didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/felicita-hamlet

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Felicita Hamlet

Joanna Targoń

Piotr Szarota, *Felicita! Psychobiografia Felicity Vestvali*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2025

Nigdy dotąd nie słyszałam o Felicicie Vestvali – i sądzę, że nie tylko ja. Co prawda ma ona notkę w Wikipedii, ale żeby na nią natrafić, trzeba wiedzieć, że taka osoba istniała. Piotr Szarota wiedział, ponieważ jest w prostej linii potomkiem Emmy ze Stegemannów Spitzbarth – siostry Felicity Vestvali. Nie znaczy to, że wiedział wszystko – zbieranie materiałów zajęło mu ponad trzy lata, w archiwach polskich, włoskich, niemieckich, amerykańskich, rosyjskich, meksykańskich, a i tak wiele spraw pozostało niewyjaśnionych. Biografia Vestvali jest też trochę książką o pisaniu biografii – opowiadając o swojej bohaterce, autor dzieli się z czytelnikami okolicznościami swoich odkryć, sukcesami i porażkami.

Felicita Vestvali, znana na różnych etapach kariery także jako Felicita di Westwalewicz, de Westwalewicz, von Vestvali, Westfalewicz czy Westfali,

urodziła się najprawdopodobniej 23 lutego 1828 roku w Stettinie (Szczecinie) jako Anna Maria Stegemann, córka Charlotte z domu baronówny von Hünefeld i jej drugiego męża, porucznika Georga Stegemanna, wdowca z synem na utrzymaniu. Syn nazywał się Henryk Westwalewicz (autorowi nie udało się ustalić, jakim okolicznościom zawdzięczał to nazwisko). Felicita utrzymywała, że ojciec był hrabią, cudzoziemcem, zmuszonym „z powodu dramatu rodzinnego" do zmiany nazwiska (s. 19). W różnych źródłach, np. *Encyklopedii muzycznej* PWM, podaje się, że był to krakowski złotnik Stanisław Westwalewicz (Szarota obala te przypuszczenia – s. 21). Felicita, a także dziennikarze piszący o niej podawali różne wersje jej pochodzenia – jej ojciec miałby być burmistrzem Krakowa i muzykiem (s. 143), Włochem – a matka Polką (s. 162), Węgrem. Gdy w 1863 roku zagrała w nowojorskim teatrze tytułową rolę w cieszącym się wielką popularnością spektaklu *Gamea, or The Jewish Mother*, niektórzy uznali ją za Żydówkę. W 1868 roku w rozmowie z londyńskimi dziennikarzami twierdziła, że jej ojcem jest hrabia Pawłowski (a matką baronówna von Hünefeld, czyli zgodnie z prawdą), a ona sama urodziła się w Berlinie w 1841 roku (s. 195).

Vestvali przedstawiała się jako Polka, tak też o niej przeważnie pisano, choć gdy w drugiej połowie życia przeniosła się do Niemiec, podkreślano jej niemieckie pochodzenie, a wnioskując z pseudonimu, uznawano za pochodzącą z Westfalii. Sama czuła się kosmopolitką, mieszkanką krainy sztuki. Jak pisała w autobiografii: „Artysta znajduje swą ojczyznę we wszystkich krajach" (s. 200).

Już te liczne wersje dotyczące rodziny, daty urodzenia i przynależności narodowej pokazują, z jakimi trudnościami musiał się mierzyć biograf. Dodajmy do tego autobiografię, którą Felicita napisała wspólnie z

dziennikarzem Carlem Dempwolffem. Książka ukazała się w 1873 roku w Monachium, nosi tytuł *Pallas Athene: Memoiren einer Künstlerin* (Pallas Atena. Wspomnienia artystki), i jak pisze Szarota, Vestvali w tym dziele „sztukę zmyślania wzniosła na poziom niedostępny większości śmiertelników" (s. 213). Obficie cytowane w książce memuary tego dowodzą – należy też powiedzieć, że Vestvali pisze o sobie w tonie bezwstydnie apologetycznym (użycie trzeciej osoby tylko nieznacznie łagodzi to wrażenie). Tylko jeden przykład, dotyczący pobytu w Meksyku: „Świat kobiet w szczególności znajdował się w tak ekscentrycznym nastroju, iż całkowicie ulegał czarowi idealnie kształtnej młodzieńczej postaci Vestvali, co bywało powodem scen pełnych namiętności" (s. 89)[1]. Konfabulacje to dla historyka przeszkoda, ale dla psychologa (a Szarota jest psychologiem) ciekawy materiał. W wielu miejscach autor zastanawia się nad powodami, dla których jego bohaterka coś zrobiła bądź napisała – nie są to oczywiście mocne diagnozy, ale przypuszczenia i domysły (np. rozdział *Pseudologia vestvalica*, s. 212-216).

Wróćmy do początków kariery panny Stegemann. W 1842 roku zmarł jej ojciec, pozostawiając wdowę z gromadką dzieci: Anna Maria miała starszą o cztery lata siostrę Emmę, dwóch młodszych braci, a także przyrodniego brata z pierwszego małżeństwa matki. I przybranego brata Henryka ze strony ojca. Pragnęła być artystką; Szarota przypuszcza, że mogła brać w Szczecinie lekcje muzyki u kompozytora i organisty Carla Loewego (za nieprawdopodobne uznaje jej przechwałki, że w dwunastym roku życia mówiła płynnie w sześciu językach i grała na licznych instrumentach – s. 25). W 1846 roku wstąpiła do wędrownej trupy Wilhelma Bröckelmanna i zadebiutowała w Cöslinie (Koszalinie). Nie wiadomo, jak trafiła do Wilhelminy Schröder-Devrient, sławnej primadonny, u której uczyła się śpiewu. Dzięki niej zadebiutowała w 1847 roku w lipskim teatrze jako Romeo

w operze Belliniego *Capuleti i Montecchi*. To pierwsza z ról *en travesti* w karierze Vestvali – dysponowała bowiem kontraltem, rzadko spotykanym głosem o trzyoktawowym albo szerszym zakresie, łączącym ciemną barwę altu z giętkością sopranu. Romea śpiewała wielokrotnie; występ w tej roli w Operze Paryskiej w 1859 roku (choć spektakl odniósł umiarkowany sukces) stał się źródłem legendy – zachwycony cesarz Napoleon III ponoć podarował Vestvali srebrną zbroję. Owa zbroja pojawia się w Wikipedii (w biografii Vestvali i anglojęzycznej nocie o operze Belliniego), w artykule *Vestvali The Magnificent* Billa Lipsky'ego w „San Francisco Bay Times" (2019), a także w recenzji Izabelli Adamczewskiej z książki Szaroty (2025) – choć Szarota dowodzi, że cała historia to zmyślenie (s. 127). Legenda o zbroi przylgnęła do Vestvali, tak jak do Sarah Bernhardt przylgnęła legenda o trumnie, w której aktorka sypiała i którą ponoć zabierała w podróże – choć wolała wygodne łóżka, a zabierała ze sobą nie trumnę, a własną pościel, w tym pięć poduszek.

Role *en travesti* w repertuarze Vestvali to przede wszystkim partie w operach Gaetana Donizettiego (Orsini w *Lukrecji Borgii*, Armando di Gondi w *Marii de Rohan*, Pierotto w *Lindzie z Chamounix*) i Rossiniego (Arsaces w *Semiramidzie*, tytułowa w *Tankredzie*), no i Romeo Belliniego. Wszystkie pisane na kontralt lub mezzosopran, więc kobieta w męskim stroju na scenie raczej nikogo nie dziwiła ani nie gorszyła. O tym, jak krętymi drogami chodzą przyzwyczajenia publiczności i jak coś oczywistego w połowie XIX wieku może zgorszyć w wieku XX, mówi przytoczona przez Szarotę opowieść znakomitej kontralcistki Ewy Podleś. Kiedy w 1994 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu Podleś zaśpiewała partię Arsacesa w *Semiramidzie* Rossiniego, spektakl zdjęto po trzech pokazach, gdyż „dyrektor nie chciał mieć w swoim teatrze transseksualistek" (s. 35). Ale wyjście poza kanon *en travesti* już Vestvali się nie udało – gdy w 1857 roku w Nowym Jorku zaśpiewała Don Carlosa w *Ernanim* Verdiego, partię napisaną na baryton, jeden z krytyków

uznał zdegustowany, że to „wersja dla hermafrodytów” (s. 107). Vestvali śpiewała nie tylko role *en travesti* – jedną z jej popisowych partii była Azucena w *Trubadurze* Verdiego; po raz pierwszy wystąpiła w niej jako dwudziestopięciolatka, niemal debiutantka, w mediolańskiej La Scali – i odniosła sukces.

Osobnym rozdziałem w karierze Vestvali jest rola Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka. Partię tę Gluck skomponował na głos kastrata, w późniejszych latach śpiewali ją też tenorzy. W 1859 roku w Paryżu odbyła się premiera tej opery w przeróbce Berlioza, z mezzosopranistką Pauline Viardot. Vestvali widziała ten entuzjastycznie przyjęty spektakl; rok później zaśpiewała Orfeusza w Hadze, a w 1863 roku zapragnęła zaprezentować tę operę Amerykanom. Starannie się do tego przygotowała: libretto przełożono na angielski, wydrukowano elegancki program (z kolejną wersją życiorysu: Vestvali odmłodziła się o siedem lat, jej ojciec był burmistrzem Krakowa i muzykiem, a ona studiowała w Berlinie i Paryżu), ale spektakl w nowojorskim Winter Garden, choć chwalony przez prasę, zszedł po sześciu pokazach. Operę Glucka uznano za staroświecką, no i ceny biletów były zaporowe (s. 143-144). Po tym niepowodzeniu Vestvali postanowiła porzucić karierę śpiewaczki. Wyczerpywał się repertuar – w nowych operach już nie było partii *en travesti*, a głos kontraltowy uznany został za przejaw niepożądanej ambiwalencji. „W pierwszych dekadach XIX wieku ustaliły się nowe normy społeczne, które traktowały męskość i kobiecość jako wymiary biegunowo przeciwne” – pisze Szarota (s. 148). W operze „idealnym wyrazem kobiecości odtąd miał być sopran” (tamże). Dodać można jeszcze kwestię prozaiczną: kontraltów zawsze było i jest znacznie mniej niż sopranów, więc niewielu kompozytorów pisało główne partie na ten głos.

Operowa kariera Felicity Vestvali nie trwała długo, od 1847 do 1863 roku,

ale była barwna i obfitująca w sukcesy, a także, co nieodłączne, w porażki. Nie sposób jej tu opisać szczegółowo. Artystka uczyła się w Paryżu u cenionych pedagogów: Francesca Piermariniego i Giuseppe de Filippiego, który – jak przypuszcza Szarota – był ojcem jej córki Marie, urodzonej w czerwcu 1849 roku. Uczyła się też we Włoszech, u sławnego kompozytora Saveria Mercadantego w Neapolu i Pietra Romaniego we Florencji. Po występie w La Scali pojechała z koncertami do Londynu, a gdy nie udało się jej zdobyć stałego kontraktu w operze, postanowiła podbić Amerykę. Zostawiła pięcioletnią Marie w Paryżu i razem z przybranym bratem Henrykiem w roli impresaria wyruszyła przez ocean – w ciemno. Śpiewała w Nowym Jorku, po czym dostała propozycję występów w Teatro Nacional w Meksyku, gdzie szturmem zdobyła widzów. Śpiewała również w Hawanie na Kubie, po czym powróciła do Stanów; przypomniała się publiczności w Nowym Jorku i odbyła tournée po większych miastach. Była u szczytu sławy – to wtedy nazwano ją Vestvali the Magnificent. Ale dla odmiany postanowiła podbić Europę; w 1858 roku znów wyruszyła przez ocean z Henrykiem i Jessie McLean, młodą aktorką, w której się zakochała. Plany podbicia Europy niezbyt się powiodły – mało kto pamiętał występy Vestvali sprzed kilku lat. Nie udało się jej we Włoszech, ale Opera Paryska zatrudniła ją do roli Romea w *Capuletich i Montecchich* Belliniego – tego spektaklu, po którym miała dostać srebrną zbroję. Po nowojorskim *Orfeuszu*, jak już pisałam, zakończyła karierę operową.

Była bez wątpienia osobą utalentowaną, obdarzoną pięknym głosem, wyedukowaną u świetnych nauczycieli, odznaczającą się sceniczną charyzmą. Szarota przytacza wiele recenzji – pochwałom głosu i talentu aktorskiego Vestvali towarzyszą peany na cześć jej urody, nawiasem mówiąc, niezbyt odbiegające od tego, co sama pisała o sobie: „Vestvali jest skończoną pięknością”; „Z czołem Minerwy i kształtami Junony weszła na scenę […].

Swoją prezencją, wdziękiem i doskonałością proporcji wzbudziła w widzach dreszcz podziwu i wzięła w niewolę tysiąc nowych jeńców" (s. 112). Uwagę zwracał jej wzrost (ponad metr osiemdziesiąt), podcięte do ucha falujące włosy, posągowa, jak to się wówczas mówiło, figura, nogi, które śmiało odsłaniała w męskich strojach. W memuarach Vestvali pisze o sobie wprost jako o fenomenie, w którym „męskość i kobiecość stykają się ze sobą" (s. 70) i który budzi gorące uczucia u obu płci. Vestvali wolała budzić uczucia kobiet – miała kilka romansów, a z poznaną w Wiesbaden w 1861 roku niemiecką aktorką Elise Lund związała się na resztę życia, wspólnie też występowały – w niemieckich teatrach w Stanach, gdyż Elise nie znała angielskiego, i później w Niemczech. Prowadziły nawet razem przez rok Stadt Theater w Filadelfii.

Rok 1863 był końcem pewnego etapu w karierze Vestvali. Po pierwsze zmarł Henryk Westwalewicz, jej przybrany brat i impresario, z którym była bardzo związana. Po drugie – postanowiła zostać aktorką dramatyczną, co było decyzją ryzykowną i niezwykłą; nie znam innych przykładów takiego przejścia między operą a dramatem (choć może się mylę). Maria Callas zagrała co prawda Medeę w filmie Pasoliniego, ale był to jednorazowy występ.

Pierwszą rolą dramatyczną była wspomniana już tytułowa w *Gamea, or The Jewish Mother* w 1863 roku w Nowym Jorku; spektakl cieszył się powodzeniem, wśród widzów znalazł się nawet prezydent Abraham Lincoln. Vestvali grywała role kobiece, np. królową Elżbietę w *Elżbiecie i Essexie* Heinricha Laubego (Elise wystąpiła jak Maria Stuart), ale przede wszystkim kontynuowała nurt *en travesti.* Grała role męskie w spektaklach rozrywkowych, głównie z gatunku płaszcza i szpady – mogła więc występować w efektownych kostiumach, popisywać się fechtunkiem i

śpiewać piosenki urozmaicające akcję. Chciała jednak ambitniejszych wyzwań – pragnęła grać Szekspira. Pierwszą taką rolą był Petruchio w *Poskromieniu złośnicy* u boku Elise Lund jako Katarzyny w niemieckim teatrze w Cincinnati. Ale granie na peryferyjnych scenach nie zaspokajało ambicji Vestvali, która była osobą skłonną do ryzyka. Jako ryzykancką można potraktować jej decyzję o zagraniu Romea w londyńskim teatrze Lyceum w 1867 roku. Do niedawna przecież była śpiewaczką, no i miała obcy akcent. Występ przyjęto jednak przychylnie, a niektórzy krytycy entuzjastycznie: „Vestvali wspięła się na piedestał zarezerwowany dla najwybitniejszych aktorów szekspirowskich" (s. 194). W XIX-wiecznym teatrze kobiety w męskich rolach nie były ewenementem. Sarah Bernhardt miała na koncie dwadzieścia pięć ról męskich, Hamleta grały m.in. Sarah Siddons, Charlotte Cushman, Julia Glover, Stanisława Wysocka, mężczyzn grywały Helena Modrzejewska, Antonina Hoffman, Wiktoryna Bakałowiczowa, Maria Wisnowska, Konstancja Bednarzewska, Irena Solska (zob. Jarząbek-Wasyl, 2022). Głównym tytułem do chwały ówczesnej supergwiazdy Adah Isaacs Menken (wspomnianej przez Szarotę jako wielbicielka Vestvali – s. 106-107) była rola Mazepy w widowisku opartym na poemacie Byrona. W końcowej scenie naga (to znaczy w cielistym trykocie), przywiązana do konia, znikała w mgłach stepu.

Swoją najsławniejszą rolę szekspirowską, Hamleta, Vestvali po raz pierwszy zagrała w Hamburgu, rodzinnym mieście Elise Lund, gdzie obie osiadły, w 1868 roku. Publiczności hamburskiej zaprezentowała się też jako Romeo, Petruchio i królowa Elżbieta. Reakcje były podzielone. Hermann Uhde w książce poświęconej historii Teatru Miejskiego w Hamburgu, wydanej w 1879 roku, pisze o damach z najlepszego towarzystwa klęczących w zachwycie przed fotografią Vestvali (s. 203). Z kolei Carl Dempwolff wspomina spotkanie w restauracji z eleganckim młodzieńcem (który okazał

się przebraną za mężczyznę Vestvali) i podsłuchane tam rozmowy krytykujące „dziwoląga, niebędącego ani kobietą, ani mężczyzną", w dodatku reklamującego się w sposób amerykański (s. 204). Vestvali, która pragnęła być wreszcie u siebie (niemiecki był jej *Muttersprache*, a mimo że długo przedstawiała się jako Polka, była przecież Niemką z urodzenia), dla wielu Niemców okazała się zbyt cudzoziemska. Irytowało jej aktorstwo: „Denerwujący jest sposób wysłowienia panny Vestvali, który objawia się jako mieszanka angielskiej i niemieckiej szkoły aktorskiej" (s. 210), wyemancypowanie, samodzielność, autoreklama, no i związek z kobietą. Wyśmiewano jej skłonność do konfabulacji; w wiedeńskim tygodniku „Figaro" ukazały się niby-zwierzenia Vestvali, których początek brzmi tak: „Jestem nieślubną córką świętej pamięci barona von Münchhausena i panny Jeanette d'Arc" (s. 215).

Jednak Hamlet uczynił z Vestvali w Niemczech gwiazdę. Jak pisze Szarota, Vestvali „chciała uczynić z Hamleta modelowy przykład tego, co w jej epoce kojarzono z hermafrodytyzmem, a co współcześnie nazwalibyśmy wariantem niebinarności. […] Jej Hamlet był zarówno mężczyzną, jak i kobietą" (s. 217). Był postacią dynamiczną, pełną energii, a zarazem uczuciową, wrażliwą i delikatną. Jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny, Hamlet miał doklejone niewielkie wąsy, ale kobiecej sylwetki nie dało się ukryć pod kostiumem (s. 219). Vestvali utożsamiała się z Hamletem do tego stopnia, że podpisywała się w listach jego imieniem.

Ciekawa jest zauważona przez Szarotę prawidłowość – rola ta podobała się w miastach północnych Niemiec, a krytykowano ją w katolickiej Bawarii, a także w Austrii. Monachijski krytyk pisał, że należy „stawić czoło tej nowej fazie zdziczenia gustu, które w odrażający sposób przekształca się w estetyczną aberrację płci" (s. 220). Publiczność jednak chciała to

„zdziczenie” oglądać, pojawiły się też entuzjastyczne recenzje: „Potęga jej geniuszu sprawiła, że wszelkie wątpliwości formułowane pod adresem kobiet wykonujących męskie role powinny zostać zapomniane” (s. 226).

Vestvali grała w różnych niemieckich miastach, i niezależnie od podzielonych głosów krytyki, jej występy przyciągały widzów; najlepiej przyjmowano ją w Berlinie, gdzie znalazła przystań na kilka lat. Trzymała się czterech ról – Romea, Petruchia, Hamleta i królowej Elżbiety. Z tym repertuarem wybrała się w 1869 roku do Petersburga, przez Rygę, Mitawę i Tallin. Zagrała dwanaście spektakli (po dwieście rubli) – najbardziej podobał się *Hamlet*, po którym Vestvali wywoływano dwadzieścia dwa razy (s. 243). Krytycy byli co prawda sceptyczni, a nawet złośliwi, ale Vestvali nieźle zarobiła i nasłuchała się aplauzów.

W lutym 1869 roku wystąpiła również w Poznaniu; w tym czasie przypomniała sobie o niej polska prasa – co zabawne, autor notki w „Kurierze Warszawskim” pisał, że jest ona obecnie „pierwszą Julią i Ofelią w tragediach Szekspira” (s. 231). Najwyraźniej nie mieściło mu się w głowie, że mogła grać Romea i Hamleta. Emma Spitzbarth, jej starsza siostra, mieszkała wówczas w Warszawie z mężem urzędnikiem i trójką dzieci. Szarota przypuszcza, że siostry mogły się spotkać w Poznaniu. Kilka lat później Emma „odkryła w sobie kapitalistkę” (s. 256), kupiła ziemię w Bad Warmbrunn (dzisiejsze Cieplice), po czym podzieliła ją na działki i sprzedała tym, którzy pragnęli wybudować tam letnie wille. Obie siostry również postawiły tam domy. Pod koniec życia Vestvali zainwestowała w luksusową kamienicę w Warszawie przy ul. Złotej, zwaną „pałacem Vestvali”. Domy w Cieplicach przetrwały, ale kamienica została zburzona w czasie powstania warszawskiego. Vestvali zmarła w Warszawie w domu siostry, po kilkumiesięcznej chorobie, 3 kwietnia 1880 roku.

Gdy czytałam tę książkę, towarzyszyło mi zdumienie: jak to, taka interesująca osoba, artystka z udokumentowanymi osiągnięciami i nikt o niej do tej pory nie pisał? Przecież lubimy się chwalić sukcesami rodaków za granicą, a Vestvali deklarowała się jako Polka. Nie mówię o biografii, bo to wymaga kilku lat pracy, ale porządnym artykule czy choć nocie w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*. „Felicita Vestvali włożyła wiele wysiłku, aby wykreować mit, który miał ją uczynić nieśmiertelną. Niestety okazał się on bardzo nietrwały, a do naszych czasów zachowały się jedynie odpryski legendy” (s. 10). Piotr Szarota z kolei włożył wiele wysiłku, żeby zrekonstruować biografię swojej praprapraciotki, osadzić ją na tle epoki, a także wnikliwie przyjrzeć się jej życiu i autokreacjom.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Felicita Hamlet*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/felicita-hamlet.

Autor/ka

Joanna Targoń

Joanna Targoń – wieloletnia redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje też książki, katalogi wystaw i wydawnictwa festiwalowe. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Przypisy

1. Memuary dostępne są pod adresem: https://books.google.pl/books?id=dGySaXYXEDEC&pg=PP11&hl=pl&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false, choć ozdobna szwabacha może – jak Szarocie – utrudnić lekturę.

Bibliografia

Adamczewska, Izabella, *Ikona ruchu LGBT, pierwsza amerykańska celebrytka, śpiewaczka ze Szczecina: Felicita!*, „Wysokie Obcasy online”, 28.06.2025, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,32049898,ikona-ruchu-lgbt-pierwsza-amerykanska-celebrytka-spiewaczka.html [dostęp: 15.10.2025].

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *„Gdybym była mężczyzną…”. Kilka uwag o historycznych i współczesnych rolach en travesti*, Raptularz e-teatr 2022, nr 5, https://raptularz.e-teatr.pl/gdybym-byla-mezczyzna-…-kilka-uwag-o-historycznych-i-wspolczesnych-rolach-en-travesti [dostęp: 15.10.2025].

Lipsky, Bill, *Vestvali The Magnificent*, „San Francisco Bay Times”, 31.10.2019, https://sfbaytimes.com/vestvali-the-magnificent/ [dostęp: 15.10.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/felicita-hamlet*