didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/dv75-mg06
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/sarabernardyzacja-kwestia-zydowska-i-upadek-moralny

/ publiczność

Sarabernardyzacja, kwestia żydowska i upadek moralny

O warszawskich fankach Sary Bernhardt

Agata Łuksza | Uniwersytet Warszawski

Sarahbernhardtisation, the Jewish Question and [the] Moral Downfall. On the Warsaw Fans of Sarah Bernhardt

My article discusses the phenomenon of 'sarahbernhardtisation', which occurred in the winter of 1882 in Warsaw as a result of Sarah Bernhardt's guest performances in one of the city's theatres. It consisted in imitating the appearance and manner of the French star. I suggest that the sarahbernhardtisation is an example of early fan practice, where fascination with the idol coincided with the need to break the hegemonic model of femininity. I also argue that the anti-Jewish riots that preceded the French actress's visit to Warsaw were of crucial significance for the social reception of Bernhardt and the wave of fan mimicry inspired by her.

Keywords: female fans; imitation; Sarah Bernhardt; Warsaw; Jews

Maria Wisnowska rozejrzała się dookoła i poczuła ukłucie zazdrości. Przyszli, pomimo wszystko, przyszli. A jednak coś było nie tak. Publiczność szczelnie

wypełniła teatr, ale była zimna, nieobecna, niemal wroga. Sama trochę się niepokoiła, jak widzowie się zachowają, jeśli padnie, choćby szeptem… „ogień”. Czy zadepczą się na śmierć? Cały zespół był nerwowy i to bynajmniej nie z powodu przyjazdu francuskiej gwiazdy. Najpierw pożar pochłonął Ringtheater w Wiedniu, potem miała miejsce katastrofa świętokrzyska i antyżydowskie zamieszki na ulicach niemal całej Warszawy. Nic dziwnego, że ludzie pozamykali się w domach. Panika wisiała w powietrzu.

Nazwisko „Sarah Bernhardt” miało jednak potężną moc. Pragnienie zobaczenia jej na scenie było silniejsze niż strach przed ogniem, strach przed tłumem, strach przed śmiercią. Warszawiacy sięgnęli do kieszeni i przyszli, chociaż bilety na Bernhardt były czterokrotnie droższe niż zwykle i zaraz po niej przyjeżdżała Modrzejewska, którą też koniecznie trzeba było zobaczyć. A przy tym trwał karnawał, jakie to są koszty! Ciekawość przeważyła nad strachem i nad rozumem. Jako początkująca aktorka musi to sobie gruntownie przemyśleć.

Ale ta jej żydowskość jest w tych okolicznościach bardzo niefortunna. Wisnowska westchnęła. Byłoby bezpieczniej, gdyby Bernhardt Żydówką nie była. Wszyscy w Warszawie słyszeli bajkę o czarownicy o imieniu Szara Bera. Kumowie i kumoszki szepcą sobie do ucha, że gdzie tylko się pojawi lub choćby zamierzy przybyć, tam zaraz rodzą się klęski. Była w Wiedniu – parę tysięcy osób się spaliło! Pojechała do Rosji i „złe” przyleciało za nią. Ma przybyć do nas i już spotykają nas nieszczęścia. Wisnowska lubiła ryzyko, ale myśl o kolejnej fali antyżydowskich zamieszek ją zmroziła.

Rozejrzała się ponownie po sali. Sceptycy przepowiadali, że Warszawa nie przyjdzie na Sarę. Na tę ekscentryczkę, która sypiała w trumnie i opowiadała, że chce spróbować ludzkiego mięsa? Tę chudą, wyrachowaną,

kalkulującą Żydówkę, która wrzuciła do ognia ukochanego pieska, by udowodnić, że do nikogo i do niczego nie jest przywiązana? Nie, kręcili głowami, taka kobieta nie zainteresuje, a tym bardziej nie podbije Warszawy. Co innego Modrzejewska. Modrzejewska była „nasza", piękna i dobra jak anioł. Wisnowska nie podzielała tych powtarzanych w prasie opinii. Na własne oczy widziała kolejki przed kasami na długo przed przyjazdem Sary. Widziała, jakie emocje wzbudzała ta Francuzka czy Żydówka, czy kto ją tam wie tak naprawdę, zwłaszcza w młodych kobietach, zanim jeszcze postawiła stopę w Warszawie. Miała w pamięci żywe dyskusje przed witrynami, w których wisiały fotografie Bernhardt, gdy przemierzała warszawskie atelier w poszukiwaniu, niestety bezowocnym, słynnego zdjęcia Melandriego *Sarah Bernhardt pozująca w swojej trumnie*. (W 1890 roku, kiedy Bernhardt była wciąż tak żywa i popularna, jak to tylko możliwe, Maria Wisnowska, ukochana Wisnosia, zginie tragicznie, i to jej fotografie będą rozchwytywać warszawianie. Zdjęcie jej pięknego martwego ciała w luźnej koszuli, z dwoma wisienkami perwersyjnie ułożonymi na łonie, leżące bezwładnie na łóżku w suterenie rosyjskiego huzara Aleksandra Barteniewa, stanie się jednym z najbardziej niezwykłych dokumentów w historii polskiego teatru). Kupiła kilka innych zdjęć francuskiej gwiazdy, a potem w domu godzinami naśladowała jej pozy, gesty, mimikę, które łamały przyjęte konwencje *cartes de visite*. Przechyl lekko głowę na bok, otwórz delikatnie usta, nieznacznie ukazując zęby, nie bój się spojrzeć prosto w aparat, śmiało, przymknij oczy, bądź wyzywająca, prowokująca, tajemnicza, bądź kimkolwiek zechcesz, tylko nie bądź nudna.

Sarah ją fascynowała – Wisnowska była pod wrażeniem jej stylu, brawury, oryginalności. Pociągała ją mroczna i dekadencka aura, którą wytwarzała wokół siebie Bernhardt. Kobieta końca wieku, aktorka w szczególności, powinna być wyemancypowana i niebezpieczna, dla siebie i dla innych.

Powinna flirtować ze śmiercią. Tylko wówczas będzie naprawdę interesująca. Wisnowska westchnęła ponownie. Czas przemyśleć emploi naiwnej. Nie czuła się w nim dobrze.

Stopniowo publiczność cichła i rozpoczął się pierwszy akt w niezręcznej i ciężkiej atmosferze. Wisnowska spojrzała na scenę, na której ukazała się właśnie Bernhardt: wysoka, smukła, faktycznie chuda jak patyk, omdlewająca, jakby miała się zaraz przewrócić. Profil miała lekko wschodni, *le nez hébraïque*. Sala pozostała niema i chłodna, francuskiej gwiazdy nie przywitały ani oklaski, ani okrzyki, tak miłe każdej artystce. Jedynie złowróżbna, nieznośna wręcz – cisza. Czy Bernhardt spodziewała się aż tak zimnego powitania?

Potrzebowała zaledwie dziesięciu minut, by roztopić ten chłód, choć przez cały pierwszy akt publika jeszcze zachowała milczenie. W kolejnej odsłonie Wisnowska, podobnie jak wszyscy wokół niej, zapomniała o bożym świecie, porwana grą Sary, siłą jej talentu i temperamentu. W trzecim akcie uwielbienie dla francuskiej gwiazdy było już całkowite i niepodważalne, jej tryumf – zupełny i bezwarunkowy. Okrzyki zachwytu i podziwu rozbrzmiewały ze wszystkich stron audytorium. Po czwartym akcie aktorkę czterokrotnie wywoływano na scenę, za każdym razem głośniej. Wisnowska słyszała wokół pełne entuzjazmu głosy: „Ach, jakżeż ona gra! Ach, jakież ma brylanty!”. Przysunęła się bliżej pierwszych rzędów krzeseł, gdzie siedzieli krytycy. Wszyscy byli olśnieni. „Cudownie! Lepiej od Modrzejewskiej!” Namiętna, gwałtowna, nerwowa. „Co za temperament!” – zachwyty nie ustawały. „Jaka naturalność! W jej grze nie ma żadnej sztuczności, tylko prawda!” Wisnowska wiele by dała, by usłyszeć taki chór pochwał pod swoim adresem. Była jednak równie oczarowana Sarą, co krytycy i nie mniej gorączkowo czekała na ostatni akt. Kiedy się rozpoczął, warszawska

publiczność pozbyła się już wszelkich zahamowań. Kobiety płakały, mężczyźni klaskali frenetycznie, zahipnotyzowani, niezdolni odwrócić wzrok choćby na chwilę od Małgorzaty-Sary, zwłaszcza w słynnej scenie śmierci, którą francuska aktorka grała na stojąco. Wrażenie było potężne. Ach, być jak Sarah Bernhardt! Wyglądać jak Sarah Bernhardt! Umrzeć jak Sarah Bernhardt![1].

Wydarzenie

Nie ma żadnych dowodów na to, by Maria Wisnowska, niedawno zatrudniona przez Teatry Warszawskie „naiwna", oglądała pierwszy warszawski występ Sary Bernhardt, który miał miejsce w Teatrze Wielkim wieczorem 6 stycznia 1882 roku. Nie ma też żadnych dowodów na to, by go nie oglądała. Małgorzata Gautier należała do żelaznych ról Bernhardt, Wisnowska natomiast nigdy nie wcieliła się w bohaterkę *Damy kameliowej*, co jednak nie musi oznaczać, że nigdy o tym nie marzyła. Spośród wszystkich wielkich aktorek tamtego czasu Bernhardt najlepiej odpowiadała zainteresowaniom i wrażliwości Wisnowskiej. Paradoksalnie „naiwna" Teatrów Warszawskich z biegiem lat zaczęła uchodzić za typową przedstawicielkę *fin de siècle* (Tuszyńska, 2003, s. 185), kobietę „interesującą", „skomplikowaną" i „niebezpieczną", pełną wdzięku i kokieterii bałamutkę, która podobno lubowała się w „truciznach, sztyletach i rewolwerach" i stale nosiła pierścionek z kurarą (Krzywoszewski, 1947, s. 49). Dlaczego by nie uznać, że u progu kariery ta młoda i ambitna aktorka, która właśnie odniosła przełomowy sukces w roli Zuzanny w popularnej francuskiej komedyjce *Świat nudów* i zyskała wierne zastępy fanów – wisnowczyków – sama nie była wielbicielką Bernhardt, wzruszoną i zachwyconą jej warszawskimi występami?

Jakkolwiek by było, po wyjeździe Bernhardt prasa utyskiwała, że wszystkie lokalne aktorki „zachorowały na Sarę". Ubóstwiana przez Warszawę Derynżanka nawet się z tym nie kryła i odprowadziła Bernhardt pod drzwi pociągu. Zresztą nie tylko aktorki zapadły na tę „chorobę". „Sarabernardyzacja" – imitowanie Sary Bernhardt – szerzyła się w Warszawie jak pożar, ale przecież pożar był najlepszym tłem dla tej ekscentrycznej artystki, która podobno wywierała na otoczeniu „wrażenie piekielne" (Prus, 1955, s. 270-271).

Boska Sara – trochę Żydówka, trochę Francuzka, trochę Holenderka – fascynowała współczesnych. Jej życie, ciało i sztuka były komentowane przez największe nazwiska tamtych lat, jak Oscar Wilde czy Sigmund Freud (Levitov, 2005, s. 125-143). Uchodziła za ucieleśnienie niepokojów i nerwowości końca XIX wieku. Ponadto, zdaniem Susan A. Glenn, a fascynacja warszawskich aktorek francuską artystką zdaje się tę interpretację potwierdzać, Bernhardt pokazała, że teatr stwarzał ówczesnym kobietom wyjątkową szansę wymyślania i wyrażania samych siebie (2000, s. 23).

Zakładając, że jej popularność zasadzała się na przyjęciu roli Innej, warto zapytać, jak ta ostentacyjna inność była konstruowana, odczytywana i oceniania w odmiennym społeczno-politycznym środowisku niż kolebka Bernhardt – Paryż? W jaki sposób ta najpopularniejsza w historii aktorka teatralna wpłynęła na kształtującą się wówczas kulturę celebrycką i fanowską w miejscach „peryferyjnych" i granicznych, jak Warszawa, położona na zachodnich rubieżach cesarstwa rosyjskiego, a jednocześnie tuż za uznaną granicą „Zachodu"?

Aby odpowiedzieć na tak postawione pytania, chciałabym spojrzeć na warszawskie występy Bernhardt jak na Wydarzenie Teatralne (Theatrical

Event), nawiązując do koncepcji Wilmara Sautera (2000, 2010), która releguje dramat i jego inscenizację na dalszy plan, na pierwszy wysuwając takie społeczno-kulturowe zjawiska jak interakcje między aktorami i widzami, zachowanie publiczności, bądź ogólniej – estetyczne, strukturalne i ideologiczne ramy produkcji, prezentacji, percepcji i recepcji. W ten sposób wyłania się rama interpretacyjna, za sprawą której przedstawienie teatralne przestaje być dziełem sztuki, a staje się „wydarzeniem komunikacyjnym" (Sauter, 2000, s. 33).

Jednym z konstytutywnych komponentów tak definiowanego Wydarzenia Teatralnego jest według Sautera związek przedsięwzięć teatralnych „ze sferą publiczną, w której mają miejsce" (2010, s. 123). Stąd warszawskie występy Bernhardt powinny być rozpatrywane nie tylko w odwołaniu do zachodzących wówczas przemian paradygmatu kobiecości, ale też w bezpośrednim kontekście antyżydowskich zamieszek, które spustoszyły Warszawę 25 i 26 grudnia 1881 roku, jak również późniejszych publicznych dyskusji o przeszłości i przyszłości warszawiaków żydowskiego pochodzenia, którzy stanowili, bagatela, trzydzieści procent lokalnej populacji (Danielewicz, 1887, s. 8). W centrum takiej analizy wyłania się ciało Bernhardt – chude, kobiece, „orientalne", żydowskie, *de facto* queerowe, zarazem unikatowe i replikujące się w niezliczonych fanowskich imitacjach, w „sarazbernardowanych" warszawiankach.

Było to przy tym ciało w nieustannej podróży, ponieważ odkąd w 1880 roku Bernhardt ostatecznie rozstała się z Comédie-Française, spędzała większość czasu w trasie, co pokazuje, jak istotnymi kategoriami dla rodzącej się w XIX wieku kultury *celebrity* były pojęcia przepływu i przekroczenia, transferu i transgresji. W tym świetle ówczesne gwiazdy teatralne wyłaniają się jako agenci wymiany kulturowej i „pełnomocnicy zmiany" (Marshall, 2014, s.

244), którzy stawiali pod znakiem zapytania miejscowe normy, umożliwiając publiczności eksperymentowanie z własną tożsamością.

W warszawskim kontekście modyfikacje paradygmatu tożsamościowego, które ucieleśniała Bernhardt, były silnie zabarwione jej „rasą". „Rasę" i „tożsamość rasową" rozumiem jako „uwarunkowane historycznie i skonstruowane społecznie kategorie wiedzy i cielesnego doświadczenia" (Pellegrini, 1997, s. 6). Co ważne, fikcyjny status tych kategorii „w żadnym stopniu nie podważa [ich] symbolicznej i społecznej wagi i skuteczności" (Donald i Rattansi, 2005, s. 3). Ciekawe, że kobiety „chorowały" na Sarę, a co za tym idzie, metafora choroby, słabości, zaburzenia, patologii, infekcji ciała i umysłu – również wyobrażoną „żydowskością" – określała wszelkie próby naśladowania Bernhardt przez warszawianki i uruchamiała logikę „urasowienia". Istotne, że tuż przed przyjazdem francuskiej gwiazdy do Warszawy, ze względu na ryzyko ponownych zamieszek, podczas których Bernhardt mogłaby zostać obsadzona w roli kozła ofiarnego (co dobrze obrazowała „bajka" o Szarej Berze), z oficjalnego dyskursu właściwie zniknęły bezpośrednie odniesienia do jej „rasy". Podczas gdy warszawska ulica plotkowała o żydowskim pochodzeniu Bernhardt, prasa obawiała się pisać o nim wprost.

Jeszcze w listopadzie 1881 roku „Kurier Poranny" spekulował, że planowane występy gwiazdy w Kijowie, mogą oznaczać poważne problemy z jej zakwaterowaniem. Według gazety aktorka „pozostała […] wierną córą Izraela", a w Kijowie Żydzi mogli zamieszkiwać, choćby tymczasowo, wyłącznie w dzielnicach żydowskich, gdzie nie było hoteli o standardzie odpowiednim dla gwiazdy takiego formatu („Kurier Poranny" nr 305/1881, s. 3). Z kolei w styczniu 1882 roku, już po zamieszkach, ten sam „Kurier" opublikował krótką notkę *Czy Sarah Bernhardt jest żydówką?*, tym razem

przekonując czytelników, że jednak jest „urodzoną katoliczką”, a nawet na paryskim cmentarzu Père Lachaise ma grób rodzinny („Kurier Poranny” nr 8/1882, s. 3). Bernhardt rzeczywiście była ochrzczona, jednak katolickie wyznanie wcale nie czyniło z niej „nie-Żydówki”, ponieważ w tamtym czasie żydowskość zaczęto definiować już w kategoriach „rasy”, a nie religii. Dokonywało się przejście od antyżydowskości do antysemityzmu. Wraz z pojawieniem się nowoczesnego pojęcia rasy „żydowskość”, a właściwie „semickość”, w przeciwieństwie do judaizmu, stała się cechą permanentną, nieusuwalną, której nie można się było wyrzec (Garb, 1995, s. 22).

Od końca grudnia 1881 roku i podczas całego pobytu Bernhardt w Warszawie, artykuły poświęcone artystce sąsiadowały z analizami niedawnych zamieszek i „kwestii żydowskiej”. Nie brakowało też aluzji do żydowskich stereotypów. A tuż po wyjeździe Bernhardt Teatr Wielki wystawił… popularną operę *Żydówka* Fromenthala Halévy’ego. Tymczasowo „stłumiona” żydowskość aktorki na różne sposoby wypływała więc na powierzchnię, naznaczając Bernhardt jako Inną i determinując jej relację z warszawską publicznością.

Sarożercy

Już w kwietniu 1881 roku, kilka tygodni po zabójstwie cara Aleksandra II, wybuchły bezprecedensowe pod względem skali i zasięgu pogromy w południowych prowincjach imperium, m.in. w Kijowie i Odessie (Bartal, 2002, s. 2)[2]. W maju nastroje antysemickie przybrały na sile również w Warszawie – pojawiły się wówczas antyżydowskie napisy na murach, a antyżydowskie ulotki oraz żarty krążyły po domach (Cała, 1989, s. 270). Zamieszki wybuchły jednak dopiero 25 grudnia, trwały dwa dni,

bezpośrednio dotknęły niemal dziesięciu tysięcy osób, czyli ośmiu procent żydowskiej ludności Warszawy (tamże, s. 271), a tysiąc Żydów skłoniły do emigracji do Stanów Zjednoczonych.

> Największy pogrom tak pod względem liczby zniszczonych sklepów, jako też doniosłości napadów, był w cyrkule 8. Na ulicach: Pańskiej, Śliskiej, Wroniej, Bagno, Żelaznej i na Pl. Witkowskiego nie przepuszczono prawie ani jednemu sklepowi żydowskiemu. Rozszalała tłuszcza wylewała całe kufy okowity i nafty na ulice i takowe podpalała […]. Na ulicach Pańskiej, Śliskiej i Komitetowej wzburzenie doszło do tego, iż wpadano do mieszkań prywatnych, nawet na piętrach w oficynach i wyrzucano z domów meble, pościel, łamano, niszczono, słowem zamęt nie do opisania („Kurier Poranny" nr 358/1881, s. 1).

Bezpośrednią przyczyną rozruchów była antyżydowska plotka, która powstała na schodach kościoła Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu w południe w świąteczną niedzielę. Wcześniej podczas mszy w zatłoczonej świątyni ktoś miał krzyknąć „gore!", choć jak się później okazało, żadnego pożaru nie było. Ludzie wpadli w panikę i tratując się ruszyli gwałtownie w kierunku jedynych drzwi wyjściowych. Ponad dwadzieścia osób straciło życie, drugie tyle zostało ciężko rannych. Niemal natychmiast pojawiły się sugestie, że panikę celowo wywołał żydowski złodziej przyłapany na kradzieży zegarka. Ta pogłoska, zakorzeniona w stereotypie Żyda-wyzyskiwacza, który nie szanuje chrześcijańskich świąt i nie przepuści żadnej okazji, by się wzbogacić kosztem chrześcijan, nie miała pokrycia w rzeczywistości.

Policja aresztowała dwa tysiące osób, głównie młodych niewykwalifikowanych mężczyzn, terminatorów warsztatowych, czeladników szewskich i krawieckich. Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że uczestnicy zamieszek rekrutowali się z dość ograniczonej grupy społecznej, a w każdym razie takie było oficjalne stanowisko wstrząśniętej tymi wydarzeniami warszawskiej inteligencji. Wypadki grudniowe natychmiast i jednogłośnie okrzyknięto „haniebnymi", jednak równocześnie uznano je za eksces absolutnie niereprezentatywny dla warszawskich katolików. Dlatego miejscowi dziennikarze odrzucali zagraniczne zarzuty o antysemityzm. Echa tych dyskusji wciąż jeszcze rozbrzmiewały, gdy Bernhardt przybyła nad Wisłę. Marian Gawalewicz pisał w „Kłosach":

> Gdyby nie materialne ślady zniszczenia, gdyby nie smutna pamięć wypadków świątecznych, można by z dzisiejszej fizjonomii Warszawy wnioskować, że jest miastem najspokojniejszym w świecie, dla którego w tej chwili istnieje tylko jedna kwestia żywotna, streszczająca się w zapytaniu: która lepsza: Modrzejewska, czy Sarah Bernhard[t]?… Źle to i dobrze; źle, bo świadczy o naszej jednostronności, dobrze, bo dowodzi, że ostatnie wstrząśnienia nie miały charakteru groźnej choroby społecznej, ale były przechodnim dreszczem i skończyły się – bodaj niepowrotnie. Zarzut antysemityzmu, w tym znaczeniu modnym dziś poza granicami naszymi, upadł do reszty, chociaż miasto nasze dwa tygodnie temu w opinii zagranicznych dzienników było tak Saro i Abramożernym grodem, że aż nad mętną Sprewą zgorszyły się i rozpłakały serca berlińskich baranków, co zaczęły własną wełnę skubać, aby zatkać nią dziury „polskich żydów w Warszawie" (1882, s. 30).

Warszawa wyłania się jako miasto szczególne – miasto teatromanów, w którym mieszkają entuzjastyczni miłośnicy Sary, a nie antysemiccy „Sarożercy". Tłum oczarowanych, zahipnotyzowanych, pełnych uwielbienia widzów teatralnych kontrastuje z oszalałą, wściekłą i żądną przemocy tłuszczą, a jednak i jedni, i drudzy pozostają w stanie transu, wzniecanym przez żydowską Inność. Artykuł Gawalewicza zdradza podskórny lęk, że przyjazd Bernhardt – której żydowska tożsamość zostaje mimochodem ujawniona – może sprowokować nową falę przemocy. Na szczęście, zamiast tego wzbudza falę uwielbienia. Tak, Bernhardt jest Żydówką, ale spójrzcie, wcale jej nie zjedliśmy! Właściwie to ją kochamy!

Warszawska inteligencja uprawiała wówczas prawdziwą ekwilibrystkę intelektualną. Celem było wyraźne potępienie zamieszek, ale też uchronienie chrześcijańskiej społeczności przed odpowiedzialnością za te wydarzenia.

> […] bez żadnych omówień, głośno pomienione sceny gwałtu winniśmy potępić, jak łotrostwo, barbarzyństwo, szaleństwo, niedające się niczym ani osłabić, ani osłonić, ani usprawiedliwić. Odpowiedzialność jednak za te wybryki nie może spadać na ogromną społeczeństwa naszego większość, mieszczącą wszystko, co ucywilizowane i oświecone, co rozumne i prawe („Przegląd Tygodniowy" nr 1/1882, s. 1).

Prasa warszawska apelowała o datki na rzecz ofiar grudniowych tragedii bez względu na ich wyznanie, ale zarazem publikowała obszerne analizy chrześcijańsko-żydowskich relacji, wskazując stronę żydowską jako odpowiedzialną za nieustające napięcia i konflikty pomiędzy obiema społecznościami. Chociaż gwałtowne i brutalne zachowanie uczestników

zamieszek spotkało się z powszechnym potępieniem, emocje, które napędzały to zachowanie, były publicznie racjonalizowane.

W rezultacie wina za rozruchy stopniowo przesuwała się z chrześcijańskiej „tłuszczy" ku „ciemnej masie żydowskiej", która odmawiając asymilacji, wzbudzała wrogość swoją odmiennością. Polonizacja miała być dla owej „masy żydowskiej" jedyną możliwą drogą ocalenia, spolszczenie i „odżydzenie" utożsamiano bowiem z uczłowieczeniem. W tej retoryce w jakiś pokrętny sposób biedota żydowska, która najbardziej ucierpiała podczas zamieszek, została uznana za architekta własnego nieszczęścia. Natomiast odpowiedzialność prawdziwych sprawców zaczęła się rozmywać. Uznano ich za czarne owce we wzorowej chrześcijańskiej społeczności, które nie potrafiły poradzić sobie z resentymentem – ale przecież jak najbardziej uzasadnionym – wobec Żydów. Powszechne odczucia oddawał komentarz Henryka Sienkiewicza w „Słowie" (piśmie młodych konserwatystów) o tym, że katastrofa w kościele Świętego Krzyża była „iskrą", która jedynie podpaliła „prochy", czyli „stosunek ludności żydowskiej do chrześcijańskiej, który to stosunek woła o reformę i którego uregulowaniem winna się zająć najbliższa przyszłość" (1952, s. 7).

Uważano, że ów „stosunek" zasadzał się na bezwzględnym wyzysku, zwłaszcza natury finansowej. I, do pewnego stopnia, Bernhardt wcale nie była lepsza. Stereotyp Żyda-wyzyskiwacza przenikał jej wizerunek, a rzekoma pazerność stale obecna w jej charakterystyce miała zdradzać jej „prawdziwą", żydowską tożsamość i jako cecha „męska" jeszcze bardziej odsuwała ją od tradycyjnego ideału uległej kobiecości. Na tle toczących się dyskusji na temat „stosunku" Żydów do chrześcijan Bernhardt przybierała postać przebiegłego Żyda wyzyskującego naiwność warszawskich widzów.

Znany z antysemickich sympatii dziennik „Wiek" zamieścił obszerną

korespondencję z Petersburga, w której rozważania na temat warszawskich zamieszek płynnie przechodzą w sprawozdanie z tamtejszych występów Bernhardt. Najpierw korespondent cytuje znajomego Rosjanina, który miał zauważyć, że „[k]rezusi dzisiejsi i zamożniejsi mieszczanie w waszym rozpanoszeni kraju stawią bożnicę lub coś podobnego" zamiast kościołów katolickich, których było za mało i dlatego były zatłoczone. A następnie stwierdza: „Jakże to daleko od Sary Bernhardt – a jednak o niej mówić mi przychodzi" („Wiek" nr 6/1882, s. 3). Oczywiście nie ma w tym miejscu żadnego zerwania narracji, żadnego przypadkowego przeskoku. Wprost przeciwnie, zostaje ustanowione głębokie pokrewieństwo między bogatymi warszawskimi Żydami, wpływowymi Innymi, obojętnymi na potrzeby lokalnej chrześcijańskiej wspólnoty (i *de facto* ponoszącymi odpowiedzialność za katastrofę świętokrzyską, bo budują bożnice zamiast kościołów), a wędrującą, wiecznie tułającą się Sarą, która plądruje kolejne miasta i właśnie dociera do Warszawy. To powinowactwo wzmacnia w korespondencji „Wieku" (rzekoma) gniewna reakcja Bernhardt na (rzekomy) spadek jej popularności w Petersburgu. Podobno Bernhardt obwieściła, że jej talent jest uznany przez cały świat i nie po to przyjechała do Rosji, by porównywać sąd całego świata z opinią Rosji, ale po to, aby zarobić. „Chciałam zebrać pieniądze, powtarzam, i zebrałam je. Niczego więcej mi nie potrzeba" (tamże). Biorąc pod uwagę bezpośredni kontekst tej anegdoty, nie trzeba nazywać Bernhardt wprost Żydówką, by uruchomić rasowy stereotyp promieniujący na jej występy i recepcję w Warszawie.

W ówczesnych realiach – w modernizującym się społeczeństwie pogrążonym w antysemickim kryzysie, za który wielu obarczało winą samych Żydów – bycie fanem bądź fanką Bernhardt oznaczało bycie fanem bądź fanką aktorki żydowskiej, a naśladowanie jej wyglądu i zachowania oznaczało imitowanie Żydówki. Toteż ciało Bernhardt, które rozmnożyło się na warszawskich

ulicach w postaci niezliczonych sobowtórów, było nie tylko radykalnie upłciowione, ale też urasowione.

Piękna Żydówka

Chociaż dyskurs o Bernhardt nie eksponował w sposób literalny jej żydowskiej tożsamości, tożsamość ta nieustannie nawiedzała wizerunek aktorki, była zawsze obecna i zawsze gotowa zawładnąć całą narracją, zwykle konkretyzując się w podwójnej formie: pazerności (stereotyp Żyda) i seksualnej rozwiązłości, czy może bardziej ogólnie – nadmiernej zmysłowości, gorączkowej namiętności (stereotyp Żydówki). Nacechowana erotycznie figura pięknej Żydówki, *la belle juive*, stanowiła kluczowy punkt odniesienia we francuskiej, ale także amerykańskiej i polskiej recepcji Bernhardt. „Co najmniej od okresu wczesnej nowoczesności literatura europejska często deprecjonowała żydowskich mężczyzn, jednocześnie idealizując żydowskie kobiety jako pociągający i egzotyczny obiekt pożądania" – pisze Jonathan M. Hess (2017, s. 13)

W pierwszej połowie XIX wieku nie brakuje przykładów potwierdzających tezę Hessa, postaci, które na stałe zadomowiły się w imaginarium XIX-wiecznej kultury: od Rebeki z powieści Waltera Scotta *Ivanhoe* (1820), przez Rachel ze wspomnianej już opery *Żydówka* (1835), po główny przedmiot badań Hessa – tytułową bohaterkę popularnego melodramatu *Deborah* Salomona Mosenthala (1849). Po ten ostatni tekst chętnie sięgały największe gwiazdy XIX-wiecznej sceny – Rachel, Adelaida Ristori, Fanny Janauschek czy Sarah Bernhardt. Warszawska publiczność dobrze znała ten metonimiczny ciąg *les belles juives*, który kształtował europejskie pojęcie Żydówki.

Wyobrażenie *la belle juive* ewoluowało w toku XIX wieku, dopiero z czasem stapiając się z figurą wiodącej ku zgubie, seksownej kusicielki. Początkowo bowiem piękna Żydówka miała twarz i serce anioła, niemal świętej, nawet jeśli kryła w sobie nieodpartą zmysłowość. We Francji zmiana akcentów w wyobrażeniu *la belle juive*, czyli podkreślenie jej ponętnej cielesności kosztem zepchniętej na dalszy plan szlachetności i zdolności do poświęcenia, zaczęła się dokonywać w czasach monarchii lipcowej (Bergman-Carton, 1996, s. 56). Francuskie ramy *la belle juive*, w które „wpadała" Bernhardt i które uruchamiały „określony zestaw rasistowskich i mizoginicznych fantazji", pozycjonując aktorkę jako „podwójnie inną" (Garb, 1995, s. 27) do pewnego stopnia pracowały również w polskim kontekście (Umińska, 2001). W tomie *Z wrażeń kapociarza*, poświęconym żydowskiemu charakterowi i stylowi życia, Zygmunt Librowicz twierdził, że postacie Żydówek w polskiej literaturze i polskim dramacie pozbawione były psychologicznej głębi. Natomiast ich cechą wyróżniającą, której zresztą oczekiwała publiczność, miała być zniewalająca uroda (1878, s. 27-28). Librowicz, który sam pochodził ze spolonizowanej rodziny warszawskich Żydów, przekonywał również, że wszelka cnota i wszelki grzech tych postaci wiązały się z miłością, zwłaszcza z niedozwoloną miłością do goja. Ta anielska wersja *la belle juive* w zbiorowej wyobraźni przyjmowała bardziej złowrogi kształt zmysłowej, rozbudzającej pożądanie, powierzchownej piękności, świetnej do flirtu, absolutnie nieodpowiedniej do małżeństwa (Zaleski, 1888, s. 265). Co znamienne, zbiór *Z wrażeń kapociarza* ukazał się w 1878 roku, ale reklamowano go w prasie podczas występów gościnnych Bernhardt w styczniu 1882 roku.

Występy te – pomimo wyjątkowo niesprzyjających okoliczności – okazały się wielkim sukcesem (Walczewska, 1983; Kuchtówna, 1990). Co wieczór Bernhardt grała dla szczelnie wypełnionej sali, wzbudzając burzę oklasków.

Nawet krytycy o orientacji idealistycznej[3], a tacy w Warszawie przeważali, których sympatia kierowała się ku Modrzejewskiej, ku „poezji uczucia" i „estetyczności delikatnej i wytwornej", byli zafascynowani oryginalnością gry Bernhardt, jej osobnym „realizmem" i „temperamentem". Bernhardt w „nowoczesnym" repertuarze jako odtwórczyni „kobiety nerwowej" nie miała sobie równych („Nowiny" nr 8/1882, s. 2, „Wiek" nr 22/1882, s. 3)

W oczach krytyki francuska gwiazda ucieleśniała kobiecość *fin de siècle*:

> Najwięcej charakterystycznym i pociągającym w niej jest pewien rodzaj skupionej kobiecości. Nie jest to wprawdzie owa macierzyńska kobiecość, przypominająca fartuszki i rosołki, lecz raczej kobiecość dzika, przejmująca, umiejąca kochać do szaleństwa. Jest ona podobną do pięknej rośliny, która uległą swą pieszczotą wije się, oplata drzewo dopóty, aż wyssie zeń soki. Posiada zdradliwy wdzięk tych pięknych kwiatów, które przynoszą obłąkanie i śmierć („Kurier Poranny" nr 311/1881, s. 5).

Dzikość, szaleństwo, gorączka, melancholia, cień śmierci – takie kategorie wyznaczały nowy paradygmat kobiecej atrakcyjności i takie też kategorie przejawiały się w urasowionym, performującym ciele Bernhardt. Było to ciało niemożliwie szczupłe i wiotkie, pozornie kruche, słabe i delikatne. Pozornie, bo przecież współcześni nie mogli wyjść z podziwu nad zdrowiem i wytrzymałością gwiazdy, która spędzała miesiące w trasie, intensywnie występując, niekiedy nawet dwa razy dziennie. Kluczowe wydaje się, że to właśnie ciało aktorki żydowskiego pochodzenia stało się wehikułem nowoczesnej, zdradliwej, cielesnej i trudnej do poskromienia kobiecości. Fakt ten ujawnia, jak splotły się ze sobą płciowe i rasowe lęki Europy końca

wieku.

W przeciwieństwie do Żyda, który u progu nowoczesności stał się „kategorią wyłączającą", innymi słowy, zaczął określać wszystko to, czym Aryjczyk nie jest i nigdy nie zostanie (Gilman, 1993, s. 196), piękna Żydówka, jak wspominałam, połączyła się z *femme fatale* i zaczęła reprezentować niebezpieczeństwa nowoczesnej kobiecości. Na przełomie wieków „dyskurs ujmujący destrukcyjną Żydówkę jako ucieleśnienie nowoczesnej kobiety stał się powszechny" (tamże, s. 205). Dojrzałym przykładem aktualizacji tego wyobrażenia była oczywiście Salome, „największa rola, której Bernhardt nie zagrała", ale przecież nie musiała, ponieważ i „tak zawsze ją sobie w tej roli wyobrażano" (Pellegrini, 1997, s. 42). Zważywszy na to, że antysemickie podteksty w reprezentacji Bernhardt odnosiły się do jej wybujałych pasji i pragnień, w tym pasji do pieniądza, które naruszały normatywną kobiecość, zasadne wydaje się spostrzeżenie Carol Ockman, że „stereotypy Żydówek nieodłącznie związane były z lękiem przed kobiecą władzą" (1995, 139)[4].

„Cienka" Sara

Ponieważ wyjątkowa aparycja Bernhardt w dużej mierze zasadzała się na jej nadzwyczajnej jak na XIX-wieczne normy chudości, to właśnie figura artystki stała się głównym obiektem bezpardonowych kpin – sypały się porównania do patyków, szpilek i szpar w drzwiach – oraz pełnego determinacji naśladownictwa, nie mniej wyszydzanego. „Kilku artystów zamierza malować portret Sary Bernard w naturalnej… cienkości. W tym celu, zamiast na blejtramie, rozpinają płótno na… żerdzi" („Kolce" nr 46/1881, s. 362).

Obsesja na punkcie szczupłej sylwetki Bernhardt – którą podzielali zarówno jej prześmiewcy, jak i miłośnicy (i miłośniczki) – wyznacza nowy rozdział w

historii kobiecości. Jak zauważają Tamar Heaney i Sean Redmond „ciało *celebrity* nigdy nie jest neutralne: niesie ze sobą dyskursy, obawy i namiętności swoich czasów"; ciało celebryckie działa zatem niczym przekaźnik, przez który przepływają i są rozpowszechniane „dominujące ideologie płci, rasy, klasy i seksualności" (2016, s. 401). Chciałabym lekko przeformułować tę inspirującą tezę, sądzę bowiem, że ciało celebryckie transmituje również alternatywne bądź podporządkowane ideologie. Pełni funkcję areny, na której ścierają się rywalizujące modele, czy też „wielkiego ekranu, na który rzutowane są w powiększeniu i w zniekształceniu niektóre z najbardziej dyskusyjnych wartości społeczeństwa" (Inglis, 2010, s. 75). W tym świetle legendarnie chude ciało Bernhardt okazuje się soczewką, w której skupiały się najbardziej dotkliwe rasowe i płciowe lęki i niepokoje przełomu wieków, z czego jej współcześni zdawali sobie sprawę.

> […] nie przypadek to, że największą artystką chwili jest ta wiotka, zmęczona, szarpiąca widzom konwulsyjnie nerwy, demonicznym jakimś niepokojem pędzona po świecie Sara[h] Bernhard[t], którą „tylko spokój męczy", której życie i grę wypełnia – rozstrój nerwowy. […] należy do tej szczupłej liczby istot wyjątkowych, z których fizjonomii odczytać można wyraźniej, niż z niejednej książki filozoficznej, prądy, słabości i zboczenia czasu (Zawadzki, 1882, s. 62).

Wyjątkowy status ciała Bernhardt ulegał dodatkowym komplikacjom w związku z tym, że stało się ono przedmiotem imitacji, obiektem replikowanym przez „sarazbernardowane" fanki gwiazdy, które musiały również – przynajmniej do pewnego stopnia – się z nią identyfikować. Była to szczególnie ciekawa realizacja fanowskiej mimikry, ponieważ kategorie

takiej jak imitacja, autentyczność czy sztuczność były w tym przypadku jeszcze bardziej niejasne niż to zwykle ma miejsce w odniesieniu do zawodu aktorskiego. Trwały bowiem publiczne dysputy na temat „prawdziwej" tożsamości Bernhardt, jej „esencji" i relacji wobec odgrywanych postaci. Z jednej strony Bernhardt przekraczała granicę między życiem a teatrem, naturą a sztuką – w końcu żadna inna aktorka nie mogła się z nią równać w rolach „kobiet nerwowych", ponieważ sama Bernhardt była „kobietą nerwową" *par excellence*. „Gra więc Sarah Bernhardt Małgorzatę, a raczej jest Małgorzatą Gautier od początku do końca, bo gry w tej roli nie znać, zostaje tylko prawda" („Wiek" nr 5/1882, s. 3). W przeciwieństwie do Modrzejewskiej, która miała zawsze grać rolę, „nie kłamać nigdy poetom, ani życiu" (Zawadzki, 1882, s. 63), Bernhardt podobno zawsze grała właściwie siebie. Z drugiej jednak strony francuską aktorkę nazywano „reklamistką" i oskarżano o przesadną autopromocję, zarzucając jej fabrykowanie własnego wizerunku, traktowanie własnego „ja" w kategoriach roli, wieczne oszustwo. Jednocześnie zatem Bernhardt była hiperautentyczna i hiperfałszywa, „zawsze szczera, zawsze grała" (Inglis, 2010, s. 105). Być może więc nie powinno zaskakiwać publiczne oburzenie, które wywołało pojawienie się jej imitatorek na warszawskich ulicach. Było bowiem coś niesamowitego i niepokojącego w tak podejrzanym źródle imitacji, w tak wątpliwym „oryginale", pozbawionym własnego jądra, a przy tym osadzonym w stereotypie Żydówki.

Prasa satyryczna bezpardonowo kpiła z dziewcząt pijących olej rycynowy bądź ocet lub zajadających kredę, by stracić na wadze. Przestrzegała wszystkie kobiety, bez względu na wiek, przed marzeniami o „kibici Sary":

> Rzecz, do prawdy, nie do wiary. / Wśród nas takich mamy chmarę, / Mamy młode, mamy stare, / Które chcą mieć kibić Sary / […] Do

> was mody więc ofiary, / Mówię, myślcie dziś inaczej, / Wiedząc to, że wszystko znaczy / Nie kibić, lecz talent Sary („Kolce” nr 3/1881, s. 18).

Popularnym przedmiotem drwiny stały się też charakterystyczne dla ekstrawaganckiej Sary i jej naśladowczyń poczochrana szopa włosów i ogromne kapelusze, zwane zresztą kapeluszami *à la Sarah Bernhardt*. „Kurier Świąteczny” zamieścił ilustrację zatytułowaną *Rozsarowane warszawianki* i przedstawiającą warszawską ulicę, którą spacerują kobiety, dziewczynka i… pies – wszyscy w gigantycznych kapeluszach.

Akt imitacji, już sam w sobie wystarczająco podejrzany, w przypadku Bernhardt budził dodatkowe opory, ponieważ wiązał się z naśladowaniem nienormatywnej fizyczności. O ile taka nienormatywna fizyczność broniła się w odniesieniu do aktorki ze względu na jej wyjątkowy status artystyczny, o tyle zwykłe kobiety stygmatyzowała jako monstrualne. Nie miało znaczenia, czy chodziło wyłącznie o powierzchowne i tymczasowe transformacje wyglądu, potwierdzające powierzchowną i naśladowczą naturę kobiecą *per se*[5], czy też metamorfoza cielesna prowadziła do realnej zmiany zachowania i w konsekwencji do degrengolady moralnej. Ta druga diagnoza dotyczyła głównie dziewcząt, które podobnie jak współczesne młode fanki szczególnie silnie doświadczały patologizacji, ponieważ uchodziły za najbardziej naiwne i przez to podatne na społeczną manipulację (Jenson, 1992). Młodziutkie miłośniczki Bernhardt miały nawet nie pojmować, jakim zawodem parała się dama kameliowa.

> – Proszę mamy, ponieważ od wakacji mam iść na pensję, to niech mnie mama na taką odda, gdzie to uczą na *damy kameliowe*. – Czyś

> Ty oszalała Wandziu, kto ci mógł podsunąć myśl tak niedorzeczną? – Nikt proszę mamy, tylko ja chciałabym najprędzej być tak sławną jak panna Sara, o której pisali wszyscy, że jest nieporównaną *damą kameliową* („Kurier Świąteczny" nr 4/1882, s. 4).

W nieco poważniejszym tonie pisała na ten temat Maria Ilnicka, redaktorka „Bluszczu", zalecając, by młode dziewczęta nie oglądały występów Sary, wprowadzających „w sferę namiętności niskich, w świat upadły zepsucia i nędzy duchowej" (1888, s. 25). Ilnicka przekonywała bowiem, że właściwy polskiemu społeczeństwu „tradycjonalny typ piękności kobiecej" łączył się „nierozdzielnie z urokiem skromnego wdzięku", a wdzięku tego „nigdy otrzymać się nie daje tam, gdzie złe wrażenia zamącą zdrój uczuć młodych, gdzie myśl przyzwyczai się do obrazów gorączkowych zepsucia i upadku moralnego" (s. 26). Ekspozycję na występy Bernhardt Ilnicka przyrównała do wystawienia przez „kobietę uczciwą" białego czoła bez osłony na wichry i upały, „na wzór cyganki". Konkluzja była jednoznaczna: „Nie wyrasta się wtedy na dziewicę" godną zachwytów poety. Jak potworny musiał się wydawać niektórym kręgom społecznym wpływ francuskiej diwy na warszawskie dziewczęta, jeśli nawet nader zaangażowany udział w imprezach karnawałowych wystarczał, by zaszkodzić reputacji debiutantki tak dalece, że malały jej szanse na dobre zamążpójście (Zaleski, 1888, s. 279). Ilnicka zresztą winiła za całą sytuację matki, które zabierały córki na przedstawienia Bernhardt; dziewczęta przecież nie miały wówczas własnych pieniędzy. Kto inny zatem kupował różowy kaszmir „Rose de Sara Bernard", który pojawił się jesienią 1881 roku w warszawskich magazynach? Wydaje się więc, że uwielbienie i fascynacja francuską aktorką łączyła kobiety różnych pokoleń, matki i córki.

Dziwolągi

Tuż po wyjeździe Bernhardt „Mucha” opublikowała (obok rozlicznych innych materiałów powiązanych z francuską gwiazdą) wiersz *Sarah Bernhardt* „poświęcony wielbicielkom Sary”, który zawierał przestrogę przed naśladowaniem Sary pod względem zachowania, wyglądu, stylu życia, relacji z mężczyznami. Taka mimikra groziła bowiem przemienieniem się w „straszydło”: „Rad tych posłuchać wam nie zawadzi, / Które wam składa dziś Mucha w darze, / Bo nie uchodzi Wandzi lub Jadzi, / Co się w genialnej uwielbia Sarze” („Mucha” nr 2/1882, s. 3).

Sarah uważano za genialną artystkę, ale przy tym wyznaczono jej pozycję ekscentrycznego dziwadła, osobliwości, freaka. Dziwolągi można wielbić, ale nie można ich imitować. Ta reguła była absolutna. Jako celebrytka, międzynarodowa gwiazda sceny, Bernhardt umiejętnie „zarządzała” swoją cielesną i kulturową odmiennością – uczyniła z niej kartę przetargową, eksponowała tę inność, dziwność, wyjątkowość, zamiast próbować ją kamuflować. We Francji końca XIX wieku „ekscentryczność” stała się jedną z możliwych strategii świadomego kreowania własnego wizerunku i reżyserowania recepcji własnej osoby i twórczości, po którą sięgały celebrytki, znane artystki, jak Bernhardt czy Rosa Bonheur. Ekscentryczność nie wywierała jednoznacznie wywrotowego efektu, nie miała precyzyjnie antysystemowego ostrza, ponieważ „już sama klasyfikacja kobiecej ekscentryczności była tożsama z normalizującą oceną hiperindywidualizacji: powiedzenie, że taka i taka była ekscentryczką oznaczało umocnienie konwencjonalnych sposobów zachowania” (Roberts, 2013, s. 116). Status ekscentrycznej gwiazdy umożliwiał Bernhardt życie według własnych zasad, ale też pozbawiał ją jakiejkolwiek politycznej władzy.

Sądzę jednak, że przypadek „sarazbernardowanych" warszawianek pokazuje, iż ta teza Mary Louis Roberts wymaga przeformułowania. Nie ma wątpliwości, że ekscentryczność Bernhardt służyła jako argument dyscyplinujący i poskramiający jej fanki. Nie zmienia to jednak faktu, że próbowały one na wzór swojej idolki stosować strategię ekscentryczności, a kiedy ekscentryczność zaczyna być imitowana na większą skalę, dotychczasowe normy tracą przejrzystość i niepodważalność. Może dojść do zmiany paradygmatu, podczas której to ekscentryczność wyłoni się jako nowa norma.

Pewne jest również, że naśladowanie Bernhardt nie sprowadzało się do imitacji jej stylu. Model życia francuskiej aktorki, jej sposób zachowania – zarówno na scenie, jak i poza nią – stwarzał innym kobietom okazję do refleksji nad ich własnymi aspiracjami i społecznymi oczekiwaniami, którym na co dzień stawiały czoła. Przynajmniej w części przypadków praktyki naśladowcze wyrażały rozczarowanie konwencjonalną kobiecością, zważywszy na to, że „fanowska imitacja może być postrzegana jako sposób, w jaki grupy zmarginalizowane wytwarzają znaczące tożsamości w kulturze, w której nie odnajdują odpowiednich dla siebie modeli" (Wanko, 2009, s. 218). Tym samym istnieje duże prawdopodobieństwo, że jakiś procent sarazbernardowanych nie podążał po prostu ślepo za modą, jak utrzymywała prasa, lecz ich upodobnione do Bernhardt ciała służyły im za media ekspresji stłumionych potrzeb i pragnień.

Fakt, że narracja o recepcji Bernhardt w Warszawie koncentrowała się na miłośniczkach gwiazdy, nie oznacza bynajmniej, że nie miała ona również męskich fanów. W końcu francuska aktorka zawitała do Warszawy już od dwóch dekad rozkochanej bez pamięci w artystach i artystkach sceny. „Epoka gwiazd", której początki Jerzy Got (1970) datował na lata

sześćdziesiąte, we wczesnych latach osiemdziesiątych weszła już w fazę swoistego paroksyzmu, co doskonale wyobrażały teatralne pojedynki wielbicieli Marii Wisnowskiej i Jadwigi Czaki (Łuksza, 2020). Sienkiewicz nie szczędził ironicznych komentarzy pod adresem warszawskiej publiczności na występach Bernhardt:

> Na piątkowym przedstawieniu *Sfinksa* w całym teatrze mówiono ze sobą po francusku – zapewne na cześć artystki […]. W powietrzu unosiły się perfumy francuskie, a ktoś nawet zapytany przez woźnego o bilet, nie dosłyszawszy, o co idzie, jakkolwiek nigdy przedtem nie mówił po francusku, spytał: „kua?" głosem tak gromkim, że biedy woźny przestraszył się. […] Teraz import guwernantek z językiem i muzyką jeszcze wzrośnie, a po odjeździe Sary *chevalier* Zielonogłowski nie będzie rok rozmawiał inaczej z panną Dziurdziulewicz jak po francusku […] (1952, s. 20).

Mężczyźni nie mogli publicznie obnosić się z kapeluszami *à la Sarah Bernhardt*, ale mogli ostentacyjnie przejawiać predylekcję dla francuszczyzny, mogli też przesyłać aktorce kwiaty i listy, wyczekiwać pod teatrem i Hotelem Europejskim, gdzie się zatrzymała, licząc na autograf i spojrzenie. Wydaje się jednak, że to kobiecy fandom wykazywał się większą aktywnością i pomysłowością, bardziej osobiście doświadczając pobytu Bernhardt. A już z pewnością, w większym stopniu przyciągał uwagę prasy – fenomen sarabernardyzacji był niemal równie istotnym tematem gazet satyrycznych, co sylwetka Bernhardt.

Chociaż jasno wynika to z wypowiedzi Ilnickiej w „Bluszczu", warto jeszcze dobitniej podkreślić, że „rozsarowana" czy też „sarazbernardowana" młoda

warszawianka rozmijała się zarówno z konserwatywnym, jak i postępowym ideałem dziewczęcości przyjętym w ówczesnej kulturze polskiej. Jeśli chodzi o tradycyjne wychowanie dziewcząt, jego zasady najlepiej kondensował „podręcznik" Klementyny Hoffmanowej *Pamiątka po dobrej matce*, cieszący się oszałamiającą popularnością od publikacji w 1819 roku przez niemal cały XIX wiek. Zgodnie z nim, kobieta powinna całkowicie poświęcić się życiu domowemu i tak bardzo, jak to tylko możliwe, ograniczyć czas spędzany na trosce o wygląd i ubiór, życie towarzyskie i własne rozrywki, na przykład czytanie. Innymi słowy, powinna dążyć do maksymalnego wyrugowania aktywności służących wyłącznie jej ciału, umysłowi i pragnieniom (Hoffmanowa, 1862; Jarosińska, 2016, s. 246-247). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku, w toku dyskusji o reformie wychowania dziewcząt, nieco nadto dramatycznie oskarżano ówczesny system kształcenia, a szkoły prywatne w szczególności, o stosowanie „modelu zagranicznego" (czyli francuskiego) i „urabianie salonowych lalek, bardzo eleganckich i bardzo pustych" („Tygodnik Ilustrowany" nr 352/1882, s. 202). Co znamienne, Eliza Orzeszkowa, będąc jedną z czołowych działaczek na rzecz praw kobiet, z nostalgią wspominała pensję u sakramentek, tamtejszą „prostotę i czystość". Pisała: „Wyszłyśmy z tej pensji nie tylko fizycznie, ale i moralnie dziewicami", a także: „nic nie uczyło nas próżności, przesady, pychy i kokieterii" (Jarosińska, 2016, s. 290). Sarah Bernhardt miała dla warszawianek inną lekcję.

Kryzys kategorii

W moim przekonaniu o publicznym potępieniu imitatorek Bernhardt w Warszawie przesądziły trzy właściwości tej artystki: praktykowana przez nią strategia ekscentryczności, zaburzanie granicy między autentycznością a

sztucznością i wreszcie – jej „żydowskość”. W XIX wieku, kiedy procesy asymilacji i akulturacji ludności żydowskiej w Europie uległy intensyfikacji, imitacja, naśladowanie, udawanie przestały się łączyć wyłącznie z „kobiecością” – z zasady „sztuczną, podatną i zmienną” (Solomon, 1997, s. 3) – ale przykleiły się również do żydowskości. Gdy w modernizujących się społeczeństwach Europy część Żydów podjęła decyzję o porzuceniu ortodoksyjnego modelu życia na rzecz adaptacji do chrześcijańskich wzorców, na przykład w zakresie ubioru, „zdolność do mimikry” i „procesy autotransformacji” zostały naznaczone jako „żydowskie” (tamże, s. 92). A to z kolei sprawiło, że akt imitacji stał się jeszcze bardziej problematyczny.

Procesy asymilacyjne, ujmowane jako sekwencja naśladowcza, która prowadziła do kryzysu rozróżnienia pomiędzy chrześcijanami a Żydami, zasilały rodzący się antysemityzm, rasową nienawiść i przemoc. Ten „kryzys kategorii” (Bergman Carton, 1996, s. 57) wywoływał głęboki niepokój w nowoczesnych społeczeństwach zmagających się z wyzwaniem samookreślenia i obsesyjnie wytwarzających precyzyjne klasyfikacje w celu całkowitego wyeliminowania ambiwalencji (Bauman, 1991). „Skoro nie dało się już dłużej w żaden sposób odróżnić Żydów – owych odrażających naśladowców – obdarzono ich odrębną mentalnością”, pisze Alain Finkielkraut (1994, s. 83). Tym samym imitatorki Bernhardt naśladowały aktorkę-Żydówkę, która sama z definicji była „odrażającą naśladowczynią” (a pomimo tego jedyną w swoim rodzaju). Nic dziwnego, że ta spirala imitacji skutkująca namnożeniem sobowtórów – upłciowionych i urasowionych – wydobyła na jaw lęki społeczne o przyszłość narodu polskiego, która miała zależeć od ujarzmienia kobiecych ciał.

Ponadto to właśnie ponętna Żydówka stała się „symbolem niebezpieczeństw asymilacji”, za jej atrakcyjnym zewnętrzem miał bowiem skrywać się

„zepsuty semicki rdzeń” (Bergman-Carton, 1996, s. 58). Takim samym znaczeniem *la belle juive* nasycono również w kulturze polskiej, co doskonale obrazuje wypowiedź Wysockiej, przedstawicielki ziemiaństwa w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta, na temat możliwego małżeństwa jej syna ze śliczną, szlachetną, mądrą i bogatą Żydówką.

> Mój syn może się kochać nawet i w Żydówce, ale nie może myśleć o połączeniu naszej krwi z krwią obcą, z rasą wstrętną i wrogą. […] Jacy wy ślepi jesteście, jak wy tylko patrzycie oczami zmysłów, jak wy nie dbacie o jutro, o własne przyszłe dzieci, o przyszłe całe pokolenia […]. Dlatego, że możecie wybierać Żydówki na matki waszych dzieci, dlatego, że nie czujecie wstrętu do nich, że nie widzicie, iż te kobiety są nam obce zupełnie, że nie mają religii, nie mają etyki, nie mają tradycji obywatelskiego życia, nie mają zwykłej kobiecości, są puste, pyszne, bezduszne handlarki własnych wdzięków, lalki poruszane sprężynami najpierwotniejszych potrzeb, kobiety bez przeszłości i bez ideału (1920, s. 206).

Wybuch Wysockiej – utrzymany w charakterystycznej retoryce „czystości krwi”, „obcości” Żydów, powierzchowności i zmysłowości żydowskich kobiet (*la belle juive* końca wieku) – ujawnia rozpowszechnione obawy, że zasymilowane Żydówki, udając „normalne” dziewczęta infiltrują polskie rodziny i zainfekują je swoją innością i zepsuciem, doprowadzając przyszłe pokolenia, a tym samym cały naród polski do moralnego upadku.

Wydaje się, że reakcje na pojawienie się imitatorek Bernhardt wyrastały na podobnym afektywnym gruncie, nawet jeśli charakter i kierunek procesów naśladowczych był zgoła inny, mniej linearny. Fanki Bernhardt celowo

odróżniały się od innych kobiet (odwrotnie niż asymilujące się Żydówki, które dążyły do zniwelowania różnicy), ale uzyskana w rezultacie praktykowanej przez nich mimikry sobowtórza tożsamość wzbudzała natychmiastowe wątpliwości co do ich rasy, płci, „rdzenia", podobnie jak tożsamość ekscentryczki Bernhardt. Czy były przedstawicielkami nowej kobiecości? Czy to w ogóle była jeszcze tożsamość rozpoznawana jako kobieca? Przedmiotem imitacji było przecież ciało żydowskie, które z zasady cechował eksces, transgresja, anomalia, przelewało się ono bowiem przez ustalone granice płci i seksualności. W pewnym sensie paradoksalne ciało Żydówki było już zawsze ciałem queerowym. Ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Sarah Bernhard była „za bardzo i nie wystarczająco kobieca" (Boyarin, Itzkovitz i Pellegrini, 2003, s. 5), co objawiało się w jej hiperbolicznej kobiecości i „niekobiecym" talencie do interesów, który zdradzał jej perwersyjną męskość. *De facto*, Bernhardt – zmysłowa, piękna Żydówka, która ucieleśniała nowy, a schyłkowy model kobiecej atrakcyjności – wskazywała na porażkę dotychczasowej „kobiecości", co wielu przerażało, ale przynajmniej niektórym dodawało skrzydeł.

Kiedy Bernhardt wyjechała z Warszawy, „Kurier Świąteczny" zamieścił ironiczną notkę pożegnalną, która znakomicie oddawała problematyczne aspekty wizyty francuskiej gwiazdy nad Wisłą: jej (w domyśle żydowską) pazerność, „chorowanie" na Sarę, niemal boski wpływ, który wywierała na publiczność, wyzwalając w niej nierozumne zachowania i wreszcie jej status wędrującego (znów w domyśle żydowskiego) gościa.

> Byłaś niezmordowaną w braniu rubli za występy, zawróciłaś głowy wielu aktorkom, z których każda dziś choruje na Ciebie, stałaś się przyczyną, że bardzo zacni skądinąd ludzie, udawali, że rozumieją po francusku, ale wszystko to Ci przebaczonym jest, ponieważ już

> wyjechałaś i ponieważ wyjeżdżając byłaś bardzo grzeczną („Kurier Świąteczny” nr 5/1882, s. 3).

Będąc słynną aktorką i cieszącą się wielkim zainteresowaniem celebrytką, Bernhardt działała jako czynnik kulturowej wymiany i zmiany, rozsiewając w Warszawie nowe idee (o) kobiecości. Jej ekstrawagancki styl, dziwaczne ciało i prowokacyjne zachowanie – czyli najbardziej widoczne znaki jej Inności – wystarczały, by relegować ją na margines sezonowej ciekawostki i kobiecej osobliwości. Jednak dokładnie te same cechy inspirowały rzesze kobiet, które odnalazły w Bernhardt idolkę na miarę końca wieku. Wydaje się, że zwłaszcza liczne dziewczęta i młode kobiety, takie jak Maria Wisnowska, które konstruowała siebie z egzotycznych, zmysłowych, dekadenckich elementów, dostrzegły w Bernhardt nie tylko nowy, ale i emancypujący tryb performowania i doświadczania kobiecości. Zainspirowana przez Bernhardt fala imitacji pokazuje również, że rozmaite praktyki fanowskie miały miejsce na długo przed wynalezieniem „nowych mediów”. XIX-wieczni fani wykorzystywali w tym celu przede wszystkim przedmioty materialne i własne ciała, co z kolei sprzyjało postępującemu utowarowieniu *celebrities*.

Analiza prowadzona w ramach Wydarzenia Teatralnego pokazuje, że wizerunek i recepcja Bernhardt w Warszawie w 1882 roku były osadzone w kontekście antysemickich zamieszek i przemocy oraz późniejszych dyskusji na temat „kwestii żydowskiej”. W takich okolicznościach żydowską tożsamość aktorki jednocześnie zaciemniano i suponowano – podskórnie obecna, stygmatyzowała model kobiecości reprezentowany przez Bernhardt i naśladowany przez jej fanki jako głęboko obcy „prawdziwej” kulturze polskiej. Bernhardt mogła bez przeszkód zajmować pozycję erotycznej (męskiej) fantazji zgodnie z tradycją *la belle juive* bądź pozycję dziwoląga, ekscentryczki, której obecność jedynie wzmacniała dominującą konwencję.

Natomiast jej wywyższenie do pozycji modelu do naśladowania – obiektu imitacji i identyfikacji – wywołało niepokój. Sarabernardyzację[6], jak każdą inną patologię, uznano za niebezpieczną.

Badania realizowane w ramach projektu badawczego *Polska publiczność teatralna w XIX wieku – rewizje. Historia widzów teatralnych w perspektywie studiów fanowskich,* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr 2017/26/D/HS2/00003.

Autor/ka

Agata Łuksza

Agata Łuksza (agata.luksza@uw.edu.pl) – kulturoznawczyni, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW. Autorka książki *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa, 2016). Współredaktorka naczelna czasopisma *European Journal of Theatre and Performance* wydawanego przez stowarzyszenie European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP). Obecnie prowadzi badania nad publicznością warszawską w XIX wieku w perspektywie studiów fanowskich. Numer ORCID: 0000-0001-7459-0187.

Przypisy

1. Opis pierwszego występu Sary Bernhardt w Warszawie oparłam na materiałach prasowych, m.in.: „Kurier Poranny" nr 7/1882, „Kurier Warszawski" nr 6/1882, „Kłosy" nr 865/1882, „Nowiny" nr 7/1882, „Wiek" nr 5/1882. „Bajkę" o Szarej Berze przytoczył Henryk Sienkiewicz (1952, s. 3-4) w *Kronice Tygodniowej* pisanej do „Słowa".
2. Israel Bartal przekonuje, że pogromy z 1881 roku, „burze na południu", wyznaczają początek nowych procesów w historii wschodnioeuropejskich Żydów, przede wszystkim zaś – znamionują moment narodzin nowoczesnej żydowskiej tożsamości narodowej (2002, s. 143-156).
3. O podziale na „idealizm" i „realizm" w stylu gry aktorskiej i odpowiadających mu sympatiach i poglądach krytyki teatralnej zob. opracowania Dariusza Kosińskiego (2003) i Tomasza Sobieraja (2014).
4. Ockman cytuje oskarżenia, które wytoczyła pod adresem Bernhardt aktorka Marie Colombier w beletryzowanej i głęboko antysemickiej książce o amerykańskiej trasie Bernhardt *Les Memoire de Sarah Barnum*, wydanej w 1883 roku. Tytułowa Barnum – taki wybór nazwiska służył oczywiście mało chlubnemu dla aktorki dramatycznej zestawieniu z

showmanem P.T. Barnumem, gigantem amerykańskiej rozrywki – to „kobieta analityczna, działająca z zimną krwią", posiadająca „inteligencję handlową, właściwą dla swojej rasy", a przy tym żeńska wersja niepoprawnego Don Juana (1995, s. 139). Książka Colombier wywołała tzw. Aferę Sary Barnum, w której Lenard R. Berlanstein upatruje „kryzysu reprezentacji kobiecych gwiazd" – były one bowiem bardzo widoczne i wpływowe, a zarazem „podejrzane", wyłączone z kategorii kobiet „uczciwych" (2004, s. 75-76).
5. Znakomitą analizę dyskusji dotyczącej związków pomiędzy kobiecością a mimikrą, która toczyła się w Ameryce w początku XX wieku, zawiera rozdział książki Susan A. Glenn *Female Spectacle* (2000) poświęcony komedii osobowości i wodewilowym imitatorkom, dostępny w języku polskim (Glenn, 2017).
6. Warto zauważyć, że analogiczne pojęcie istniało wówczas w języku francuskim i oznaczało „chudnięcie, utratę wagi". Natomiast w Stanach Zjednoczonych czasownik *to sarahbernhardt oneself* odnosił się do chwytu promocyjnego zwanego Trasą Pożegnalną, *Farewell Tour* (Glenn 2000, 27). Za każdym bowiem występem w Stanach Zjednoczonych Bernhardt deklarowała, że to już jej ostatnie tournée w tym kraju (gwoli sprawiedliwości, nie inaczej robiła Modrzejewska).

Bibliografia

Bartal, Israel, *The Jews of Eastern Europe, 1772-1881*, tłum. Ch. Naor, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, Cambridge 1991.

Bergman-Carton, Janis, *Negotiating the Categories: Sarah Bernhardt and the Possibilities of Jewishness*, „Art Journal" 1996, t. 55, nr 2, s. 55-63.

Berlanstein, Lenard R., *Historicizing and Gendering Celebrity Culture: Famous Women in Nineteenth-Century France*, „Journal of Women's History" 2004, t. 16, nr 4, s. 65-91.

Boyarin, Daniel, Daniel Itzkovitz, Ann Pellegrini, *Strange Bedfellows: An Introduction*, [w:] *Queer Theory and the Jewish Question*, red. D. Boyarin, D. Itzkovitz, A. Pellegrini, Columbia University Press, New York 2003, s. 1-18.

Cała, Alina, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Danielewicz, Bolesław, *Ludność miasta Warszawy w obrazach graficznych (według spisu jednodniowego z 1882 roku)*, Drukarnia Stanisława Niemiery, Warszawa 1887.

Donald, James, Ali Rattansi, *Introduction*, [w:] *„Race", Culture and Difference*, red. J. Donald, A. Rattansi, Sage Publications, London 2005, s. 1-8.

Finkielkraut, Alain, *The Imaginary Jew*, tłum. K. O'Neill, D. Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln 1994.

Garb, Tamar, *Introduction. Modernity, Identity, Textuality*, [w:] *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Garb, Thames and Hudson, London 1995, s. 20-30.

[Gawalewicz, Marian] Quis, *Pokłosie*, „Kłosy" nr 863, 11 I 1882, s. 30.

Gilman, Sander L., *Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the „Modern Jewess"*, „The German Quarterly" 1993, t. 66, nr 2, s. 195-211.

Glenn, Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism,* Harvard University Press, Cambridge 2000.

Glenn, Susan A., *Kobiecy spektakl. Teatralne korzenie nowoczesnego feminizmu*, tłum. A. Łuksza, „Almanach Antropologiczny Communicare", *Aktorka/emancypacje*, 2017, nr 6, s. 17-31.

Got, Jerzy, *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny" 1970, nr 3, s. 294-310.

Heaney, Tamara, Sean Redmond, *Introduction*, [w:] *A Companion to Celebrity*, red. P. D. Marshall, S. Redmond, Wiley Blackwell, Chichester 2016, s. 401-405.

Hess, Jonathan M., *Deborah and Her Sisters: How One Nineteenth-Century Melodrama and a Host of Celebrated Actresses Put Judaism on the World Stage*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2017.

Młoda Polka [Hoffmanowa, Klementyna], *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, G. Sennewald, Warszawa 1862.

Ilnicka, Maria, *Z życia*, „Bluszcz" nr 4, 25 I 1882, s. 25-26.

Inglis, Fred, *A Short History of Celebrity*, Princeton University Press, Princeton 2010.

Jarosińska, Izabela, *Edukacja nie-sentymentalna. O kształceniu dziewcząt różnych stanów w XIX wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

Jenson, Joli, *Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization*, [w:] *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L. A. Lewis, Routledge, London 1992, s. 9-29.

Kaszewski, Kazimierz, *Przegląd Teatralny*, „Kłosy" nr 865, 26 I 1882, s. 54-55, 58.

Kuchtówna, Lidia, *Sara Bernhardt w Warszawie*, [w:] *Warszawa Teatralna*, red. Lidia Kuchtówna, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1990, s. 107-117.

„Kolce" nr 46, 12 XI 1881, s. 362.

„Kolce" nr 3, 14 I 1882, *Kibić Sary*, s. 18.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Krzywoszewski, Stefan, *Długie życie. Wspomnienia*, t. 1, Księgarnia „Biblioteka Polska", Warszawa 1947.

„Kurier Poranny" nr 305, 3 XI 1881, s. 3.

„Kurier Poranny" nr 311, 9 XI 1881, s. 5.

„Kurier Poranny" nr 358, 28 XII 1881, s. 1.

„Kurier Poranny" nr 7, 7 I 1882, s. 1.

„Kurier Poranny", nr 8, 8 I 1882, s. 3.

„Kurier Świąteczny" nr 4, 15 I 1882, s. 4.

„Kurier Świąteczny" nr 5, 22 I 1882, s. 3

„Kurier Warszawski" nr 6, 6 I 1882, s. 2–3.

Levitov, Karen, *The Divine Sarah and the Infernal Sally: Bernhardt in the Words of Her Contemporaries*, [w:] *Sarah Bernhardt: the Art of High Drama*, red. C. Ockman, K.E. Silver, The Jewish Museum, New York and Yale University Press, New Haven – London 2005, s. 125-143.

Librowicz, Zygmunt, *Z wrażeń kapociarza*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1878.

Łuksza, Agata, *Triumf krytyki, poddaństwo fanów. O zapoznanym piractwie teatralnym w teatrze dziewiętnastego wieku*, „Dialog" 2020, nr 2, s. 201-215.

Marshall, P. David, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2014.

„Mucha" nr 2, 13 I 1882, s. 3.

„Nowiny" nr 7, 7 I 1882, s. 3.

„Nowiny" nr 8, 8 I 1882, s. 2.

Ockman, Carol, *When Is a Jewish Star Just a Star? Interpreting Images of Sarah Bernhardt*, [w:] *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, red. L. Nochlin, T. Garb, Thames and Hudson, London 1995, s. 121-139.

Pellegrini, Ann, *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*, Routledge, New York – London 1997.

Prus, Bolesław, *Kroniki*, t. 5, oprac. Z. Szweykowski, red. nauk. J. Baculewski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

„Przegląd Tygodniowy” nr 1, 1 I 1882, s. 1.

Reymont, Władysław, *Ziemia obiecana*, t. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1920.

Roberts, Mary Louise, *Rethinking Female Celebrity: The Eccentric Star of Nineteenth-Century France*, [w:] *Constructing Charisma: Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, red. E. Berenson, E. Giloi, Berghan Books, New York – Oxford 2013, s. 103-116.

Sauter, Wilmar, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Reception*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.

Sauter, Wilmar, *Cyclic Perseverance and Linear Mobility of Theatrical Event*, [w:] *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, red. Ch.M. Canning, T. Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City 2010, s. 117-141.

Sienkiewicz, Henryk, *Dzieła*, t. 53, *Uzupełnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1952.

Sobieraj, Tomasz, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Solomon, Alisa, *Re-Dressing the Cannon. Essays on Theatre and Gender*, Routledge, New York 1997.

Tuszyńska, Agata, *Maria Wisnowska: Jeśli mnie kochasz – zabij!*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003.

„Tygodnik Ilustrowany” nr 352, 23 IX 1882, s. 202.

Umińska, Bożena, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.

Walczewska, Danuta, *Legenda Sary Bernhardt*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 167-192.

Wanko, Cheryl, *Patron or Patronised?: „Fans” and the Eighteenth-Century English Stage*, [w:] *Romanticism and Celebrity Culture, 1750-1850*, red. T. Mole, Cambridge University Press, New York 2009, s. 209-226.

„Wiek” nr 5, 7 I 1882, s. 3.

„Wiek” nr 6, 9 I 1882, s. 3.

„Wiek” nr 22, 28 I 1882, s. 3.

[Zaleski, Antoni], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez baronową X.Y.Z.* , t. 1, wyd. 2, Księgarnia J.K. Żupańskiego i K.J. Heumanna, Kraków 1888.

Zawadzki, Bronisław, *Sara Bernhard i Helena Modrzejewska*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 318, 28 I 1882, s. 62-63.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/sarabernardyzacja-kwestia-zydowska-i-upadek-moralny*