didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/nwqp-kv52
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/solska-i-pani-stacha

/ Herstorie teatru

Solska i „pani Stacha”

Natalia Jakubowa
Agnieszka Marszałek (tłumaczenie) | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Solska and „Ms Stacha”

The article is an excerpt from the book by Natalija Jakubova *Irena Solska: Bremia neobichnosti* (Irena Solska: The Burden of the Extraordinarity, Moscow, GITIS, 2019), a Polish translation of which is in preparation. The text is dedicated to the collaboration between Irena Solska and Stanisława Wysocka that questions the presumed incompatibility of Solska as a star of the “old theatre” with the director-centred vision of the 1920s and 1930s. To challenge this opinion one is to reconsider the role of Wysocka’s work as a director, not limiting her achievements to the staging of the poetical texts of the classics. The author draws attention to the versatility of genres and topics of this work for which Wysocka engaged Solska as a collaborator for discovering new avant-guard authors, introducing principles of choral theatre or questioning woman’s role in society through the means of psychological realism.

Keywords: Polish theatre betwen I and II WW; women on stage; Polish actresses of XX ct.; woman as a theatre director; drama and acting in a female perspective

O współpracy Ireny Solskiej ze Stanisławą Wysocką pisze się analogicznie, jak o jej współpracy z Juliuszem Osterwą: w historii teatru potraktowana została – podobnie jak spektakle, które w efekcie tej współpracy powstały –

jako zjawisko marginalne.

Za najważniejszy kierunek reżyserskiej działalności Wysockiej przyjęło się uważać jej swoistą wersję polskiego „teatru monumentalnego". W monografii pióra Zbigniewa Wilskiego (1982), do dziś pozostającej podstawowym źródłem wiedzy o artystce, w rozdziale poświęconym jej pracom reżyserskim szczegółowo przeanalizowane zostały inscenizacje *Dziadów* Mickiewicza, *Beatrix Cenci* Słowackiego, *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego – w nich jednak Solska nie grała. Spośród wszystkich spektakli z udziałem Solskiej na uwagę autora książki zasłużyły tylko *Straszne dzieci* Karola Huberta Rostworowskiego (1922): przedstawieniu poświęcony został cały akapit. W innych rozdziałach, w związku z rolami Wysockiej w jej własnych inscenizacjach, wymieniono następujące przedstawienia: *Cyda* Corneille'a w parafrazie Stanisława Wyspiańskiego (1923) i *Głaz graniczny* Emila Zegadłowicza (1925). Takie spektakle, jak *Miasto* Stanisława Przybyszewskiego (1921), *Prawda* Michała Daszkiewicza-Czajkowskiego (1922), *Pelikan* Augusta Strindberga (1922), *Płomień* Hansa Müllera (1922), *Czarownica* Hansa Wiersa-Jenssena (1923), *Sen nocy letniej* Williama Szekspira (1923), *Fantazy* Juliusza Słowackiego (1923), *Balkon* Gunnara Heiberga (1926), *Betsaba* Emila Zegadłowicza (1927), *Święty płomień* Williama Somerseta Maughama (1931), *Dzień jego powrotu* Zofii Nałkowskiej (1931), *Burza w szklance wody* Władysława Jastrzębiec-Zalewskiego (1931) i *Łańcuch* Janiny Morawskiej (1931), zaznaczono jedynie w dodatku – wykazie prac reżyserskich Wysockiej. Nazwiska Zegadłowicza, a nawet Nałkowskiej pojawiają się w książce w spisie tych współczesnych Wysockiej dramatopisarzy, którym otworzyła ona drogę na scenę, „ale nie zawsze jej wybór był trafny" (Wilski, 1982, s. 203). O ostatnich tytułach – szczególnie wystawionych w latach trzydziestych – czytelnik ma prawo sądzić, że chodzi właśnie o te „mało wartościowe pozycje z tzw. bieżącego

repertuaru", które Wysocka zmuszona była inscenizować po prostu dlatego, że zobowiązywała ją do tego dyrekcja tego czy innego teatru.

Jednak z perspektywy Solskiej, poszukującej siebie w teatrze lat międzywojnia, wszystko mogło wyglądać inaczej; o tym, że z większością tych nazwisk wiązały się ambicje i plany artystyczne (a nie komercyjne), świadczą listy aktorki. I trudno przypuścić, by dla Wysockiej jako inscenizatorki sprawa przedstawiała się inaczej. Poza tym samo wyliczenie tak różnorodnego repertuaru, w jakim zagrała Solska u Wysockiej, świadczy o tym, że ta ostatnia była chyba najważniejszym dla Solskiej reżyserem lat międzywojennych, więc ich współpracy warto przyjrzeć się bliżej.

Od razu jednak trzeba powiedzieć, że obcowanie z Wysocką nie przebiegało dla Solskiej różowo ani bezproblemowo. Po premierze *Betsaby* w Poznaniu (16 maja 1927) Solska pisała ironicznie do Osmolskiego:

> Wczoraj Wysocka i Zegadłowicz odjechali. To dobrze. Wysocka – Pan jej nie zna – to typ szalenie wampiryzujący. Wiele umie, ale ponurością i nerwowością osłabia wszystkich. Na premie[rze] biedny Dawid omdlewał z przerażenia. Nawet mnie się to udzielało. Wczoraj na przedstawieniu poszło o wiele lepiej. Zmęczył mnie jej pobyt. Bardzo się rozumiemy, bardzo lubimy, ale męczy mnie bezgranicznie (*Listy…*, 1984, s. 123-124).

W autobiografii Solskiej Wysocka pojawia się początkowo jako partnerka sceniczna, która siłą przeżywania tworzy iluzję odmiennej rzeczywistości:

> W *Balladynie* opętanie Wysockiej w scenie z malinami było tak przejmujące, że może – kto wie – jęk Grabca w porę osłabił cios,

którym chciała mnie – Alinę – pozbawić życia.

A w *Lilli Wenedzie* wierzyłam, że to moja piorunowa siostra – Roza Weneda wszystko zło gotowa zakląć swoją przemożną siłą! Temu, co mówiła Wysocka, wierzyło się! Nie było tam udania, świadomej gry (Solska, 1978, s. 93).

Mowa tu jeszcze o początku wieku, o okresie krakowskim.

W rozdziałach poświęconych drugiej i trzeciej dekadzie Wysocka pojawia się także w innym charakterze – to nie tylko partnerka sceniczna, ale i sojuszniczka w szeregu ryzykownych przedsięwzięć artystycznych, w których często ona właśnie gra główną rolę, będąc nie tylko aktorką, ale i reżyserką.

Wieleż to wspomnień! Jedno z bardzo charakteryzujących nas obie. Próba z *Cyda*: Wysocka reżyseruje i gra Szimenę. Mówię monolog Infantki; właśnie skończyłam. Pani Stacha podchodzi i pyta:

– Jak pani to robi?

– A co? Czy źle?

– Nie… Tylko jak?

Bardzo zakłopotana odpowiedziałam:

– Nie wiem. A pani, pani Stacho, czy zawsze wie, jak pani co robi?

> – Nie. Ale lepiej wiedzieć!
>
> Poparzyłyśmy sobie w oczy i roześmiałyśmy się. Otóż i pedagoga zobaczyłam w pani Stasze po raz pierwszy. Nigdyśmy o naszych rolach nie rozmawiały i nie wiem, czy był kto, kogo by ona dopuściła do tych swoich przemyśleń artystycznych. Grać z panią Stachą, to było to samo, co z nią współtworzyć (Solska, 1978, s. 142).

Ten epizod przypomina cytowany już wcześniej fragment autobiografii na temat Leona Schillera[1]. Jest jednak pewna różnica: Wysocka występuje tu nie tylko jako reżyserka, akceptująca bez dyskusji to, co do spektaklu wnosi (wybitny) aktor, ale i jako koleżanka po fachu, czyli aktorka. To ciekawe, że w autobiografii zasadnicza uwaga skierowana jest przede wszystkim na te spektakle w reżyserii Wysockiej, w których obydwie artystki spotkały się na scenie, nie tylko w sali prób. (Spośród pozostałych wymienione zostały tylko niektóre, i to bardzo zwięźle). Reżyserująca Wysocka jawi się jako koleżanka, która, dobrze rozumiejąc rolę intuicji w twórczości aktorskiej, pozostawia partnerom swobodę; jej funkcja jako reżysera polega przede wszystkim na tym, że uczestnicząc w pracy, dba o utrzymanie twórczej atmosfery, a co najważniejsze – niezbędnej dla pracy wyobraźni iluzji realności tego, co dzieje się na scenie. Solska, rzecz jasna, nie mogła nazbyt zgrzeszyć przeciw prawdzie i zignorować faktu, że Wysocka dążyła też do opisania tajników sztuki aktorskiej – poświęciła im niemało publikacji, a w nawet odrębny system pedagogiczny. W związku z tym Wysocka w przytoczonej historii dodaje na koniec: „Ale lepiej wiedzieć! – chociaż sama Solska, nie krytykując tej skłonności swojej koleżanki, formułuje przypuszczenie, że najgłębszych tajemnic ta w swoich licznych artykułach jednak nie ujawniła… I ujawnić nie mogła.

Poza tym w autobiografii Solska lekceważy to, co przyjęło się określać jako „reżyserski despotyzm” Wysockiej, i o czym nadmienia sama w cytowanym liście. W żaden sposób nie komentuje rozpowszechnionej legendy o stylu pracy Wysockiej jako reżysera, który to styl najpełniej opisał aktor Zygmunt Nowakowski, często występujący w jej spektaklach:

> Wysocka była reżyserem-samodzierżcą. Umiała egzemplarz na pamięć, umiała dosłownie wszystkie role. Przychodziła na pierwszą próbę z planem, który nigdy nie ulegał najmniejszym nawet zmianom. Nie rozwijał się, nie był wypadkową wielu sił ani rezultatem współpracy reżysera z aktorami[2].

Zbigniew Wilski, który przywołał ten cytat, przypuszcza, że Nowakowski nieco przesadzał, bo zawsze zdarzały się wyjątki, tym niemniej zasadnicza tendencja zarysowana została zgodnie z prawdą. Stanisław Marczak-Oborski podsumowuje relacje Wysockiej z aktorami słowami Hanny Małkowskiej: „trochę bali się pracy pod jej reżyserią” (Marczak-Oborski, 1984, s. 226). Zauważa się, że Wysocka była nie tylko wymagająca, ale i surowa, a nawet okrutna, podczas prób potrafiła swych wychowanków bezlitośnie rugać, choć przy tym odnosiła się do nich z macierzyńską serdecznością.

Największym chyba autorytetem w kwestii reżyserii Wysockiej i jej działalności pedagogicznej był i wciąż pozostaje Jarosław Iwaszkiewicz, który poświęcił temu książkę *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”* (Iwaszkiewicz, 1963). Ta bez wątpienia z talentem napisana książka siłą obrazów i osobistym tonem wspomnień może oddziałać znacznie bardziej przekonująco niż niejedna teatrologiczna praca badawcza. Jednakże, jak wskazuje jej tytuł, odnosi się ona do okresu kijowskiego, czyli do owianego

legendą „studyjnego” etapu realizowania przez Wysocką jej teatralnych idei, przeciwstawnego wszystkiemu, co czekało ją w Polsce lat dwudziestych i trzydziestych.

Zbigniew Wilski w biografii artystki regularnie odnotowuje stany depresji, a niekiedy apatii czy nawet „nastroj[ów] niemal katastroficzn[ych]”, jakie opanowywały Wysocką: tuż po powrocie do ojczyzny w 1919 roku, w 1921 roku po śmierci męża, w latach 1927-1930 podczas pracy w Poznaniu, w 1931 – w Wilnie, w latach 1932-1933 w Łodzi… i koniec końców – mimo „zmian[y], jaka zaszła w jej postawie psychicznej”, która doprowadziła do pewnego uspokojenia, ukojenia – u progu II wojny światowej (zob. Wilski, 1982, s. 54-64). Jednym z leitmotivów cytowanych w książce listów jest niewątpliwie niemożność pełnowartościowej samorealizacji, praca w „obcych” teatrach, w warunkach „teatru-fabryki”…

Zarówno Iwaszkiewicz, jak historycy teatru pozycjonują Wysocką przede wszystkim jako reżyserkę konsekwentnie dążącą do realizacji „wielkiego” repertuaru. Tak rysuje się obraz artystki, której w Polsce dwudziestolecia międzywojennego nie zapewniono odpowiednich warunków do pracy, w rezultacie czego jej marzeniu nie było dane się urzeczywistnić – musiała rozmieniać się na drobne, reżyserując utwory niewarte jej uwagi…

Bezsprzecznie dążenie do wystawiania dobrej literatury, która wytrzymała próbę czasu – i w tym sensie mierzenie się z wielkimi – jest chwalebne; wydaje się jednak, że choćby na wzmiankę zasługuje też innego rodzaju ryzyko, jakie podejmuje reżyser, biorąc na warsztat z jednej strony nowe, a z drugiej – nietypowe dla „kanonu” utwory; i to ryzyko, co widać już w spisie spektakli, w jakich Solska grała u Wysockiej, było bardzo charakterystyczną cechą twórczości reżyserskiej tej ostatniej. W tekstach Solskiej (w autobiografii, w listach, a prawdopodobnie także w niezachowanym

przemówieniu, o którym mowa była w rozdziale II) Wysocka jawi się jako artystka działająca ze swobodą, skłonna do artystycznego hazardu, gotowa na ryzykowne przygody, nie obawiająca się naruszać granic tak zwanego dobrego smaku… I, co nie bez znaczenia, obdarzona poczuciem humoru. Nawet znakomity, głośny artykuł Boya-Żeleńskiego, w którym świetny krytyk radził artystkom – dla dobra sztuki – jak najszybciej się pokłócić, Solska relacjonuje za pomocą takiej frazy: „«Co nam jeszcze te dwie figlarki przygotują?». Boy-przyjaciel niepokoił się" (Solska, 1978, s. 147). Określenie „figlarki" nie brzmi tu obraźliwie; właśnie tak chciała Solska widzieć zarówno siebie, jak swoją koleżankę: owładnięte żywiołem gry, ufające własnej intuicji artystki, szydzące z nudy i napuszonej powagi przyjętego powszechnie kodu kulturowego, szukające bezpośredniego kontaktu z publicznością – można rzec, artystki spontanicznie odpowiadające na emocjonalne potrzeby widzów. W jakiej mierze, rysując taki właśnie obraz Wysockiej, Solska projektuje swój ideał na kartki pamiętnika, a w jakiej ten obraz odpowiada rzeczywistości?

Jedną z pierwszych prac reżyserskich Wysockiej z udziałem Solskiej były *Straszne dzieci* Karola Huberta Rostworowskiego (warszawski Teatr Rozmaitości, 1922). Choć wiele innych utworów tego ważnego dla pierwszej połowy XX wieku autora weszło do kanonu polskiej dramaturgii, *Straszne dzieci* tego zaszczytu nie dostąpiły. Dziś zgodzilibyśmy się raczej z Kornelem Makuszyńskim, który zwracał uwagę na przeładowanie sztuki alegoriami, niż z Zygmuntem Kisielewskim, który twierdził, że owa „bajka mistyczna" zbliża się do ideału. Na zdanie tego ostatniego zresztą decydująco wpłynął z pewnością spektakl:

> Dzieło to […] w książce miejscami dziwaczne i zagmatwane, na scenie tłumaczy się zupełnie jasno. W czytaniu męczące, na scenie

> zakwita czarem i humorem mistycznej bajki. […] Poeta *Strasznych dzieci* znalazł w reżyserce, dekoratorze i aktorach współtwórców niepospolitych, skutkiem czego premiera piątkowa dała nam wieczór tak zharmonizowany, jakiego w tym teatrze nie widzieliśmy od lat długich (Kisielewski, 1922).

Cała recenzja świadczy o głębokim wrażeniu, jakie spektakl zrobił na Kisielewskim; wrażeniu, które trudno nawet wyartykułować, w związku z czym recenzent, z jednej strony, ucieka się wciąż do argumentu o harmonii, a z drugiej – usiłuje oddać niejednoznaczność tego, co zobaczył, a co nie daje się sprowadzić do wspólnego mianownika i działa na odbiorcę jako niepodzielna całość:

> W interpretacji aktorskiej, posługującej się niekiedy akcentem dziwnym, rozrywaniem słów, skandowaniem, manierycznym gestem […] odczuwa się trafne ujęcie. Albowiem między tekstem, autorem i jego partnerami teatralnymi [tu Kisielewski wylicza aktorów włącznie z Solską] a Drabikiem i baletem jest harmonia nierozerwalna. Widowisko, dramat został skomponowany. Wszyscy uśmiechamy się tym uśmiechem zagadkowym, który nad całością unosi się wciąż i z wolna ogarnia – cały teatr. Gdy kurtyna po akcie pierwszym zapada, nie wiemy, czy się śmiać, czy poddać jakiejś cierpkiej goryczy, czy też może zaufać estetycznej rozkoszy i smakować tylko – zasłaniając sobie oczy, aby nie widzieć niepokojącego znaczenia w głębi? (tamże).

Najwyraźniej jednak historia o grzesznym upadku ludzkości, rozegrana ni to w cyrku, ni to w teatrze lalek (Solskiej przypadła rola Dusi, odpowiadająca

pramatce Ewie), obiecywała więcej, niż ostatecznie zdołała dać. Co takiego stanęło na przeszkodzie temu, by *Straszne dzieci* zajęły ważne miejsce w historii polskiej reżyserii? O ile jeszcze Kisielewski swojej recenzji wyraża oczarowanie pierwszym aktem i z pewnymi zastrzeżeniami akceptuje akt drugi i trzeci, o tyle np. Makuszyński ironicznie beszta „widza dzisiejszego", który nie jest w stanie znieść nawet takiego „wysiłku myślenia", jakiego wymaga odeń zrozumienie „dziecinnie naiwnych, a na najdziwaczniejszych pomysłach alegorycznych opartych misteriów", lecz główną winą za brak pełnego sukcesu obarcza ostatecznie samego autora. I on jednak wysoko ocenia pracę reżyserską:

> Ucieleśnienie bardzo zawiłych alegorii i puszczenie w ruch bajki, która musiała być lekką jak piórko, a była obciążona szeregiem zbytecznych pomysłów, było przeraźliwie trudnym i tym większa chwała St. Wysockiej, że trud ten zamieniła na nieoczekiwany tryumf Rozmaitości (Makuszyński, 1922).

Makuszyński nazywa spektakl „widowiskiem najwyższej klasy", za szczególnie cenny uznaje entuzjazm aktorów i stylistyczną spójność zespołu. W tym właśnie kontekście pojawia się też nazwisko Solskiej: „[…] prześliczna gra Ireny Solskiej nie była solową arią, gdyż jej odpowiadał zgrany wybornie chór, w którym wszyscy byli sobie równi […]" (tamże).

Całkiem możliwe, że podobnie groteskowym kluczem postanowiła posłużyć się Wysocka, wystawiając *Pelikana* Strindberga. W każdym razie recenzent „Kuriera Warszawskiego" Tadeusz Kończyc zarzucił jej „futuryzację" (Kończyc, 1923). Paradoksalnie, pierwsza połowa jego artykułu poświęcona jest nieadekwatności dramaturgii Strindberga z jej ponurymi nastrojami, ale

dalej wyjaśnia się, że właśnie taki nastrój, oddany z pełnym autentyzmem, spodziewał się odczuć w spektaklu recenzent. Uważa, że Wysocka (która w artykule nazwana została „wielką tragiczką") ani w swojej roli, ani w całym spektaklu nie mogła chcieć wyrazić niczego prócz „tragizmu", po czym konstatuje, że właśnie to się jej nie udało. Zaskakująco osobliwa, groteskowa stylistyka sztuki, przesadna do granic autoparodii, w żaden sposób nie przyciągała uwagi ani tego recenzenta, ani innych. Kończyc chwali tych aktorów, którzy zbliżają się do realizmu, a beszta tych, którzy od realizmu odchodzą – wszystko to, rozumie się, w obronie intencji autora. Również o Solskiej Kończyc napisał, że „nie była tą Gretą, jaką chciał mieć autor. Była raczej symbolem nieszczęścia niż nieszczęśliwym człowiekiem". Recenzentowi wszakże jej gra podobała się bardziej niż gra Wysockiej w roli Elzy, ponieważ Solska grała „spokojnie i powściągliwie" (tamże).

Po latach Iwaszkiewicz nazwał spektakl „nader przykrym nieporozumieniem" (Iwaszkiewicz, 1963, s. 91), co oczywiście miało być argumentem na rzecz jego koncepcji, przeciwstawiającej legendę „okresu kijowskiego" Wysockiej niemożności urzeczywistniania jej talentu w Polsce lat międzywojennych. Nie wszyscy jednak w taki sposób oceniali *Pelikana*. Możliwe, że właśnie ten spektakl umocnił Witkacego w zrodzonym wcześniej pragnieniu podjęcia współpracy z Wysocką: w każdym razie po recenzji Boya napisał w polemicznej odpowiedzi, że zamiast krytykować, Boy-Żeleński mógłby sam założyć teatr, zatrudnić w nim choćby jego, Witkacego – a wtedy Solska i Wysocka mogłyby tam wystawiać prawdziwie współczesną literaturę. Możliwe, oczywiście, że i on wziął groteskę za efekt niezamierzony, niezależny od właściwości dramatu Strindberga – jakkolwiek by jednak było, Witkacy musiał dostrzec w grotesce potencjał dla własnej dramaturgii.

Dygresja: Witkacy

Wysocka wprawdzie żadnego dramatu Witkacego nigdy nie wyreżyserowała, ale w 1926 roku razem z Solską, z którą od niedawna (od końca 1925 roku) prowadziła zespół objazdowy, zaprosiła autora do wystawienia sztuki *W małym dworku*, której premiera odbyła się 12 sierpnia 1926 roku podczas gościnnych występów we Lwowie[3]. Witkacy jeszcze w 1922 roku proponował Wysockiej realizację tej sztuki, doradzając, by do roli Widma Matki zaangażowała Irenę Solską. W 1926 roku jednak to Wysocka zagrała tę – główną – rolę, zaś Solskiej przypadła epizodyczna rola kucharki Urszuli.

W autobiografii ten spektakl dla Solskiej staje się kolejnym argumentem na rzecz teatru, w którym trupa „dostraja się" do gry koryfeusza (a Solska stara się przedstawić Wysocką jako takiego właśnie reżysera, wymieniając przede wszystkim te spektakle, w których ta ostatnia występowała również jako aktorka):

> […] Wysocka – cóż to było za widmo! […] Powaga biła z każdego jej zaświatowego gestu, a już powagi w wypowiadaniu słów nie można sobie wyobrazić ani tym bardziej opisać. Humor wisielczy w tej makabrze.
>
> Publiczność wyła z zachwytu, a i sam Witkacy był zaskoczony, wstrząśnięty nieoczekiwaną Czystą Formą. Partnerzy, wpadając w ton Wysockiej, grali bardzo ciekawie. Otóż to był zespół, pociągnięty przez wspaniałego gwiazdora… To było jedno z ostatnich najweselszych wspomnień, z najjaśniejszych wspólnych przeżyć (Solska, 1978, s. 150).

Wysocka tak pisała o spektaklu do Emila Zegadłowicza:

> Wyobraź sobie, że grałam w sztuce Witkiewicza – on był zachwycony – a ja błaznowałam po cyrkowemu – a publiczność ryczała ze śmiechu. Jest to stanowczy przełom w moim życiu – przecz z tragedią – przerzucam się na role komiczne […] (Wysocka, 2008, s. 194).

O Solskiej w roli kucharki Urszuli wiemy właściwie niewiele. Na przykład to, że kiedy wypowiadała ostatnią ze swych nielicznych kwestii: „Kolacja na stole, proszę państwa", wybrzmiewającą tuż po śmierci córek i samobójstwie ojca – sala zamierała[4]. Iwaszkiewicz, wspominając ten moment po wielu latach, tłumaczył, że Solska posiadała „ów dar gestu, ruchu, spojrzenia, słowa – jednego słowa, które tylko w teatrze nabierało znaczenia i działało na widza nie symbolicznym, ukrytym sensem, lecz swoim czysto teatralnym wyrazem (Iwaszkiewicz, 1963, s. 120). Te – często cytowane – słowa Iwaszkiewicza stosują się zresztą w równej mierze do Solskiej, jak do Wysockiej…

Dygresja: „synogarlica porwana przez jastrzębia"[5]

Jak to się stało, że jednak nie Solska, a Wysocka zagrała główną rolę w tym przedstawieniu, które weszło do historii teatru, chociaż dziś jest całkiem jasne, że sztuka Witkacego trafiła do Wysockiej właśnie za „protekcją" Solskiej, a sam autor pierwotnie przewidywał do tej roli właśnie ją? Dokładnie tego nie wiemy. Faktem jest, oczywiście, że obie aktorki w trakcie całej swojej kariery rywalizowały między sobą, i w gruncie rzeczy zdumienie

i podziw budzi raczej to, że tak często potrafiły efektywnie współpracować. Obydwie były gwiazdami krakowskiego teatru początku wieku, i to, której z nich dostawała się główna rola w kolejnej ważnej dla repertuaru teatralnego premierze, już stanowiło przedmiot wewnętrznych konfliktów. Krytykom często przychodziło porównywać te aktorki, kiedy występowały w tych samych spektaklach, czasem w rolach równorzędnych albo niemal równorzędnych pod względem ważności: tak było w *Cydzie* Corneille'a/Wyspiańskiego (1907), w sztukach Słowackiego *Fantazy* (1906), *Beatrix Cenci* (1907), *Lilla Weneda* (1909), *Balladyna* (1909), wreszcie w *Aglawenie i Selizetcie* Maeterlincka (1911). W niektórych spośród wymienionych sztuk aktorki spotykały się na scenie jeszcze w latach dwudziestych. Prócz tego recenzenci porównywali je w tych samych rolach, granych na różnych scenach i w różnym czasie. Wcześniej [w rozdziale *Ibsenistka* – przyp. red.] zatrzymywaliśmy się już przy takim porównaniu – w związku z rolą Rebeki West w *Rosmersholmie* Ibsena. Znane są i inne zbieżności podobnego rodzaju. Na przykład w 1923 roku Wysocka zagrała Kasandrę w znakomitej *Odprawie posłów greckich* – tragedii Jana Kochanowskiego, zainscenizowanej przez Teofila Trzcińskiego na dziedzińcu zamku wawelskiego w Krakowie. W 1930 roku – gdy Polska będzie świętować jubileusz czterechsetlecia urodzin Kochanowskiego – Solska zagra tę samą rolę w Teatrze Narodowym, pokazując, „jak ogromne wrażenie wywołać można artyzmem przemyślenia i głębią uczucia, gdy się nawet nie rozporządza potęgą głosu, teoretycznie niezbędną – zdawałoby się – do wypowiedzenia Kassandry" (Grzymała-Siedlecki, 1930).

Najczęściej jednak aktorki grały role w charakterystyczny sposób różniące się między sobą: Wysocka, choć była młodsza od Solskiej o dwa lata, dość wcześnie zaczęła grywać matki, gdy tymczasem Solskiej jeszcze w latach dwudziestych powierzano role młodych uwodzicielek. Taki przydział ról miał

miejsce i w *Pelikanie* Strindberga, i w *Płomieniu* Müllera, i w *Czarownicy* Wiers-Jenssena (pamiętamy opowiedziany przez Solską w autobiografii epizod, wiele mówiący o rywalizacji aktorek).

Jednakże w inscenizacji *W małym dworku*, odstąpiwszy Wysockiej rolę Widma Matki, Solska roli „młodej uwodzicielki" nie dostała i, mimo sukcesu, „[u]ciekła do W[arszawy] aeroplanem, zostawiając rolę rekwizytorce, która zresztą gra tak [samo], a może lepiej" – jak oznajmiał Witkacy w liście do żony (Witkiewicz, 2005, s. 112). Własną małą niewierność wobec Solskiej – która zorganizowała mu debiut reżyserski, ale zmuszona była zadowolić się drobną rólką – Witkacy objaśnia w tymże liście następująco: „Uważam, że to dla sztuki lepiej, że ona [Wysocka] gra Widmo, boby Solska nie potrafiła dać tyle humoru" (tamże).

Wracając do lat dwudziestych i trzydziestych: role dla Solskiej

W ogólnej ocenie współpracy Solskiej i Wysockiej nie należy jednak przeceniać znaczenia epizodu z dramatem Witkacego: Wysockiej znacznie częściej przychodziło godzić się z takim nieuniknionym „przydziałem ról", o jakim była mowa wyżej; prócz tego nie sposób przejść obojętnie wobec całego szeregu jej prac reżyserskich, w których Solska grywała główne role, natomiast sama Wysocka na scenie się nie pojawiała: *Betsaba*, *Dzień jego powrotu*, *Burza w szklance wody*, *Łańcuch…* Nietrudno zauważyć, że wszystkie wymienione przedstawienia to inscenizacje sztuk współczesnych polskich autorów; w przypadku *Betsaby* i *Burzy w szklance wody* były to zarazem realizacje prapremierowe. Premiery trzech pierwszych spektakli z tej listy odbyły się w Poznaniu: *Betsaba* – w 1927 roku w Teatrze Polskim, a pozostałe – w 1931 roku w Nowym (przy czym przedstawienia te były już

realizowane z myślą nie o scenie stacjonarnej, ale dla zespołu objazdowego, grającego również *Święty płomień* Maughama). Co do *Łańcucha* Janiny Morawskiej, wystawiono go w warszawskim Teatrze Nowym w 1935 roku – jak się okazało, była to jedna z ostatnich ról zagranych przez Solską. W tym przedstawieniu również ona wcieliła się w postać matki – powracającej z Ameryki kobiety, która niegdyś z zazdrości zabiła męża, więc na mocy wyroku sądu została pozbawiona prawa do dziecka, a teraz widzi, że analogiczny los może spotkać jej córkę.

Wymienione spektakle odzwierciedlają nie tylko rozrzut form i problematyki, jakie rozwijała dramaturgia lat dwudziestych i trzydziestych, ale również amplitudę zainteresowań samych aktorek. I tak, *Betsaba* Zegadłowicza kontynuuje tradycję dramatu poetyckiego, w którym i Solska, i Wysocka błyszczały na przełomie wieków. Przy tym ambicje Zegadłowicza w *Betsabie* sięgały znacznie dalej niż ambicje Żuławskiego, Rossowskiego czy Germana – w wywiadach poeta mówił o reformie teatru, o jego powrocie do źródeł, zaś recenzenci jego dramat określali jako misterium i wzniosłe oratorium. Dla Wysockiej było to ważne doświadczenie w zakresie teatru chóralnego, recenzenci nie skąpili pochwał, pisząc o mistrzostwie, z jakim została zrealizowana wokalna strona spektaklu i jak za pomocą rytmu, słowa i ruchu Wysocka zdołała uczynić zrozumiałymi złożone treści dramatu poetyckiego. Ocena wykonawczyni głównej roli w niektórych recenzjach podkreśla właśnie to wtopienie się w muzyczną całość inscenizacji, której „gwiazda" dała idealne wcielenie. Część recenzentów jednak daje do zrozumienia, że oprócz „mistrzostwa" i „wysokiego artyzmu", Solska wniosła też szczególną aurę, która uwiarygodniła mistyczne skłonności autora (zgodnie z koncepcją Zegadłowicza, miłością Dawida i Betsaby – wedle ludzkiej miary grzeszną – kieruje przeczucie, że w ich rodzie przyjdzie na świat Mesjasz). Stefan Papée pisał:

> Solska usprawiedliwiała zupełnie śmiały pomysł poety uczynienia z żony Uriasza Hetyjczyka symbolu wiecznego dążenia, tęsknego wyczekiwania, cudownego przerastania wielkością duszy ziemskiego, ułomnego ciała. Była naprawdę zwiastunem nadchodzącego Mesjasza i szła ku Niemu początkowo drogą grzechu, potem pokuty i doskonalenia się, aż stała się bielsza od śniegu w epilogu, jako upragnione ogniwo boskiego łańcucha zdarzeń (Papée, 1927).

Wtórował mu Jerzy Kotwicz:

> […] z jaką intuicyjną wnikliwością podchwyciła od razu znakomita artystka myśl przewodnią autora i potrafiła wcielić ją w życie, przeprowadzając konsekwentnie w postaci Betsaby motyw wyczekiwania […] (Kotwicz, 1927).

Przychodzą tu na pamięć słowa, napisane kiedyś – po premierze *Erosa i Psyche* – przez Eljasza-Radzikowskiego: „Tęsknotę, smutek przedziwnie Pani wyraża, to już nie gra, to sama treść jestestwa Pani – w chwilach tych ujawnia się dusza Pani – wielka – piękna – święta” (Eljasz-Radzikowski, 11 III 1904).

Natomiast *Burza w szklance wody* Jastrzębiec-Zalewskiego dawała Solskiej możliwość zabłyśnięcia w komedii salonowej, na dodatek o metateatralnej treści. „Słuchając Solskiej, miało się chwilami złudzenie, że to mówi ze sceny nie Jastrzębiec-Zalewski, ale jakiś Oscar Wilde czy Bernard Shaw… ” – pisał Jerzy Koller (Koller, 1931), wskazując na krąg autorów, zajmujących szczególne miejsce w liczbie „koronnych” ról artystki.

I wreszcie przedstawienia takich sztuk, jak *Dzień jego powrotu* Nałkowskiej i *Łańcuch* Morawskiej, można rozpatrywać jako przejaw rysującego się wyraźnie zaangażowania i Solskiej, i Wysockiej w tematy dotyczące kwestii upodmiotowienia kobiet.

Dygresja: feministki?

W toku swoich karier zarówno Solska, jak Wysocka brały na warsztat sztuki tak czy inaczej kojarzące się z zachodzącym w społeczeństwie procesem emancypacji kobiet, z ruchem feministycznym (chociaż najczęściej nie tyle z konkretnymi działaniami, ile z ich klimatem). Takie właśnie skojarzenia wywołała u recenzentów Solska jako Nova w sztuce Leopolda Kampfa *Bocian*, wystawionej w 1913 roku w teatrze krakowskim. Mowa tam była o kobiecie rozczarowanej swoim małżeństwem, która postanawia „wykorzystać" mężczyznę, by zostać matką[6]. W 1918 roku, również w Krakowie, Solska zagrała w sztuce Jastrzębiec-Zalewskiego *Lancet* Klementynę Wernicką, lekarkę, która tak jest pochłonięta pracą, że niezauważalnie dla samej siebie traci ukochanego męża i staje przed dylematem: „praca czy życie osobiste" dopiero w chwili, gdy na jej operacyjny stół trafia kochanka męża, która chciała przerwać ciążę… Obie sztuki kończą się uświadomieniem sobie, że jednak „bez mężczyzny ani rusz", czyli prezentowały raczej instynktowny odruch społeczeństwa patriarchalnego, pragnącego w ten czy inny sposób przywrócić „błądzące" na swe łono. Wydawałoby się, że w tych rolach artystka mogła co najwyżej nie ośmieszyć, nie strywializować sytuacji kobiet, które – wedle koncepcji autorów – radykalizm ich dążeń emancypacyjnych doprowadził do sytuacji patowej. Sądząc jednak z recenzji, Solskiej udało się zrobić znacznie więcej. Miał rację Emil Breiter, gdy pisał:

> […] lekarz-sawantka, w której drzemie kobieta, aby obudzić się do tragicznych walk duchowych pod wpływem zawinionej przez siebie samą zdrady męża, przewyższyła na pewno w interpretacji p. Solskiej wszystkie pomysły autora. Gra jej była wysoce skupiona, zrazu intelektualna, ścisła i sucha, aby w następnych aktach rozwinąć przepyszną linię sentymentu, miarkowanego wysoką i subtelną dyskrecją. P. Solska utrzymywała tę postać – tak bliską zresztą karykatury – na wyżynach powagi cierpienia i prawdziwego życia (Breiter, 1918).

Współpraca Solskiej z Wysocką jako reżyserką od samego początku była wzbogacona podobnym, można powiedzieć, publicystycznym, aspektem. Co może się nawet wydać dziwne. Przecież obie aktorki zasłynęły przede wszystkim w „wysokim" repertuarze, ale nie chciały eksploatować wyłącznie tego jednego atutu. To właśnie wywołało w swoim czasie irytację Boya-Żeleńskiego:

> *Płomień* grany bez pretensji przez trzy razy słabsze aktorki byłby tylko przykry; tak był nie do zniesienia. P. Solska, mając grać bujną, żywiołową dziewczynę, wcielenie bezmózgiego instynktu, zagrała jakąś Heddę Gabler, od pierwszej chwili złowrogą, nastrojową, niepokojącą (Żeleński, t. 20, s. 221).

– pisał o spektaklu według sztuki Hansa Müllera (1923), w przeświadczeniu, że dom publiczny może ewentualnie stać się tematem powieści, ale nie sztuki teatralnej: „[…] łatwiej jest pewne rzeczy wyobrażać sobie w cichości samemu, niż oglądać wspólnie w kilkaset osób". Radził nie schodzić „niżej regionów *Damy kameliowej*" albo przynajmniej okraszać akcję „krztą poezji"

(tamże, s. 223).

Boy-Żeleński i miał rację, i jej nie miał. W jego własnej relacji dramat Müllera nie wydaje się banalny, już choćby dlatego, że recenzent akcentuje nie „pikanterię", a rzeczywisty dramat bohaterki, której „odebrano […] dotychczasowe życie – nędzne, plugawe, ale zawsze życie! – a nie dano w zamian innego": mąż, chcąc ratować ją przed zgubą, „trzyma ją w domu jak zwierzątko w klatce, […] wstydzi się jej [!] pokazać ludziom; matka jego gnębi ją ewangeliczną dobrocią" (tamże, s. 222). Prawdą jest jednak i to, że dramat Hansa Müllera nie miał szans wejścia do historii literatury dramatycznej. Ale czy istotnie chodziło o to, co Boy-Żeleński nazwał „profanacją talentów"? (tamże, s. 221).

Artystkom, które decydowały się podejmować aktualną problematykę kobiecą, niezwykle trudno było znaleźć odpowiedni materiał dramatyczny. Tym niemniej to, co robiły, stanowiło krok naprzód (oczywiście, niejedyny i nie przez nie pierwsze uczyniony) na drodze przełamywania przez kobiety wielowiekowego milczenia. Było jedną z prób znalezienia własnego języka dla wyrażenia autonomicznej, subiektywnej pozycji kobiety w kulturze, w której dotychczas tradycyjnie odgrywała jedynie niesamodzielną, drugorzędną rolę (definiowaną przez jej stosunek do mężczyzny jako głównego bohatera narracji kulturowych). Ta tematyka wyraźnie przewija się w szeregu spektakli Solskiej i Wysockiej, zwłaszcza w tych, które były realizacjami dramatów pisanych przez kobiety – Zofię Nałkowską i Janinę Morawską.

Jednak w ocenie tych spektakli w oparciu o recenzje natykamy się na pewien problem. Nawet jeżeli będziemy skłonni zgadzać się z wieloma uwagami, wyrażanymi pod adresem tych dramatów przez ówczesną krytykę (ciągle jeszcze praktycznie stuprocentowo męską[7]), to raczej nie warto zakładać, że

uprzedzenie wobec innych sztuk reżyserowanych przez kobiety (zob. Krasiński, 1974; Smoleń, 2000) nie oddziałało na recenzentów i w tym przypadku. W każdym razie fakt, że te sztuki były krokiem ku niezawisłemu artykułowaniu problematyki kobiecej – nawet jeśli niezupełnie jeszcze wolnym od schematów funkcjonujących w mainstreamowej (czyli męskiej) literaturze – nie został przez krytyków odnotowany.

Motyw przewodni reakcji męskiej społeczności z rozbrajającą otwartością wskazał Karol Irzykowski: „Nasze panie, mordujcie nas, ale nas wpierw kochajcie!" (Irzykowski, 1997, s. 147). Takie słowa padły w związku z premierą *Łańcucha* Janiny Morawskiej, który to utwór krytyk wiąże z innymi przejawami „kobiecej dramaturgii", przede wszystkim z *Dniem jego powrotu* Nałkowskiej. Strategia krytyka polega na opisaniu zjawiska, które on sam nazywa „terrorem feministycznym". Przy czym i *Łańcuch*, i utwory Nałkowskiej zostają wyśmiane głównie na poziomie ich „brutalnych" treści:

> […] nielegalny dzieciorób musi być ukarany […]. Skazanej bidulce odbiera się dziecko […]. Matka zabiła, córka chce zabić, ale jest jeszcze trzecia osoba zdecydowana: służąca Petronela, która kipi ponurą złością względem swego własnego męża, a przez to i mężów zdrajców w ogóle […]. Śmieszne jest to zbiegowisko żon (jędz?) zdradzonych na przestrzeni jednej sztuki (tamże, s. 145-146).

Odwołania dramatu Morawskiej do wydarzeń zajmujących publiczność w życiu realnym – w tym przypadku do procesów Rity Gorgonowej, toczących się w latach 1932-1933 – w oczach krytyka nie potwierdzają jego aktualności, a przedstawione zostają raczej jako kompromitująca sztukę skłonność do sensacji (chociaż wspomniane procesy sądowe stały się impulsem do

głębokich refleksji takich pisarek, jak Stanisława Przybyszewska czy Irena Krzywicka).

Jeśli po tym wszystkim, co tu przywołano, krytyk zechciał również pochwalić Solską za wykonanie roli matki, to musiał oddzielić artystkę od publicystycznego kontekstu:

> […] zawsze ten sam głos wibrujący – tym razem trochę tremolando – ale wibrujący dogłębnym tragizmem, z jakichś dawnych nie doeksploatowanych pokładów prawdy, niemających nic wspólnego z sztuką p. Morawskiej (tamże, s. 147).

Irzykowski posłużył się tu chwytem znanym nam jeszcze z reakcji recenzentów na *Wianek mirtowy* Żuławskiego: oddzielił artystkę od tej subwersywnej treści dramatu, która mogłaby ją skompromitować swoją „publicystycznością". Czy jednak istniały podstawy do takiego oddzielenia? Czyż Solska nie dowodzi zarówno wyborem sztuk, jak swoją działalnością pozasceniczną, wystarczająco świadomego zaangażowania w tak zwaną publicystykę?

Przywołajmy kilka przykładów na prawach krótkiej dygresji. I tak, w 1930 roku Solska objeżdżała Polskę z odczytem pod tytułem *Krzyk o nowego mężczyznę*. Niewiele wiadomo o tekście odczytu, ale pewne wyobrażenie może dać fragment streszczenia, zamieszczonego w „Lwowskim Kurierze Porannym" 5 marca 1930 roku: „Mężczyzna – Król stworzenia – Kobieta – Niewolnica i Wyzwolona" . Lidia Kuchtówna na podstawie dostępnych jej materiałów[8] tak pisała o tej prelekcji:

> Charakteryzowała w niej [Solska – N. J.] powojennego mężczyznę i

> mówiła o zagrożeniu instytucji małżeństwa. Relacjonowała poglądy na małżeństwo, cytując działaczki amerykańskie i przedstawiając idee ghandyzmu azjatyckiego. Dochodziła do wniosku, że „trzeba nowego mężczyzny – streszczał sprawozdawca – mężczyzny-towarzysza, widzącego w kobiecie przede wszystkim kobietę, a nie jakiegoś wampira, stworzonego z fantazji poetów Strindberga, Przybyszewskiego" (Kuchtówna, 1980, s. 179).

Z kolei 31 maja 1931 roku Solska wraz z Boyem-Żeleńskim, Justyną Budzińską-Tylicką i Dorotą Kłuszyńską uczestniczyła w spotkaniu Towarzystwa Higienicznego w Warszawie, wygłaszając referat *Jak skończyć z piekłem kobiet?*. Tytuł odsyłał do serii artykułów Boya-Żeleńskiego (1929; wydane pod tytułem *Piekło kobiet* w 1930 roku), poświęconych następstwom braku regulacji prawa reprodukcyjnego. Dochód z biletów przeznaczono na zorganizowanie pierwszej w Warszawie poradni świadomego macierzyństwa (otwartej 31 października 1931 roku; w następstwie Boy-Żeleński opublikował artykuł noszący tytuł spotkania i opatrzony podtytułem *Świadome macierzyństwo*[9]).

O zaangażowaniu Solskiej w problemy współczesnej jej działalności społecznej świadczą również przedsięwzięcia repertuarowe, jakie podejmowała w latach 1932-1933, kierując Teatrem im. Stefana Żeromskiego – do tej kwestii wrócimy jednak nieco później.

Inna rzecz, że charakterystyka nakreślona przez Irzykowskiego, oglądającego Solską tak na tle wszystkich pozostałych wykonawców *Łańcucha*, jak na tle samego dramatu, a podkreślającego jej „nieziemskość", zbiega się z opiniami wielu innych krytyków, którzy – czasem z zachwytem, czasem w tonie zarzutu – akcentowali podniesienie ważności tworzonych

przez Solską obrazów, ich pozorną nieadekwatność wobec zadań stawianych przez współczesny dramat, pewną rzucającą się w oczy dysproporcję. Boy-Żeleński – w kilka lat po premierze *Płomienia* – tak pisał o Solskiej jako Belli w sztuce Simona Gantillona *Maya* (Teatr Sensacji, Warszawa, 1928, reż. Wiktor Biegański):

> […] artyzm pani Solskiej niezbyt nadaje się do odtworzenia tego ludzkiego zwierzątka; jej Bella ma za mało bezpośredniości, jest o wiele za dystyngowana, za myśląca, zanadto żyje wewnętrznym życiem, pozostając raczej obca temu, co się dzieje na scenie; jest inteligentna tam, gdzie ma być wyraźnie głupia; wytworna tam, gdzie ma być ordynarna; słowem to jakaś dama zdeklasowana i spadła do rzędu portowej prostytutki, a nie ta Bella bezimienna, typowa, nie istniejąca sama przez się, w której miejsce wczoraj była inna, a jutro będzie inna, po prostu numer 7 ulicy Portowej. Przeibsenizowano tę postać – i po trosze całą sztukę – tak jak przed pary laty *Płomień*. Snadź upodobanie do tych ról, tak dalekich od natury talentu p. Solskiej, to perwersja tej niepospolitej artystki. Uszanujmy ją (Żeleński, t. 22, s. 441-442).

W recenzji tej sztuki – wedle dzisiejszych kryteriów mało znaczącej, która mimo to trafiła do Warszawy po głośnym sukcesie we Francji – Boy-Żeleński przedstawia własną wizję, niemal reżyserską: swoją *Mayę* krytyk projektuje jako spektakl, w którym głównym bohaterem byłby tłum, jego nastroje:

> To życie portu i dziewczyn ulicznych, bezmyślne, zwierzęce, pełne tanich radości, łatwego śmiechu, to znów tępej rozpaczy i melancholii. Nastrój, który autor chce w nas obudzić, musi się

> rodzić sam, zasugerowany tym obrazem, ale nie może tkwić w samej Belli (tamże, s. 441).

Ta wizja w pełni zasługuje na uwagę. Na uwagę – oraz szacunek – zasługuje jednak także decyzja artystki, która wyolbrzymiała (czemu Boy był raczej niechętny) znaczenie takich postaci, a czyniła to poprzez ich indywidualizację.

Wracając do lat trzydziestych: ostatnie role

Istnieje jednak jeszcze inny aspekt artystycznych decyzji przemawiających za tym, że bohaterki Solskiej w dramatach współczesnych – wedle wyrażenia Boya-Żeleńskiego – „zanadto żyły wewnętrznym życiem" i czasem były dosłownie odseparowane od otoczenia. Na tę osobliwość gry Solskiej rzuca światło zwłaszcza druga rola z zakresu „kobiecej dramaturgii", wystawianej we współpracy ze Stanisławą Wysocką – Monika Ilecka z *Dnia jego powrotu* Zofii Nałkowskiej. W związku z pracą nad tym tekstem Solska napisała do Edwarda Osmolskiego dziwną frazę: „[…] sztuka okropna, makabryczna, im lepiej grać, tym gorzej […]" (*Listy…*, 1984, s. 259). Reakcją na „okropności", na nadmiar sensacyjności fabuły, mogła być decyzja, by nie „grać lepiej", to jest by w jakimś sensie grać mniej, mniej angażować się w treść i mniej szukać dla niej usprawiedliwień, w to miejsce dając coś więcej niż treść: złożone istnienie kobiecej istoty, jeszcze nieznajdującej języka dla wyrażenia własnych pragnień. Tym można by objaśnić opis tej roli dany przez Jerzego Kollera:

> Solska suwerenną mocą swego wyjątkowego talentu usunęła w cień Ksawerego i wszystkie inne *dramatis personae*, skupiła uwagę

> widowni na tej tajemniczej, na poły biernej, nawet bezwolnej, na poły aż niepokojącej swą naturą kobiecie (Koller, 1931)[10].

Istotnie, formalnie w centrum dramatu sytuuje się postać Ksawerego Ileckiego – właśnie o jego powrocie z więzienia jest mowa w tytule i zagadkę właśnie jego natury ma rozwikłać niemal detektywistyczna fabuła. Ksawery dopiero teraz opowie, że zabójstwo, za które siedział w więzieniu, spowodowane było innym, dawnym, popełnionym na wojnie. Dramat kończy się trzecim zabójstwem: Tomasza, kochanka jego żony, który zagraża powrotowi Ksawerego do normalnego życia. Jednakże w centrum spektaklu Wysockiej (Koller odnotował, że podobne sztuki inscenizuje ona „nie tylko z maestrią, ale wprost – z pasją") znalazła się właśnie żona Ksawerego, Monika, targana sprzecznymi uczuciami. Kocha Tomasza, który jawi się jej niemal jako ideał mężczyzny, ale i Ksawery jakoś boleśnie ją pociąga.

Interesujące refleksje o Monice w wykonaniu Solskiej pozostawił poeta Jalu Kurek (recenzję podpisał pseudonimem Jan Skowron). Charakteryzując „poetycką dialektykę", jaką nasyciła swój dramat Nałkowska, recenzent zauważa, że w realnym życiu „ludzie nie mają w sobie tyle treści, aby móc ją tak pięknie ubrać". Podobny dysonans gotów jest wyjątkowo wybaczyć jedynie bohaterce Solskiej:

> Jej głos dziwny, niski, łamiący się wpół w akcentach miłosnych, fascynuje jeszcze ciągle słuchaczy. Ona jedna może o sobie mówić w bogatym słownictwie Nałkowskiej. Na całą gamę wzruszeń musi mieć osobne nazwanie, osobne słowo, osobny dźwięk. W innych warunkach może na filmie, rola Solskiej byłaby pewnie rolą vampa [!] czyli demonicznej kobiety, ale tu, jak się to dzieje zazwyczaj w

> życiu (bo vamp jest wynalazkiem filmu, jest system charakteru idealnego, tzn. nieistniejącego, do którego naciąga się kobiety) – tu jest ona zwykłą nieszczęśliwą kobietą, niezdecydowaną, nieświadomą niebezpieczeństw, pragnącą użycia i niespodzianki, która tylko wtedy idzie, kiedy czuje obok siebie obcą rękę (Skowron, 1931).

Ostatnie zdanie ma chyba szczególne znaczenie. „Obca ręka" to, oczywiście, ręka mężczyzny – tego czy innego. Bohaterki Solskiej, poszukując – podobnie jak przytłaczająca większość kobiet jej czasu – własnej podmiotowości, z reguły nie były zdolne do określenia jej poza relacją z figurą mężczyzny. Mówiąc umownie: Nory stanowiły wyjątek, a Heddy (i recenzenci ról Solskiej lat międzywojennych nie bez kozery tak często wspominają tę właśnie jej ibsenowską kreację) z wyjątku stawały się regułą. Miotająca się między dwoma mężczyznami i w jakimś sensie doprowadzająca obu do zguby Monika Ilecka nie wywołuje już wprawdzie skojarzeń z demonizmem (czy też, jak to pokazał Jalu Kurek, wywołuje skojarzenia *a contrario*), ale wpada w tę samą pułapkę. Ten dramat wpisywał się w teksty Nałkowskiej i wielu innych pisarek tamtego czasu, znajdując znacznie pełniejszy odzew w sercach odbiorców (a może tu należałoby uściślić: i odbiorczyń) niż ów „terror feministyczny", jaki niekiedy przypisywali tym utworom krytycy[11].

W latach trzydziestych w repertuarze Solskiej nie było już takich pierwszoplanowych bohaterek „wielkiego repertuaru", jak jej świetna Hedda. Lecz to, co piszą krytycy o rolach w repertuarze rzekomo obiektywnie mniej wartościowym, pokazuje, że artystka przeżywała drugi rozkwit swego talentu. I tak, o roli siostry Wayland w *Świętym płomieniu* Maughama (trzeciej – po *Dniu jego powrotu* i *Burzy w szklance wody* – sztuce, z którą trupa Wysockiej i Solskiej objeżdżała prowincję w 1931 roku) Jerzy Koller

pisał:

> Wszystkie młode artystki i wszystkie uczennice wszystkich szkół dramatycznych winny przyjść i zobaczyć Solską, jak uczłowiecza postać może najmniej życiowo prawdopodobną ze wszystkich kobiet tej sztuki. Siostra Wayland to mieszanina najbardziej wybłękitnionej i ofiarnej miłości z jednej, a najbardziej po kobiecemu zaślepionej nienawiści z drugiej strony. Jest to ustawiczne przerzucanie się z jednej krańcowości w drugą, a wszystko oparte na nieuświadomieniu sobie stanów własnej duszy i ich najgłębszych, istotnych pobudek. Rola piekielnie trudna i trzeba tej sugestywnej siły, jaka tai się w fenomenalnym talencie Solskiej, aby nam narzucić taką koncepcję, i to narzucić bez sprzeciwów, a nawet zastrzeżeń z naszej strony co do prawdziwości psychiki tak przez autora przedstawionej duszy kobiecej (Koller, 1931).

Utalentowany krytyk przenikliwie wychwycił to, co pod piórem innego recenzenta wybrzmiewało zaledwie jak konstatacja rozległej skali uczuć przekazywanych przez artystkę:

> Hamowana, wibrująca ekspresja przedziwnie uroczego głosu artystki doskonale wyrażała wzbierające uczucie głucho tłumionej nienawiści, tak, jak równie jej nagle przełamanie się pod czarującym tchnieniem prawdziwej wielkiej miłości dało głębokie, do łez poruszające „finale” dramatu” („IKC” 1931).

Choć również ta opinia potwierdza siłę oddziaływania gry Solskiej, to, jak się okazuje, dopiero wychwycona przez Kollera mieszanina miłości i nienawiści,

nieświadomości i samooszustwa znacznie wierniej odzwierciedla złożoność bohaterek odtwarzanych przez Solską w latach trzydziestych.

Święty płomień stał się jedną z ostatnich wspólnych twórczych prac Solskiej z jej wielką koleżanką. Wysocka grała w swojej inscenizacji najważniejszą kobiecą rolę: to matka głównego bohatera – lotnika, który podczas wojny został kaleką. W finale dramatu podejmuje ona tragiczną decyzję: syn nie powinien się dowiedzieć, że jego żona postanowiła rozpocząć nowe życie z innym człowiekiem, w dodatku jego bratem. Syn – zgodnie z wcześniejszą umową – otrzymuje więc śmiertelną dawkę środka nasennego i odchodzi z życia szczęśliwy, a pani Tabret objaśnia swój czyn nie tylko współczuciem dla syna, ale także prawem młodej kobiety do samodzielnego rozporządzania własnym życiem… Krytyka, co zrozumiałe, skoncentrowała się na tym wątku fabuły, który czyni *Święty płomień* bliskim *Upiorom* Ibsena; tego, że inne podteksty znaczeniowe mogły być ważne dla Wysockiej, można się jedynie domyślać, czytając takie wyrażenia, jak „mądra w pobłażliwości i przebaczeniu” (tak nazwał panią Tabret Wysockiej Jerzy Koller – Koller, 1931). O tej roli pisano, że „urosła do wyżyny klasycznych postaci z dramatów starogreckich” („IKC”, 1931) i że Wysocka może ją „spokojnie postawić obok swych najwspanialszych kreacji tragicznych matek” (Koller, 1931), w liczbie których wymieniono Lukrecję Cenci z dramatu Słowackiego i Merete z *Czarownicy* Wiers-Jenssena.

Ostatnia z wymienionych realizacji była chyba najbardziej bezspornym sukcesem współpracy obu artystek w latach dwudziestych i trzydziestych, więc kończąc przegląd osiągnięć ich twórczego związku, warto przyjrzeć się jej bliżej.

Wracając do lat dwudziestych: przypadek *Czarownicy*

Jaka była sztuka, na podstawie której powstał spektakl? Napisana została w 1908 roku przez norweskiego pisarza Hansa Wiers-Jenssena i stanowiła swobodną interpretację zdarzeń, jakie miały miejsce w Bergen, jego mieście rodzinnym, pod koniec XVI wieku. Oryginalny tytuł tego utworu to *Anne Pedersdotter*. Później dramatem inspirowali się: włoski kompozytor Ottorino Respighi, który w 1933 roku napisał na jego podstawie operę *La Fiamma* (Płomień), i Duńczyk Carl Theodor Dreyer, który na jej motywach nakręcił film *Dzień gniewu* (*Vredens dag*, 1943).

Historyczny pierwowzór bohaterki to wdowa po pastorze protestanckim, uznana za czarownicę i skazana na stos. Rozmyślając nad tym, jak mogło dojść do czegoś takiego, Wiers-Jenssen wymyślił historię miłości Anny Pedersdotter do pasierba, która, w jego wersji, doprowadza do śmierci pastora. Autor nie lekceważy wpływu uprzedzeń, z powodu których postaci dramatu interpretują wszystko, co się stało, jako działanie „czarów". Ale w zawartych w dramacie wydarzeniach nie ma niczego takiego, czego nie można by objaśnić z perspektywy zdroworozsądkowej i w oparciu o dzisiejszą wiedzę psychologiczną. I tak, Anna zaczyna się zastanawiać, czy posiada nadprzyrodzone umiejętności, tylko dlatego, że przyjaciółka jej matki, Marta Herlofs, oskarżona o czary, nie znalazłszy w domu pastora schronienia przed prześladowcami, wygłasza przepowiednię: Anna też zostanie wiedźmą, bo wiedźmą była już jej matka. Te słowa są początkowo niezrozumiałe dla bohaterki – nabiorą znaczenia dopiero wówczas, gdy jej mąż Absalon wyzna jej i swojemu synowi, że ukrył przed światem grzech teściowej, i opowie, kim są wiedźmy z punktu widzenia Kościoła. Z tego wszystkiego jednak, co

przypisuje się czarownicom, Anna – która zaczyna odczuwać w sobie dziedzictwo swej matki – postanawia posłużyć się tylko jednym: nocą, gdy zostaje sama, przyzywa do siebie pasierba Martina. Nie wiadomo, czy odpowiedział na „nadprzyrodzone" wezwanie, czy zjawił się u niej zgodnie z własnym pragnieniem… Jednak śmierć Absalona następuje nie wskutek działania jakiegoś czarodziejskiego ziela, tylko w wyniku przeżyć związanych z wyjawieniem przez żonę prawdy o jej związku z Martinem…

Spektakl wywarł wielkie wrażenie na współczesnych, a my dysponujemy znacznie obszerniejszym materiałem niż w przypadku innych wspólnych spektakli obu artystek. Nie można, rzecz jasna, zapominać, że i ten materiał nie jest kompletny. Nie znamy, na przykład, odzewu tej części kobiecej publiczności, której ekstatyczne zachowania podczas lwowskiego spektaklu opisała w autobiografii Solska – odtwórczyni roli Anny:

> We Lwowie miałyśmy wspólną garderobę: pani Stacha [grająca Merete, teściową Anny – N.J.] podczas charakteryzowania się ciągle mruczała i to coraz groźniej, a ja charakteryzowałam się i myślałam o roli.
>
> Ostatni akt w podziemiach kościelnych przy trumnie jej syna, starego pastora, męża Anny Peters [!]. Sąd się odbywa nad rzekomą czarownicą. Napięcie jest tak silne, że po straszliwych przekleństwach Wysockiej tracę możność panowania nad sobą, wpadam w atak histerii, zaczynam wyć, za mną wyją kobiety na widowni. Wreszcie kurtyna spada, przerywa tę makabrę. Podnoszą mnie półżywą, czuję, że jestem wyzwolona z męki, którą mi narzuciła rola, i, spokojna już, idę do garderoby. Wysocka już tam jest. Patrzy się na mnie wilkiem, wściekła. Wcale się jej nie boję, bo

> to jej zachowanie jest dla mnie największą pochwałą. Pani Stacha mówi:
>
> – Niech mi kto powie, że to nie jest wiedźma?! Przecież to urodzony wamp. Przychodzę przed występem do garderoby i niby to ja jestem mocna, a ona chuchro, do niczego. Podczas gry, co się dzieje! Mówię – wamp, istna wiedźma! (Solska, 1978, s. 144)

Zauważmy, że w autobiografii ten opis jest absolutnym wyjątkiem. Za to bardzo istotnym. Bohaterka dramatu została tu nazwana „rzekomą czarownicą", ale określenie „wiedźma", nadane aktorce przez koleżankę, brzmi jak pochwała… „Histeria", wcześniej traktowana przez Solską jako diagnoza[12], tu pojawia się jako synonim najgłębiej empatycznego wniknięcia w życie postaci. Solska, w stosunku do której najczęściej mamy do czynienia z wyznaniami dotyczącymi jej wpływu na męską część publiczności, zwraca uwagę na swoją więź z publicznością kobiecą – mało tego: akcentuje ją, nie obawiając się możliwych niepochlebnych skojarzeń i zarzutów.

Dla Solskiej, której bohaterki – we współczesnym repertuarze! – tak często nazywane były „demonicznymi", rola Anny była szansą na wykreowanie swoistego praobrazu „demonicznej kobiety" i sformułowanie własnej wypowiedzi w tej sprawie. Recenzenci także koncentrowali się na tym, co oznaczała „wiara w wiedźmy", demonstrując przy tym zdumiewająco zróżnicowane poglądy. Czym rozporządzamy? Przede wszystkim tym, co zostało napisane przez krytyków z Krakowa, gdzie 13 lipca 1923 roku spektakl pokazano po raz pierwszy. To i tak niemało, a fakt, że premiera odbyła się właśnie tam, gwarantował wysoki poziom recenzji.

Część spośród nich przyjmuje obecność „czarownic" w sztuce jako przejaw

konwencji gatunkowej i opisuje kolejne zdarzenia jak przerażającą baśń: zachowującą ładunek tragizmu, np. w recenzji Władysława Prokescha (zob. Prokesch, 1923), ale już w recenzji Ludwika Skoczylasa graniczącą z autoparodią. Ten ostatni, przedstawiwszy treść (jak się zdaje, z całą powagą), podsumowuje ją następująco: „Tragizm czysty i wzniosły utonął tu w okropnościach. Dramat zostawia przykre, przygnębiające wrażenie" (Skoczylas, 1923). Swoją recenzję Skoczylas kończy niefrasobliwą pochwałą Lucjany Brackiej, która w roli Marty Herlofs „była tak prawdziwą czarownicą, że wszystkim się ulżyło [!] na wiadomość, że spłonęła na stosie" (tamże).

Pomiędzy tymi skrajnościami znalazły się inne recenzje, których autorzy dostrzegli w sztuce próbę rozpatrzenia zjawiska „polowania na czarownice" z punktu widzenia współczesnej psychologii. Przy czym szczególną uwagę przyciągał finałowy akt samoidentyfikacji bohaterki z „wiedźmą": nie mogąc przysiąc, że nie zabiła Absalona, Anna przyznaje, że jest czarownicą. Emil Haecker wskazując zalety sztuki, wspomniał, że „nawet osoby, przeciw którym kierowało się straszliwe posądzenie, niosące im męki i śmierć okrutną, podzielały również współczesną powszechną wiarę i same, mimo przerażenia, uważały się za opętane, co w grze swej doskonale uwydatniły zarówno p. Bracka, jak później p. Solska" (Haecker, 1923). Jednakże w dramacie chodzi nie tylko o ten – uwarunkowany historycznie – przesąd. Warto zresztą zauważyć, że chociaż mechanizm masowych prześladowań, zmuszających niewinnego człowieka do wzięcia na siebie winy, w sztuce bezsprzecznie został pokazany, a recenzenci go odnotowali, to autor był daleki od tego, by koncentrować się właśnie na nim.

Bliżej psychologicznych motywacji autora, a także, jak można przypuszczać, motywacji samej aktorki, sytuuje się recenzent „Czasu" podpisany jako Z.O.:

podkreśla on raczej ten fragment dramatu, który w mniejszym stopniu zależy od określonego „historycznego tła”. Zauważa, że decyzja młodej Anny, by poślubić starego Absalona, ma uwarunkowanie socjalne, podobnie jak jej wdzięczność za pozycję w społeczeństwie, jaką uzyskała dzięki temu małżeństwu. Równowaga oparta na takim układzie załamuje się, gdy w grę wchodzi namiętność: recenzent pisze, że Anna „omotała” Martina, że został przez nią „opętany” – ucieka się jednak do takich słów raczej po to, by pokazać, że niegdyś używano ich w odniesieniu do działania mrocznych sił, ale w dzisiejszym języku używa się ich, by opisać działanie namiętności. Z.O. akcentuje również moment „wstrząsu psychicznego”, doświadczonego przez bohaterkę w związku z prześladowaniem Marty Herlofs, w rezultacie którego i ona „uwierzyła”, że jest wiedźmą. Wreszcie, pisząc o scenie finałowej, gdy Anna nie może dotknąć trumny zmarłego męża i oskarża samą siebie o czary, recenzent mówi o ataku „dziś powiedzielibyśmy – histerii, ale w XVI wieku nazywało się to opętaniem przez diabła” (Z.O., 1923). Wydaje się, że ta interpretacja zainspirowana została grą Solskiej, jako że didaskalia dramatu mówią raczej o zewnętrznym spokoju bohaterki: ponieważ powinno być jasne, że popadła w obłęd, Anna, zgodnie ze wskazaniami autora, trzyma się prosto, a po przyznaniu się odchodzi na bok i siada z uśmiechem na ustach…

Recenzent „Czasu” informuje również o istotnych detalach gry:

> Szykanowana […] córka żebraczki byłaby całe życie wiernie okazywała swą wdzięczność opiekunowi-mężowi, w którego ramiona się chroni przed czarownicą i tłumem, gdyby przed nią w osobie pasierba nie stanęła była sama – Miłość (tamże).

Podobnie opisywał rozwój tej postaci Emil Haecker, mimo że, jak pamiętamy,

nie skupiał się na motywach społecznych:

> Pani Solska przedziwnie subtelnie oddała psychologię żony pastora, Anny, z początku onieśmielonej i zahukanej przez życie, sterroryzowanej przez teściową, a następnie buntującej się pod wpływem przebudzenia się serca (Haecker, 1923).

Wszystko to każe wątpić w to, co – w ślad za słowami Władysława Prokescha – napisała w swojej książce Lidia Kuchtówna: „Demonizm temperamentu Anny aktorka wyrażała pozorną słodyczą" (Kuchtówna, 1980, s. 196). Przeciwnie raczej: prawdopodobnie to właśnie pragnienie ujrzenia w bohaterce Solskiej (jeszcze jednej) „demonicznej kobiety" podyktowało Prokeschowi taką interpretację. Niestety, jego opis pełen jest banałów: „bogata skala środków", „kunszt", „kobiecość i wdzięk" (Prokesch, 1923).

Ogólnie rzecz biorąc, Solska miała jednak znacznie więcej szczęścia do komentarzy recenzenckich niż grająca matkę pastora i reżyserująca spektakl Stanisława Wysocka. Artykuły w prasie sypią najwyższymi pochwałami pod adresem jej roli i reżyserii, ale trudno w nich znaleźć cokolwiek konkretnego, co pozwoliłoby zrozumieć, jaki był ten spektakl z punktu widzenia inscenizacji. Tylko jeden z krytyków – przywoływany już Z.O. – starał się określić, na czym polegał sukces reżyserski: na „zorkiestrowaniu" nawet najdrobniejszych ról. Wedle jego opisu, przedstawienie zostało zrobione z wyczuciem faktury historycznej, różnorodności wyprowadzonych z niej postaci, nie tylko czworga głównych bohaterów, pomiędzy którymi rozgrywa się kluczowy konflikt. Na temat grającej Merete Wysockiej w recenzjach pisano głównie o sile tragizmu w ostatnich scenach – zupełnie jakby nie była ona tą teściową, która siała domowy terror. Rajmund Bergel napisał nawet,

że rola „przeprowadzona została we właściwym tej artystce stylu koturnowej patetyczności” (Bergel, 1923), czego nie można raczej uznać za komplement. Istnieją jednak świadectwa, w których pobrzmiewa pewien dysonans. Mikołaj Szejnbrun (pseudonim Wadyas) orzekł:

> P. Wysocka nie poszła, zdaje się, po linii niejasnych wymagań autora, który pragnąłby chyba w Merete Bayer widzieć dostojną matronę średniowieczną. Dezyderaty autorskie zastąpiła silnie zdecydowana inwencja aktorska. Mieliśmy tedy na scenie jeszcze jedną czarownicę, uplastycznioną za pomocą pędzla szerokiego, a przecież naturalistycznego. Obraz świetny, bo p. Wysocka kiepsko malować nie potrafi (Wadyas, 1923).

Wreszcie dla Ludwika Skoczylasa spektakl stał się materiałem dla niezwykle interesującego porównania stylów obu aktorek:

> Wysocka wydobyła całą siłę tragizmu przy pomocy uproszczonego, stylizowanego gestu, Solska walczyła potęgą nastroju, wyrażającego się w trwożnym spojrzeniu, bezładnym rozwianiu krnąbrnych włosów, w milczącym zaczajaniu się duszy, a przede wszystkim w tym wszystkim, co było niedomówione, co leżało między słowami. Tę technikę, że tak powiem, ibsenowską, opanowała Solska jak może nikt w Polsce.
>
> Sile znów wrażenia, które Wysocka osiąga – zwłaszcza w scenie ostatniej, gdy wyprężona idzie oskarżać synową i wnuka, gdy – idzie spełnić rolę sumienia i woli Bożej – nic chyba nie sprosta. Wysocka wyraża najlepiej to wszystko, co trzeba powiedzieć, a Solska to,

> czego powiedzieć nie można (Skoczylas, 1923).

Stosunek Solskiej do słowa jeszcze sugestywniej wyraził poeta i dramaturg Artur Maria Swinarski w opublikowanym w 1947 roku wspomnieniu:

> …słowo wybiegało z niej wartkim nurtem […] czułeś: ta kobieta nie dba o słowa, zmuszona do kłamstwa, brzydzi się nimi, wyrzuca je, byleby się czym prędzej pozbyć tego brudu, kaleczy je, łamie, rozbija na kawałki – a wszystko, co szczere, wypowiada się wibrującą nerwowością ruchów, bo tego pisma nikt nie odczyta, a kto je odczyta nawet, nie będzie mógł wnieść oskarżenia na mocy tak nieuchwytnych poszlak" (Swinarski, 1947)[13].

Swinarski ma najprawdopodobniej na myśli „kryminalny" aspekt dramatu. Warto jednakże zmienić perspektywę – wówczas przytoczony fragment stanie się niemal wzorcowym opisem kobiecej kryptografii: niemożności odnalezienia się w patriarchalnym języku, buntu przeciw niemu i – obciążonej karą – ucieczki w „język ciała".

Tekst jest fragmentem książki Natalii Jakubowej *Irena Solska: ciężar niezwykłości*, wydanej przez GITIS (o książce pisaliśmy w numerze 161 „Didaskaliów. Gazety Teatralnej"). Jej polski przekład ukaże się w Instytucie Badań Literackich PAN – tu prezentujemy fragment rozdziału *„Gwiazda" teatru aktorskiego w epoce reżyserii*, poświęcony współpracy Solskiej ze Stanisławą Wysocką.

This research was supported by a Marie Curie International Incoming

Fellowship within the 7th European Community Framework Programme.

Wzór cytowania:

Jakubowa, Natalia, Solska i „pani Stacha”, tłum. A. Marszałek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/nwqp-kv52.

Autor/ka

Natalia Jakubowa

Natalia Jakubowa (jakubova@mdw.ac.at) – absolwentka teatrologii moskiewskiego GITIS-u (Rosyjski Instytut Sztuki Teatralnej), gdzie w 1996 roku obroniła również pracę doktorską, poświęconą dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza w kontekście kultury Młodej Polski. W GITIS-ie prowadzi wykład z zakresu teatru Europy Wschodniej. Autorka książek *O Witkacym*(IBL, Warszawa 2010), *Tieatr epochi pieriemien w Polsze, Wiengrii i Rossii, 1990-2010-e gody*, Moskwa 2014), *Irena Solskaja: briemia nieobycznosti* (GITIS, Moskwa 2019) i licznych publikacji w czasopismach. Współpracuje z „Didaskaliami” jako krytyk teatralny i autorka tekstów naukowych. Numer ORCID: 0000-0002-2304-8256.

Agnieszka Marszałek (tłumaczenie)

Agnieszka Marszałek (agnieszka.marszalek@uj.edu.pl) – profesor UJ, wykłada i bada przede wszystkim (ale nie wyłącznie) historię teatru i dramatu, ze szczególnym uwzględnieniem XIX stulecia. Ma w dorobku pięć książek: trzy tomy *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie: 1875-1881* (1992), *1888-1886* (1993), *1864-1875* (2003), *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886* (1999), *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887* (2011) oraz edycję źródłową: Władysław Łoziński, *Pogadanki teatralne i inne teksty o teatrze* (wybór i oprac.; w przygotowaniu). Opublikowała też około 160 artykułów, rozdziałów w tomach zbiorowych, recenzje i inne teksty. W zespole redakcyjnym „Didaskaliów" nieprzerwanie od 2001 roku. Numer ORCID: 0000-0001-5169-3239.

Przypisy

1. Przywołany tu fragment znajduje się na s. 59 książki w wersji oryginalnej (przyp. tłum.).
2. Z. Nowakowski, *Stanisława Wysocka. Straty kultury polskiej*, Glasgow 1945, t. 1, s. 501. Cyt. za: Wilski, 1982, s. 221.
3. Przy czym, jak wynika z listów S.I. Witkiewicza do żony, pojechał on do Lwowa tylko na ostatnie próby. Wszystko wskazuje na to, że reżyserski wkład Wysockiej w ten spektakl

również był niemały.
4. W dramacie Witkacego śmierć jest obecna od samego początku: zmarła Anastazja Nibek (Widmo Matki) nawiedza dworek, w którym mieszka jej mąż i dwie córeczki. Groza upiornej sytuacji łamana jest nieustannie specyficznym Witkacowskim humorem (np. osobliwe gry prowadzone przez zmarłą z żywymi, roztrząsania na temat domniemanych okoliczności śmierci Anastazji czy groteskowa rywalizacja między jej rzekomymi czy rzeczywistymi kochankami o rolę, jaką każdy z nich odegrał w jej życiu. Kucharka Urszula funkcjonuje również na pograniczu grozy i humorystyki, a jej ostatnia kwestia „Kolacja na stole, proszę państwa" brzmi rażąco niestosownie w obliczu śmierci wszystkich członków rodziny, u której służyła, choć w rzeczywistości skierowane są do pozostałych przy życiu postaci dramatu (przyp. tłum.).
5. Teofil Trzciński o Solskiej w obecności Stanisławy Wysockiej: „Widok tych krańcowo różnych pod każdym względem kobiet, jasnej i niemal nierealnej Solskiej obok ciemniej i solidnej postaci Wysockiej była tak uderzający, że wrażliwy na dramatyczną malowniczość tej sceny Trzciński powiedział jakby bezwiednie: «synogarlica porwana przez jastrzębia»" (H. Jankowska, *Wspomnienie sercem pisane*, „Tydzień Polski" 1972 nr 19. Cyt za: Kuchtówna, 1980, s. 167).
6. O poziomie interpretacji przez Solską tak ryzykownego tematu niech zaświadczy urywek recenzji w „Czasie": „W ruchach, w spojrzeniu, w intonacji głosu artystki było coś, co kazało wierzyć w możliwość, nawet w prawdę takiej kobiety. Rozpierzchłość uczuć, chaos afektów Novy umiała pani Solska zebrać w jeden mocny węzeł, uwydatnić je i zharmonizować. Więcej: nie «zgrywając się», naturalnie i subtelnie nałożyć na postać barwę niesamowitości, wyostrzyć histerię w łysk ledwie dostrzegalnej i jakby niedopowiedzianej zbrodniczości, a przy tym wszystkim rzucić pomost na drugi brzeg natury, na brzeg instynktu macierzyńskości […]" (Quis, „Czas" 1913 nr 195).
7. Więcej nawet, można powiedzieć, że sytuacja się pogorszyła: w odniesieniu do ról z lat dwudziestych i trzydziestych zmuszeni jesteśmy powoływać się wyłącznie na krytyków mężczyzn, podczas gdy wcześniejsze role opisywały takie recenzentki, jak Gabriela Zapolska i Ewa Łuskina (chronologicznie ostatni cytat to opinia Łuskiny na temat ibsenowskich ról Solskiej z roku 1921).
8. W swojej książce Lidia Kuchtówna powołuje się na wycinek z gazety w kolekcji warszawskiego Muzeum Teatralnego. Niestety, do dziś teczka z wycinkami prasowymi w Muzeum się nie zachowała.
9. Więcej na ten temat zob.: Marcinkowska-Gawin, 1997.
10. W cytacie skorygowano ostatnie słowo odmienione w recenzji błędnie: „kobiety" – przyp. tłum.
11. Głównym obiektem uwag recenzentów w *Dniu jego powrotu* była postać Ksawerego Ileckiego, poprzez którą Nałkowska poruszała temat „wrodzonej zbrodniczości". Dla czytelnika *Dzienników* Nałkowskiej będzie jednak oczywiste, że sztuka inspirowana była fascynacją Nałkowskiej wybitnym kompozytorem Karolem Szymanowskim. Wydawałoby się, że od początku trzeźwo oceniając sytuację (homoseksualizm Szymanowskiego nie był w środowisku tajemnicą), Nałkowska z początku pisze tylko o niemożliwości pełnego romansu, by w końcu nazwać przeszkodę „skazą na jego doskonałej piękności", która robi go „innym" (Nałkowska celowo wstawia to słowo w cudzysłów) i ostatecznie decyduje o jego losie („Zobaczyłam, że to jest dla niego dramatem, że wreszcie to jest jego dramatem"). W jego fascynacji nią doszukuje się prośby „o przebaczenie czy może raczej o zgodę – nie śmiem myśleć: o ratunek" (zob.: Nałkowska 1988, s. 178). Wszystkie te określenia wymykają się

stereotypom, funkcjonującym w związku z „nienormatywną" seksualnością, a zarazem ściśle z nimi współgrają. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że Nałkowska przeżywa męki podobne tym, jakie, na co wszystko wskazuje, doprowadziły w 1914 roku do samobójstwa narzeczoną S.I. Witkiewicza, Jadwigę Janczewską (o to Witkiewicz obwiniał właśnie Szymanowskiego), to paralela z obrazem „urodzonego zbrodniarza", siejącego zło jakby mimowolnie, staje się, niestety, jeszcze bardziej oczywista. Jednak w porównaniu z dramatem rozgrywającym się na stronicach dziennika, dramat Ksawerego Ileckiego istotnie robi wrażenie papierowego i wydumanego – wydaje się sublimacją namiętności, którą nazwać wprost Nałkowska bała się nawet przed samą sobą. Co, swoją drogą, mogło również prowadzić do nieścisłości charakterystyki psychologicznej Moniki, którą musiała przyciągać bardzo abstrakcyjnie opisana „wrodzona zbrodniczość". To, że Solska grała w tej sztuce „mniej" (mniej niż to, co zostało napisane), zarazem dając „więcej" (intuicyjnie pojmowane, złożone tło), mogło być dla utworu ratunkiem. Pisarka sama zresztą przeczuwała, że jej dramaty potrzebują takiego aktorskiego „niedopowiedzenia", krytykując w swoim dzienniku Marię Przybyłko-Potocką, której przyszło zagrać główną rolę w scenicznym debiucie Nałkowskiej – *Domu kobiet* w Teatrze Polskim (1930). Tę rolę – Joanny – Nałkowska przeznaczała w cichości dla Solskiej, była jednak zmuszona ustąpić, kiedy sztukę wziął do swojego teatru Arnold Szyfman dla Przybyłko-Potockiej. Charakterystyka tej ostatniej w związku z tym świadczy o tym, czego jej brak – ale czym akurat dysponuje Solska: „[…] jej [tj. Przybyłko-Potockiej – N.J.] sławny «kunszt» dialogu polega na nienaturalnym podkreślaniu sensu słów aż do końca, aż do ostatniej granicy. Jej uwodzicielstwo jest trywialne. A przecież Joanna musi być szlachetna, musi pociągać, musi budzić pewną sympatię" (zapis z 27 II 1930, [w:] tamże, s. 129-130). Reżyserem *Domu kobiet*, w którym wystąpiła Solska, wedle jednych świadectw, był Michał Orlicz, współpracownik Osterwy, wedle innych danych – Janusz Strachocki; spektakl w 1930 roku objechał z występami gościnnymi szereg polskich miast.
12. Solska poświęca histerii wcześniejszy fragment autobiografii – piszę o tym w innym rozdziale mojej książki.
13. Wypowiedź Swinarskiego przytacza też Lidia Kuchtówna (1980, s. 196).

Bibliografia

Bergel Rajmund, „Głos Narodu" 1923 nr 112.

Breiter, Emil, „Goniec Krakowski" 1918 nr 154.

Eljasz-Radzikowski, Stanisław, list z 11 III 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie.

Grzymała-Siedlecki, Adam, „Kurier Warszawski" 1930 nr 162.

Haecker, Emil, „Naprzód" 1923 nr 139.

„Ilustrowany Kurier Codzienny" 1931 nr 214.

Irzykowski, Karol, *Pisma teatralne* t. 4: *1934-1939: recenzje i felietony, artykuły*, zebrała i oprac. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Iwaszkiewicz, Jarosław, *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Twórczość” 1963 nr 2.

Iwaszkiewicz, Jarosław, *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”. Wspomnienie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Kisielewski, Zygmunt, „Robotnik” 1922 nr 110.

Koller, Jerzy, „Dziennik Poznański” 1931 nr 154.

Koller, Jerzy, „Dziennik Poznański” 1931 nr 157.

Kończyc, Tadeusz, „Kurier Warszawski” 1923 nr 206.

Kotwicz, Jerzy, „Orędownik Wielkopolski” 1927 nr 115.

Krasiński, Edward, *Wokół premiery „Domu kobiet”*, „Pamiętnik Teatralny” 1974 z. 3-4, s. 342-354.

Kuchtówna, Lidia, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980.

Listy Ireny Solskiej, wybór i oprac. L. Kuchtówna, PIW, Warszawa 1984.

„Lwowski Kurier Poranny” 1930 nr 64.

Makuszyński, Kornel, „Rzeczpospolita” 1922 nr 110.

Marcinkowska-Gawin, Magdalena, *Boyownicy i boyowniczki. Środowisko „Wiadomości Literackich” wobec problemu regulacji urodzeń*, [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 1997, s. 133-150.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Nałkowska, Zofia, *Dzienniki*, t. IV: 1930-1939, cz. 1, Czytelnik, Warszawa 1988.

Papée, Stefan, „Przegląd Poranny” 1927 nr 114.

Prokesch, Władysław, „Nowa Reforma” 1923 nr 113.

Quis, „Czas” 1913 nr 195.

Skoczylas, Ludwik, „Goniec Krakowski” 1923 nr 136.

Skowron, Jan [Jalu Kurek], „Głos Narodu” 1931 nr 209.

Smoleń, Barbara, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, IBL PAN, Warszawa 2000, s. 105-120.

Solska, Irena, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe,

Warszawa 1978.

Swinarski, Artur Maria, *Aktorzy*, „Listy z Teatru” 1947 nr 13.

Wadyas [Mikołaj Szejnbrun], „Nowy Dziennik” 1923 nr 131.

Wilski, Zbigniew, *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Listy do żony*, t. I: *1923-1927*, przygot. do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, PIW, Warszawa 2005.

Wysocka, Stanisława, *„Bo Ty jesteś moje fatum”. Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924-1935*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Wójcik, Instytut Filologii Polskiej – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im J. Kochanowskiego, Kielce 2008.

Z.O., „Czas” 1923 nr 131.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Pisma*, PIW, Warszawa 1956-1975, t. 20 i 22.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/solska-i-pani-stacha*