didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/p9a0-0996
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/kradziez-twarzy-o-pewnym-przypadku-aktorskich-wykroczen-przeciw-cenzurze-obyczajowej-w-xix

/ CENZURA W TEATRZE. WIEK XIX

Kradzież twarzy. O pewnym przypadku aktorskich wykroczeń przeciw cenzurze obyczajowej w XIX wieku

Dorota Jarząbek-Wasyl | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Stealing Faces. On a Certain Case of actors' Offences against Moral Censorship in the 19th century

The article is devoted to the ban on representing living people in theatre in the 19th century. The phenomenon of copying the physiognomy, behaviour and gestures of living, recognisable people on stage caused a lot of controversy, but it also constantly aroused much interest among spectators. The article presents a number of examples of violations of the principle of "not touching" living people, from the times of Bohomolec to the times of Wyspiański. The author analyses three main motivations for the ban on portraying real people on stage, ethical, aesthetic and socio-psychological, using legal documents, rules of acting, anecdotes and memories. In the methodological layer she makes reference to, inter alia, the anthropology of the image, caricature and new studies on the history of theatre.

Keywords: representation of living people; identity performance; face; moral censorship

Proceder „kradzieży tożsamości", wchodzący w zakres zainteresowań prawa, kryminalistyki, historii obyczajów i antropologii historycznej[1], a zasadzający

się na sztuce udawania i mimikry, rzadko pojawiał się w odniesieniu do praktyk scenicznych. Sprawa jest całkiem jasna. W teatrze przedstawiano najróżniejsze przypadki oszustw czy hipokryzji (od Tartuffe'a po Chlestakowa), jednak sam aktor nie stawał się przez to oszustem. Akt kradzieży twarzy oznacza nieuprawnione i sekretne przywłaszczenie cudzego nazwiska i biografii, podszywanie się pod kogoś dla własnych korzyści, na szkodę wykorzystanej w ten sposób osoby. Metamorfozy aktorskie na scenie od początku do końca rozgrywały się w sferze fikcji i umowności, wykluczając podobne przestępstwo.

A przecież w teatrze dochodziło od czasu do czasu do naruszenia dobra osobistego, jakimi były nazwisko i biografia, a co za tym idzie integralność żyjącej osoby. Zdarzało się, że aktor w grze, ponad fikcjonalnym układem fabuły i sylwetek bohaterów, poddawał je aktualizacji, poszerzał pole odniesień sztuki, nawiązując do znanych faktów i autentycznych person, w tym „przybierał maskę", „robił się", charakteryzował na współczesną osobistość. Akt udania był wprawdzie jawny (nawet manifestacyjny, kokieteryjny), jednak szkoda moralna czy inny uszczerbek na neutralności osoby żyjącej miały realny, dotkliwy wymiar, nawet gdy rzecz sprowadzała się do mikroskopijnej aluzji. Tuż po warszawskim debiucie Bogumiła Dawisona w 1837 roku, komik Ludwik Panczykowski pozwolił sobie na kąśliwe nawiązanie do żydowskiego pochodzenia swego kolegi. W sztuce danej tego samego wieczoru, co pokaz debiutancki Dawisona, Panczykowski celowo rozszerzył swoją kwestię, niby wyczytując z gazety nazwisko obsługującego loterię „kolektora Dawidsohna" (Dawison, 1963, s. 197). Za jednym razem upiekł dwie pieczenie: zadowolił publiczność lubiącą tego rodzaju ekstemporacje[2] i zanegował artystyczne aspiracje debiutanta, wskazując mu, gdzie jego miejsce albo skąd jego ród. Dawison bardzo przeżył ten incydent, z dzisiejszej perspektywy wyglądający na niewinny żart.

Żart to jednak nie był, lecz środowiskowa gra z nowicjuszem scenicznym, którego część kolegów wyraźnie nie lubiła, uważając go za ciało obce, może i konkurencję, a któremu wcześniej sam prezes teatru proponował rezygnację z rodowego nazwiska na rzecz scenicznego pseudonimu.

Historia z warszawskiej młodości Dawisona nie była dosłownym zamachem na jego tożsamość, opierała się raczej na sugestii, manipulacji skojarzeniem, które odbierało poszkodowanemu godność, ośmieszało, upokarzało. Nie podejmując się analizy wszelkich możliwych gier z „dotykaniem" prywatności rzeczywistych ludzi w teatrze, w dalszej części tego tekstu przywołam przykłady dosłownej imitacji na scenie: fizjonomicznego, gestycznego lub dźwiękowego naśladowania rozpoznawalnych i żyjących osób – za ich wiedzą lub bez ich wiedzy, krytycznie lub apologetycznie. Jak często się to zdarzało? Czy takie zjawisko wchodziło w zakres kontroli cenzury, tej oficjalnej, jak i tej nieformalnej, a wreszcie środowiskowej, aktorskiej autocenzury? I najważniejsze: skąd się brało i jakie obawy budziło igranie w teatrze z wizerunkiem rzeczywistych osób?

Wszelkie podobieństwo do osób i zdarzeń jest… nieprzypadkowe

W 1856 roku w komedii *Nad Wisłą* Antoniego Wieniarskiego, wspomniany już Ludwik Panczykowski skopiował autentycznego warszawskiego nosiwodę, „figurę charakterystyczną, znaną na całym Powiślu" (Krogulski, 2015, s. 124). Nie był to pierwszy popis tego aktora w sztuce imitacji realnych osób, bo wcześniej jego Protazy Niedziałkowski z *Łobzowian* Władysława Ludwika Anczyca objawił się jako „postać pokątnego doradcy, ogólnie w Warszawie znana" (s. 124). Entuzjazmował się tą kreacją kronikarz teatru warszawskiego: „toć to żywcem wzięta figura z życia; prócz samej

postaci, z której, jak to mówią, skórę zdjął, wszystko do najmniejszego gestu było jak ulał z pierwowzoru. Już to dar imitacyjny posiadał Panczykowski w najwyższym stopniu" (s. 124)[3].

W 1871 roku na premierze *Pracowitych próżniaków* Michała Bałuckiego trójka krakowskich wykonawców zmówiła się i ucharakteryzowała następująco: Feliks Benda zrobił się na Edwarda Rembowskiego (czyli Stanisława Tarnowskiego[4]), Bolesław Ładnowski na Bałuckiego, a Seweryn Zamojski – „na jednego ze znanych w Krakowie lekarzy" (Koźmian, 1959 t. 2, s. 293). W karierze Bendy nie był to zresztą jedyny taki przypadek, realne osoby sportretował w innych sztukach Bałuckiego: *Radcach pana radcy* i *Emancypowanych*. W 1875 roku w Warszawie wydarzyła się zapewne najbardziej sensacyjna sprawa imitacji: Władysław Szymanowski, grający w sztuce *Nietoperze* Edwarda Lubowskiego postać obiboka żyjącego na garnuszku żony, ucharakteryzował się na męża Heleny Modrzejewskiej, Karola Chłapowskiego, wywołując skandal towarzyski[5].

W końcu wieku takie wycieczki jeszcze się nasiliły, bowiem motywowało je naturalistyczne zbliżenie do środowisk i realiów społecznych. W *Kolejarzach* Stanisława Łapińskiego i Henryka Michalskiego, granych notabene w dzień strajku krakowskich kolejarzy, Ludwik Solski jako zawiadowca stacji odtworzył „postać dobrze znaną w sferach teatralnych"[6] (a więc niekoniecznie ze sfer kolejowych). W 1910 roku w *Kamieniczniku* Klemensa Bąkowskiego, utworze potępianym przez Komisję Teatralną za nieobyczajną tematykę („głównego kontyngentu dowcipów dostarczają – sit venio verbo – akuszerka, waterklozety i domy publiczne" [Estreicher, Flach, 1992, s. 292]), pojawił się i cytat z lokalnej specyfiki Krakowa. Maksymilian Węgrzyn jako faktor „skopiował powszechnie znanego i popularnego handlarza starzyzną z ulicy Szpitalnej Arona Gajera – incydent ten zawędrował do *Szopki*

krakowskiej Zielonego Balonika” (Michalik, 1985, s. 100). Kazimierz Kamiński jako stary architekt w *Zbuntowanej*, dramacie niemieckiego autora Ludwiga Fuldy, przypominał „tutejszego [czyli krakowskiego – przyp. DJW] literata” (Minos [J. Łoziński], „Głos Narodu” 1897 nr 106, cyt. za: Michalik, 1985, s. 99), a jako Zygmunt w *Dramacie Kaliny* Zygmunta Kaweckiego zrobił się po prostu na autora, z którym zresztą środowisko aktorskie było zaprzyjaźnione: „Miał perukę z ruchomymi kosmykami włosów ciemnych, a do rumieńczyków na policzkach i czerwoności uszu używał ciemnego karminu rozrobionego z masłem kakaowym” (Ryszkowski, maszynopis, s. 691). Młodzieńczość tej postaci wynikała bezpośrednio z osobowości Kaweckiego[7].

W katalogu tych rozmaitych impersonacji, na przełomie wieków znajdziemy wreszcie swoisty żart środowiskowy: aktora Jana Nowackiego pozującego do zdjęcia jako… dyrektor Tadeusz Pawlikowski.

Istotne, że punktem wyjścia większości tych maskarad były fikcyjne postaci dramatyczne, którym wtórnie dano kształt osób realnych, znanych z otoczenia[9].

Gdyby zapytać, kiedy ta praktyka się zaczęła w Polsce, trzeba by wybiec daleko poza wiek XIX; już na początku istnienia sceny narodowej, w 1766 roku, w *Małżeństwie z kalendarza* Franciszka Bohomolca jeden z aktorów w roli kupca Anzelmowicza uczynił aluzję do barwnej postaci znanego w Warszawie ormiańskiego kupca Szymona der Symonowicza. Wyglądał, chodził bądź mówił jak ów ormiański baron i potentat[10]. Sprawa wyszła na jaw dopiero po przedstawieniu i pewnie byśmy o niej nie wiedzieli, gdyby nie raport szpiega Heinego (Jarząbek-Wasyl, 2019). Był to przypadek

obchodzenia zasady artystycznej, wyrażonej na łamach „Monitora": „w szczególności nikomu nie łaję, / czołem biję osobom, ganię obyczaje" (cyt. za: Ozimek, 1957, s. 79) – wykonawca, prawdopodobnie na życzenie autora i samego króla, pozwolił sobie na sportretowanie żyjącej osoby w komicznej postaci Anzelmowicza.

Imitowano w teatrze postaci z różnych środowisk: ludzi z gminu, rzemieślników, ale też Żydów i Ormian rozpoznawalnych w miejskim świecie handlu i usług, lekarzy[11], pisarzy, dziennikarzy, wreszcie samych aktorów i osoby związane z teatrem – w tym ostatnim przypadku była to satyra autotematyczna, zabawa środowiskowa[12]. Jak pisze Dariusz Kosiński, „tego typu zabiegi krytykowane były nieodmiennie przez całe stulecie, nieodmiennie też cieszyły się pewnym powodzeniem u publiczności" (2003, s. 170). Proceder trwał w najlepsze, choć go potępiano i nie bez powodu krytycy nie chcieli podawać nazwisk osób, których twarze zostały przejęte w mimetyczny obieg teatru. Zjawisko określano deprecjonującymi epitetami i formułami, jak „eksces sceniczny". Wołano: „Nie dozwala tego przyzwoitość publiczna zarówno, jak i pojęcie sztuki"[13], a jednocześnie była to nie lada atrakcja oczekiwana (i prowokowana) przez widownię, szczególnie w komedii i dramacie współczesnym.

W 1891 roku powstała gawęda Adolfa Walewskiego *Komedia z „Komedią oświaty"*[14], która pokazuje doprowadzoną ad absurdum podejrzliwość odbiorców o domniemany prototyp roli. Walewski jako Piórko, delegat i agitator towarzystwa oświatowego, zastosował się do didaskaliów autora, Michała Bałuckiego: „Broda, wąsy, czamarka, w złoto oprawne okulary i kapelusz" (1891, b.p.). Kiedy ukazał się na scenie, powitał go dziwny szmerek, w kulisach zaś czekał na niego sam dyrektor Stanisław Dobrzański z okrzykiem zgrozy: „Ależ pan ucharakteryzowałeś się na Romanowicza!"[15].

Tak samo jednoznacznie mieli zareagować recenzenci: „Zwracamy tylko uwagę p. Walewskiego, że charakteryzowanie się na osobistości powszechnie szanowane i zasłużone w kraju jest nadużyciem, które na przyszłość z całą surowością potępiać będziemy i nie radzimy młodemu adeptowi nadużywać pobłażliwości krytyki" (Walewski, 1891, b.p.). Tymczasem młody wówczas Walewski – jak sam twierdził – nie miał najmniejszego zamiaru nikogo naśladować ani parodiować. Posłusznie skorygował charakteryzację, dodając wąsiki i brodę hiszpankę – okazało się jednak, że to obudziło z kolei skojarzenie z Władysławem Łozińskim, redaktorem „Gazety Lwowskiej". Krytyka zarzuciła aktorowi bezczelność i zarozumiałość. O dalszych opałach bohater tej historii pisze tak:

> Ja? Ja? Miałbym ośmieszać Łozińskiego, autora, którego pióro w *Pierwszych Galicjanach* dało, nam młodym adeptom, postać Wojciecha Bogusławskiego tak serdecznie odmalowaną. Ja miałbym ośmieszać tego, którego *Krytyki teatralne* na zawsze pozostaną wzorem wytrawnego sądu. Wiem, co zrobię. Jutro gramy trzeci raz *Komedię z oświatą*, nie nalepię brody, wąsów, hiszpanki. O nie! wyjdę na scenę z taką fizjonomią, jaką mnie matka natura obdarzyła…
>
> Stoję za kulisami. Włosy w górę zaczesane bez wszelkiego zarostu. Zadowolony myślę sobie – no teraz już dobrze będzie. Jeżeli do kogo mogę być podobny, to tylko do siebie samego.
>
> Wychodzę na scenę – Boże co się ze mną dzieje… Słyszę śmiechy… szmer lekki… śmiechy coraz głośniejsze. Byłem bliski obłędu. Czy wiecie państwo dlaczego? Bo oto nieucharakteryzowany byłem

podobny do Hilarego Jaworowskiego, współpracownika kilku pism (Walewski, 1891).

Ta humorystyczna opowieść, z pewnością podkoloryzowana[16], ukazuje dwie strony zjawiska: oficjalne potępienie naśladowania na scenie żyjących osób oraz namiętne oczekiwanie, wręcz projektowanie tego rodzaju zbieżności personalnych i fizjonomicznych po stronie widowni. Fraza „charakteryzowanie się na osobistości powszechnie szanowane i zasłużone w kraju jest nadużyciem" to powtórzenie regulacji cenzury galicyjskiej sformułowanych w epoce Bachowskiej (1850) i aktualnych, pomimo drobnych zmian w organizacji samego aparatu kontroli teatru, aż do 1918 roku.

Zgodnie z tym urzędniczym credo, zabronione były treści:

– stanowiące wykroczenie przeciw powszechnej ustawie karnej (§1);

– niezgodne z uczuciami lojalności wobec cesarza, panującej dynastii, obowiązującego ustroju, ubliżające patriotyzmowi obywateli (§2);

– budzące obawy, że w określonej sytuacji wywołać mogą niezadowolenie części publiczności i zamieszki na widowni (§3);

– obrażające moralność i religię (§4);

– przedstawiające aktualne i znane wydarzenia z życia żyjących osób(§5) (Szydłowska, 1995, s. 21; wyróżnienie – DJW).

Egzekwowanie tego ostatniego punktu nie było łatwe na etapie cenzury prewencyjnej, ponieważ z tekstu roli nie wynikało jeszcze, co zrobi z nią aktor w swobodnej interpretacji oraz wizualizacji na scenie. Co więcej, przywołanie cudzych rysów fizjonomicznych (w tekście lub na scenie) nie musiało wcale wskazywać na „wydarzenia z życia" tej osoby, eksploatować jej biografii, a jedynie czerpać z wizualnej zbieżności twarzy, wszelkie inne skojarzenia pozostawiając mniej lub bardziej złośliwej wyobraźni odbiorców. Wykroczeniem, jeśli do takiego doszło, mogła się zająć ewentualnie cenzura represyjna po spektaklu, gdy naruszenie już nastąpiło, a jego świadkiem była cała widownia. Nikogo jednak nie wsadzano za to do kozy, ani nie obarczano pieniężnymi karami[17] – raczej kończyło się, jak w historii opowiedzianej przez Walewskiego, na pouczeniach reżysera i autokorekcie aktora. To nie kary za wykradanie tożsamości są tu najbardziej interesujące, a przyczyny, dla których cały proceder był niecenzuralny. Co najbardziej niepokoiło obserwatorów „ukradzionych twarzy" i co pociągało wiecznie żądnych tego typu wrażeń odbiorców?

Potrójny eksces

Odpowiedź jest złożona, można ją rozpatrywać na trzech płaszczyznach. Najbardziej oczywistym, naturalnym i zrozumiałym powodem zakazu była dbałość o dobre imię Bogu ducha winnych ludzi, którzy stali się modelami aktorów. Wchodził więc w grę aspekt etyczny: poważnie traktowano niestosowność i szkodliwość potencjalnego szyderstwa z żyjących osób, uprzedmiotowienia i obnażenia ich prywatnych rysów w teatrze. Wypowiadali się na ten temat nie tylko krytycy, lecz również aktorzy:

> […] wyśmianiem publicznie, zwłaszcza z ironią lub sarkazmem

połączonym, nieopisaną krzywdę można wyrządzić (Krogulski, 2015, s. 158).

Nic łatwiejszego, jak miejscową publiczność ubawić widokiem jakiej pociesznej, oryginalnej, powszechnie znanej figury, przenosząc ją żywcem na scenę, a tym samym wystawić ją na urągowisko publiczne. […] Jest to raczej eksces teatralny, kompromitujący osobę na szykanę wystawioną, częstokroć nawet nie zasługującą na to, aby dla chwilowej zabawki naruszono jej spokój moralny (Deryng, 2007, s. 334).

Argumenty te właściwie nie podlegają dyskusji. Rzecz jednak w tym, że zasada ochrony dobrego imienia była egzekwowana nierówno. Pewnych współczesnych osobistości nie należało w żaden sposób kopiować na scenie, nawet pozytywnie, bo już sam fakt robienia z ich twarzy maski, czyli wyostrzonej formy charakteryzacji, oscylował ku formalnym cechom karykatury, przerysowania. Osób szanowanych, należących do śmietanki towarzyskiej, reprezentantów władz cywilnych i kościelnych, członków rodzin panujących – nie powinno się wystawiać na takie próby ani nawet wzmiankować ich nazwiska[18]. Ale już ludzi niskiego stanu nikt nie pytał, czy się zgadzają na bycie modelami dla teatralnych person. Zakaz komicznego ukazywania ich osobliwości bywał w tym wypadku teoretyczny, bo takich ludzi nikt nie bronił, traktowano ich jako przedstawicieli niższej kategorii społecznej, na poły anonimowych, a zapewne wielu z nich nie chodziło nawet do teatru, więc żyli w nieświadomości, że udzielili swoich rysów postaciom dramatycznym[19]. Sprawa komplikowała się więc w zależności od pochodzenia społecznego ludzi, którzy użyczyli swych rysów postaci scenicznej.

Nie bez znaczenia był też sposób prezentacji bohatera, wyrazistość aluzji i zawarta w niej intencja. Czym innym były zjadliwa satyra i karykatura, a czym innym pozbawiona paszkwilanckiego i napastliwego tonu zabawa w portretowanie sympatycznej na ogół, a wielce oryginalnej osoby – za zgodą tej ostatniej. Znana jest anegdota o tym, jak jeden z warszawskich Żydów zareagował na „swój" konterfekt dany na scenie przez Alojzego Żółkowskiego syna – ponoć pierwowzór ucieszył się na ten widok, i jeszcze podarował artyście cenny drobiazg biżuteryjny z uwagą, że jeśli ma go wiernie przedstawiać, to nie może schodzić poniżej diamentowych spinek. Podejrzewam, że również część środowiskowych imitacji – pisarzy, aktorów, malarzy – była akceptowana przez tych ostatnich, a przynajmniej przyjmowana z dobrą miną do złej gry. Postawieni vis-à-vis zwierciadlanego wizerunku, powtarzali w takiej czy innej formie gest Sokratesa, gdy na przedstawieniu Arystofanejskich *Chmur* „podniósł się z miejsca i chwilę stał w milczeniu, by wszyscy mogli go zobaczyć" (Kocur, 2001, s. 251). „Pan Szymanowski robi Karolka!" – miała rzec z „łagodnym uśmiechem" Modrzejewska w antrakcie osławionej premiery *Nietoperzy* (Kotarbiński, 1925, s. 117).

Załóżmy jednak, że aktor zamierzał dotknąć i skompromitować osobę, która naraziła się społeczeństwu swoim zachowaniem i zasłużyła na niesławę. Warto wziąć tu pod uwagę szerszy kontekst praktykowania takiego publicznego osądu nie tylko na scenie, ale na przykład w słowie pisanym: w prasie, powieści z kluczem, epistolografii. W takich wypadkach nieetyczność wskazywania osób żyjących i ich przypadłości ulegała złagodzeniu za sprawą dyskretnej i zarazem skomplikowanej gry w niedomówienie. Z jednej strony więc dobry obyczaj nakazywał wstrzemięźliwość, niepodawanie pełnych personaliów, nawet w komunikacji nieoficjalnej, z drugiej strony – staranność, by nie nazwać wprost osoby, okazywała się celowo nieskuteczna.

Z kształtu wytartego, niewypowiedzianego wyrazu dało się wyczytać, o kogo chodzi. „Niektóre opuszczenia są tak czytelne, że przestajemy je odbierać jako puste miejsca” – pisze Odai Johnson, dodając:

> Przywykliśmy do domyślnych treści w lukach osiemnastowiecznych tekstów satyrycznych, rozproszonych w precyzyjnie oznakowanych ustępach, uprzejmie wyróżnionych ominięciach, które mrugają do nas kropkami, by trafić w znany, choć nienazwany cel, jak Generał H---e albo Pani L-----g. Te luki szepczą do ucha, dając czytelnikowi dostęp do zaklętej, taktownie przemilczanej, choć jaskrawo widocznej przepaści skandalu (2021, s. 47; tłum. DJW).

Czy można było na podobnej zasadzie, równie mgliście i eliptycznie, choć czytelnie, zarysować podobieństwo bohatera scenicznego do rzeczywistej i znanej osoby tak, by pozostawało to tylko kwestią niepochwytnej sugestii? Podobieństwo istniałoby i zarazem było nie do udowodnienia wprost. Kuszące jest przyjęcie hipotezy, że podobna praktyka była możliwa na scenie. Patrząc na portret Panczykowskiego jako Niedziałkowskiego trudno nie zauważyć, że aktor prawie nie zmienił swoich rysów, wygląda jak Panczykowski, nie ma zarostu (co było typowe dla aktorów właśnie), ale już sylwetka (garb), a pewnie i chód należały do kogoś innego, były inicjałem, który sugerował całe nazwisko. Taka praktyka przemieszczała naśladownictwo na inny, wyższy poziom, przy jednoczesnym utrzymaniu drażliwego, naruszającego zasady neutralności osobistej komunikatu. Skoro odniesienie do konkretnej osoby było umiejętnie zawoalowane, stawało się dowodem sztuki, a nie imitacji – i dzięki temu właśnie je tolerowano. Argument etyczny przeciw piętnowaniu osoby wchodził tu w kolizję z argumentem artystycznym: przedstawianie jest sprawą praktyki twórczej

przewyższającej i przetwarzającej naturę.

Z perspektywy reguł tworzenia tylko nadmierna, naga dosłowność żywych kopii raziła w teatrze, a nie samo pożyczanie wzorów z rzeczywistości; tylko „żywcem przeniesienie na scenę znanych w mieście typów jest zawsze nadużyciem, jest rzeczą zbyt łatwą i płaską, aby ona godną była prawdziwego artyzmu" (Koźmian, 1959 t. 1, s. 291). Innymi słowy, bezpośrednie werystyczne portretowanie nie zgadzało się z pryncypiami sztuki. Zakaz jawił się tu w aspekcie estetycznym i zarazem dotyczył poziomu profesjonalizmu aktorskiego (stanowił przedmiot zainteresowania nie tyle cenzury instytucjonalnej, ile autocenzury samych twórców, stawiających sobie określone cele i zadania wykonawcze). Krytyka pospolitego, hiperrealistycznego imitowania jednostkowego modela wiązała się między innymi z potępieniem zbyt sztucznej zewnętrznej charakteryzacji, gry na efekt. „Przypadki takie [imitacji osób – przyp. DJW] traktowano jako pokaz sprawności warsztatowej, lecz nie objaw prawdziwej twórczości, jako przejaw pracy «aktora», ale nie «artysty»" (Michalik, 1985, s. 100). Zamiast rozumieć człowieka, aktor go powierzchownie naśladował; u źródeł porównywano imitacje do – wówczas krytykowanej i deprecjonowanej – sztuki fotografowania jako biernego zdejmowania kształtów zewnętrznych. Imitacje żyjących osób stanowiły argument w dyskusji za lub przeciw naśladownictwu (gry innych artystów lub modeli z życia) jako fundamentalnej zasadzie tworzenia[20].

W całym tym dyskursie estetycznym kluczowy wydaje się stosunek twórczości aktorskiej do problemów piękna i prawdy, czy też, inaczej mówiąc, sztuki i natury. Wbrew pozorom krytyka dosłownego kopiowania osób nie wynikała z tego, że realność (także realność jednostkowych bytów ludzkich) wydawała się nazbyt odległa od piękna, nieestetyczna, innorodna i

z tego powodu należało unikać bezpośredniego do niej nawiązania. Chodziło raczej o to, że zasady sztuki powinny wkraczać w rzeczywistość, formować ją i narzucać jej głębokie, uniwersalne sensy, odwołując się do potęgi kreacji, a nie sprawności reprodukcji. W koncepcji sztuki aktorskiej przekładało się to na system pracy, w którym po etapie obserwacji natury, skrupulatnej analizie jednostkowych cech, miała nastąpić autonomiczna faza syntezy charakteru bohatera, przedstawienia go nie takim, jakim jest, ale jakim mógłby być w założonym świecie sztuki. Jeśli twór artystyczny był zbyt dosłownie wzięty z realności, wydawał się zanadto jednostkowy i przypadkowy, wobec tego nieczytelny, a także… szablonowy – podglądając osobę tylko z zewnątrz, aktor powtarzał wychwycone elementy i właśnie schematyzował postać. Tymczasem wykonawca winien stwarzać postać, która mając pewne niepowtarzalne przypadłości, byłaby zarazem pełna, skończona, stanowiła rozwinięcie i zuniwersalizowanie owych cech, rysowała się jako indywiduum i typ w jednym[21]. Widz poznawał człowieka i człowieczeństwo. Miał tu zachodzić nawet ruch w przeciwnym kierunku, nie z życia na scenę, ale ze sceny – ku rozpoznaniu rzeczywistości poza teatrem: aktor „nie kopiuje, nie fotografuje, ale tworzy swoje własne typy – a że są prawdziwe, więc w życiu znajdują się ich podobizny”[22].

Wydaje się, że właśnie przejmowanie cudzych rysów ujawniło zasadniczą dwoistość zasad estetycznych tamtego czasu i – co ciekawsze – podwójność odbioru tego typu figur. Dwoiste zasady przekazują podręczniki aktorskie, w których głosi się, z jednej strony, potrzebę drobiazgowego badania człowieka pojedynczego: „Czego wymaga się od aktora?” – pisze J.T.S. Jasiński – „Aby pracą doszedł do nauki zapomnienia siebie, przekształcenia się zupełnego w innych, przybrania powierzchowności, poruszeń, mowy, czucia, nawyknień, słabości, siły, zalet, błędów, słowem: wszystkiego, co stanowi charakter i obyczaje ludzi” (2007, s. 147). Z drugiej strony, na pytanie: „Jeżeli aktor

upatruje w roli podobieństwo do osoby żyjącej i znanej, co czynić powinien?", ten sam autor odpowiada: „Powinien wystrzegać się jak najsumienniej powierzchownego jej kopiowania. Celem komedii – poprawa błędów, nie wyszydzenie osób, a powinnością i zadaniem dobrego aktora – utworzyć, nie przejmować, powierzchowność cudzą" (s. 201)[23]. Stąd chwali się tych aktorów, którzy kopiują tylko z początku pracy nad rolą, zyskując bazę dla dalszej, samodzielnej pracy. „Dla Panczykowskiego takie żywe postacie były tym, co w sztuce nazwać można tematem, podstawą, na której rozwija się twórczość talentu" (Krogulski, 2015, s. 128).

Nawet jeśli te dylematy dało się wyważyć i pogodzić w procesie przygotowań roli, to na scenie dwoistość pozostawała – ale tym razem polegała na nadawaniu komunikatu niejako na dwóch poziomach, dla różnych typów widzów, wtajemniczonych i nie, chcących się pośmiać i chcących zrozumieć.

> Benda w ogóle studiował naturę dla oddania powierzonych mu typów lub charakterów, starał się je uchwycić na gorącym uczynku […] Trafny spostrzegacz, szukał on dla siebie wzorów w salonach, w kawiarniach, na ulicy, a nieraz zdarzało się, że publiczność odgadywała po kopii pierwowzór i wymieniała go, aczkolwiek charakteryzacją Benda nie odfotografowywał go. Nie tyle bowiem zewnętrznymi rysami, maską czynił się podobnym do typu, który sobie obrał, jak wzięciem, sposobem zachowania się, duchem, co nierównie jest trudniejszym i drogocenniejszym od brutalnej charakteryzacji, przedstawiającej po prostu znane osobistości. Tego Benda sobie zwykle nie pozwalał, wyjątkowo może dwa czy trzy razy jeżeli się nie mylę […] Kiedy publiczność patrząc się na typ stworzony przez Bendę wyśmiewała jego żyjący pierwowzór, artysta wcale nie kopiował go wtedy, lecz umiał uchwycić typ ogólny,

> rodzinę, do której wymieniona przez publiczność osoba należała, a która tylko posłużyła mu do uchwycenia lepszego tego ogólnego typu i rysów charakterystycznych owej rodziny (Koźmian, 1959 t. 1, s. 290-291; wyróżnienie DJW)[24].

Role ukształtowane jako wizerunki „zdjęte" z żywych osób funkcjonowały jednocześnie jako typ i charakter indywidualny, już przez to były kłopotliwe, a zarazem fascynujące dla współczesnych. Sądzę, że fenomen tego rodzaju wcieleń, konkretnych i zarazem abstrakcyjnych, skopiowanych z rzeczywistego pierwowzoru i przeniesionych na poziom ogólności, łączył sztukę aktorską z tą gałęzią sztuki portretowej, jaką była karykatura[25]. Karykatura rozumiana nie tyle jako sztuka dowcipnego komentarza polityczno-społeczno-satyrycznego, ile zdolność chwytania rysów właściwych jednostce, niepodrabialnych, tożsamych z jednym nosicielem. Dotykając tego, co jednostkowe, karykatura zmierzała do syntetycznego ujęcia jakiejś jakości, czytelnej i uchwytnej także dla tego odbiorcy, który nie znał modela, pierwowzoru (Gombrich, 1981; Sichulski, 1917). To, co osobiste, ulegało w karykaturze wyolbrzymieniu i stawało się ogólne. Co ważne, taka forma nawiązania do rysów osobistych żyjących osób nie była zakazana – jeśli coś tu cenzurowano, to bardziej słowa niż podobieństwo fizyczne.

W teatrze zaś karykatura stawała się niedopuszczalna wówczas, gdy treść (aluzja do osoby) zbyt dominowała nad formą (abstrakcyjnym ujęciem treści).

Wszystko to jednak nie wyczerpuje problemu. Lęk przed potęgą teatralnej mimikry krył się na najgłębszym poziomie w rozumieniu twarzy (jej aksjologii) oraz w związanej z nią koncepcji wnętrza, intymności i podmiotowości. Od czasów antycznych rysy ludzkie katalogowano raczej w

poszukiwaniu tego, co wspólne, gatunkowe, typowe dla klas (charakterów), humorów, temperamentów, emocji; tymczasem na przełomie XVIII i XIX wieku i później twarz staje się stopniowo czymś niepowtarzalnym, unikalnym, połączonym z jednostkową tożsamością (Courtine, Haroche, 2007)[26].Przejęcie rysów osoby realnie żyjącej nabiera wówczas charakteru ingerencji w czyjąś najgłębszą prywatność i podmiotowość, które wymykają się przedstawieniu, a więc są zastrzeżone i chronione jak myśli, poglądy, uczucia, tajemnice jednostki wyrażane tylko przez nią i subtelną grę jej twarzy.

Jeśli aktor „zawłaszczy" ową twarz, czy oznacza to, że wkroczy w intymną sferę podmiotu? Tego się raczej nie obawiano, a bardziej faktu, że właściwy dla teatru rozdział między zewnętrzem (mimiką aktora) a wnętrzem (tym, co aktor czuje jako osoba różna od postaci) załamie cały system przyległości wnętrza i zewnętrza, prawdy i autentyczności zewnętrznego i wewnętrznego Ja poza sceną.

Ostatni poziom obowiązywania zakazu wiąże się tym samym z jego pozateatralnym znaczeniem. Mniej więcej od lat trzydziestych XIX wieku społeczeństwo zaczyna widzieć w aktorskiej swobodzie imitacyjnej niebezpieczeństwo innego rodzaju niż tylko zamach na reguły sztuki lub zasady przyzwoitości. Oświeceniowy podziw dla aktorskiej metamorfozy jako przejawu sprawności i rzemiosła zamienia się w epoce romantycznej w nieokreślony lęk przed proteuszową, niesubstancjalną tożsamością, której przemiany wymykają się spod kontroli intelektu.

W 1845 roku w jednej z angielskich gazet przypomniano anegdotę z życia i przyjaźni XVIII-wiecznych artystów: Davida Garricka i Williama Hogartha. Według legendy w czasie sesji portretowej Hogarth obserwował ze zdumieniem, jak pozujący mu Garrick bez przerwy zmieniał wyraz twarzy. Za

każdym razem, gdy malarzowi wydawało się, że właśnie uchwycił rysy modela, ten wyglądał inaczej, jego fizjonomia przybierała oznaki zupełnie innej emocji. Żadna z trzydziestu twarzy Garricka nie była ostateczna ani jedyna. Która z nich była własną, prywatną twarzą aktora? Tę sytuację ukazuje *Garrick i Hogarth albo Artysta w kłopocie* R. Evana Sly'a (Williams, 2016). Karykaturzysta wymyślił zabawną planszę, rysunek trzydziestu główek umieszczonych na obwodzie koła, wsunięty pod właściwą rycinę „w pracowni malarza", pozwalał oglądającemu przesuwać obrazki i odtwarzać dynamikę zmian twarzy Garricka.

Aktor funkcjonował tu nie tylko jako przedstawiciel sztuki scenicznej, lecz performer w przestrzeni społecznej, rozkruszając w ten sposób granice stanów, profesji, kast i grup (Bratton, 2003).

W pewnej francuskiej komedii z lat czterdziestych XIX wieku, niezwykle popularnej również na polskich scenach (*Doktor Robin* Jules'a-Martiala Régnault de Prémaray) David Garrick udawał lekarza przed młodą panienką, by ją uchronić przed skutkami zadurzenia się w idolu teatralnym (którym był on sam, ukryty nie do rozpoznania pod charakteryzacją). Z kolei w dramacie *Aktor* Cypriana Kamila Norwida tragik Pszonkin (wzorowany na Edmundzie Keanie) incognito wkraczał do arystokratycznego salonu, przekonująco odgrywając przemysłowca i barona (Raszewski, 1990; Jarząbek-Wasyl, 2019). O tym, że nie była to tylko teoria, świadczy opowieść o warszawskim tragiku Bolesławie Leszczyńskim, który w 1905 roku w czasie strajków i zaburzeń ulicznych, a co za tym idzie także kontroli carskich, zatrzymany na ulicy, zdołał bez trudu wmówić żandarmowi, że jest prokuratorem rosyjskim (Owerłło, 1957, s. 140).

Fascynująca sztuka mimikry okazuje się społecznie niebezpieczna, gdy

wykracza poza scenę, ponieważ powoduje niekontrolowane przekraczanie granic stanów, żonglowanie tożsamością w życiu realnym, a także zatratę realnej spójności podmiotu. Społeczny lęk przed niekontrolowaną impersonacją rozszerzył się na niepokój egzystencjalny i psychologiczny – na przeczucie utraty głębokiego związku między podmiotowym wnętrzem a jego manifestacjami.

> Kiedy zewnętrzność nie wykazuje stałej korelacji z wnętrzem, do którego się odnosi – co może się ujawnić w grze aktorskiej – wówczas, zgodnie ze słowami Niny Auerbach o kulturze wiktoriańskiej – „teatr zaczyna być widziany jako niebezpieczny potencjał teatralności grożący inwazją w obszar autentyczności jaźni" albo, dodajmy, intymności (*interiority*). Jeśli jesteśmy gotowi uwierzyć w sztuczną wewnętrzność postaci na scenie, wówczas cała idea intymnego wnętrza, nawet poza teatrem, może się okazać pusta i iluzoryczna (Bachmann, 2021, s. 179; tłum. DJW).

Kryzys stabilnej podmiotowości wydaje się najistotniejszy w zjawisku kradzieży twarzy w epoce modernizmu, kiedy okazuje się, że „psyche współczesna jest pozbawiona zakotwiczenia i ukojenia. Intymne pozostało, ale całkowicie poza intymnością, pozbawione dającej ulgę jedności z innym, ze światem i ze samym sobą" (Fazan, 2009, s. 16).

Wszystkie te niepokoje: etyczne, estetyczne, społeczno-egzystencjalne zdają się kumulować na przełomie XIX i XX wieku. Oto, co się przydarzyło za kulisami teatru warszawskiego, gdy pracował tam jeden z jego pomniejszych aktorów, Marceli Boczkowski, niegdyś amant, na starość zepchnięty do grania figurantów, choć wielkich panów:

> Zabawny epizod zaszedł z panem Marcellim podczas występów Modrzejewskiej. Na wielkiej scenie grano *Odettę*. Pan Marcelli wygalowany, wyszminkowany i wypudrowany, frak, kolońską wodą woniejący, dźwigał na sobie różne błyszczące dekoracje z papieru złoconego pod postacią gwiazd i krzyżów i udawał w tej sztuce admirała. Że zaś tak wypadło, iż reżyseria dała sztukę w okresie wyznaczonym przez p. Marcellego na osobistą kurację… przepalankową, krążył przeto z dala od współgrających za tylną dekoracją, aby nie wypadły jakie plotki lub zarzuty que monsieur Marcel est impossible aujourd'hui. Wypadek chciał, iż za kulisy wszedł bez meldowania ówczesny p. jenerał-gubernator Ks. Albertyński. Poza sceną półcień. P. Marcelli widząc Księcia składa mu z daleka głęboki, elegancki ukłon. Książę widząc jakiegoś wyordynowanego dygnitarza – oddaje również ukłon głęboki. Postępują ku sobie bliżej. Książę w ukłonach i p. Marcelli w ukłonach… Książę zakłada binokle, p. Marcelli przysuwa do oczu sceniczne lornion. Jeszcze jeden, pełen gracji krok wersalczyka i p. Marcelli znajduje się tuż przy księciu, a podając rękę rzecze: Permettez Monsieur le Prince que je suis aujourd'hui un peu… tego… lecz to mi dobrze robi na oczy! Wtem zjawia się wiceprezes teatrów i zaambarasowany kładzie koniec tej komedii za sceną (Borawski, rękopis, s. 31).

Manifestacyjne naśladowanie tym ostrzej demaskowało społeczny system bycia w roli (urzędnika, prokuratora, generała, księcia itd.), im bardziej dotykało już nie samych funkcji, ale osobistości pełniących te funkcje. Przy czym dla władzy i społeczeństwa nie było wcale najgroźniejsze to, że aktor skopiuje na scenie i ośmieszy jakiegoś generała czy księcia, lecz że jakiś

zręczny performer i aktor podszyje się pod generała-księcia poza sceną, poda się za kogo tylko zechce i kiedy zechce. I co gorsza, że różnica między aktorem a księciem będzie już nie do wychwycenia, kompromitując prawidła i hierarchie życia zbiorowego. Jednocześnie w lustrzanym korytarzu odbić, masek, transformacji i efemerycznych wcieleń, a także zapominania, zacierania się sylwetek aktorskich w żywej pamięci – postać Marcelego Boczkowskiego, jego „sobość" staje się zupełnie nieuchwytna (trochę jak owo pijackie mamrotanie po francusku…). Kim był „pan Marceli" nikt już dzisiaj nie wie.

Dbałość o dobre imię i nienaruszalne prawa do prywatności żyjących osób nie wydają się wystarczającym uzasadnieniem zakazu imitowania osób, skoro istniała cała grupa ludzi portretowanych i stale karykaturowanych w teatrze. Również argument estetyczny: przekonanie, że kopia „zdjęta żywcem z oryginału" jest niegodna samodzielnego twórcy teatralnego dzieła – ma swe granice. Teatr czerpał z rzeczywistości, zakorzeniał się w niej na różne sposoby, zamieniał jednostkowe rysy w ogólne, grając półcieniami przebijającego pod tą praktyką podobieństwa. Pozostaje więc wzgląd trzeci: opisane tu przygody aktorów „poza sceną" wyrażały niepokój o intymne i niepowtarzalne wnętrze Ja, zagrożone przez aksjomat życia jako nieustannej i niekontrolowanej przez nikogo gry. I to jest ostatecznie wyjaśnienie, dlaczego wykorzystywanie zdolności mimiczno-naśladowczych do kopiowania osób żyjących było tak podejrzane i niepokojące, że trzeba je było stale cenzurować.

Tekst jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia* zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz „Didaskalia. Gazetę Teatralną" (21-23

października 2021). Tom pokonferencyjny w przygotowaniu.

Wzór cytowania:

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Kradzież twarzy. O pewnym przypadku aktorskich wykroczeń przeciw cenzurze obyczajowej w XIX wieku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/p9a0-0996.

Autor/ka

Dorota Jarząbek-Wasyl

Dorota Jarząbek-Wasyl (dorota.jarzabek@uj.edu.pl) – dr hab., prof. UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią teatru i dramatu XIX i XX wieku, zwłaszcza procesem kreacji teatralnej, obyczajowością teatralną, sztuką aktorską oraz opisem i edycją źródeł do historii teatru. Numer ORCID: 0000-0003-3097-9830.

Przypisy

1. Opowieści o przejęciu i przyswojeniu na dłużej cudzej tożsamości stanowią niemal kulturowy topos, wciąż niepokojący swą nierozstrzygalnością. W czasach nowożytnych przykładem może być *L'Arrest Memorable* Jeana de Corasa (1565), prawnicze kompendium, w którym znalazła się opowieść o mężczyźnie udającym przez trzy lata męża pewnej kobiety (zob. Davis, 2011). Całą plejadę złodziei tożsamości przedstawił na początku XX wieku Bram Stoker, twórca *Drakuli*, w *Famous Impostors* (London – New York 1910).
2. „Koncept ten ogromnie się publiczności podobał, aż musiał dwa razy go powtórzyć” (Dawison, 1963, s. 197).
3. Dalsza charakterystyka aktorstwa Panczykowskiego jest również istotna: „Umiał patrzeć i umiał krańcowo wyzyskiwać to, na co patrzył. Całe też życie tej obserwacji poświęcił, tygodniami, miesiącami, latami przestawał z chłopami w podmiejskich okolicach, z Żydami, robotnikami, wyrobnikami itp., toteż jak przedstawił typ, był on skończonym w najdrobniejszym szczególe. Podziwiać trzeba było, gdzie on to widział. Całe galerie charakterów chłopów, Żydów i innych dawał publiczności, a każdy inny” (Krogulski, 2015, s. 124).
4. Ten krytyk, dziennikarz, uczony i wykładowca, przedstawiciel obozu stańczyków, przeciwnik modernistów, miał też w karierze epizod teatralny jako współautor (z Władysławem Ludwikiem Anczycem) komedii pełnej aluzji i trawestacji współczesnych wątków: *Wędrówka po Galilei* (1873).

5. Przypadek wspomina Józef Kotarbiński (1925, s. 116-117), a biograf aktorki Józef Szczublewski opisuje aż na trzech stronach (1977, s. 175-177). Charakterystykę aktorstwa Szymanowskiego w powiązaniu z jego działalnością rysownika karykaturzysty dał Paweł Owerłło (1957, s. 105).
6. W. Pr[okesh], „Nowa Reforma" 1895, nr 82 (cyt. za: Michalik, 1985, s. 99).
7. Minos [J. Łoziński], „Głos Narodu" 1897 nr 106 (cyt. za: Michalik, 1985, s. 99).
8. Lubianego w kręgach scenicznych pisarza tak sportretował Owerłło: „Kawecki należał do autorów przemiłych. Stale chodził uśmiechnięty. Za kulisami czuł się wśród aktorów jak kolega. Posiadał wiele młodości i cyganerii w dobrym tonie. Nie lubił być krępowany i nikogo sobą nie krępował. Naturę posiadał pełną fantazji. Nie usiedział na jednym miejscu ani minuty. Wciąż potrzebował zmiany, wciąż czegoś szukał, stale coś układał. Stał, zamyślał się, to znów pędził i nigdy nie wiadomo było, co za chwilę zrobi. Jak ptak potrzebował lotu, powietrza. Mieszkał przed wojną w okolicach Warszawy. Lubił dużo chodzić, nawet biegać. Ludzie, spieszący do pociągu widząc Kaweckiego biegnącego na stację, pędzili za nim kłusem nie dowierzając swoim zegarkom i to nie tylko mężczyźni, ale i kobiety" (Owerłło, 1957, s. 254-255). Kreacja sceniczna Kamińskiego w *Dramacie Kaliny* nie wyczerpywała tylko zewnętrznego podobieństwa do autora dramatu, wydobywała także głębokie rysy jego temperamentu i sympatycznej osobowości.
9. Zdarzały się oczywiście także działania w kierunku odwrotnym: realne postaci przenoszono do sztuki, choćby w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego – przy czym zarówno korekta nazwisk autentycznych weselników w programie (pozostawienie tylko imion), jak i charakteryzacja aktorska znana ze zdjęć – raczej odwracały uwagę od jednostkowej i anegdotycznie ujętej tożsamości realnych osób niż przesadnie ją uwypuklały.
10. Tę postać zagrał być może Jakub Hempiński, który „lubo niewiele znaczącą dostał rolę podobał się wszelako publiczności przez piękną i dobitną wymowę, równie jako przez rysy twarzy, bardzo komicznego w nim obiecujące artystę" (Bogusławski, 1967, s. 714).
11. Oprócz wspomnianego portretu w *Pracowitych próżniakach*, w 1911 roku w *Lekarzu na rozdrożu* George'a Bernarda Shawa londyńscy doktorzy otrzymali „maski przypominające postaci krakowskie" (Michalik, 1985, s. 100).
12. Nie od dziś wiadomo, że aktorzy lubią dla zabawy udawać i naśladować swoich kolegów, do takich utalentowanych aktorskich imitatorów należeli Bolesław Bolesławski i Juliusz Osterwa (zob. Owerłło, 1957, s. 185, 267). Brytyjska badaczka Jacky Bratton dowodzi, że aktorskie anegdoty, w których opowiadacze (aktorzy) wcielali się w postaci sławnych poprzedników, naśladując ich głos, ruch, mimikę, fundowały poczucie międzypokoleniowej wspólnoty doświadczenia zawodowego, służyły też podniesieniu własnego prestiżu przez identyfikację z geniuszami sceny (zob. Bratton, 2003; Jarząbek-Wasyl, 2016).
13. „Kurier Teatralny Lwowski" 1871, nr 31 (cyt. za: Kosiński, 2003, s. 171).
14. Publikacja w *Ilustrowanym Kalendarzu Teatralnym Muza na rok 1892*. Za informację o tym tekście serdecznie dziękuję dr Barbarze Maresz.
15. Tamże. Tadeusz Romanowicz (1843-1904) był powstańcem styczniowym, pisarzem, politykiem obozu demokratycznego i propagatorem oświaty.
16. Ciekawostką jest to, że w recenzjach z lwowskiej prapremiery komedii Bałuckiego nie padły zarzuty, o których wspomina Walewski, a negatywna ocena sztuki wiązała się raczej z szyderczym obrazem wsi i oświaty ludowej. Wspomniano jedynie, że postać grana przez Walewskiego „wygląda trochę na blagiera" („Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 30); konstatowano, że „zamierzył pan Bałucki odmalować żywym słowem część społeczeństwa galicyjskiego takim, jakim jest, zamierzył więc dać nam

fotografię bez retuszu […]" („Ruch Literacki" 1877, nr 14). Sztukę grano w 1877 roku tylko dwa razy: 25 marca i 13 kwietnia, Walewski nie miał więc szansy aż trzy razy wychodzić do widowni z odmienioną fizjonomią (Marszałek, 1992, s. 75). Nie znaczy to jednak, że anegdota została wyssana z palca. Zdarzenia opisane przez aktora mogły mieć miejsce już na próbie generalnej i w kolejnych spektaklach – rozgrywając się półoficjalnie, pozostały tajemnicą kulis aż do opublikowania gawędy.
17. A trzeba wiedzieć, że za uchybienie innym nakazom cenzury aktorzy rzeczywiście trafiali do aresztu, o takich przypadkach pisze Mariola Szydłowska (1995, s. 38-39).
18. W *Dianie* Stanisława Kozłowskiego cenzura poleciła wyeliminować „nazwiska Potockich, Tyszkiewiczów, Sanguszków i Wielhorskich: postaci występowały jedynie pod imionami" (Szydłowska, 1995, s. 121). Podobnie stało się z *Weselem* Wyspiańskiego.
19. Skomplikowanym przypadkiem utraty twarzy jest historia Hirsza Singera, który stał się prototypem Żyda w *Weselu*. Odtwórcy tej roli (Michał Przybyłowicz w Krakowie, Ferdynand Feldman we Lwowie) grali z dyskrecją, bez karykaturalno-komicznej charakterystyki typowej wówczas dla ról żydowskich, a tym bardziej bez paszkwilanckiego adresu *ad personam*. Niestety „plotka o *Weselu*" jednoznacznie połączyła tę postać z bronowickim karczmarzem i dosłownie zniszczyła mu osobiste i zawodowe życie. Swoisty proces Singera w obronie swego imienia zainscenizował Roman Brandstaetter w *Ja jestem Żyd z „Wesela"*.
20. Pedagodzy wskazywali na szkody, jakie przynosi zbyt wierna, niewolnicza względem oryginału kopia, która ogranicza aktora, podporządkowuje wzorcowi do tego stopnia, że „nie może być swobodnym na scenie. Głos naśladowany zawsze będzie podwójnym. Ruchy naśladowane nigdy nie nabiorą pewności. Charakteryzacja twarzy będzie przesadną" (Deryng, 2007, s. 334). Inny nauczyciel sztuki aktorskiej pisał: „Przez naśladowanie jednak nie rozumie się niewolnicze kopiowanie lub rodzaj mechanicznego powtarzania bez myśli zmian twarzy, układu ust, przybrania powierzchowności itp., ale to, co oparte na gruntownym przekonaniu, zgadza się z naturą, zasadą dobrego" (Jasiński, 2007, s. 214).
21. Paradoks ten, a zarazem estetyczne wyrafinowanie epoki w podejściu do człowieka objaśnił Dariusz Kosiński (2003, s. 177): „Gdyby pokusić się o próbę uporządkowania wyobrażeń stojących za sposobem, w jaki terminologii związanej z typowością i charakterystycznością używa Rajchman, otrzymałoby się swoistą hierarchię, której najniższe szczeble zajmowałyby (jak zawsze w XIX wieku) powtarzalny schemat, szablon oraz fotograficzna imitacja rzeczywistości. Wyżej znajdowałby się typ, ale niewyjaśniony, niezrozumiały, ukazany tylko poprzez zewnętrzne przejawy, zaś na poziomie najwyższym umieścić by należało ten sam typ, lecz umotywowany, wytłumaczony poprzez całe bogactwo indywidualnych cech charakteryzujących takie, a nie inne jego odcienia. Na tym poziomie typ nie byłby już tylko uosobionym przedstawicielem pewnej klasy postaci, pewnej grupy ludzkiej, ale pełną osobowością, która przez swą jednorodność stanowi niejako wzorzec czy ideał samej siebie, ukazując zarazem skończone i niepowtarzalne uosobienie natury człowieka".
22. „Kurier Teatralny Lwowski" 1871, nr 31 (cyt. za Kosiński, 2003, s. 171). Wyróżnienie DJW.
23. W podręczniku Jana Chęcińskiego ten zakaz brzmi jeszcze bardziej kategorycznie: „Jeżeli aktor upatruje w roli podobieństwo do osoby żyjącej i znanej, wystrzegać się powinien jak najmocniej wszelkiego jej kopiowania" (Chęciński, 2007, s. 279).
24. Podobne uwagi wygłaszał Jan Brzeziński: „W sztuce nie chodzi o podobizny ludzi prywatnych, lecz o stworzenie kreacji artystycznych z pewnego rodzaju lub pewnej klasy osób z ich wadami, zaletami, wpływem lub szkodliwością. Tą drogą powstaje to, co się w

sztuce typem nazywa. […] Wszak ludzie, wraz ze wszelkimi stworzeniami, podlegają powszechnym prawom natury. Opisując jej odmiany, iść trzeba drogą wskazaną przez przyrodników. Czy hipolog, chcąc opisać wyścigowca, będzie fotografował tego lub owego bieguna? Nie, on zbada sto, tysiąc koni i trzymając się wiernie natury wykuje to, co jest wspólnego w tych pozornie tak różnych indywiduach i z nich dopiero utworzy jeden obraz. W obrazie tym każdy pozna swojego rumaka, choć tenże zewnętrznie do niego podobnym nie będzie", Incognitus [J. Brzeziński], „Gazeta Polska" 1885 nr 92 z 27 IV, s. 1-2 (cyt. za: Kosiński, 2003, s. 170).
25. Co ciekawe, w języku aktorskim (i w umowach z aktorami) funkcjonowała nazwa „karykatura" jako swoiste emploi, typ roli. Niektórych wykonawców zatrudniano właśnie do karykatur.
26. Johann Lavater i jego XVIII-wieczny projekt badań fizjonomiki jest w pół drogi tego procesu.

Bibliografia

Bachmann, Michael, *German radio drama and the „cultural formation" of interiority*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, red. T. C. Davis, P. W. Marx, Routledge, London – New York 2021.

Bogusławski, Wojciech, *Wiadomość o scenicznym zawodzie Jakuba Hempińskiego*, [w:] *Teatr Narodowy 1765-1794*, pod red. J. Kotta, oprac. J. Jackl i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Borawski, Juliusz, *Warszawski Teatr Rozmaitości* [1907], rkps, IS PAN, zbiory Rulikowskiego, sygn. 1063.

Bratton, Jacky, *Anecdote and mimicry as history*, [w:] *New Readings in Theatre History*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Chęciński, Jan, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana", Kraków 2007.

Courtine, Jean-Jacques; Haroche, Claudine, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

Davis, N. Zemon, *Powrót Martina Guerre'a*, tłum. P. Szulgit, posł. E. Domańska, Zysk i S-ka, Warszawa 2011.

Dawison, Bogumił, *Dziennik*, przeł. E. Misiołek, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800-1925)*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Deryng, Emil, *Dramaturgia praktyczna*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej,

Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Estreicher, Karol; Flach, Józef, *Sprawozdania komisji teatralnej w Krakowie: 1893-1911*, oprac. D. Poskuta-Włodek, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1992.

Fazan, Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Gombrich, Ernst, *Eksperyment karykatury*, [w:] *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Jak kupiec Symonowicz trafił do polskiej komedii*, „Lehahayer” 2019 nr 6, s. 71–89, https://doi.org/10.12797/LH.06.2019.06.02 [dostęp: 10 V 2022].

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Pochwała anegdoty*, „Teatr” 2016 nr 9, https://teatr-pismo.pl/5724-pochwala-anegdoty/ [dostęp: 10 V 2022].

Jarząbek-Wasyl, Dorota, *Rodowód „Aktora”*, [w:] *Dramaty Cypriana Norwida: teksty – konteksty – interteksty*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2019.

Jasiński, Jan Tomasz Seweryn, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, wyb. i oprac. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpr. A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2007.

Johnson, Odai, *The size of all that’s missing*, [w:] *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, red. T. C. Davis, P. W. Marx, Routledge, London – New York 2021.

Kocur, Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

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

Kotarbiński, Józef, *Aktorzy i aktorki*, Mazowiecka Spółka Wydawnicza, Warszawa – Płock 1925.

Koźmian, Stanisław, *Teatr. Wybór pism*, oprac. J. Got, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Krogulski, Władysław, *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i oprac. D. Jarząbek-Wasyl, A. Wanicka, Universitas, Kraków 2015.

Marszałek, Agnieszka, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875-1881*, Universitas, Kraków 1992.

Michalik, Jan, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985.

Owerłło, Paweł, *Z tamtej strony rampy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Ozimek, Stanisław, *Udział „Monitora" w kształtowaniu Teatru Narodowego (1765-1785)*, Wrocław 1957.

Raszewski, Zbigniew, *Aktor, ale człowiek sławny*, [w:] *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1990.

Ryszkowski, Władysław, *Wspomnienia [1945]*, maszynopis, Biblioteka Narodowa, sygn. IV 10189.

Sichulski, Kazimierz, *Karykatury współczesne: Legiony, politycy, literaci, malarze, aktorzy*, tekst: A. Schroeder, W. Kozicki, Księgarnia J. Czerneckiego, Kraków 1917.

Szczublewski, Józef, *Żywot Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Szydłowska, Mariola, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860-1918*, Universitas, Kraków 1995.

Walewski, Adolf, *Komedia z „Komedią oświaty"*, [w:] Ilustrowany Kalendarz Teatralny Muza na rok 1892, Lwów 1891.

Williams, Gary James, *Case study: Theatre iconology and the actor as icon: David Garrick*, [w:] *Theatre Histories: an Introduction*, red. T. Nellhaus, B. McConachie, C. Fisher Sorgenfrei, T. Underiner, Routledge, London – New York 2016.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/kradziez-twarzy-o-pewnym-przypadku-aktorskich-wykroczen-przeciw-cenzurze-obyczajowej-w-xix