

# Anna Sobiecka

---

## Piękno, powołanie czy przekleństwo? Sztuka aktorska w polskiej powieści teatralnej

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 7, 67-80

---

2009

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Anna Sobiecka**  
Akademia Pomorska  
Ślupsk

## **PIĘKNO, POWOŁANIE CZY PRZEKLEŃSTWO? SZTUKA AKTORSKA W POLSKIEJ POWIEŚCI TEATRALNEJ**

*Wszystko, co nie jest naturalnym – pięknym być  
nie może, lecz [...] nie wszystko, co jest natural-  
nym – jest pięknym*

Stanisław Koźmian

Problematyka teatralna gości w polskiej XIX-wiecznej powieści w stosunkowo dużej liczbie utworów, by wspomnieć tylko te najważniejsze i najlepiej rozpoznawane: *Aktorka* Edwarda Lubowskiego (1870-1871), *U progu sztuki* Ignacego Maciejowskiego (1896), *Komediantka* i *Fermenty* (1895, 1896) czy *Sezonowa miłość* (1904) Władysława Reymonta oraz *Z pamiętników młodej mężatki* (1899) Gabrieli Zapolskiej. Utworami mniej znanymi pozostają wciąż: *Ćma. Materiały do powieści* Mariana Gawalewicza (1891), *Aktorka* Wincentego hr. Łosia (1892), *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* Daniela Zglińskiego (1875), *Świat-rzeźbiarz* Walerii Marrené-Morzkowskiej (1882) czy wreszcie *Władysław. (Wyciąg z pamiętników nie bardzo starych)* Aleksandra Grozy (1848) – najstarsza, jak się wydaje, polska powieść teatralna, *Błazen i artysta* Michała Wołowskiego (1895) oraz *Jeden z wielu. Powieść osnuta na tle życia aktorów prowincjonalnych* Jana Szutkiewicza (1896). Można nawet pokusić się o przypuszczenie, że właśnie w drugiej połowie XIX wieku zaczęła kształtować się odmiana polskiej powieści środowiskowej w postaci powieści teatralnej<sup>1</sup>. Jej powstanie należy wiązać z panującymi ówczesnie podstawowymi tendencjami powieściowej poetyki: najpierw z realizmem, a następnie z naturalizmem. Zbigniew Wilski, autor monografii prezentują-

---

<sup>1</sup> Odrębność gatunkowa powieści zwanej „teatralną” może budzić liczne wątpliwości, a ich omówienie wymaga z pewnością dodatkowego komentarza. Można – bezpieczniej – posługiwać się terminem powieść o teatrze lub powieść z teatrem w tle, choć, jak się wydaje, istnieją przesłanki ku temu, by dla pewnej grupy tekstów epickich zaproponować właśnie termin – powieść teatralna. Powieść teatralną można również zaliczyć do odmiany powieści środowiskowej lub artystowskiej, wszak jest ona powieścią o artystach/artystkach świata teatru. Por. A.Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971 czy H.I. Rogacki, *Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski*. Warszawa 2001.

cej kondycję aktora w polskim społeczeństwie, powstanie powieści środowiskowej przełomu XIX i XX stulecia łączy bezpośrednio z naturalizmem oraz modernizmem. Stwierdza, iż: „naturalizm – przyniósł zwiększone zainteresowanie środowiskami marginesu, modernizm – poruszył problematykę artysty, jak i zapotrzebowanie społeczne: czytelnicy ze sfer mieszczańskich czy inteligenckich chętnie sięgali po książki przedstawiające nieznaną im, a w pewnym sensie egzotyczny, świat teatru”<sup>2</sup>. Głównym przedmiotem obserwacji powieści teatralnej stawał się świat teatru rozumiany nie tylko jako przestrzeń konkretnych utworów, ale również pretekst do mówienia o kondycji rodzimego teatru profesjonalnego i amatorskiego, o życiu teatralnym w ośrodkach miejskich oraz na teatralnej prowincji. Powieść teatralna nie tylko zatrzymuje się na opisie niełatwej aktorskiej codzienności, borykaniu się z problemami finansowymi i bytowymi aktorskiego stanu, nieustannej aktorskiej peregrynacji w poszukiwaniu lepszego życia<sup>3</sup>, ale także podejmuje problem funkcji, którą pełni (winien pełnić) teatr w życiu kulturalnym i społeczno-narodowym, a wreszcie prezentuje pozycję i rangę zawodu aktorskiego oraz jego znaczne zróżnicowanie.

Odrębność gatunkową powieści teatralnej/powieści o teatrze potwierdzać może nie tylko jej szczególne zwrócenie się w stronę opisu fikcyjnego świata teatru, aktorskiego środowiska czy teatralno-aktorskiej problematyki, ale przede wszystkim jej metateatralność<sup>4</sup>. Stematyzowanie sztuki teatru, zawarte i realizowane w każdej powieści teatralnej, powoduje określone konsekwencje. Używając teatralnych środków wyrazu, teatr zaczyna mówić o sobie samym, dzięki czemu przekaz teatralny powieści *par excellence* teatralnej staje się wypowiedzią metateatralną, ale zarazem autotematyczną. Sławomir Świontek stwierdza: „Trzeba przy tym zauważyć, że autotematyzm tak wprowadzony jest szczególnie rodzaju; jego przedmiotem bowiem staje się nie sztuka słowa (jak w przypadku »powieści o powieści« czy »wiersza o wierszu«), ale – w znakomitej większości przypadków – sztuka teatru, a więc sztuka, w której słowo jest tylko jednym z możliwych środków ekspresji i której sposób odbioru różni się zasadniczo od odbioru dzieł literackich”<sup>5</sup>. Sfabularyzowanie świata teatru odsłania – zdaniem Świontka – najlepiej funkcję metateatralną powieści o teatrze (powieści teatralnej właśnie): „Następuje to wtedy, gdy sytuacja teatralna określająca metawypowiedzeniowy charakter tekstu dramatycznego zostaje uprzedmiotowiona, stając się elementem współtworzącym świat

<sup>2</sup> Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*. Wrocław 1990, s. 92.

<sup>3</sup> Dobrochna Ratajczakowa aktorską peregrynację i swoisty nomadyzm po teatralnej prowincji określa wręcz modelem życia i twórczości aktora w polskim teatrze XIX wieku. Por. D. Ratajczakowa, *Wędrownia jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim w XIX wieku*. W: *Z dziejów teatru krakowskiego*. Materiały z sesji naukowej Dwieście lat teatru w Krakowie 1871-1981, red. J. Michalik. Kraków 1985, z. 58.

<sup>4</sup> W grupie wcześniej już prezentowanych tytułów powieściowych wyróżnić można zarówno powieści *par excellence* teatralne (np. *U progu sztuki* Maciejowskiego, *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* Zglińskiego, *Blazen i artysta* Wołowskiego czy *Jeden z wielu* Szutkiewicza), jak również powieści, w których problematyka teatralna stała się jedynie wąskim tematem-motywytem utworów (np. *Sezonowa miłość* oraz *Z pamiętników młodej mężatki* Zapolskiej) lub też powieści budowanych jedynie wokół dziejów bohaterów wywodzących się z aktorskiej społeczności (np. *Komediantka* Reymonta, *Świat-rzeźbiarz* Marrené-Morzakowskiej, *Ćma* Gawalewicza czy *Aktorka* Losia).

<sup>5</sup> S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 125.

przedstawiony oraz komponentem układu fabularnego<sup>6</sup>. Świat teatru opisany w poszczególnych powieściach stawał się nie tylko podstawowym czynnikiem kompozycyjnym i tematycznym, ale zarazem sam przekaz teatralny nabierał cech autotematycznej wypowiedzi metateatralnej. Niejako metateatralność powieści teatralnej, czyli mówienie o teatrze poprzez gatunkową odmianę powieści, ujawnia jej autotematyzm<sup>7</sup>.

W niniejszych rozważaniach obraz świata teatru przywoływany przez XIX-wieczną powieść teatralną zredukowany został do jednego zaledwie aspektu, mianowicie do sztuki aktorskiej. Ta zaś poddana została „ogładowi” poprzez pryzmat kategorii piękna; interesowały nas najważniejsze ówczesne kanony sztuki aktorskiej rozumianej jako artyzm twórczy bądź odtwórczy w zestawieniu z podstawowymi założeniami estetycznymi XIX-wiecznej sztuki aktorskiej, opisy „piękna” aktorstwa kobiecego oraz męskiego, czy wreszcie problem sztuki aktorskiej rozumianej nie tylko jako powołanie (posłannictwo, piękno), ale i przekleństwo dla ludzi uprawiających zawód aktorski. W rozważaniach skupionych wokół obrazu sztuki aktorskiej, funkcjonujących na łamach XIX-wiecznej powieści teatralnej kategoria piękna okazała się równie istotna w związku ze społecznym odbiorem aktorskiej profesji. Teza sformułowana przez Zbigniewa Wilskiego o moralnie dwuznacznym odbiorze społecznym aktorskiego zawodu w powiązaniu z kategorią piękna nabrała zupełnie nowych znaczeń: „Sam już stosunek do społeczeństwa i *vice versa* – społeczeństwa do aktora – niejako *apriori* spychał komedianta na pozycje wykołajeńca. Co prawda, minęły już wówczas (lata 1880-1890) czasy, kiedy ludzi teatru nie wolno było chować w poświęconej ziemi, ale zawód aktorski ciągle jeszcze nie przestał być profesją molarnie dwuznaczną”<sup>8</sup>.

Mottem naszych rozważań uczyniłam słowa czołowego myśliciela teatralnego oraz wieloletniego dyrektora i reformatora teatru krakowskiego, Stanisława Koźmiana, odnoszące się do podstawowych wyznaczników sztuki aktorskiej XIX stulecia, a związane bezpośrednio z interesującą nas kategorią piękna. W obliczu coraz bardziej popularnej metody gry aktorskiej związanej ze scenicznym realizmem, Koźmian sformułował znamienne słowa:

Tak też się tu dziać zaczyna; prawda i naturalność na scenie, nic piękniejszego; lecz pod wpływem dzisiejszych wyobrażeń materialistycznych i realistycznych sztuka dramatyczna, jak wszystkie inne, zaczyna nie rozróżniać prawdy i naturalności od realizmu. Wiodącym, wyraźnym jest kierunek coraz bardziej realistyczny, który obiera sobie, zapominając, że na granicy między naturalnością i prawdą a realizmem wyryta jest ta wielka prawda: że wszystko, co nie jest naturalnym – pięknym być nie może, lecz że nie wszystko, co jest naturalnym – jest pięknym<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>7</sup> Za inne istotne cechy gatunkowe powieści teatralnej uznać można, m.in.: stosowany typ narracji (niejednokrotnie są to powieści w formie pamiętnika, dziennika), sposób kreowania i opisu bohaterów bezpośrednio związanych z teatralną społecznością czy też związki prezentowanych, fikcyjnych wydarzeń powieściowego świata przedstawionego z biografią autorów poszczególnych tekstów (konteksty autotematyczne). Wszystkie wskazane zagadnienia układają się w swoistą teorię powieści teatralnej, która jednakże może być (i powinna) przedmiotem odrębnych rozważań.

<sup>8</sup> Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie...*, s. 71.

<sup>9</sup> S. Koźmian, *Stadttheater i Burgtheater*. W: idem, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got. Kraków 1959, t. 1, s. 211-212.

Uwagi te można bezpośrednio odnosić do obowiązujących w wieku XIX teorii piękna, a zwłaszcza tych odmian, które wiązały piękno z kategorią przeżycia estetycznego, np. teoria piękna definiowanego jako możliwość wyrażania psychiki, czyli „kształtu wewnętrznego”, zwanego też pięknem estetycznym<sup>10</sup>. Sztuka aktorska oparta na realizmie – rozumianym jako kopiowanie codziennego życia (rzeczywistości) – traktowana była przez Koźmiana jak fałsz i niepodobieństwo. Dyrektor krakowskiego teatru preferował grę naturalną, ale nie realistyczną. Ta bowiem, słabiej przemawiając do wyobraźni, rozmyślała się ze swoim podstawowym zadaniem. Celem sztuki dramatycznej było – zdaniem Koźmiana – wywołanie dostatecznego wrażenia, przeżycia, którego nie mogła dostarczyć gra aktorska oparta na kopiowaniu życia, czyli gra typu realistycznego. Należy pamiętać, że tak definiowane piękno sztuki aktorskiej, które miało wywoływać określone przeżycia estetyczne, wiązało się ściśle z zadaniami i funkcjami polskiego teatru<sup>11</sup>. Te zaś formułował Koźmian następująco: „Teatr nie jest ani kościołem, ani wszechnicą, ani nawet apteką. Teatru nie jest zadaniem ani moralizować, ani nauczać, ani nawet kurować. Teatr jest teatrem, miejscem poświęconym jednej ze sztuk pięknych najbardziej może związanej z życiem społecznym i towarzyskim, oto wszystko”<sup>12</sup>. Tak pojmowana sztuka teatru jako dziedzina piękna służyć miała przede wszystkim promowaniu piękna estetycznego, mogącego oddziaływać na każdego potencjalnego widza. Rozwijając znaczenie wypowiedzi Koźmiana oraz innych teoretyków teatru jego doby, Jan Michalik zadania teatru określił w sposób następujący:

Wolno podejrzewać: dla większości podstawowym zadaniem teatru było dostarczenie wiedzy o człowieku, penetrowanie zagadek jego psychiki, „duszy”, stwarzanie widzowi możliwości samopoznania siebie. Na scenie w centrum zainteresowania był człowiek, mechanizmy jego reakcji emocjonalnych, intelektualnych, natura jego działań<sup>13</sup>.

Polska sztuka aktorska XIX wieku doczekała się swojej monografii, rozpisanej niejako na dwie odsłony, autorstwa Dariusza Kosińskiego. Dwie powstałe kolejno po sobie prace – *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*<sup>14</sup> oraz *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*<sup>15</sup> – prezentują całościowe i usystematyzowane podejście do problemu teoretycznych wyznaczników sztuki aktorskiej w świetle polskiego XIX-wiecznego piśmiennictwa teatralnego<sup>16</sup>. Dla niniejszych rozważań najcenniejsze okażą

<sup>10</sup> Por. W. Tatarakiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1982 [tu charakterystyka różnorodnych XIX-wiecznych teorii piękna].

<sup>11</sup> Funkcje estetyczne i społeczne polskiego teatru okresu pozytywizmu stały się przedmiotem obserwacji Jana Michalika. Por. J. Michalik, „*Ani kościół, ani wszechnica, ani nawet apteka*”. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1990, z. XXVII.

<sup>12</sup> S. Koźmian, *Moralisci teatralni*. W: idem, *Teatr. Wybór pism...*, t. 1, s. 61.

<sup>13</sup> J. Michalik, „*Ani kościół, ani wszechnica, ani nawet apteka*”..., s. 43.

<sup>14</sup> D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*. Kraków 2003.

<sup>15</sup> Idem, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*. Kraków 2005.

<sup>16</sup> Wcześniej o sztuce aktorskiej XIX wieku oraz wypowiedziach teoretycznych skupionych wokół tego problemu pisali, m.in.: Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie...* oraz R. Strzelecki, *Aktor i wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od Oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże*. Rzeszów 2001.

się wnioski Kosińskiego w ustaleniu istotnych cech swoistego „teatralnego światopoglądu” polskiego teatru XIX stulecia, opartego na naczelnej zasadzie iluzji teatralnej (zasada teatralnego prawdopodobieństwa)<sup>17</sup>. Główne problemy sztuki aktorskiej poruszane w tekstach o teatrze skupiają się – zdaniem Kosińskiego – wokół kilku zagadnień, a mianowicie zasady iluzji, próby definicji sztuki aktorskiej rozumianej jako sztuka piękna twórczego lub odtwórczego, zależności sztuki aktorskiej od dramatu (typ aktorstwa tragicznego i komicznego), sposobów tworzenia postaci aktorskiej na podstawie wyznaczników postaci dramatycznej (typ-charakter) oraz sposobów postrzegania aktorskiego procesu twórczego czy wreszcie określonego stosunku sztuki aktorskiej do rzeczywistości (dwie strategie twórcze – realizm oraz idealizm). Za podstawowy model polskiego aktorstwa XIX wieku Kosiński uznał tak zwany „realizm artystyczny” (łączy w praktyce scenicznej realizm z idealizmem), rozumiany zresztą jako struktura bardziej postulatyczna (wzorcowy zespół norm i przekonań), aniżeli praktyczna<sup>18</sup>. W podjętych rozważaniach przyjęta została odmienna perspektywa badawcza. Mając na względzie istotne wyznaczniki światopoglądu teatralnego w odniesieniu do XIX-wiecznej sztuki aktorskiej, interesują nas przede wszystkim literackie świadectwa owego teatralnego światopoglądu obecne w nurcie powieściowym skupionym na problematyce teatralnej.

### **Sztuka aktorska a powieść teatralna**

Sztuka aktorska obecna w różnych wariantach i na różnych płaszczyznach dyskusji w piśmiennictwie teatralnym XIX wieku, w polskiej powieści teatralnej tego okresu funkcjonowała właściwie na dwóch możliwych płaszczyznach opisu. Pierwszą stanowiły próby zdefiniowania poprzez powieściowy fikcyjny świat przedstawiony problemów oraz dyskusji o charakterze teoretycznym. W powieściach spotykamy echa teoretycznych dyskusji wokół zagadnienia iluzji scenicznej, prawdy i piękna aktorskich kreacji, uświadamianego sobie przez aktorów-ludzi zasadniczego rozdziału pomiędzy prawdą sceniczną a prawdą życia, czy wreszcie problem wybrania/powołania do sztuki teatru, związany ściśle z traktowaniem sztuki aktorskiej jako pewnej odmiany artyzmu twórczego. W ten sposób powieść teatralna, tworząc fikcyjny świat przedstawiony, ale równocześnie, prezentując istotne problemy estetyczne, uzurpuje sobie udział w wyznaczaniu głównych modeli polskiej XIX-wiecznej sztuki aktorskiej. Drugą płaszczyznę opisu – dominującą – stanowił problem praktycznej oceny aktorskiego stanu polskich teatrów, zwłaszcza teatralnej prowincji drugiej połowy XIX wieku. Parafrazując tytuł rozprawy czółowego krytyka teatralnego epoki pozytywizmu Władysława Bogusławskiego<sup>19</sup>, powieść teatralna skupia się głównie na „siłach i środkach” polskiego aktorstwa tej epoki. Tak więc literackie świadectwa myślenia o teatrze i aktorze zatrzymują się zarówno na teoretycznej, jak i na praktycznej stronie sztuki aktorskiej.

Pośród najważniejszych zagadnień teoretycznych skupionych wokół sztuki aktorskiej, autorzy powieści teatralnych wielokrotnie powracali do zagadnienia iluzji scenicznej oraz sposobów budowania owej fikcyjnej prawdy scenicznej poprzez umiejętne wy-

<sup>17</sup> Por. D. Kosiński, *Sztuka aktorska...*, s. 11-12.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 266-268 oraz idem, *Dramaturgia praktyczna...*, s. 13-14.

<sup>19</sup> Por. W. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, oprac. H. Secomska. Warszawa 1961.

korzystywanie określonych środków aktorskiego rzemiosła. Co więcej, aktorska zawodowa sprawność w tej dziedzinie stawała się dla wielu miarą swoistego artyzmu sztuki aktorskiej w ogóle. Przykładem aktora świadomego problemu jest młody Janek, właściwie aktor-praktykant, debiutujący w prowincjonalnym zespole w Bochni z *U progu sztuki*. Janek – obdarzony niezwykle talentem i umiejętnością analizy tekstów dramatycznych – próbuje nawet tłumaczyć pozostałym członkom zespołu złożoność tego zagadnienia poprzez konieczność prawidłowego zespolenia kwestii wypowiedzianych na scenie oraz właściwego ruchu scenicznego. To właśnie on odbywa wiele prób sytuacyjnych i czytanych razem z Jadwigą Jagielską, zwaną Dziunią, do *Hamleta* Szekspira. Program teatralny w odniesieniu do sztuki aktorskiej, który usiłuje realizować Janek, wyznaczają właściwie dwa słowa, dwie sceniczne zasady – prawda i szczerłość. W *Komediantce* Kottlicki w taki sposób tłumaczy Jance Orłowskiej konieczność rozróżnienia prawdy życia i prawdy scenicznej:

Musisz pani być kameleonem: na scenie – dla sztuki, w życiu potem – z konieczności, bo inną być nie potrafisz... Artyzm, to ta szalona ruchliwość wrażliwości mózgowej i czuciowej, co wszystko wchłania i rozlewa się na wszystko, i dąży przede wszystkim do tego, żeby swoje ja zatracić. Gdzież tutaj miejsce – bo mówię o aktorach – na indywidualizm życiowy, na świadomość ogólniejszą i jaką bądź równowagę, gdy się pomieszają wszystkie stany scenicznych nastrojów z własnymi tak ściśle, że się nie wie, gdzie się zaczyna moje własne ja, a gdzie komediowe, artystyczne, to jest: wyobrażeniowe?... Ludzie ci też zjadą resztkami rozprzężonej jaźni, są jakby własnymi cieniami...<sup>20</sup>.

Kolega z zespołu Janki – Topolski, który pragnie uwolnić się spod jarzma dyrektora Cabińskiego, snuje plany założenia własnego towarzystwa dramatycznego opartego na zupełnie innych zasadach niż warszawski teatralny ogródek Tivoli. Swoją sztukę postrzega poprzez odniesienie do ideału sztuki:

Sztuka nie jest odbiciem lajdactw tej jakiegś rasy i tej jakiegś społeczności; nie jest trąbą, przez którą mogą krzyknąć rozmaite balwany, że jest ciepło albo mokro, że im się jeść chce albo potać się... [..] Jest światem osobnym i samym w sobie, poza wszystkim leżącym i tylko dla niewielu...<sup>21</sup>. [Jak na swój młody wiek i stosunkowo niewielkie doświadczenie aktorskie plany repertuarowe i programowe Topolskiego wydają się nad wyraz dojrzałe:] Chcę mieć teatr, a nie szopkę! [..] artystów, a nie kłownów!... Nie ma popisów na scenie!... całość, to mój ideał! prawda na scenie, to mój cel! Teatr jest to ołtarz! przedstawienia, to misteria święte na cześć bóstwa! Obecny teatr, to błazeństwo!... Jeszcze nie wiem, czego potrzeba, aby stworzyć teatr wzorowy, doskonały, ale już chwilami czuję, że go stworzę, bo ten obecny jest śmieszny, jest budą dla dzieci, w której się pokazują marionetki wypchane frazesami. Teatr był kiedyś instytucją religijną, był kultem i musi na powrót nim być!...<sup>22</sup>.

Młodzi artyści, zwłaszcza debiutujący na scenach prowincjonalnych, naznaczeni są swoistym piętnem prowincji. Dla jednych bywa ono przeznaczeniem, z którym nieustannie się zmagają, a owe zmaganie kształtuje w nich prawdziwy aktorski talent. Dla

<sup>20</sup> W. Reymont, *Komediantka*. W: idem, *Dziela wybrane*, wybór i red. H. Markiewicz, J. Skórnicki, t. 4. Kraków 1955, s. 142.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 183.

innych – niestety większości, gdyż wybijają się tylko najsilniejsze osobowości – prowincja oznacza przekleństwo, poniewierkę, głód i prawdziwe biedowanie, pozbawione jakichkolwiek cech artyzmu. Miarą talentu wybitnych osobowości aktorskich jest najczęściej poczucie powołania i szczególnej misji do spełnienia poprzez oddanie się sztuce teatru. Taką artystką była Jadwiga Jagielska – Dziunia z powieści Ignacego Maciejowskiego. Jej aktorstwo wyrosło z prawdziwego powołania. Zwierzając się matce, mówi: „Mamo! na świat przyszlłam aktorką i niczym innym być nie mogę”<sup>23</sup>. Podczas gdy matka sztukę teatru i samo aktorstwo poddaje finansowej weryfikacji: „Daj spokój głupiej sztuce [...] i nie zawracaj nam nią kopyt. Każdy chce żyć i zarabiać na kawalek chleba, jak umie i może... A ty, gdybyś miała sto tysięcy... grałabyś?... Po co te głupie kłamstwa?...”<sup>24</sup> – Dziunia poświęciła dla niej wszystko: siebie, swoją kobiecość, młodość i miłość. Młoda artystka, która marzyła o roli Ofelii i Adrianny na wielkiej scenie, może we Lwowie lub nawet w samym Krakowie, zdawała sobie sprawę z własnych możliwości i potrzeby nieustannego kształcenia. W tym celu wynajęła nauczycieli literatury i dykcji. Sama zaopatrzyła się w stylowe suknie i peruki do odpowiednich ról, dostosowując kostium do stylu sztuki. Dla niej, jak również dla wielu innych postaci, np. Janka z *U progu sztuki*, Heleny z *Władysława*, Karola z *Błazna i artyści* czy Stefana Kozieckiego z *Jednego z wielu* aktorstwo oznaczało również wyrzeczenie się własnego życia i podporządkowanie wszystkiego karierze aktorskiej rozumianej jako nieustanny rozwój oraz doskonalenie techniki gry scenicznej. Dla młodych aktorów prowincjonalnych aktorstwo oznaczało rodzaj powołania i szczególnego posłannictwa, które staje się udziałem człowieka świadomie związanego ze sztuką teatru. Model ten możemy nazwać aktorstwem idealnym, choć należy pamiętać, że w powieściach teatralnych pojawia się także odmienny model, który można nazwać antyaktorstwem. Przez wielu artystów sztuka aktorska traktowana jest, jak zawód do wyuczenia (sztuka aktorska rozumiana jako sztuka odtwórcza), zawód do wykonywania i zarabiania pieniędzy – co więcej – jak zawód, na którym można się wybić i dorobić. Aktorstwo tak pojmowane staje się jedną z wielu dróg i możliwości osiągnięcia awansu społecznego lub materialnego. Taką aktorką była główna bohaterka powieści Wincentego Łosia – Adelina Dobrzyńska-Fatini, tacy byli również niektórzy członkowie prowincjonalnych zespołów z powieści Zglińskiego, Szutkiewicza i Wołowskiego.

Model aktorstwa-rzemiosła nie ma nic wspólnego z aktorstwem – sztuką, pięknem scenicznym czy posłannictwem. Kiedy Alfred Łaski wraz z Dziunią oglądali na scenie teatru krakowskiego kreację uznanej warszawskiej artystki w roli Małgorzaty Gautier z *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa syna<sup>25</sup>, jej występ stał się okazją do rozmowy skupionej wokół problemu aktorskiego talentu oraz pracy (roboty, wprawy) koniecznej do stworzenia odpowiedniej kreacji. Połączenie talentu, pracowitości oraz tak zwanej „wprawy” – rozumianej jako odmiana aktorskiego rzemiosła, wydaje się postulatem idealnym. Nie zawsze jednak samo rzemiosło jest czynnikiem wystarczającym. Łaski przekonująco stwierdza:

---

<sup>23</sup> Sewer (Ignacy Maciejowski), *U progu sztuki*. W: idem, *Dziela wybrane*, wybór i red. S. Frybes, J. Skórnicki, t. 6. Kraków 1955, s. 82.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>25</sup> Małgorzata była również popisową rolą Heleny Modrzejewskiej.



bo wielki talent żartuje sobie z roboty i wprawy, za każdym razem jest inny, nowy, oryginalny, słucha tylko natchnienia i rozkazu artystycznej duszy, rozkazu talentu swego. Ta wystudiowana robota zawsze jedna i ta sama, wypracowana w szczegółach...<sup>26</sup>.

Według Łaskiego w sztuce aktorskiej rzemiosło jest wprawdzie czynnikiem koniecznym, ale niewystarczającym. Do prawdziwego artyzmu konieczny jest talent, prawdziwa artystyczna dusza. Wobec podobnych dylematów postawiona zostaje młoda aktorka Jadwiga Jasiennicka-Regina debiutująca na scenie prowincjonalnej, bohaterka powieści *Świat rzeźbiarz*<sup>27</sup> Walerii Marrené-Morzkowskiej. Do aktorskiej kariery popchnął ją bezpośrednio zawód miłosny oraz brak spełnienia w pracy nauczycielskiej. Wygląd oraz korzystne warunki zewnętrzne predysponowały ją w sposób szczególny do zawodu aktorskiego. Świadomość tego miał również dyrektor teatru angażujący ją do zespołu, pomimo braku jakiegokolwiek przygotowania zawodowego. Wytrwale dążenie do celu, połączone w jej przypadku z pracowitością oraz prawdziwym talentem przyniosły po pewnym czasie wymierne korzyści. Regina osiągnęła zawodowy sukces, mając jednak świadomość, że teatr to ciężka praca, a aktorstwo – zwłaszcza dla kobiety – to trudny i ciężki zawód, wymagający nieustannych poświęceń.

Aktorzy i aktorki, bohaterowie powieści teatralnych bardzo wyraźnie uzmysławiali sobie pewien szczególny rodzaj uwikłania aktora-człowieka i aktora-artysty. O ile proza życia, nieustanne borykanie się z problemami finansowymi i bytowymi wymuszała na nich określone typy zachowań w prawdziwym życiu, o tyle życie sceniczne, życie niejako życiem granych przez siebie postaci, tworzonych kreacji aktorskich, umożliwiało aktorom przekraczanie siebie, a zarazem przekraczanie owej prozy życia. Niektórzy spośród nich dlatego właśnie wybierali ten zawód. Proza życia kończy się dla nich wraz z wejściem na scenę i przemianą w postać-rolę. Choć prawie zawsze piękno przeżyć możliwych do odegrania i odczucia za sprawą kreacji aktorskiej pozostaje w wyraźnej opozycji do prawdy życia. Iluzja sceniczna budowana w teatrze staje się niejako ucieczką od codzienności i jej problemów. Wielokrotnie pojawia się w powieściach określenie aktora jako osoby używającej na scenie snu na jawie<sup>28</sup>, snu, który kończy się wraz z opuszczeniem kurtyny. Innym człowiekiem jest aktor w czasie przedstawienia, innym w czasie próby teatralnej, innym w garderobie, kiedy przeobraża się w graną przez siebie postać. „Piękność w nocy ożywiona, strojna, błyszcząca, w całej swej nagości na próbie się ukazuje”<sup>29</sup> – stwierdził Władysław z powieści Aleksandra Grozy, kiedy podpatrzył na próbie kolegę z zespołu – Morozowicza, u którego niespodziewanie zauważył zmarszczki na twarzy, niewidoczne podczas przedstawienia, bo przykryte pod warstwą pudru.

Niezmiernie ciekawą typologię aktorów odnajdujemy na kartach powieści Daniela Zglińskiego, również zawodowego aktora. Podstawą dokonanego podziału jest typ artyzmu, który reprezentują poszczególne grupy-typy aktorów. Do grupy pierwszej zaliczeni zostają tzw. aktorzy bez przekonań, również tych estetycznych. Miarą ich artyzmu pozostają

---

<sup>26</sup> Sewer (Ignacy Maciejowski), *U progu sztuki...*, s. 338.

<sup>27</sup> *Świat rzeźbiarz. Powieść*. „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nry 340-356.

<sup>28</sup> Pierwodruk powieści Grozy ukazał się pod tytułem *Władysław. (Wyciąg z pamiętników nie bardzo starych)*, t. 1-2. Wilno 1848. Na potrzeby niniejszego tekstu korzystano z wydania *Pamiętnik nie bardzo stary (wyciąg z notat Władysława N)*. Wilno 1858, s. 173.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 171-172.

staje dar spostrzegawczości oraz umiejętność oddawania charakteru granych przez siebie postaci. Aktorzy-realiści, jak ich nazywa narrator Zglińskiego, cieszą się niezwykłym powodzeniem scenicznym, głównie dzięki opanowanym do perfekcji chwytom teatralnym, oddziałującym silnie na publiczność. Drugą grupę aktorów tworzą tzw. aktry-inteligentni, którzy kunszt rzemiosła scenicznego łączą z rzetelnym wystudiowaniem granej przez siebie roli. Do poznania charakteru roli aktorzy ci dochodzą drogą analizy tekstów literackich oraz świadomego rozwoju zawodowego rzemiosła. Trzecią grupę stanowią aktorzy z tzw. wyższym talentem scenicznym, którzy łączą w praktyce cechy aktora grupy pierwszej oraz drugiej. Technika sceniczna połączona z analizą roli oraz talent poparty ciężką pracą – wszystko to dopiero, zdaniem Zglińskiego, współtworzy obraz aktora-idealnego, prawdziwego artysty teatru.

Odmienne kształtują się zagadnienia estetyczne związane ze sztuką aktorską w powieściach teatralnych powstałych po roku 1890. Stopień samoświadomości aktorskiej był wtedy tutaj zupełnie inny niż w utworach wcześniejszych. Aktorzy, a zwłaszcza młodzi adepci aktorskiej profesji, widzieli potrzebę kształcenia się i doskonalenia technik gry, i tak kształtowali swoje zawodowe kariery, by było ono możliwe. Starali się również wybierać dla siebie odpowiednie role i teksty dramatyczne, wpływając w ten sposób bezpośrednio na plany repertuarowe towarzystw dramatycznych, w których występowali. W sprzyjających okolicznościach świadomie zmieniali towarzystwa dramatyczne na takie, które w lepszy sposób zapewniły im osiągnięcie zawodowych aspiracji. Trzeba jednak od razu dodać, że problemy te dotyczyły niestety jedynie wąskiego kręgu postaci, najczęściej jednostek młodych, utalentowanych i z wysokimi aspiracjami. Większość aktorów-bohaterów powieści teatralnych była jednak dość przeciętnymi członkami prowincjonalnych zespołów, dla których ważniejsze wydawały się problemy niełatwej codzienności, aniżeli sztuka aktorska definiowana w kategoriach artyzmu. W powieściach powstałych po 1890 roku bardziej widoczne były problemy teoretyczne skupione wokół zagadnień sztuki aktorskiej oraz teorii teatru, zwłaszcza wokół problemów aktora-artysty oraz teatru jako świątyni piękna i sztuki. Najbardziej znamienym przykładem w tej grupie powieści pozostaje utwór Michała Wołowskiego, powieść-epopeja o aktorze-błaźnie Kajetanie Cygańskim oraz aktorze-artystcie Karolu Karaskiewiczu, prawdziwym wzorze artysty teatru. Prawdziwe i ostateczne zwycięstwo staje się w tej powieści udziałem artysty prawdziwego, mimo pozornej klęski życiowej i artystycznej Karola Karaskiewicza (brak stałego angażu pomimo uznania dla jego aktorskiego kunsztu, rozstanie z ukochaną kobietą i matką ich syna, samotne wychowywanie dziecka, nagła i niespodziewana choroba płuc, zagrożenie życia). Tylko jemu udało się pogodzić ideał życia i sztuki, zachować moralność, samoakceptację oraz uznanie dla samego siebie, swojego życia, jak również podejmowanych decyzji.

Należy pamiętać, iż powieści teatralne skupiają się nie tylko na zagadnieniach teoretycznych związanych ze sztuką aktorską. W powieściach można odnaleźć również uwagi skupione wokół zadań i funkcji samego teatru rozumianego jako typ instytucji społecznej, służącej nie tylko samej zabawie<sup>30</sup>, zadań oraz funkcji reżyserii i reżysera w teatrze<sup>31</sup>,

---

<sup>30</sup> W powieści Aleksandra Grozy teatr zostaje określony nie tylko jako instytucja służąca zabawie i rozrywce, ale również jako instytucja niosąca ważne treści estetyczne oraz prawdę o człowieku i jego namiętnościach. Por. A. Groza, *Pamiętnik nie bardzo stary...*, s. 42-43.

<sup>31</sup> Przez Daniela Zglińskiego sama reżyseria oraz osoba reżysera była traktowana jako siła zespalająca wszystkie poczynania aktorów, suflerów, dekoratorów i publiczności. Wykładnikiem tych

a także funkcji publiczności oraz krytyki teatralnej w kształtowaniu oblicza teatru<sup>32</sup>. Zagadnienia te stają się coraz bardziej widoczne w powieściach powstających po 1890 roku, czego najlepszym przykładem pozostaje powieść Wołowskiego *Blazen i artysta*.

### Sily i środki aktorskiej społeczności

We wszystkich niemal zespołach opisywanych na kartach powieści teatralnych panują podobne zwyczaje związane z zasadami funkcjonowania poszczególnych grup oraz teatrów. Jednakże typologia rodzajowa samych zespołów teatralnych prezentuje się dość różnorodnie. W powieściach spotykamy przede wszystkim opisy teatrów o nieco mniejszym znaczeniu i randze aniżeli najbardziej uznane polskie sceny tego czasu. Są to przede wszystkim zespoły prowincjonalne prowadzące koczowniczy i wędrowny tryb życia (z powieści Sewera *U progu sztuki*, *Aktorki* Lubowskiego oraz *Jednego z wielu* Szutkiewicza), sceny prowincjonalne o charakterze stałym (np. teatr w Kijowie z powieści Grozy, prowincjonalny teatr w Pudłowie z *Aktorki* Lubowskiego) oraz warszawskie teatralne ogródki (dylogia Reymonta). W przypadku powieści-pamfletów sytuacja nieco się komplikowała. Literacka i powieściowa fikcja mieszała się tam z rzeczywistością pozaliteracką. Teatralny Garwolin z powieści Zglińskiego był obrazem teatralnego Krakowa oraz końca dyrekcji Adama Skorupki, zaś teatr z fikcyjnego miasteczka Ipsilonów położonego w gdzieś w Galicji to prawdopodobnie teatr warszawski końca XIX wieku.

Z dokonanego przeglądu miejsc powieściowej akcji wynika, że znacznie większą popularnością cieszyła się w powieściach teatralna Galicja, z Krakowem i Lwowem w tle, oraz stosunkowo dużą różnorodnością scen i zespołów prowincjonalnych w Rzeszowie, Wieliczce, Stanisławie oraz mniejszych miejscowościach. W mniejszości pozostają sceny teatralne Królestwa Polskiego, zwłaszcza z warszawskimi ogródkami oraz prowincją kielecką z powieści Reymonta. Opierając się na powieściowym materiale fabularnym, odtworzenie teatralnej mapy prowincji w Galicji oraz w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku możliwe jest, choć wydaje się, że dla autorów powieści znacznie ważniejszym problemem było przybliżenie obrazu i kondycji polskiego teatru na prowincji, w tym również obrazu aktorskiej społeczności.

Opis sił i środków polskiego teatru, który wyłania się z analizowanych powieści teatralnych, pozostaje właściwie dość zgodny. Jest to obraz różny w drobnych i szczegółowych detalach, ale jednocześnie zgodny w całościowym spojrzeniu na zasady funkcjonowania swojego świata teatru i aktora<sup>33</sup>. Najciekawiej pod tym względem prezentują

---

poczynają stawała się ta jedna, nieuchwytna chwila w teatrze, w czasie której rzeczywistość sceniczna zmieniała się w rzeczywistość teatralną, w której współuczestniczy również publiczność. Por. D. Zgliński, *Z pamiętników aktora teatru...*, s. 122.

<sup>32</sup> W powieści Wołowskiego wymienione zostają trzy naczelne siły teatru, którymi są: dyrektorzy teatrów, publiczność oraz prasa teatralna. W powieści tej spotykamy również szczegółowy opis zachowań oraz hierarchii publiczności teatralnej z fikcyjnego miasteczka Ypsilonowa. Por. M. Wołowski, *Blazen i artysta...*, s. 75-79. Opisy zachowań publiczności obecne są także w powieści Szutkiewicza *Jeden z wielu*.

<sup>33</sup> Każda powieść daje oczywiście nieco odmienny obraz wzajemnych powiązań i stosunków panujących wewnątrz zespołów, choć tu skupimy się przede wszystkim na podobieństwach teatralnego obrazu aktorskiej społeczności.

się powieści typu panoramy, które ze względu na swój rodzaj pretendują do całościowego spojrzenia na daną grupę zawodową w konkretnym momencie jej rozwoju i historii. Najwcześniejszą powieścią o charakterze panoramicznym jest wielokrotnie już przywoływana powieść krakowskiego aktora Daniela Zglińskiego *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* z roku 1875. Kolejne powieści mieszczące się w tym samym typie to: *Blażen i artysta* Michała Wołowskiego z roku 1895 oraz utwór o rok późniejszy Jana Szutkiewicza *Jeden z wielu. Powieść osnuta na tle życia aktorów prowincjonalnych*. Cechą dodatkowo łączącą teatralne powieści Wołowskiego i Szutkiewicza jest przyjęty w obu utworach typ narracji 3-osobowej, z której wylaniają się poszczególne, dość precyzyjne opisy poszczególnych postaci oraz typów aktorskich osobowości. Powieść Zglińskiego przybiera natomiast formę 1-osobowego pamiętnika aktora-narratora, który prezentuje dzieje własnej kariery na tle opowieści o fikcyjnym zespole teatralnym w Garwolinie. Dodatkowo, szczególną intencją aktora-narratora jest stworzenie galerii aktorskich portretów oraz obrazków: „A chodzi mi o to właśnie, aby rzecz była opisaną tak, jak się działo w rzeczywistości, w formie pamiętnikowej, niechaj to raczej będzie mała galeria portretów i rodzajowych obrazków *sui generis*”<sup>34</sup>.

W prezentowanych powieściach nad teatrem i aktorami czuwa najczęściej zniechęcony dyrektor, rzadziej dyrektorowa – najważniejsza instancja oraz osoba w teatralnym przedsiębiorstwie. Od niego zależy wszystko i wszyscy w zespole. To on decyduje o angażu, rolach, miejscu i częstotliwości występów, on układa repertuar i przydziela role, najczęściej biorąc pod uwagę aktorskie *emploi*, ale także kierując się własnymi upodobaniami i preferencjami. Aktorzy w zespole tworzą rodzaj hierarchicznego stałego układu. Ustalony porządek – niejako stałe miejsce aktora w zbiorowości – warunkuje bezpośrednio przydział ról, a to ma swoje bezpośrednie przełożenie na aktorskie zarobki. Tak więc przydział ról następuje według ustalonego podziału aktorów na typy *emploi*, to zaś wyznacza miejsce jednostki w zespole. Poczynając od pozycji mniej znaczących po najważniejsze, układ ten prezentuje się następująco: pracownicy techniczni, suflerzy, chłopcy od wszystkiego o aktorskich ambicjach, adepci i adeptki, debiutanci, szeregowi członkowie zespołu wyznaczeni do ról drugo- i trzecioplanowych (komik, charakterystyczna – naiwna stara panna, matka, charakterystyczny), wreszcie pierwszy szereg zespołu, który obejmuje primadonnę, pierwszą naiwną, pierwszego amanta, pierwszą amantkę, pierwszego komika, pierwszego charakterystycznego, po dyrektora, względnie dyrektorową, którzy również wywodzą się spośród aktorskiej braci. Konsekwencją stałego podziału aktorów w zespole jest sposób rozdzielania funduszy, czyli zysku z przedstawienia, tzw. miarek. Zespoły prowincjonalne utrzymywały się samodzielnie, a jedynym ich zarobkiem pozostawała sprzedaż biletów. Oznacza to, że im więcej było sprzedanych biletów, tym większe były zyski z przedstawienia, a im mniej publiczności w teatrze, tym wielkość miarki zmniejszała się.

Wcześniej zostało już powiedziane, że zespoły teatralne na prowincji tworzyli aktorzy mocno zróżnicowani, i to zarówno pod względem hierarchii ważności w zespole, jak i pod względem osobistych aspiracji oraz talentów artystycznych. Jednostek wybijających się z reguły było niewiele. To one najczęściej tworzyły obraz aktora idealnego – obdarzonego nieprzeciętnym talentem, uznającego potrzebę kształcenia się i doskonale-

---

<sup>34</sup> D. Zgliński, *Z pamiętników aktora teatru...*, s. 2.

nia techniki gry scenicznej, ambitnego i zdecydowanego podporządkować wszystko karierze. Jednak większość aktorów należała do przeciętnych, dla których aktorstwo nie oznaczało wcale powołania do sztuki teatru i posłannictwa, a raczej uprawiany zawód, który powinien zapewniać godne utrzymanie. I tu wszystkie powieści teatralne pozostają zgodne – obraz teatralnej prowincji w aspekcie godności życia aktorów prowincjonalnych daleko odbiegał od jakichkolwiek norm społeczno-ekonomicznych. Wybór, a niekiedy nawet przymus kariery prowincjonalnej, podyktowany na przykład łatwością scenicznego debiutu, obyciem ze zróżnicowanym repertuarem, pozornie tylko łatwiejszym wybiciem się, oznaczał nieustanne borykanie się z problemami finansowymi i bytowymi, życie na skraju nędzy, walki o przetrwanie. W tej kwestii wszystkie utwory dają jednolity oraz zgodny obraz teatralnej tułaczki za chlebem i najczęściej skrajnej teatralnej biedy. Dlatego największym marzeniem aktorów z prowincji był angaż do stałego zespołu, niekoniecznie nawet w ważnym ośrodku teatralnym, ale do zespołu mogącego zapewnić dostatnie i godne życie aktorowi oraz jego rodzinie. Najczęściej bowiem aktorzy tworzyli z biegiem czasu teatralne rodziny, zatrudniane w tych samych zespołach. Bieda jednego jej członka oznaczała biedę i poniewierkę całej rodziny, również zaniedbywanych aktorskich dzieci, niemających perspektyw na lepszą przyszłość.

Kolejnym wspólnym rysem powieści teatralnych jest obraz zależności ekonomicznych, w których pozostają zarówno szeregowi członkowie zespołów, jak i jednostki wybijające się ponad ekonomiczną przeciętność. Na prowincji aktorzy najczęściej mieszkali, sypiali i stolowali się razem, bo tak było po prostu taniej i wygodniej. Za niewielkie pieniądze wynajmowali wspólne sale, najczęściej na zapleczu sal teatralnych, które stały się ich domem i miejscem pracy. Tylko primadonny lub pierwsi amanci (najczęściej utrzymankowie dyrektorowych) mieszkali osobno, bo tylko ich było na to stać. Niekiedy starsze, bardziej doświadczone aktorki prowadziły zakulisowe przedsiębiorstwo danego zespołu (piorąc, gotując, zaopatrując w artykuły niezbędne do życia, szykując kostiumy), zbierając od poszczególnych osób rodzaj wpisowego-opłaty za swoje usługi. Pośród aktorów tworzył się w ten sposób rodzaj wspólnoty zawodowo-materialnej. Kiedy przedstawienia przynosiły zyski, wszystkim żyło się lepiej, kiedy publiczność przestawała przychodzić do teatru, wszyscy popadali w finansowe problemy i zaczęli żyć na skraju nędzy, głodu, biedowania i życia na kredyt. Ta dość specyficzna zawodowo-ekonomiczna więź pomiędzy aktorami bywała jednakże bardzo krucha. Zespołową jedność najczęściej rozbijały narastające problemy finansowe oraz zadłużenie towarzystwa. Im liczniejsza grupa aktorów w zespole, tym szanse na długotrwałą zgodność zmniejszały się. Aktorzy przeciwstawiali się poczynaniom dyrekcji, zrywając kontrakty, tworząc własne towarzystwa z nadzieją na lepszą przyszłość. Dodatkową bolączką wszystkich aktorów prowincjonalnych była niepewna przyszłość i brak zabezpieczenia finansowego na starość. Dlatego w zespołach prowincjonalnych pozostali tylko ci, którzy albo nie mieli siły przebiccia, wystarczającej energii i talentu, by uzyskać angaż w profesjonalnym zespole, albo ci, którzy prowincją się zadowolili, mając świadomość nieustannego życia na granicy nędzy.

Nawet pokrótce zaprezentowany zarys sił i środków aktorskiej społeczności, wywodzącej się z zespołów teatrów stałych o mniejszym znaczeniu oraz aktorów scen prowincjonalnych, pozwala odkryć kilka wspólnych cech typowych dla większości polskich powieści teatralnych. Przede wszystkim literackie świadectwa przemian zachodzących

w polskim teatrze tego czasu zasadniczo dzielą poszczególne teatry. Opozycja teatry stałe/teatry prowincjonalne ukazują zasadniczo różne losy i kariery zawodowe poszczególnych aktorów. Aktorzy pracujący w mniej lub bardziej uznanych teatrach o charakterze stałym mieli nieco lepsze i łatwiejsze życie, również w wymiarze zawodowym. „Piekło” prowincji naznaczało aktorów, również w sensie dosłownym, nieuleczalną wówczas, a częstą wśród nich gruźlicą. Tylko niewielu udało się wyrwać do lepszego życia poza prowincją. Większość tkwiła w swoistym marazmie, tymczasowości, zawieszeniu. Niektórzy z piętnem prowincji umierali. Niemal symboliczne stały się dzieje kariery Stefana Kozieckiego, głównego bohatera powieści Szutkiewicza *Jeden z wielu*, który zmarł na prowincji, nie doczekawszy się listu ze Lwowa, informującego o podpisaniu kontraktów do tutejszego teatru.

Analiza powieści teatralnych z uwzględnieniem perspektywy opisu sił i środków polskiego aktorstwa umożliwia dokonanie podziału utworów na dwie zasadnicze grupy. Te powieści, które zatrzymują się przede wszystkim na opisie środowiska aktorskiego, głównie powieści typu panoramy, swoją formą zbliżają się to typowych XIX-wiecznych powieści środowiskowo-obyczajowych, dających w miarę zgodny obraz aktorskiej biedy, tułaczki i poniewierki. W powieściach tych model sztuki aktorskiej ogołocony został z wszelkich cech piękna, artyzmu czy zawodowego patosu. Wzniosłe piękno aktorskiego rzemiosła oraz artyzmu zastąpiono nagą i dosłowną prawdą o niezmiernie trudnym życiu. Modelem zasadniczym w tej grupie utworów pozostaje powieść realistyczna, z przewagą narracji 3-osobowej, obiektywnej. W utworach, które próbują przekraczać model realistycznej powieści środowiskowo-obyczajowej, odnajdujemy więcej elementów burzących powieściowy wzorzec. Przede wszystkim pojawiają się w nich dyskusje oraz rozważania teoretyczne związane ze sztuką teatru, następują formalne zmiany typów prowadzonej narracji z 3-osobowej na 1-osobową personalną i subiektywizującą obraz opisywanego świata teatru oraz jego kulis. Coraz wyraźniej ujawniają się tendencje naturalistyczne, zarówno w sposobie prowadzenia narracji, jak i w sposobie prezentowania świata przedstawionego oraz w indywidualnych opisach postaci-aktorów. Spoglądając na powieści teatralne z tej właśnie perspektywy, uwzględniającej zmiany prezentowania przez poszczególnych autorów zagadnień sztuki aktorskiej oraz samego obrazu aktora, możemy zauważyć zachodzące w obrębie powieści teatralnej przemiany gatunkowe. Dokonująca się pod koniec XIX wieku ewolucja przyniosła wkrótce znaczną liczbę typowych powieści artystowskich<sup>35</sup> oraz powieści teatralno-środowiskowych o charakterze popularnym<sup>36</sup>.

## Summary

In this considerations the vision of the theatrical world pictured by the XIX century theatrical novel was reduced to only one aspect, which is acting. This was examined by the prism of category of beauty. We were interested in standards of acting interpreted as creative or portraying

<sup>35</sup> Por. powieści analizowane przez autora monografii młodopolskiego artysty A.Z. Makowieckiego. W: idem, *Młodopolski portret artysty...*

<sup>36</sup> Por. m.in. cykl powieściowy Tadeusza Dołęgi-Mostowicza *Złota maska* oraz *Wysokie progi* czy powieść Wincentego Kosiakiewicza *Powrót z za świata*.

artistry, the descriptions of „beauty” of female and male acting or finally problem of acting understood as not only vocation (mission, beauty) but also a curse for people who work as actors. Considering theatrical novel from this point of view and taking into account the changes of presenting acting and the picture of an actor by particular authors, we can observe the changes of genre within theatrical novel. The evolution taking place at the end of XIX century will soon bring the significant number of typical, popular artistic and theatrical-environmental novels.