękopisie są także na kartach: 1, 5, 18, 19, 22, 31, 39, 71, 77, 78, 83.

kopaniem do końca roku 1903. Stosunki z mężem tymczasem pogorszyły się i w grudniu 1903 roku zdecydowano separację.

W początku roku 1904 przeniosła się niedoszła dyrektorka teatru ludowego do Lwowa, gdzie przebywała już do końca życia, z wyjątkiem okresowych kuracji w uzdrowiskach galicyjskich i zagranicznych.

W latach następnych żyła już wyłącznie z pióra, myśli o teatrze przecież nie porzucała. Kiedy w roku 1905 doszła do porozumienia z mężem, pisała do niego o swoich planach w liście z 16 marca 1905: „A potem [sc. od jesieni 1905 roku — przyp. Z. R.] to może się co zrobi jako. Czy ja wiem? Może Solski weźmie Kraków, czy co wiedzieć można...”²¹⁰ Ludwik Solski objął rzeczywiście dyrekcję teatru krakowskiego w roku 1905, kierując nim do roku 1913. Zawodową aktorką nie miała być jednak Zapolska do końca życia.

Zaszły natomiast w latach omawianych wypadki, które na nowo obudziły w niej pragnienie usamodzielnienia się na gruncie teatralnym. Oto w październiku i listopadzie 1906 roku²¹¹ napisała Zapolska *Moralność pani Dulskiej*, utwór, który zdobył ogromne powodzenie i zapewnił jej trwałe miejsce w historii naszego dramatu.

Już przedtem kilka jej utworów zakupywały wędrowne zespoły galicyjskie, głównie Tadeusza Pilarskiego, płacąc ryczałtem umówioną sumę. Oferty tego rodzaju zjawily się oczywiście i po premierze *Moralności pani Dulskiej*, której powodzenie było wprost niebywałe. Już poprzednie utwory Zapolskiej zdobyły popularność niemalą. W teatrze krakowskim, według sumiennej statystyki Karola Estreichera, 13 jej utworów, granych do marca 1907 roku, ściągnęło 80 000 widzów na 136 przedstawień, dając w sumie teatrowi krakowskiemu dochód 120 000 koron, co równało się całorocznemu bilansowi sceny krakowskiej. Według obliczeń Estreichera, tylko *Kościuszkę pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca miał większą liczbę widzów i przyniósł teatrowi krakowskiemu większe dochody niż poszczególne utwory Zapolskiej, a zwłaszcza *Tamten*. Sukces *Moralności pani Dulskiej* był od razu wielki: od dnia premiery, 5 grudnia 1906 roku, do marca 1907 roku ściągnęła ona

²¹⁰ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12054 I, k. 36.

²¹¹ Wynika to z listów do Janowskiego (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12055 I, k. 34—55).

do teatru krakowskiego 5000 widzów i przyniosła 9000 koron dochodu, co było na ówczesne stosunki cyfrą ogromną²¹².

Toteż, zamiast oddawać utwór któremuś z dyrektorów wędrownych, zaczęła Zapolska od początku przemyśliwać nad utworzeniem własnego zespołu. Sama nie zamierzała nim kierować, bo właśnie w początku tego roku wyjechała na kurację do zakładu dra Ebersa na Lido. Zapaliła natomiast do swego projektu męża, który teatrem zawsze bardzo się interesował. Przez luty trwają listowne narady między małżonkami co do ewentualnego współnika, na którego kilku było kandydatów, wreszcie w końcu miesiąca Janowski decyduje się jechać sam. 2 marca pisze do niego Zapolska: „Jeśli masz siły, to sto razy wolę, ażebyś jechał. Raz to zrobiwszy z moją sztuką, możesz potem objechać znów z nową itd. A gdy wyzdrowieje, objedziemy Galicję ze mną jako aktorką i zarobiemy pieniądze. Po co on ma te 400 florenów zarobić?”²¹³ Janowski postarał się o potrzebną koncesję Namiestnictwa i zajął się kompletowaniem zespołu. Obsada przedstawiała się następująco: Pani Dulski — Hermina Rowińska; Pan Dulski — Władysław Czajkowski; Zbyszko Dulski — Zbigniew Lenczewski; Hesja Dulski — Maria Kalinowska; Mela Dulski — Zofia Sławińska; Juliasiewiczowa z Dulskich — Maria Sznage; Lokatorka — Aniela Kratochwilowa; Hanka — Maria Czajkowska; Tadrachowa — Maria Grabowska²¹⁴. Reżyserię powierzył Janowski kierownikowi lwowskiego teatru ludowego, Franciszkowi Frączkowskiemu²¹⁵. Musiała ona być dość sumienna, jak na owe czasy dla

²¹² K. Estreicher, *Pani Dulski podróżuje*, Głos Narodu, 1907, nr 130, przedruk: Nasz Kraj, 1907, t. III, nr 13. Oba artykuły podpisane są kryptonimami, sprawę autorstwa przesądza jednak praca K. Świerkowskiego, *Karol Estreicher. Bibliografia prac jego i literatury o nim*, Warszawa 1928, s. 74. Wg Estreichera, co do powodzenia w teatrze krakowskim mogą się — poza Anczycem — mierzyć z Zapolską tylko: Wyspiański, który sześcioma dramatami wypełnił 142 przedstawienia ściągając 40000 widzów i przynosząc 80000 koron dochodu, oraz Rydel, którego pięć utworów szło przez 88 przedstawień, przy 40000 widzów i dochodzie 70000 koron.

²¹³ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12056 I, k. 21.

²¹⁴ Fotografia zespołu ukazała się w cytowanym artykule Estreichera, Nasz Kraj, 1907, t. III, nr 13. Nadto fotografie z napisami: „P. Kalinowska jako Hesja Dulski”, „Cace-walk, tańczony przez pp. Kalinowską i Lenczewskiego przy końcu aktu I *Moralności pani Dulskiej*”, „P. Rowińska jako pani Dulski”, pomieściły Nowości Ilustrowane, 1907, nr 14.

²¹⁵ Janowski, o. c., k. 215.

provincji galicyjskiej; w każdym razie rewelacją była gra bez sufлера²¹⁶. „Owszem, uznaję zupełnie taką obsadę — pisała Zapolska do męża 5 marca z Lido — i zdaje mi się, że w ten sposób sztuka doskonale pójdzie. [...] Można ją nazwać Trupą imienia Gabrieli Zapolskiej; to swoje na afiszu zrobi”²¹⁷.

Janowski zmienił nieco tytuł i na programach imprezy czytano: „Teatr Gabrieli Zapolskiej pod artystycznym kierunkiem Stanisława Janowskiego. Największy sukces bieżącego sezonu wszystkich scen polskich, *Moralność pani Dulskiej*, tragifarsa kołtuńska w 3 aktach przez Gabriellę Zapolską”²¹⁸. „Odebrałam także afisze — donosi Zapolska mężowi 12 marca — które przedstawiają się wspaniale”²¹⁹.

Osobne wskazówki otrzymał Janowski w sprawie reklamy w piśmie galicyjskich, a ze strony Karola Estreichera zapewniła sobie Zapolska specjalny artykuł pt. *Pani Dulska podróżuje*, którego korektę przysłała jej na Lido i który ukazał się u progu objazdu, 19 marca, w *Głosie Narodu*, przedrukowany następnie przez *Nasz Kraj*²²⁰.

Zespół, jak na stosunki galicyjskiej prowincji, był rzeczywiście dobrany szczęśliwie. Kilka osób było z teatru lwowskiego, z którego uzyskały one na czas trwania imprezy bezpłatny urlop. Kalinowską zwerbowało z krakowskiego teatru ludowego. Sznage była aktorką znaną w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Teatr miał więc wszelkie widoki powodzenia.

Pierwszy występ odbył się 14 marca w Przemyśle, po czym objechano ogółem jeszcze piętnaście miast w dwóch turach, z przerwą w Wielkim Poście.

Sukces był niespodziewanie wielki. W Przemyśle domagano się drugiego przedstawienia. W Tarnopolu policja musiała bronić kasy przed natłokiem kupujących bilety. W Jarosławiu i Rzeszowie sale były wyprzedane w przeddzień przyjazdu zespołu. W Stanisławowie, na skutek handlu biletami, „ceńy na najlichsze miejsca dochodziły sum bajecznych”. Przedstawienia przyjmowano niezwykle przychylnie, a prasa prowincjonalna opisywała je w superlatywach. „Objechaliśmy całą Galicję dookoła w triumfalnym wprost pocho-

²¹⁶ Estreicher, l. c., także *Gazeta Samborska*, 1907, nr 11.

²¹⁷ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12056 I, k. 25.

²¹⁸ Estreicher, l. c.

²¹⁹ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12056 I.

²²⁰ *Ibid.*, k. 36; zob. przypis 212.

dzie” — pisze w swym pamiętniku Janowski. „Moralnie najwięcej dały nam Czerniowce, do których zboczyliśmy z naszej drogi, gdzie wszystkie niemieckie i polskie pisma w długich artykułach rozwodziły się nad sztuką, grą aktorów i reżyserią. Te recenzje przyczyniły się wiele do otrzymania stałej koncesji, której mi później udzielono”²²¹.

Zapolska śledziła uważnie bieg wypadków wysyłając dzień po dniu listy do poszczególnych miast, według przesłanej jej marszruty, radząc, jak postępować z aktorami, jakie miasta wybierać. „Wiedziałam, że w Tarnowie będzie gorzej — pisze 25 marca — bo, widzisz, to jest najwstrętniejsze i najbardziej zawszone księżami miasto w całej Galicji”²²².

Po skończonym objeździe pojechał Janowski po żonę na Lido, zawożąc jej obfity plon udanej imprezy.

Już w czasie trwania pierwszego objazdu obmyśliła Zapolska repertuar drugiego, w którym sama miała wziąć udział, i dla którego zamierzała napisać nowy utwór typu *Moralności pani Dulskiej*. 19 marca 1907 r. pisze więc do dyrektora Teatru Gabrieli Zapolskiej: „Przemyśliwam, że jeśli odzyskam zdrowie, to napiszę sztukę na 4 osoby. *Paryżanka* także na 4 osoby. Jeszcze się co znajdzie i będzie można wszędzie dać 3 spektakle, a w ten sposób zrobi się ładny grosz”²²³. 3 kwietnia: „Można będzie w jesieni jadąc w *tournée* ze mną (*Paryżanka*, *Żona idealna*, *Dulska* i moja nowa sztuka) powtórzyć *Dulską*, a zawsze jeszcze przyjdą. Skoro się mieć będzie 4 sztuki, to i koszt mniejszy z przejazdami, i duży zarobek. Tylko stanowczo Tarnów się ominie, bo cierpieć tego miasta nie mogę, przez jego bigoterię”²²⁴.

Nowa sztuka, o której mowa w obu listach, to napisane w drugiej połowie roku, już po powrocie z Lido do Lwowa, *Ich czworo*. Do repertuaru nie dobrano jednak żadnego z utworów proponowanych przez Zapolską, ale jeden z ostatnich sukcesów teatralnych, Bernarda Shawa *Żołnierza i bohatera*, grywanego wówczas pt. *Bohaterowie*. Zapolska i tym razem nie wyruszyła w objazd, który trwał od 5 marca do 13 kwietnia 1908 roku, gdyż w styczniu tego roku wyjechała powtórnie na kurację na Lido.

Stamtąd wszakże, jak w poprzednim roku, śledzi uważnie bieg wypadków, doradzając mężowi: „Nie bierz Kwiecińskiej, bierz Ka-

²²¹ Janowski, o. c., k. 209.

²²² Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12056 I, k. 35.

²²³ *Ibid.*, k. 42.

²²⁴ *Ibid.*, k. 16.

łowską; ona będzie bardzo dobra [...] — telegram mój brzmiał: *Prenez Bednarzewska [...]*”²²⁵ — dołączając zwięzłe charakterystyki aktorów: „Tylko boję się Rasińskiego, bo to awanturnik, a Frączkowski lotr”²²⁶.

Do *Nowości Ilustrowanych* posłała Zapolska artykuł *Nowy dyrektor trupy teatralnej*, z portretem Janowskiego i prośbą, aby umieszczono go w piśmie w dniu wyjazdu zespołu²²⁷.

Powodzenie jednak było tym razem znacznie mniejsze. *Ich czworo* zwłaszcza mało przyciągało publiczności galicyjskiej, większe natomiast zainteresowanie wzbudzał *Żołnierz i bohater*, przy którym chwalono sobie udane dekoracje i kostiumy: „W rezultacie nie wróciłem do Lwowa bez zarobku — wspomina Janowski — ale był on znacznie mniejszy jak w roku zeszłym, mimo że dałem na ogół dwa razy tyle przedstawień”²²⁸.

Dużo natomiast zadowolenia musiały dać małżonkom głosy prasy, które twierdziły teraz zdecydowanie, że Teatr Gabrieli Zapolskiej jest najlepszy z galicyjskich zespołów objazdowych.

Na wiadomość o miernych zarobkach pisała Zapolska do Janowskiego 13 marca, do Nowego Sącza: „I teraz możesz tylko zrobić pieniądze, gdy mnie zawieziesz. Nigdy inaczej. To trudno, ale już tak jest z pewnością”. Planuje więc już trzeci objazd na jesień, z nowym utworem, którym był ukończony w początku kwietnia 1908 roku *Skiz*. „4 osoby w sztuce — donosi Janowskiemu — Ty, ja i jeszcze dwoje”²²⁹. Rozgniewana na przyjęcie *Ich czworga* przez krytykę galicyjską, planuje wystawienie komedii wyłącznie w Warszawie i we własnym teatrze objazdowym, który dałby we Lwowie kilka przedstawień abonamentowych w Kasynie. W rzeczywistości objazd odbył się po premierach lwowskiej z 5 października i krakowskiej z 17 października, w listopadzie i początkach grudnia 1908 roku.

Już w październiku ogłosiła Zapolska w *Nowościach Ilustrowanych* wywiad, z którego wynikało, że tym razem zespół wyreżyserowany został przez autorkę²³⁰. Pewną sensacją przedstawienia były stylowe meble, własność Zapolskiej, przywiezione z Paryża. Także dekoracje sporządzono nowe „w zakładzie p. Balka”. Obsada

²²⁵ *Ibid.*, k. 21.

²²⁶ *Ibid.*, k. 36.

²²⁷ Ukazał się anonimowo w numerze 9, z 29 lutego 1908.

²²⁸ Janowski, *o. c.*, k. 217.

²²⁹ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12057, k.76.

²³⁰ L., *Nowa sztuka Zapolskiej*. *Nowości Ilustrowane*, 1908, nr 3.

była następująca: Muszka — Stefania Sulima-Starzewska; Lulu — Winiewska; Tolo — Henryk Klimontowicz; Wituś — Stanisław Bryliński. Zapolska w objeździe nie wzięła udziału. Powodzenie było większe jeszcze niż za pierwszym razem: *Moralność pani Dulskiej* przyniosła małżonkom 700 florenów, *Skiz* — 790²³¹. Prasa galicyjska przyjęła imprezę z wielkim uznaniem. Zakończyła się jednak na niej działalność Teatru Gabrieli Zapolskiej.

W następnych latach kontakty z teatrem na płaszczyźnie zawodowej nie były dla Zapolskiej bynajmniej koniecznością. Z dochodów teatru objazdowego kupili sobie małżonkowie willę z ogrodem, którą nazwali *Skiz*; dochody z pracy literackiej wzrastały stale.

W latach 1912—1913 po raz ostatni zjawia się aktorka i dyrektorka w teatrze, tym razem w założonym w roku 1912 Teatrze Premier. Instytucja ta stworzona została przez Teatralną Spółkę Udziałową we Lwowie, Towarzystwo Akcyjne z o. o. Według informacji prasy, spółka rozporządzała znacznym kapitałem; działalność jej cechował też od razu pewien rozmach. Zwerbowano aktorów z teatrów: lwowskiego, łódzkiego i wileńskiego. Zapewniono sobie gościnne występy Mieczysława Frenkla, Ireny Solskiej, Ludwika Solskiego, Ireny Trapszo, Ferdynanda Feldmana.

Teatr Premier miał występować we Lwowie oraz w dziesięciu większych miastach Galicji²³². W praktyce rozszerzono trasę na szesnaście miast. Kierownictwo całej imprezy objął Jan Pietrzycki (1880—1945). Był to poeta liryczny, który od dawna interesował się teatrem. W roku 1903 współpracował ze Sceną Niezależną Zapolskiej. W latach późniejszych prowadził we Lwowie kabaret literacki, Szopkę Polityczną²³³. Brak mu było oczywiście przygotowania zawodowego. Jako reżysera wymienia też prasa stale dawną znajomą Pietrzyckiego, Zapolską, choć Stanisław Dąbrowski twierdzi: „Teatr Premier używał jej nazwiska jako reżyserki dla reklamy; oczywiście, pewne utwory przy niej studiowano, ale raczej dorywczo”²³⁴. Poza ogólnikami, niczego niestety o typie tej pracy nie można się z prasy dowiedzieć.

²³¹ Wynika to z listu Zapolskiej (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 12057 I, k. 89).

²³² *Wiśła*, 1912, nr 14; *Tygodnik Ziemi Sanockiej*, 1912, nr 38.

²³³ O kabarecie literackim Pietrzyckiego pisała Zapolska w felietonie przedrukowanym w zbiorze: *W zamyśleniu, słowo wstępne* J. Jedlicz, Lwów 1923, s. 13—21.

²³⁴ W liście do autora tego szkicu.

Teatr Premier działał w sezonie 1912/1913; w sezonie następnym brak już śladów jego istnienia. W repertuarze jego stwierdzić można, na podstawie dostępnych nam materiałów, osiem utworów. Jakiejś zdecydowanej linii repertuarowej brak. Prócz kilku utworów o charakterze rozrywkowym, zagrano jeden utwór G. Hauptmanna oraz jeden Zapolskiej: *Nerwową awanturę*; drugiego, zapowiedzianego pt. *Bobosko*, Zapolska nie wykończyła.

Impreza została przyjęta przez prowincję początkowo z wielką radością, choć już do treści *Nerwowej awantury* zgłoszono poważne zastrzeżenia. Z czasem poziom teatru jednak widocznie się obniżył i krytykowano go ostro.

Oprócz kontaktów z Teatrem Premier zanotować jeszcze należy, w piątym okresie działalności teatralnej Zapolskiej, współpracę z Teatrem Niezależnym, założonym w tych latach we Lwowie przez dobrego jej znajomego, Antoniego Godziembę Wysockiego²³⁵.

Teatr ten miał wysokie i ciekawe ambicje repertuarowe, a wzorując się na działalności Antoine'a starał się m. in. wystawiać utwory, które z powodów politycznych nie mogły się ukazać na scenach publicznych. Okoliczności tej zawdzięczał wystawienie dramat Zapolskiej pt. *Tresowane dusze*. Teatr Niezależny wystawił go 15 listopada 1913 roku w sali Kasyna Miejskiego we Lwowie. *Tresowane dusze*, powstałe w roku 1901, były przejrzystą satyrą na stosunki w lwowskim Słowie Polskim, w którym Zapolska w tych latach pracowała, i dlatego nie były wystawiane we Lwowie, podczas gdy w Krakowie premiera odbyła się już 12 kwietnia 1902 roku, w obecności autorki.

Kontakty z Teatrem Niezależnym były już jednak ostatnim faktem do zanotowania w zakresie teatralnej działalności Zapolskiej.

W latach wojny światowej nie opuszczała ona swego mieszkania.

Prześledzenie przytoczonego w niniejszym szkicu materiału zdaje się nasuwać następujące wnioski:

1. Poznanie teatralnej działalności Gabrieli Zapolskiej jest nieodzowne dla zrozumienia rozwoju jej twórczości dramatopisarskiej. Od *Poziomek*, napisanych dla Teatrzyku Towarzystwa Dobroczynności, po *Ich czworo* i *Skiza*, przeznaczonych dla Teatru Gabrieli Zapolskiej, śledzić można ścisły związek tej twórczości z życiem teatralnym.

²³⁵ Por. A. Wysocki, *Teatr Niezależny*, As, 1938, nr 11.

2. Wydaje się, że pozostał pewien wkład Zapolskiej w historię teatru polskiego. Aktorką najwyższej klasy, mimo gorących pragnień, nie została. Oddziaływanie nowych elementów w stylu jej gry było w Warszawie ograniczone, w Galicji natomiast elementy te nie były zupełną nowością. Niewątpliwe zasługi ma jednak Zapolska w zakresie repertuaru realistycznego w ostatnich dziesiątkach lat XIX wieku, a także jako nauczycielka i w pewnej mierze inicjatorka w dziedzinie inscenizacji. Podniety idące od jej różnorodnej działalności teatralnej mogły więc przyczynić się do kształtowania polskiego realizmu scenicznego na przełomie XIX i XX wieku.

REPERTUAR GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Repertuar aktorski Zapolskiej dołączony do niniejszego szkicu obejmuje jedynie role wykonane w czasie jej działalności zawodowej (Zapolska występowała chętnie jako amatorka, także i w latach dziewięćsetnych).

Do zestawienia nie włączono repertuaru paryskiego, omówionego w tekście pracy. W wielu wypadkach nie można było uzyskać szczegółowych informacji. Zestawiony materiał czerpany był z afiszów (często zdekompletowanych), porównywanych z informacjami prasowymi, jeśli chodzi o występy w teatrach Lwowa, Krakowa i Poznania. Przy zestawieniu repertuaru poznańskiego posłużono się wymienioną w przypisach pracą H. Kowalenko. Materiał dotyczący występów w innych miastach Polski czerpano wyłącznie z informacji prasowych.

Jeśli chodzi o ciekawe *tournee* po Polsce zachodniej w roku 1887, to w prasie znalazło ono bardzo słaby oddźwięk. Wiadomo jednak, że w Bydgoszczy miała para aktorów wykonać 24 kwietnia 1887 w sali Hotelu Royal, przy ówczesnym placu Teatralnym 2, jednoaktową komedię Lamberta Thiboust *Mąż w bawelnie*, do czego dochodziła scena humorystyczna W. Szymanowskiego *Mucha* w wykonaniu Trapszy, *Lapka na myszy* Marcellego Zboińskiego i dwa wiersze Kornela Ujejskiego w wykonaniu Zapolskiej. Podobny był również repertuar w czasie występów w Hotelu Saskim w Poznaniu, w dniach 13 i 20 maja 1887 roku. Utwór Thiboust okazał się również jedną z głównych pozycji w czasie występów na prowincji Królestwa.

Obfity materiał reprezentują recenzje z działalności Teatru Gabrieli Zapolskiej w prasie prowincjonalnej Galicji, bardzo, niestety, w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej zdekompletowanej. Prasa ta była również głównym źródłem informacji w sprawach Teatru Premier.

KRAKÓW — SEZON 1881/1882

- 1 26 I 1882 — Kazimierz Zalewski, *Spudłowali*. Komedia w 1 akcie (Margot) ²³⁶.
- 2 2 II 1882 — A. d'Ennery, *Dwie sieroty*. Dramat w 5 aktach (Florentyna).

²³⁶ W nawiasach okrągłych podano role Zapolskiej. Pytajniki w nawiasach oznaczają brak informacji źródłowej o roli Zapolskiej.

- 3 18 II 1882 — Stanisław Dobrzański, *Żołnierz królowej Madagaskaru* (Panna Sabina Męcka).
- 4 2 II 1882 — Edward Pailleron, *Świat nudów*. Komedia w 3 aktach (Pani Arriego).
- 5 19 II 1882 — Gustaw Moser, *Porucznik fiołkowy*. Komedia w 4 aktach (Mina).
- 6 4 III 1882 — Wiktoryn Sardou, *Stryj Sam*. Komedia w 4 aktach (Lu-krecja).
- 7 9 III 1882 — Wiktoryn Sardou, *Rabagas*. Komedia w 5 aktach (Thorenau).
- 8 11 III 1882 — Wiktoryn Sardou, *Pocziwi wieśniacy*. Komedia w 4 aktach (Chouchou).
- 9 16 III 1882 — Oktawiusz Feuillet, *Dalila*. Dramat w 6 aktach. (Lady Wilson).
- 10 17 III 1882 — Henryk Meilhac i Ludwik Halevy, *Frou-Frou*. Dramat w 5 aktach (Paulina, służąca).
- 11 22 IV 1882 — Wiktoryn Sardou, *Odetta*. Dramat w 4 aktach (Hrabina Karola).
- 12 8 V 1882 — Adam Staszczuk, *Noc Świętojańska*. Obraz ludowy w 4 aktach (Baśka).
- 13 14 V 1882 — Jan Galasiewicz, *Czartowska Ława*. Obraz ludowy w 4 aktach (Magda).
- 14 20 V 1882 — H. Chirot, *Lokatorowie pana Blondeau*. Komedia w 5 aktach (Sansonetka).
- 15 27 V 1882 — Jan F. A. Bayard, Eugeniusz Scribe i Ludwik E. Vanderburch, *Ulicznik paryski*. Komedia w 4 aktach w adaptacji Zygmunta Anczyca (Ludwik, wnuk pani Bertrand).
- 16 29 V 1882 — Benjamin Antier, Saint-Amand i Paulyanthe, *Robert i Bertrand, czyli dwaj złodzieje*. Wodewil w 4 aktach, w adaptacji Zygmunta Anczyca (Pani Capelin).
- 17 2 VI 1882 — Wiktoryn Sardou, *Dziewiąte przykazanie* (Paola).
- 18 3 VI 1882 — Jan F. A. Bayard i Maria E. W. M. Theaulon, *Ojciec debutantki*. Komedia w 5 aktach (Anita).
- 19 4 VI 1882 — Jan Nepomucen Nestroy, *Galganduch, czyli trójka hultajska*. Melodramat w 3 aktach (Kamila).
- 20 17 VI 1882 — *Biust*. Komedia w 3 aktach (Risotto).
- 21 Stanisław Dobrzański, *Złoty cielec*. Komedia w 1 akcie (Emma).
- 22 20 VI 1882 Eugeniusz Labiche, *Kapelusze słomkowy* (Helena).
- 23 22 VI 1882 — *Recepta na świękry*. Komedia w 1 akcie (Maria).
- 24 6 VI 1882 — Roderyk J. Benedix, *Wujaszek całego świata*. Komedia w 3 aktach (Alina).
- 25 4 VII 1882 — Leopold Starzeński, *Gwiazda Syberii*. Dramat narodowy w 4 aktach (Olga).
- 26 8 VII 1882 — Fryderyk Kaiser, *Mieszczanie i kmiotki, czyli handlarz bydła z Krakowskiego*. Komedia w 5 aktach (Klotylda).
- 27 15 VII 1882 — Franciszek Coppée, *Przechodzeń*. Nokturn sceniczny (Żaneta).

POZNAŃ — SEZON 1882/1883

- 1 26 X 1882 — Józef Korzeniowski, *Żydzi*. Komedia w 4 aktach (Zofia).
- 2 3 XI 1882 — Wiktoryn Sardou, *Odette*. Dramat w 4 aktach (Baronowa).
- 3 9 XI 1882 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 4 24 XI 1882 — Leopold Świdorski, *Na wsi*. Komedia w 4 aktach (Eulalia Idalska).
- 5 12 XII 1882 — J. I. Kraszewski, *Miód kasztelański*. Komedia w 3 aktach (?).

PETERSBURG — WYSTĘPY GOŚCINNE W ROKU 1883

- 1 25 I 1883 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 2 4 II 1883 — Antoni Małecki, *Grochowy wieniec*. Komedia w 4 aktach (Rucka).
- 3 6 II 1883 — Zofia Mellerowa, *Falszywe blaski*. Komedia w 1 akcie (Leonowa).
- 4 10 II 1883 — Jan F. A. Bavard i Filip Dumanoir, *Indiana i Charlemagne* (?).
- 5 13 II 1883 — Józef Korzeniowski, *Okno na pierwszym piętrze*. Dramacik w 1 akcie (Hrabina).
- 6 17 II 1883 — Wiktoryn Sardou, *Rozwiedzmy się*. Komedia w 3 aktach (Żona).
- 7 18 II 1883 — Józef Korzeniowski, *Karpaccy górale*. Dramat w 3 aktach (Prakseda).
- 8 24 II 1883 — Stanisław Rzewuski, *Z przeciwnych obozów*. Fraszka w 2 aktach (?).
- 9 1 III 1883 — Edward Lubowski, *Sąd honorowy*. Komedia w 5 aktach (?).
- 10 6 III 1883 — Michał Bałucki, *Emancypowane*. Komedia w 3 aktach (Kamil).
- 11 6 III 1883 — Kazimierz Zalewski, *Spudłowali*. Komedia w 1 akcie (Margot).
- 12 8 III 1883 — Oktawiusz Feuillet, *Miłość ubogiego młodzieńca*. Dramat w 7 aktach (Henryka).

LWÓW — SEZON 1883/1884

- 1 20 IV 1883 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 2 17 V 1883 — Teodor Barrière, *Trzpiot*. Komedia w 3 aktach (?).
- 3 28 V 1883 — Leon Madejski, *Syrena*. Obrazek sceniczny w 1 akcie (Irena).
- 4 19 VII 1883 — Kazimierz Zalewski, *Artykuł 264*. Komedia w 5 aktach (Kamila).
- 5 26 VII 1883 — Alfred Henequin i Emil Najac, *Lolo*. Komedia w 3 aktach (Antosia, pokojówka).
- 6 21 VIII 1883 — Hipolit Raymond i Maurycy Ordonneau, *Paryżanie na prowincji* (?).
- 7 11 IX 1883 — Wincenty Rapacki, *Odsiecz Wiednia*. Obraz dramatyczny w 5 aktach. (Zelia Bułgarka w haremie Wezyra).
- 8 21 IX 1883 — Edward Lubowski, *Jacuś*. Komedia w 3 aktach (Marta, córka baronowej).

- 9 27 IX 1883 — Ola S., *Potępiona*. Komedia w 4 aktach (?).
- 10 14 X 1883 — Jan Aleksander Fredro, *Oj, młody, młody!* Komedia w 4 aktach (Eufemia, żona dra Puffera).
- 11 19 X 1883 — Edmund Gondinet, *Zacni ludzie*. Komedia w 4 aktach (?).
- 12 12 XII 1883 — Henryk Duru i Henryk Chivot, *Fortel Artura* (?).
- 13 27 XII 1883 — A. Lubicz, *Za późno*. Dramat w 5 aktach (?).
- 14 1 I 1884 — Michał Bałucki, *Dom otwarty*. Komedia w 3 aktach (Pulcheria).
- 15 6 I 1884 — Stanisław Dobrzański, *Żołnierz królowej Madagaskaru*. Komedia w 3 aktach (Kamila, tancerka).
- 16 11 I 1884 — Michał Bałucki, *Gęsi i gąski*. Komedia w 5 aktach (Natalia).
- 17 18 I 1884 — Wiktoryn Sardou, *Starzy kawalerowie*. Komedia w 5 aktach (Ludwika).
- 18 23 I 1884 — Henryk Meilhac i Gilles, *Mój kolego*. Komedia w 5 aktach (Sydonia).
- 19 11 II 1884 — Kazimierz Zalewski, *Górą nasi*. Komedia w 5 aktach (Hersylia).
- 20 2 III 1884 — Władysław Dunin, *Na obcej ziemi*. Obraz dramatyczny w 4 odsłonach (Księżna Froza).
- 21 9 III 1884 — Wiktoryn Sardou, *Fedora*. Dramat w 4 aktach (Hr. Olga Sucharew).
- 22 11 III 1884 — Stanisław Dobrzański, *Złoty cielec*. Komedia w 1 akcie (Emma).
- 23 21 III 1884 — Paweł Ferrari, *Samobójstwo*. Komedia w 5 aktach (Laura).
- 24 28 III 1884 — Juliusz Słowacki, *Balladyna*. Tragedia w 5 aktach (Chochlik).
- 25 15 IV 1884 — Adolf Abrahamowicz i Ryszard Ruszkowski, *Nihilści*. Komedia w 3 aktach (Julia).
- 26 21 IV 1884 — Karol Brzozowski, *Obleżenie Lwowa* (Kobieta I).
- 27 28 IV 1884 — Stanisław Dobrzański, *Wujaszek Alfonsa*. Komedia w 1 akcie (Adela).
- 28 29 IV 1884 — Adolf Abrahamowicz, *Gwaltu! on ma bzika*. Komedia w 1 akcie (Kunegunda).
- 29 2 V 1884 — W. Juliusz Wdowiszewski, *Potomkowie senatorów*. Komedia w 3 aktach (Regina Goldschmitt).
- 30 13 V 1884 — Jan Nepomucen Nestroy, *Galganduch, czyli trójka kultańska*. Czarodziejski melodramat w 3 aktach (Amoroza, bogini miłości).
- 31 14 V 1884 — Wiktoryn Sardou, *Rozwiedzmy się*. Komedia w 3 aktach (Pani de Brionne).
- 32 16 V 1884 — Wilhelmina v. Hillern, *Orlica*. Dramat ludowy w 5 aktach (Afra).
- 33 3 VI 1884 — Wincenty Rapacki, *Odbijanego*. Komedia w 5 aktach (Krzyścia, pokojowa).
- 34 19 VI 1884 — Jan Bayard i J. de Vailly, *Mąż na wsi*. Komedia w 3 aktach (Pani de Nohan).
- 35 21 VI 1884 — Alfred Delacourt i Alfred Hennequin, *Różowe domina*. Komedia w 3 aktach (Joasia, pokojówka).

LWÓW — SEZON 1884/1885

- 1 19 VIII 1884 — Kazimierz Zalewski, *Góra nasi*. Komedia w 5 aktach (Hersylia).
- 2 20 VIII 1884 — Michał Bałucki, *Dom otwarty*. Komedia w 3 aktach (Pulcheria).
- 3 22 VIII 1884 — Eugeniusz Labiche i Henryk Duru, *Za piękna żona*. Komedia w 3 aktach (Helena de Goberville).
- 4 29 VIII 1884 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnic*. Dramat w 4 aktach (Helena).
- 5 7 IX 1884 — Wincenty Rapacki, *Odbijanego*. Komedia w 5 aktach (Krzysia, pokojowa).
- 6 10 IX 1884 — Henryk Meilhac, *Księżna Martin*. Komedia w 1 akcie (Nana, pasterka indyków).
- 7 19 IX 1884 — Wiliam Szekspir, *Ryszard III* (Edward, książę Walii).
- 8 30 IX 1884 — Stanisław Dobrzański, *Złoty cielec*. Komedia w 1 akcie (Emma).
- 9 1 X 1884 — Wiktoryn Sardou, *Fedora*. Dramat w 4 aktach (Hr. Olga Sucharew).
- 10 3 XI 1884 — Wiktoryn Sardou, *Nitka jedwabiu*. Komedia w 4 aktach (Gabriela).
- 11 12 XI 1884 — Wiktoryn Sardou, *Dora*. Komedia w 5 aktach (Hr. Ziska).
- 12 21 XI 1884 — Gabriela Zapolska, *Chata za wsią*. Dramat w 6 obrazach wg powieści J. I. Kraszewskiego (Aza).
- 13 24 XI 1884 — Alfred Hennequin i Emil Najac, *Lolo*. Komedia w 3 aktach (Antosia, pokojówka).
- 14 5 XII 1884 — Wiktoryn Sardou, *Odette*. Dramat w 4 aktach (Baronowa Cornaro-Doria).
- 15 17 XII 1884 — Eugeniusz Labiche, *Moja córeczka*. Komedia w 1 akcie (Klara).
- 16 2 I 1885 — Alfred Delacourt i Alfred Hennequin, *Różowe domina*. Komedia w 3 aktach (Joasia, pokojówka).
- 17 2 III 1885 — Albert Brachvogel, *Narcyz z Rameau*. Tragedia (Margarina de Bonfleurs).
- 18 27 III 1885 — Saint Pierre, *Biała małpa*. Komedia w 3 aktach (Nancy).
- 19 30 III 1885 — Franciszek Coppée, *Przechodzień*. Nokturn sceniczny w 1 akcie (Żaneta).

POZNAŃ — SEZON 1885/1886

- 1 8 X 1885 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnic*. Sztuka w 5 aktach (Atenais).
- 2 10 X 1885 — Kazimierz Zalewski, *Friebe*. Komedia w 5 aktach (Vongars).
- 3 24 X 1885 — Juliusz Claretie, *Książę Zilah*. Dramat w 4 aktach (Margarina Dinatti).
- 4 31 X 1885 — Adolf Abrahamowicz i Ryszard Ruszkowski, *Mąż z grzeczności*. Komedia w 4 aktach (Wanda).
- 5 6 XI 1885 — Wincenty Rapacki, *Odbijanego*. Komedia w 5 aktach (Krzysia).

- 6 19 XI 1885 — Stanisław Bogusławski, *Opieka wojskowa*. Komedia w 3 aktach (Emilia).
- 7 24 XI 1885 — Michał Bałucki, *Gęsi i gąski*. Komedia w 5 aktach (Natalia).
- 8 5 XII 1885 — Zygmunt Przybylski, *Wyprawy kąpielowe*. Komedia w 3 aktach (Hanusia).
- 9 15 XII 1885 — Jan Galasiewicz i Zofia Mellerowa, *Chata za wsią*. Dramat ludowy wg powieści J. I. Kraszewskiego (Aza).
- 10 19 XII 1885 — Juliusz Sandeau, *Rodzina Penarvan*. Komedia w 4 aktach (Renée de Penarvan).
- 11 5 I 1886 — Wiliam Szekspir, *Wieczór Trzech Króli*. Komedia w 5 aktach (Viola).
- 12 15 I 1886 — Maria Szeliga, *Herod baba*. Komedia w 4 aktach wg J. I. Kraszewskiego (Elżbieta Piętkowa).
- 13 21 I 1886 — Gabriela Zapolska, *Łysy kupidyn*. Krotechwila w 3 aktach (Florentyna).
- 14 23 I 1886 — F. Rüss, *Nasze paryżanki*. Komedia w 5 aktach (Eleonora).
- 15 28 I 1886 — Cyryl Danielewski, *Hrabina Cosel*. Dramat w 5 aktach wg J. I. Kraszewskiego (Księżna Teschen).
- 16 1 II 1886 — Wiktoryn Sardou, *Dora*. Komedia w 5 aktach (Hrabina Ziska).
- 17 11 II 1886 — Franciszek i Paweł Schönthan, *Bąk za bąkiem*. Komedia w 4 aktach (?).
- 18 20 II 1886 — Kazimierz Zalewski, *Pani Podkomorzyna*. Komedia w 5 aktach (Barbara Myszkowska).
- 19 25 II 1886 — Juliusz Słowacki, *Księżę Niezłomny*. Dramat w 4 aktach (Feniksana).
- 20 27 II 1886 — Oskar Blumenthal, *Wielki dzwon*. Komedia w 4 aktach (Baronowa Solden).
- 21 4 III 1886 — Marcelli Trapszo, *Podróż pantofla*. Komedia w 3 aktach (Hortensja).
- 22 11 III 1886 — Gustaw Moser, *Wojna w czasie pokoju*. Komedia w 5 aktach (Elli).
- 23 18 III 1886 — Juliusz Rosen, *Oj, ci mężczyźni*. Komedia w 4 aktach (Karolina).

. POZNAŃ — SEZON 1886/1887

- 1 16 X 1886 — Eugeniusz Labiche i Marek Michel, *Przysługa i po raz pierwszy*. Komedia w 1 akcie (?).
- 2 19 X 1886 — Antoni Małecki, *Grochowy wieniec*. Komedia w 4 aktach (Rucka).
- 3 23 X 1886 — Juliusz Rosen, *Porucznik Szykowski*. Komedia w 5 aktach (Berta).
- 4 30 X 1886 — Kazimierz Zalewski, *Nasi zięciowie*. Komedia w 5 aktach (Elżbieta Korbiczowa).
- 5 6 XI 1886 — Edward Lubowski, *Osaczony*. Komedia w 5 aktach (Hr. Iza).
- 6 13 XI 1886 — Viokander, *Berta Malm*. Dramat w 4 aktach (Gertruda).
- 7 20 XI 1886 — Józef Bliziński i Zygmunt Sarnecki, *Lekkoduch*. Komedia w 4 aktach (Flora).

- 8 25 XI 1886 — Michał Wołowski i Józef Kotarbiński, *Nie wypada*. Komedia w 5 aktach (Szydłowiecka).
- 9 27 XI 1886 — Adolf d'Ennery, *Męzczenica*. Dramat w 5 aktach (Gorgona ks. de San Lucca).
- 10 2 XII 1886 — Leopold Starzeński, *Banita*. Dramat w 5 aktach (Zoria).
- 11 4 XII 1886 — Aleksander Mańkowski, *Minowski*. Komedia w 4 aktach (Olana).
- 12 11 XII 1886 — Albin Valabrègue, *Szczęście małżeńskie*. Komedia w 3 aktach (Janina Bonneval).
- 13 18 XII 1886 — Oktawiusz Feuillet, *Chamillac*. Komedia w 5 aktach (Zofia le Dieu).
- 14 28 XII 1886 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnic*. Sztuka w 5 aktach (Atenais).
- 15 13 I 1887 — George Sand, *Poczwarka*. Sztuka w 5 aktach w przeróbce Karoliny Birch-Pfeiffer (Fanchon).
- 16 20 I 1887 — Oktawiusz Feuillet, *Romans paryski*. Dramat w 5 aktach (Rosa).
- 17 22 I 1887 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 18 24 II 1887 — Aleksander Dumas (syn), *Hrabina Romani*. Komedia w 4 aktach (Baronowa Nussi).
- 19 5 III 1887 — Wiktoryn Sardou, *Georgetta*. Komedia w 4 aktach (Paula).
- 20 12 III 1887 — Aleksander Dumas (syn), *Françillon*. Komedia w 3 aktach (Françillon).
- 21 19 III 1887 — Oktawiusz Feuillet, *Dwa światy*. Sztuka w 5 aktach (Bianka).
- 22 23 III 1887 — Józef Korzeniowski, *Karpaccy górale*. Dramat w 3 aktach (Prakseda).

ŁÓDŹ — WYSTĘPY GOŚCINNE W ROKU 1888

- 1 27 XII 1887 — Józef Korzeniowski, *Karpaccy górale*. Dramat w 3 aktach (Prakseda).
- 2 31 XII 1887 — Wiktoryn Sardou, *Rozwiedzmy się*. Komedia w 3 aktach (Żona).
- 3 1 I 1888 — Stanisław Dobrzański, *Żołnierz królowej Madagaskaru*. Komedia w 3 aktach (?).
- 4 6 I 1888 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnic*. Dramat w 4 aktach (Klara).
- 5 21 I 1888 — Jan Galasiewicz i Zofia Mellerowa, *Chata za wsią*. Dramat ludowy w 5 obrazach wg powieści J. I. Kraszewskiego (Aza).
- 6 24 I 1888 — Oktawiusz Feuillet, *Dwa światy*. Dramat w 5 aktach (Ludwika Morel).
- 7 2 II 1888 — Wiktoryn Sardou, *Fedora*. Komedia w 4 aktach [pod tytułem *Księżna Marta*] (?).
- 8 3 II 1888 — Fryderyk Schiller, *Zbójcy* (Amelia).
- 9 16 II 1888 — Caron de Beaumarchais, *Wesele Figara*. Komedia w 5 aktach (Zuzanna).
- 10 26 II 1888 — Gustaw Moser, *Meteor*. Komedia w 4 aktach w adaptacji L. Śliwińskiego (Olga).
- 11 1 III 1888 — Kazimierz Zalewski, *Dama treflowa*. Komedia w 4 aktach (Zofia).

- 12 8 III 1888 — Eugeniusz Scribe, *Stargane więzy*. Komedia w 5 aktach (Hrabina).
- 13 15 III 1888 — Edward Pailleron, *Myszka*. Komedia w 3 aktach (Pepa).
- 14 17 III 1888 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 15 18 III 1888 — Lambert Thiboust, *Mąż pieśczoney*. Komedia w 1 akcie (Cezaryna).
- 16 18 III 1888 — Marian Gawalewicz, *Dzisiejsi*. Komedia w 1 akcie (Julia).
- 17 21 III 1888 — Oktawiusz Feuillet, *Chamillac*. Komedia w 5 aktach (?).
- 18 28 III 1888 — Fryderyk Schiller, *Intryga i miłość*. Tragedia w 5 aktach (Lady Milford).
- 19 2 IV 1888 — Aleksander Mańkowski, *Minowski*. Komedia w 4 aktach (Olga).
- 20 8 IV 1888 — Wiktoryn Sardou, *Nitka jedwabiu* (Pani Lahonie).
- 21 15 IV 1888 — Adolf Abrahamowicz i Ryszard Ruszkowski, *Mąż z grzeczności*. Komedia w 3 aktach (Wanda).
- 22 22 IV 1888 — Oktawiusz Feuillet, *Uwodziciele* (Diana).
- 23 26 IV 1888 — Wiktoryn Sardou, *Ćwiartka papieru*. Komedia w 3 aktach (?).
- 24 1 V 1888 — George Sand, *Poczwarka*. Sztuka w 5 aktach w przeróbce Karoliny Birch-Pfeiffer (Fanchon).
- 25 12 V 1888 — Stach z Wólki, *Chłopski romans*. Krotowchwa w 3 aktach (Wikta).
- 26 13 V 1888 — Eugeniusz Carmon i Feliks Dutertre, *Folwark Primerose*. Wodewil w 1 akcie (?).
- 27 17 V 1888 — Wiktoryn Sardou, *Owoc zakazany*. Komedia w 5 aktach (Paola).
- 28 24 V 1888 — Michał Wołowski i Józef Kotarbiński, *Nie wypada*. Komedia w 5 aktach (Helena Szydłowiecka).

LUBLIN — WYSTĘPY GOŚCINNE W ROKU 1888

- 1 11 VIII 1888 — Jerzy Ohnet, *Hrabina Sara*. Sztuka w 5 aktach (Sara).
- 2 12 VIII 1888 — Gabriela Zapolska, *Małaszka*. Dramat ludowy w 6 odsłonach (Małaszka).
- 3 14 VIII 1888 — Aleksander Dumas, *Françillon*. Sztuka w 3 aktach (Françillon).
- 4 15 VIII 1888 — Jan Galasiewicz i Zofia Mellerowa, *Chata za wsią*. Dramat ludowy w 5 obrazach wg powieści J. I. Kraszewskiego (Aza).
- 5 25 VIII 1888 — George Sand, *Poczwarka*. Sztuka w 5 aktach w przeróbce Karoliny Birch-Pfeiffer (Fanchon).
- 6 28 VIII 1888 — Eugeniusz Scribe, *Adrianna Lecouvreur*. Dramat w 5 aktach (?).
- 7 30 VIII 1888 — Sara Bernhardt, *Wyznanie*. Dramat w 1 akcie (Ks. Marta de Rocca).
- 8 30 VIII 1888 — Wiktoryn Sardou, *Rozwińdźmy się*. Komedia w 3 aktach (Żona).

KRAKÓW — WYSTĘPY GOŚCINNE W SEZONIE 1895/1896

- 1 19 X 1895 — Alfons Daudet, *Safo*. Sztuka w 5 aktach (Fanny Legrand).
- 2 23 X 1895 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 3 29 X 1895 — Kazimierz Zalewski, *Lotrzyca*. Komedia w 5 aktach (Paulina).
- 4 30 X 1895 — Jerzy Courteline, *Boubouroche*. Sztuka w 2 aktach (Adela).
- 5 5 XI 1895 — Henryk Becque, *Paryżanka*. Komedia w 3 aktach (Klotylda).
- 6 10 XI 1895 — Gabriela Zapolska, *Kaśka Kariatyda*. Melodramat w 6 obrazach (Kaśka Olejarek).
- 7 23 XI 1895 — Jerzy Ohnet, *Hrabina Sara*. Sztuka w 5 obrazach (Sara).

LUBLIN — WYSTĘPY GOŚCINNE W ROKU 1895

- 1 8 XII 1895 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnic*. Dramat w 4 aktach (Helena).
- 2 10 XII 1895 — Gabriela Zapolska, *Kaśka Kariatyda*. Melodramat w 6 obrazach (Katarzyna Olejarek).
- 3 12 XII 1895 — Oktawiusz Feuillet, *Miłość ubogiego młodzieńca*. Dramat w 7 aktach (Henryka).
- 4 14 XII 1895 — Aleksander Dumas, *Dama kameliowa*. Sztuka w 5 aktach (Maria Gauthier).
- 5 XII 1895 — Jerzy Ohnet, *Hrabina Sara*. Sztuka w 5 aktach (Sara).
- 6 XII 1895 — Kazimierz Zalewski, *Lotrzyca*. Komedia w 5 aktach (Paulina).
- 7 21 XII 1895 — Henryk Meilhac i Ludwik Halevy, *Frou-Frou*. Komedia w 5 aktach (Gilberta).

WARSZAWA — WYSTĘPY W TEATRZYKU WODEWIL W ROKU 1896

- 1 30 V 1896 — Gerhard Hauptmann, *Hanusia*. Sceny fantastyczne w 2 częściach (Siostra Miłosierdzia).
- 2 11 VII 1896 — Gabriela Zapolska, *Kaśka Kariatyda*. Melodramat w 6 odsłonach (Katarzyna Olejarek).
- 3 23 VII 1896 — Bohdan Jaksa-Ronikier, *Nieszczęśliwi*. Dramat w 3 aktach (Hrabina).
- 4 12 VIII 1896 — Józef Korzeniowski, *Karpaccy górale*. Dramat w 3 aktach [pod tytułem: *Nad Czeremoszem*] (Prakseda).
- 5 14 IX 1896 — Zygmunt Przybylski, *Historia, jakich wiele*. Komedia w 3 aktach (Lina).

LUBLIN — WYSTĘPY W ROKU 1897

- 1 14 I 1897 — Eugeniusz Scribe, *Adrianna Lecouvreur*. Dramat w 5 aktach (Adrianna).
- 2 16 I 1897 — Jan Galasiewicz i Zofia Mellerowa, *Chata za wsią*. Dramat ludowy w 5 obrazach wg powieści J. I. Kraszewskiego (Aza).
- 3 17 I 1897 — Kazimierz Zalewski, *Swaty lichwiarskie*. Komedia w 4 aktach (Halina).

- 4 19 I 1897 — Wiktoryn Sardou, *Rozwiedzmy się*. Komedia w 3 aktach (Żona).
- 5 23 I 1897 — *Sprawa Clemenceau* (?).
- 6 24 I 1897 — Gabriela Zapolska, *Małazska*. Dramat ludowy w 6 odsłonach (Małazska).
- 7 26 I 1897 — Jerzy Ohnet, *Właściciel kuźnie*. Dramat w 4 aktach (Helena).
- 8 28 I 1897 — Oktawiusz Feuillet, *Dalila*. Dramat w 4 aktach (?).
- 9 30 I 1897 — Jan Richepin, *Lep*. Dramat w 5 aktach (Matka).
- 10 31 I 1897 — Gabriela Zapolska, *Kaska Kariatyda*. Melodramat w 6 odsłonach (Katarzyna Olejarek).

PETERSBURG — WYSTĘPY GOŚCINNE W ROKU 1897

- 1 8 IV 1897 — Edward Lubowski, *Królewicz*. Komedia w 4 aktach (?).
- 2 10 IV 1897 — Kazimierz Zalewski, *Swaty lichwiarskie*. Komedia w 4 aktach (Halina).
- 3 15 IV 1897 — Henryk Meilhac i Ludwik Halevy, *Frou-Frou*. Komedia (Gilberta).
- 4 30 IV 1897 — Jan Nepomucen Kamiński, *Staroświecczyzna i postęp czasu* (?).
- 5 4 V 1897 — Kazimierz Zalewski, *Artykuł 264*. Komedia w 5 aktach (Joanna).
- 6 7 V 1897 — Gabriela Zapolska, *Żabusia*. Sztuka w 3 aktach (Helena).
- 7 9 V 1897 — Juliusz Słowacki, *Mazepa*. Tragedia w 5 aktach [akt IV] (Amelia).

KRAKÓW — SEZON 1897/1898

- 1 9 X 1897 — Paweł Hervieu, *Prawo mężczyzny*. Sztuka w 3 aktach (Laura hr. de Ragnais).
- 2 14 X 1897 — Jerzy Courteline, *Boubouroche*. Sztuka w 2 aktach (Adela).
- 3 23 X 1897 — Ernest Blum i Raul Toché, *Primabalerina*. Krotoczwila w 3 aktach (Rosita Fremelli).
- 4 11 XI 1897 — Alfons Daudet, *Safo*. Sztuka w 5 aktach (Fanny Lagrand).
- 5 30 XI 1897 — Juliusz Lemaître, *Przykry wiek*. Komedia w 3 aktach (Jolanta de Montaille).
- 6 4 XII 1897 — Jan Chęciński, *Krytycy*. Komedia w 5 aktach (Pani Sylwina).
- 7 21 XII 1897 — Judyta Gautier i Armand Silvestre, *Handlarka uśmiechów*. Baśń japońska w 5 aktach ze śpiewami i tańcami (Rubinowe Serce).
- 8 5 I 1898 — August Germain, *Rodzina Dorfeuilles*. Komedia w 3 aktach (Sareuilly).
- 9 16 II 1898 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 10 19 II 1898 — Wiktoryn Sardou, *Serafina*. Komedia w 5 aktach (Serafina).
- 11 5 III 1898 — Józef Maskoff [Gabriela Zapolska], *Tamten*. Sztuka w 5 aktach (Pani Wielhorska).
- 12 11 III 1898 — Stanisław Graybner, *Truteń*. Komedia w 3 aktach (Helena Sułkowiecka).
- 13 31 III 1898 — Piotr Decourcelle, *Urwisze* (Zefiryna).

- 14 5 IV 1898 — Henryk Ibsen, *Dzika kaczka*. Dramat w 5 aktach (Gina Ekdal).
- 15 14 V 1898 — Artur Wincenty Pinero, *Księżna i motyl*. Komedia w 5 aktach (Księżna Panonia).
- 16 27 VII 1898 — Adam Mickiewicz, *Dziady* [fragmenty] (Rollisonowa).
- 17 25 XI 1898 — Gabriela Zapolska, *Żabusia*. Sztuka w 3 aktach (Maria).
- 18 11 XII 1898 — Emil Augier, *Małżeństwo Olimpi*. Komedia w 3 aktach (Paulina).
- 19 12 XII 1898 — Eugeniusz Grangé i Lambert Thiboust, *Złodziejka*. Sztuka w 5 aktach (Sara Waters).
- 20 29 XII 1898 — Michał Bałucki, *Gęsi i gąski*. Komedia w 5 aktach (Natalia).
- 21 3 II 1898 — Aleksander Dumas (syn), *Dama kameliowa*. Sztuka w 5 aktach (Maria Gauthier).

KRAKÓW — SEZON 1898/1899

- 1 22 X 1898 — Modest Czajkowski, *Symfonia*. Komedia w 5 aktach (Helena Protic).
- 2 23 X 1898 — Józef Maskoff [Gabriela Zapolska], *Tamten*. Sztuka w 5 aktach (Pani Wielhorska).
- 3 29 XII 1898 — Wiktoryn Sardou, *Serafina*. Komedia w 5 aktach (Serafina).
- 4 7 I 1899 — Maurycy Brioux, *Córki pana Dupont*. Komedia w 4 aktach (Aniela).
- 5 11 I 1899 — Henryk Ibsen, *Dzika kaczka*. Dramat w 5 aktach (Gina Ekdal).
- 6 4 II 1899 — Artur Schnitzler, *Spuścizna* (Emma Winter).
- 7 11 II 1899 — Piotr Boborykin, *Doktor Moszkow*. Sztuka w 4 aktach (Anisja Łukiniczna).
- 8 25 II 1899 — Sydon Friedberg, *Chłopska polityka*. Sztuka ludowa w 5 odsłonach (Magda).
- 9 16 III 1899 — Maurycy Maeterlinck, *Wnętrze*. Fantazja dramatyczna w 1 akcie (Matka).
- 10 24 III 1899 — Kazimierz Zalewski, *Artykuł 264*. Komedia w 5 aktach (Joanna).
- 11 8 IV 1899 — Jan August Kisielewski, *Karykatury*. Studium sceniczne w 4 aktach (Laura).
- 12 24 VI 1899 — Aleksander Dumas (syn), *Dama kameliowa*. Sztuka w 5 aktach (Maria Gauthier).

KRYNICA — ZESPÓŁ TEATRU LWOWSKIEGO W SEZONIE 1898/1899

- 1 30 VII 1899 — A. H. Savage, *Urzędowa żona*. Sztuka w 5 aktach (Nieznajoma).
- 2 3 VIII 1899 — Gerhard Hauptmann, *Woźnica Henszel*. Sztuka w 5 aktach (Hanka Szel).
- 3 16 VIII 1899 — Piotr Berton i M. Simon, *Zaza*. Sztuka w 5 aktach (Zaza).
- 4 19 VIII 1899 — Wiktoryn Sardou, *Pamela*. Sztuka w 4 aktach (Pamela).

LWÓW — WYSTĘPY GOŚCINNE W SEZONIE 1898/1899

- 1 24 IV 1899 — Alfons Daudet i A. Bellot, *Safo*. Sztuka w 5 aktach (Fanny Legrand).
- 2 27 IV 1899 — Wiktoryn Sardou, *Ćwiartka papieru*. Komedia w 3 aktach (Zuzanna).
- 3 29 IV 1899 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 4 4 V 1899 — Henryk Becque, *Paryżanka*. Komedia w 3 aktach (Klotylda).
- 5 10 V 1899 — Aleksander Dumas, *Dama kameliowa*. Sztuka w 5 aktach (Maria Gauthier).
- 6 16 V 1899 — A. H. Savage, *Urzędowa żona*. Sztuka w 5 aktach (Nieznajoma).
- 7 19 V 1899 — Wiktoryn Sardou, *Rozwiedzmy się*. Komedia w 3 aktach (Cyprianna).
- 8 23 V 1899 — Henryk Meilhac i Ludwik Halevy, *Frou-Frou*. Komedia w 5 aktach (Gilberta).

LWÓW — SEZON 1899/1900

- 1 2 IX 1899 — Alfons Daudet i A. Bellot, *Safo*. Sztuka w 5 aktach (Fanny Legrand).
- 2 5 IX 1899 — Henryk Ibsen, *Nora*. Dramat w 3 aktach (Nora).
- 3 10 IX 1899 — A. H. Savage, *Urzędowa żona*. Sztuka w 5 aktach (Nieznajoma).
- 4 12 IX 1899 — Kazimierz Zalewski, *Oj, mężczyźni, mężczyźni!* (Amalia Tichard).
- 5 4 X 1899 — Maurycy Brioux, *Córki pana Dupont*. Komedia w 4 aktach (Aniela).
- 6 13 X 1899 — Henryk Becque, *Paryżanka*. Komedia w 3 aktach (Klotylda).
- 7 25 X 1899 — Aleksander Fredro, *Mąż i żona*. Komedia w 3 aktach (Elwira).
- 8 6 XI 1899 — Hermann Sudermann, *Joannes*. Dzieło sceniczne w 5 aktach (Herodiada).
- 9 17 XI 1899 — Franciszek Zabłocki, *Firecyk w zalotach*. Komedia w 3 aktach (Klarysa).
- 10 29 XII 1899 — Wiliam Szekspir, *Król Lear*. Tragedia w 5 aktach (Regane).
- 11 3 I 1899 — Fabrycy Carré i Paweł Bilhaud, *Synowa*. Komedia w 3 aktach (Hr. Lodescu).
- 12 12 I 1900 — T. Lenôtre i G. Martin, *Colinette*. Komedia w 4 aktach (Colette de Rouvray).
- 13 26 I 1900 — Edward Pailléron, *Świat nudów*. Komedia w 3 aktach (Hr. de Céran).
- 14 9 II 1900 — Lew Tołstoj, *Potęga ciemnoty*. Sztuka w 5 aktach (Anisja).
- 15 19 II 1900 — Juliusz Słowacki, *Kordian* (Imaginacja).
- 16 20 IV 1900 — Wiktoryn Sardou, *Tosca*. Sztuka w 5 aktach (Floria Tosca).
- 17 16 V 1900 — Wilhelm Feldman, *Sądy Boże*. Sztuka w 4 aktach (Rózia).

- 18 28 V 1900 — James Barrett, *Lygia*. Sztuka w 5 aktach (Merycja).
- 19 18 VI 1900 — Paweł Ferrier, *Posłowie na wakacjach*. Komedia w 3 aktach (Helena).
- 20 5 IX 1900 — Aureli Urbański, *Dramat jednej nocy*. Poemat dramatyczny w 1 akcie (Lidia).
- 21 9 IX 1900 — Józef Maskoff [Gabriela Zapolska], *Tamten*. Sztuka w 5 aktach (Pani Wielhorska).

REPERTUAR SCENY NIEZALEŻNEJ W KRAKOWIE W ROKU 1903

- 1 6 III 1903 — Jan Pietrzycki, *Prolog*.
- 2 — Włodzimierz Tetmajer, *Piast* [fragment].
- 3 — Maurycy Maeterlinck, *Intruz*.
- 4 — Edmund Goncourt, *Precz z postępem*. Satyra w 1 akcie.
- 5 25 III 1903 — Lucjan Rydel, *Matka*.
- 6 — Marek Praga, *Przyjaciel*.
- 7 — Gyp [Sybilla de Riquetti de Mirabeau], *Anioł opiekuńczy*. Komedia w 1 akcie.
- 8 4 IV 1903 — Janina Mann, *Po szczęście*. Fantazja sceniczna w 1 akcie.
- 9 — Albert Guinon, *Sam*.
- 10 — Guy de Maupassant, *Panna Fifi*.

TRASA TEATRU GABRIELI ZAPOLSKIEJ W ROKU 1907

Od 14 marca do 24 marca

Przemyśl—Jarosław—Rzeszów—Tarnów—Nowy Sącz—Jasło—Sanok—Sambor

Od 1 kwietnia do 11 kwietnia

Stryj—Drohobycz—Borysław—Kołomyja—Czerniowiec—Stanisławów—
Tarnopol—Złoczów

TRASA TEATRU PREMIER W SEZONIE 1911/1913

Przemyśl—Jarosław—Rzeszów—Tarnów—Jasło—Sanok—Sambor—
Drohobycz—Borysław—Stryj—Kołomyja—Stanisławów—Brody—Tarnopol

REPERTUAR TEATRU PREMIER WE LWOWIE W SEZONIE 1912/1913

- 1 Wrzesień—październik 1912 — Ignacy Nikorowicz, *W gołębniku*.
- 2 Listopad 1912 — Gabriela Zapolska, *Nerwowa awantura*. Sztuka w 3 aktach.
- 3 Grudzień 1912 — Karol Rössler, *Pięciu z Frankfurtu*. Komedia.
- 4 Styczeń 1913 — Tristan Bernard, *Kawiarenka*. Tryptyk komediowy.
- 5 Luty 1913 — Stanisław Kozłowski, *Jeniec Napoleona*. Komedia w 3 aktach.
- 6 Marzec 1913 — Gerhard Hauptmann, *Samotne dusze*. Dramat w 5 aktach.
- 7 Marzec 1913 — Leon Biliński, *Taniec czynowników*.
- 8 Maj 1913 — Henryk Zbierzchowski, *Ostatnia nowość*.