didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/scff-d462
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/mezczyzni-ulomki-xix-wieczne-emploi-jako-przyklad-nieformalnej-cenzury-obyczajowej

/ CENZURA W TEATRZE. WIEK XIX

„Mężczyźni ułomki". XIX-wieczne emploi jako przykład nieformalnej cenzury obyczajowej

Agnieszka Wanicka | Uniwersytet Jagielloński

"Male Weaklings" A 19th Century Actor Specialisation as an Example of Moral Censorship?

The article concerns the specificity of actor specialisation in Polish theatre of the 19th century. It is an attempt to look at the phenomenon through the prism of questions taken from research on moral censorship. It sheds some light on the principles of the so-called realistic idealism which was the basis of stage art and visual culture of the era shaped by academic art. The theme of the article is the actor specialisation of a romeo and the changes occurring in this specialisation in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: actor specialisation; theatre; actor; 19th century; late 19th and early 20th centuries; moral censorship; academic art; realistic idealism; romeo

Prowadząc badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, a w szczególności nad sztuką aktorską oraz fotografią teatralną tego okresu, zauważyć można, że większość problemów badawczych wiąże się z pojęciem *emploi*. Zrozumienie specyfiki *emploi* wydaje się kluczem do zrozumienia

dramatu, teatru, ale także publiczności XIX-wiecznego świata. Należy także odnotować kwestię czasu trwania XIX wieku na polskiej scenie, rzadko poruszaną przez badaczy teatru. Jedynie Ewa Partyga w książce *Wiek XIX. Przedstawienia* zadała zasadnicze pytanie „Jak długo trwał wiek XIX?" (s. 19). Autorka, wspominając rozmaitość periodyzacji długiego wieku, datę końcową wyznaczyła na wybuch I wojny światowej, co ma istotne znaczenie dla tematu jej książki, dotyczącej przemian cywilizacyjnych i strategii tożsamościowych. Niemiecki historyk Jürgen Osterhammel nazywa wiek XIX „przed-historią do współczesności" (s. 73). Jedną z jego koncepcji jest wydłużenie stulecia jeszcze o kilka lat po I wojnie.

> Mówiąc nieco patetycznie: dopiero po wojnie ludzkość spostrzegła, że nie żyje już w XIX stuleciu. Dlatego należy niekiedy uznać, że wiek XIX, który zaczął się w latach 70. XVIII stulecia, zakończył się we wczesnych latach 20. XX wieku, gdy wraz z wkroczeniem w globalne czasy powojenne nowe technologie i ideologie wykopały przepaść między ówczesną teraźniejszością i czasami sprzed 1914 r. (s. 74).

W tak szerokim spojrzeniu na epokę ważne jest wyróżnienie okresu przełomu modernistycznego i zmian zachodzących w inscenizacji oraz dramaturgii od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Różnicę między przedstawieniami „starego" i „nowego" teatru bardzo dobrze obrazuje fakt wprowadzenia oświetlenia elektrycznego. Gdy porównamy daty przejścia z oświetlenia gazowego na elektryczne w trzech najważniejszych ośrodkach teatralnych na ziemiach polskich, okaże się, że proces ten przebiegał mniej więcej w tym samym czasie. W Warszawie wprowadzono je podczas modernizacji gmachu Teatru Wielkiego w 1891 roku, w Krakowie w 1893, wraz z otwarciem

nowego budynku Teatru Miejskiego, a we Lwowie w nowym gmachu teatru w 1900 roku (za: Mitzner, 1987), chociaż należy zaznaczyć, że – jak informują afisze – stosowano je także w dawnym gmachu teatru od 1886 roku. W tym samym momencie możemy wyznaczyć cezurę zmian w repertuarze. Od krakowskiej dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899) do repertuaru zaczęły wchodzić dramaty modernistyczne, które po sukcesach na scenie Teatru Miejskiego bardzo szybko trafiały do innych ośrodków teatralnych[1]. Nowe możliwości inscenizacyjne oraz nowy repertuar wpływały na zmiany w sztuce aktorskiej. I ponownie kluczem do zrozumienia tych przemian okazuje się *emploi*.

W dowodzie osobistym swego talentu figurował jako lekki amant

Definicję oraz genezę pojęcia *emploi* przybliża Dariusz Kosiński w publikacji poświęconej tej problematyce, a zarazem podstawowej książce o polskiej sztuce aktorskiej XIX wieku, czyli *Dramaturgii praktycznej*. Za Patrice'em Pavisem przytacza definicję *emploi*, oznaczające „rodzaj ról, w jakich specjalizuje się aktor […] lub do jakich predestynuje go wiek, wygląd, uroda, osobowość, siła wyrazu […], styl gry" (za: Kosiński, 2005, s. 136-137), zaznaczając wyraźnie różnicę w funkcjonowaniu tego terminu w XIX wieku. Opisując specyfikę XIX-wiecznego *emploi,* przywołuje dwa podstawowe źródła. Pierwsze, za Janem Michalikiem, dostrzega w dramacie, w którym pojawiły się typy postaci – młodych zakochanych, starszych opiekunów, postaci epizodyczne służących etc. – z których narodziły się teatralne wydziały ról, czyli m.in. amanci, amantki, „naiwne", postaci charakterystyczne. Drugie źródło sytuuje w typologii.

> Po wieku XVIII stulecie następne odziedziczyło wielką miłość do wszelkich klasyfikacji, łącząc poszczególne zjawiska w grupy za każdym razem, gdy tylko spostrzeżono jakieś istniejące między nimi podobieństwa. Taka klasyfikacja wydawała się wręcz konieczna dla spełnienia wielkiego dzieła uporządkowania i zracjonalizowania świata, toteż stanowiła jedną z podstawowych procedur naukowych. Nie ominęła także nauk humanistycznych, w tym rodzącej się psychologii. Jednym z podstawowych sposobów opisania danej jednostki było przyporządkowanie jej do którejś z istniejących grup (lub też w braku takowej – powołanie nowej). Typologia świata ludzkiego w sposób oczywisty wpływała na typologię postaci dramatycznych, a te dwie klasyfikacje spotykały się w momencie zetknięcia ról z ich przyszłymi wykonawcami (s. 136).

Nawiązując do *Estetyki scenicznej* Władysława Bogusławskiego, Kosiński wyciąga fundamentalny wniosek do zrozumienia sposobu funkcjonowania *emploi* w teatrze XIX wieku, dotyczący „fizjonomii zbiorowej jakieś kategorii ról" (s. 136), czyli przekonania, jak powinien wyglądać, zachowywać się i jakim głosem wypowiadać się poszczególny typ: władca, zakochany, opiekun, służący, człowiek z ludu, czarny charakter etc. U podstaw tej wizji istniał „zbiór konwencji, wymagań i technik wykonawczych", które należało wypełnić (s. 137). W XIX wieku to wydziały ról rządziły aktorami i aktorkami. Zadaniem wykonawców było „dostosowanie się do konwencji i spełnienie jej wymagań" (s. 137).

Adam Grzymała-Siedlecki, autor *Świata aktorskiego moich czasów*, dokonał ciekawego porównania *emploi* do dowodu osobistego aktora: „W dowodzie osobistym swego talentu Ludwik Wostrowski figurował jako lekki amant" (1957, s. 178). Do zawodu aktorskiego wkraczano wraz z pieczęcią

określającą wydział ról, determinowany przez tzw. warunki, czyli wygląd, głos i wiek. Aktorzy i aktorki byli zatrudniani na określone *emploi*. Na najważniejszych scenach często wiele lat należało czekać, kiedy zwolni się zajęte w zespole miejsce. Na przykład dopiero kiedy z zespołu warszawskiego odeszła (z powodu zamążpójścia) Romana Popiel, genialna „naiwna", mająca bardzo duży repertuar ról, na jej miejsce zatrudniono aż dwie „naiwne": Marię Wisnowską (z teatru lwowskiego) oraz Jadwigę Czaki (z teatru krakowskiego). Komik Mieczysław Frenkiel czekał na angaż na scenie warszawskiej aż do śmierci komika Alojzego Żółkowskiego syna.

Wydziały ról tworzyły w teatrze system hierarchiczny. Podstawowym podziałem były role dramatyczne (tragiczne) oraz komediowe. Poszczególne *emploi* dzieliły się na pierwszorzędne (m.in. tragik, tragiczka, zwani także pierwszym bohaterem i pierwszą bohaterką; pierwszy komik; amant, amantka, nazywani również kochankiem i kochanką, dalej wyspecjalizowani, np. amant dramatyczny, komediowy, liryczny, salonowy; „naiwna"), drugorzędne (m.in. role charakterystyczne, role drugoplanowe, użyteczne) i trzeciorzędne (role epizodyczne, m.in. role ludowe; role służących). Z tym podziałem były ściśle powiązane warunki kontraktu aktorskiego oraz wynagrodzenie.

Ramy obrazu

Na przełomie XIX i XX wieku *emploi* zaczęto utożsamiać z szablonem, rutyną, nazywać „murem" dotąd „nieprzekraczalnym" lub „ramą obrazu", z którego niektórzy… zaczęli wychodzić. Zainteresowało mnie spojrzenie na *emploi* jako przykład kontrolowanych konwencji i wymagań. W definicji cenzury obyczajowej funkcjonuje termin tabu, czyli tego „co objęte surowym zakazem, nietykalne, o czym nie należy rozmawiać; temat, którego nie należy

poruszać" (*Słownik współczesnego języka polskiego*, 1996, s. 1118). „Cenzura obyczajowa pojawia się tam, gdzie elementy ze sfery tabu mogą się przedostać do obiegu oficjalnego" (Świstak, 2010, s. 115). Próbując uchwycić mechanizmy zmian zachodzące w wybranym *emploi* amanta, postanowiłam podążyć tropem pytań zaczerpniętych z badań nad cenzurą obyczajową. Autorzy książki *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* przytaczają pracę amerykańskiej badaczki Sue Curry Jansen, z których wynika, że

> we wszystkich społeczeństwach – także tych, w których funkcjonują gwarancje wolności wypowiedzi – grupy dominujące (*the powerful*) wykorzystują cenzurę, by tworzyć, zabezpieczać i utrzymywać swoją kontrolę nad władzą nazywania (a więc decydowania o tym, co jest ładne, prawdziwe, mądre, perwersyjne, bluźniercze itp.). Ta cenzura nie jest rozpoznawana i dlatego działa podstępnie, torpedując wszelkie prometejskie aspiracje oraz deklaracje wiary w obiektywność (za: Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 11).

XIX-wieczną hierarchię społeczną bardzo dobrze obrazowała widownia teatralna, podzielona na trzy podstawowe obszary. Loże, gdzie zasiadała arystokracja rodowa, szlachta i bogata burżuazja; parter zajmowany przez inteligencję, w tym siedzących w pierwszych rzędach krytyków teatralnych, oraz paradyz wypełniony przez studentów, robotników, proletariat. W tym modelu ważne są kierunki spojrzeń – z góry oraz z dołu. Znawca zasad obyczaju warszawskiej burżuazji w XIX wieku ciekawie zauważył zasadę, która odnosiła się nie tylko do środowisk finansjery. „W dziedzinie obyczajów dość wyraźnie rysował się wtedy podział na tych, których naśladowano, i tych którzy naśladowali" (Ihnatowicz, 1971, s. 179). Na widowni teatralnej

wzrok kierowano nie tylko na scenę, ale i na loże, gdzie zasiadali ludzie wyznaczający trendy. Warto zauważyć, że Osterhammel wyznacza koniec stulecia na czas schyłku panowania najwyższego stanu.

> Wiek XIX był ostatnią epoką, w której ważną rolę odgrywała jedna z najstarszych formacji społecznych – szlachta. Jeszcze w XVIII w. była ona w Europie, „żeby tak rzec społecznie pozbawiona konkurencji". Około roku 1920 nie mogło być o tym mowy. W żadnym kraju Europy stan szlachecki nie zachował pierwszorzędnej siły politycznej lub wyznaczającej trendy siły kulturalnej (s. 995).

Kulturę wizualną XIX wieku ukształtował akademizm. Jego podstawy teoretyczne głosiły, że

> sztuka powinna być objęta systemem, podzielona na logiczne kategorie i hierarchie […] Zasady rządzące sztuką są poznawalne. Piękno, które jest ostatecznym jej celem, daje się ująć w określone reguły. Ich poznanie i przyswojenie daje gwarancję doskonałości (Poprzęcka, 1989, s. 17).

Malowany obraz miał tworzyć układ zamknięty, gdzie wszystkie elementy były podporządkowane jednolitej kompozycji (por. tamże, s. 13). Cechą charakterystyczną tego obrazu – jak pisze Maria Poprzęcka – było „fini", czyli gładkie wykończenie, „wylizanie" (tamże). Sztuki akademickiej nigdy nie interesowało obserwowanie czy naśladowanie rzeczywistości, „zawsze zakładała wznoszenie się ponad naśladownictwo, ponad to, co można zaobserwować" (tamże, s. 218).

Analogiczne zasady rządziły sztuką sceniczną. Adeptom szkoły teatralnej zalecano obserwację świata i ludzi, jednak przestrzegano, aby na scenę trafiało tylko to, co mieściło się w określonym kanonie piękna.

> Cały świat jest szkołą aktora, w którym to świecie wszystkie namiętności, wszystkie stany, wszystkie charaktery są w ruchu, lecz ponieważ większa część tych wzorów pozbawiona [jest] szlachetności i ogłady, przeto artysta nauką musi wybór swój oświecać. Nie dość jest przywdziać strój według natury, trzeba jeszcze, aby poznawszy, co prawdziwie piękne, umiał wybranym wzorom nadać kolor właściwy, przedstawiać ludzi z ich błędami, namiętnościami i charakterami, w świetle, jakiego sztuka wymaga (Jasiński, 2007, s. 207).

Tak nauczał Jan Tomasz Seweryn Jasiński w 1865 roku w *Teorii sztuki dramatycznej,* podręczniku, który ukształtował pokolenia aktorów i aktorek. Słowa te stanowią podstawę „idealizmu realistycznego", obowiązującego na scenie, opisanego przez Kosińskiego (por. Kosiński, 2003; Kosiński, 2005). Kiedy używa się stwierdzenia, że scena teatralna była lustrem, w którym odbijało się społeczeństwo XIX wieku, należy zawsze pamiętać, że było to lustro z właściwościami zbliżonymi do dzisiejszego instagramowego filtra, które wygładzało i upiększało rzeczywistość, tworząc dobrze skomponowany obraz.

W tym obrazie istniało m.in. ukształtowane wyobrażenie, jak powinien wyglądać mężczyzna zakochany i wzbudzający miłosne uczucie, czyli amant (kochanek). Powinien być młody – amant należał do tzw. *emploi* przejściowego, uzależnionego od wieku[2] – wysoki, smukły, urodziwy i o

„salonowym wzięciu” (Kosiński, 2005, s. 151). Standardy męskiej urody i zachowania wyznaczył na warszawskiej scenie Wojciech Piasecki, uważany za jednego z najwybitniejszych amantów. Według Haliny Waszkiel, autorki dziejów sceny warszawskiej w latach 1815-1868: „Takiego amanta nie było potem chyba aż do Juliusza Osterwy” (2015, s. 116). Był to „artysta myślący, a należąc do rzędu mężczyzn obdarzonych nader piękną postacią przedstawiał swą osobą i talentem widok uroczy na scenie” (*Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 541). Jego następcy, m.in. Władysław Świeszewski i Jan Tatarkiewicz odznaczali się podobnymi warunkami. Tatarkiewicz był częstym partnerem Heleny Modrzejewskiej, która tak go opisała:„Jego blada, ładna twarz, wysoki wzrost i smukła postać stworzyły mu warunki odpowiednie do ról kochanków” (1957, s. 224). Trzeba także podkreślić, że na scenie – jak zauważył Kosiński – amant „nie mógł kochać po prostu – musiał czynić to pięknie, wdzięcznie, bądź dramatycznie, gdyż tylko taka miłość wzbudzała gorętsze reakcje… na widowni” (2005, s.148).

Chociaż znałam zasadę „idealizmu realistycznego”, obowiązującą w dawnym teatrze, zaskoczyła mnie siła i definitywność wizualnego wyobrażenia, które przenikało również do fotografii aktorskiej epoki. Analiza fotografii Heleny Modrzejewskiej w rolach autorstwa Jana Mieczkowskiego pozwala zrozumieć fenomen jej sztuki aktorskiej, który można próbować wytłumaczyć, pokazując, jak jej twórczość sceniczna oraz publiczne życie gwiazdy doskonale wpisywały się w obowiązujące reguły (zob. Wanicka, 2021). Na widowni teatralnej aktorka, jako jedna z nielicznych, zasiadała w loży obok swojego męża Karola Chłapowskiego, pochodzącego z szanowanego szlacheckiego rodu. Doskonale potrafiła naśladować zachowanie ludzi z wyższych sfer, stając się jednocześnie uosobieniem kanonu piękna. Zarówno na scenie, jak i na widowni lornetki publiczności były skierowane na nią.

Ludzie teatru, w zależności od wysokości gaży, zasiadali najczęściej albo na parterze, podobnie jak krytycy teatralni, albo na paradyzie. Dyrekcja oraz członkowie zespołu zajmowali miejsca specjalnie wyznaczone, czyli tzw. loże dyrektora, loże aktorskie. Okazuje się, że w tak zarysowanej strukturze funkcje nieformalnych „cenzorów", kontrolujących reguły scenicznego obrazu pełnili przedstawiciele środowiska teatralnego. Dobrym przykładem, ilustrującym siłę przywiązania ówczesnych ludzi teatru do konkretnego wyobrażenia, jest wspomnienie Jerzego Szaniawskiego o Stefanie Jaraczu. Omówienie sztuki aktorskiej Jaracza zaczyna się od stwierdzenia, że nie miał tzw. warunków. Widziano u niego same braki. Był za niski (tylko 164 cm), za barczysty, szyję miał za krótką, ramiona za szerokie, oczy za małe, głos zbyt szorstki. Mógł co najwyżej grać jakieś małe, charakterystyczne role. Debiutował w epizodycznej roli jako Opryszek w *Karpackich Góralach* Józefa Korzeniowskiego w krakowskim Teatrze Ludowym w 1904 roku.

> W tym czasie, gdy Jaracz postanowił zostać aktorem, główne role to przeważnie jacyś wielmoże: król, wojewoda, książę lub markiz. I chociaż tacy ludzie w życiu mogli wyglądać jak Jaracz, na scenie wymagano, aby wyglądali inaczej (Szaniawski, 1956, s.150).

Dyrektor poznańskiego teatru, w którym Jaracz otrzymał angaż, widział w nim jedynie materiał na „płaskiego komika". Szaniawski wspomina dalej, że kiedy do teatru Edmunda Rygiera na występy gościnne przyjechał Kazimierz Kamiński, „w ogóle Jaracza nie chciał koło siebie widzieć; spojrzawszy tylko na młodego aktora oświadczył, że grać z nim nie będzie" (s. 150). Trzeba także zaznaczyć, że Kamiński, wówczas już bardzo ceniony aktor, sam przez lata doświadczał trudności ze względu na swoje specyficzne predyspozycje fizyczne[3]. Szaniawski tłumaczy bezkompromisowe zachowanie artysty takimi

słowami:

> Stosunku tak wybitnych aktorów do młodzieńca, który swe życie postanowił złączyć ze sceną, nie należy traktować jedynie z uśmiechem jako interesującej po latach omyłki; ludzie ci mieli ustalone poglądy na teatr i aktora, i tych poglądów bronili (s. 150).

Przekraczanie ram obrazu

W aktorskich wspomnieniach z omawianej epoki w większości przypadków znajdziemy fragmenty opisujące predyspozycje fizyczne, nad którymi – jak radzili znawcy – należało usilnie pracować, tak aby dopasować się do obowiązujących kryteriów. Na dzieje sztuki aktorskiej w XIX wieku można spojrzeć, z jednej strony, jak na historię bezustannych prób dopasowywania się do ram obrazu, albo – odwrotnie – ciągłą (i zazwyczaj nieskuteczną) próbę ich przekraczania. Bogumił Dawison w swoim *Dzienniku* przytacza rozmowę z ówczesnym dyrektorem Teatrów Warszawskich Ludwikiem Adamem Dmuszewskim. Aktor w 1838 roku przygotował na swój drugi debiut rolę Alfreda w komedii Aleksandra Fredry *Mąż i żona*. Była to typowa rola amanta. Gdy na publicznej prelekcji Dmuszewski omawiał jego występ, oprócz zarzutu braku elegancji niezbędnej w tej roli, wytknął Dawisonowi istotny w tym *emploi* detal. „Na ostatek wdał się w szczegóły, że nieodzownie potrzebne jest kochankowi oko, a ja mam małe oczy – to uznał za warte rozprawiania!" – pisał w *Dzienniku* rozżalony debiutant. Kiedy doszło do wymiany zdań między dyrektorem i aktorem, Dawison nie wytrzymał i powiedział: „Po cóż publicznie ogłaszać, że mam małe oczy, dlaczego ganić to, czego i tak nie mogę naprawić? Przecież nie mogę ich sobie wyjąć i zamienić". Dmuszewski odpowiedział: „To prawda […] aleś je powinien jak

należy otwierać, a nie mrużyć. Lekain był garbaty, a umiał tak się ukształcić, że publiczność tego nie widziała” (Dawison, 1963, s. 201).

Kiedy u aktora czy aktorki nie widziano możliwości odpowiedniego „ukształcenia się” i dopasowania do odpowiednich kryteriów, wyrok był bezwzględny. Kosiński podaje przykład Juliana Wilkoszewskiego, który był protegowanym cenionego na scenie warszawskiej Józefa Rychtera i nawet został zaangażowany do zespołu Rozmaitości, jednak nie zyskał popularności w Warszawie. Powrócił na scenę lwowską, gdzie występował głównie jako aktor użyteczny. Wilkoszewski był niski i drobny. Zdaniem krytyka – „gdyby miał postawę, dorównałby kochankom pierwszorzędnych teatrów” (za: Kosiński, 2005, s. 152).

W próbach przekraczania muru dzielącego poszczególne *emploi* najtrudniejsze było przekonanie siedzących w pierwszych rzędach krytyków, że pasuje się do ugruntowanego wyobrażenia o postaci. Nigdy już się nie dowiemy, czy np. Maria Turczynowicz (córka słynnego warszawskiego tancerza i baletmistrza Romana Turczynowicza) wniosła jakiś interesujący pomysł do roli Klary w *Ślubach panieńskich* Aleksandra Fredry. Z recenzji wiemy jedynie, że nie spełniła kryteriów stawianych wykonawczyniom roli Klary.

> Wczorajszy debiut panny Turczynowiczówny dowiódł, że młodziutka aspirantka ma szczere uzdolnienie sceniczne, temperament, inteligentne poczucie, a nawet pewien zasób rutyny, której nabrała, grywając małe rólki na scenie lwowskiej. Zaraz jednak pokazało się, jak przewidywaliśmy, że rola Klary w *Ślubach panieńskich*, ani dzisiaj, ani zapewne nigdy nie będzie polem jej popisów scenicznych. Nie posiada ku temu ani głosu, który powinien się

> tutaj ujmująco pieścić, ani powierzchowności, otoczonej pewnym powabem poetycznym, ani układu, który by ją uzdalniał do ról salonowych i wiotkich. Panna Turczynowicz ma przed sobą przyszłość w rolach charakterystycznych i ludowych; poza tę sferę nie powinna wykraczać[4] („Kurier Warszawski" 1880 nr 147, s. 3).

Młoda aktorka zmarła na gruźlicę po dwóch latach od warszawskiego debiutu, w wieku dwudziestu dwóch lat. I tak jak w „dowodzie osobistym jej talentu" widniał określony wydział ról, również w krótkiej pośmiertnej notatce nie zapomniano wspomnieć o przypisanym jej *emploi*.

> Onegdaj po długiej i ciężkiej słabości piersiowej zgasła w Warszawie Maria Turczynowiczówna, b. artystka sceny lwowskiej, a ostatnio warszawskiej, niepozbawiona zdolności zwłaszcza w kierunku ról charakterystycznych („Kurier Warszawski" 1882 nr 79, s. 4).

Zdarzały się sytuacje, kiedy aktorzy przez lata występujący w określonym wydziale ról nagle, często z powodu zastępstwa, musieli wystąpić w innym *emploi*. I ponownie jak w przykładzie powyżej, nie dowiemy się z recenzji, jak zagrali, zostało jedynie odnotowane zakłócenie ram obrazu. Tak stało się podczas przedstawienia *Kupca weneckiego* Szekspira, który pozostawał w warszawskim repertuarze od marca 1869 roku. 10 czerwca 1871 roku odbywało się kolejne przedstawienie, wznowione dla Józefa Rychtera, który grał tytułową rolę. Krytyk zwrócił uwagę na rolę Doży, w którą tym razem wcielił się wykonawca ról służących, najprawdopodobniej Józef Adler. Zanotował także reakcje publiczności.

> Pod względem wykonania całości sztuki czujemy się w obowiązku zwróci uwagę [sic!] na okoliczność bardzo znaczącą. Nie wiadomo dlaczego na sobotnim przedstawieniu rolę Doży Wenecji powierzono aktorowi, grywającemu zwykle role służby domowej. Pojmujemy dobrze, że kto od lat wielu przyzwyczaił się podawać listy na tacy, lub oznajmiać, że dano do stołu, nie może od razu w postawie i mowie zachować majestat władcy tak potężnej rzeczpospolitej, ale skutkiem tego najefektowniejszy obraz tego dramatu narażony został na bezustanne salwy uśmiechu. Każde otworzenie ust nieszczęśliwego Doży, budziło serdeczną wesołość w sali, a zdaje się nam, że Szekspir kreśląc scenę w sądzie, całkiem odmiennych pragnął od widzów wrażeń („Kurier Warszawski" 1871 nr 127, s. 1).

Ze wspomnień Grzymały-Siedleckiego wynika, że kiedy znany i ceniony aktor przekraczał wydział ról, taka decyzja „wywoływała sensację" (1957, s. 97). Mowa o Edwardzie Wolskim, znakomitym lekkim amancie o nienagannych warunkach[5], który zaprezentował tzw. czarny charakter w dramacie *Lena* Mariana Jasieńczyka w 1888 roku. Nie wiemy, czy wyjście poza *emploi* było jego decyzją, jedna z poniższych recenzji wskazuje na możliwość, że zastąpił Tatarkiewicza, który grywał także role o charakterze dramatycznym. Przeglądając ówczesną prasę, trudno uchwycić „sensacyjność" tego wydarzenia, ale bez wątpienia był to odnotowany i bardzo różnie oceniony fakt. Od sceptycznej zgody, przez docenienie poświęcenia „dźwignięcia" ciężaru zastępstwa, po kategoryczne stwierdzenie, że mimo wywiązania się z roli przyzwoicie, tylko aktor o odpowiednim *emploi* może należycie oddać taki typ. Warto przyjrzeć się dokładniej fragmentom recenzji:

Rolę hr. Gustawa Naroli odtworzył p. Wolski, mimo, że przedstawienie na wskroś czarnego charakteru nie nadaje się do jego repertuaru, bardzo przyzwoicie („Gazeta Warszawska” 1888 nr 235, s. 2).

P. Wolskiemu przypadło być hr. Gustawem, mężem Leny, czarnym charakterem, wyziębionym i rafinowanym łotrem salonowym; przyszło to trudno artyście, który jako *jeune premier* naszej sceny przywykł do lekkiej swobody i humoru; zastępczo za p. Tatarkiewicza dźwigał swe brzemię wszelako z godnością i poświęceniem („Tygodnik Ilustrowany” 1888 nr 298, s. 172).

Wspomniałem na początku o niezupełnie stosownej obsadzie sztuki. Przykro mi, że tę uwagę zastosować muszę do tak dobrego artysty jak p. Wolski, łagodząc ją zresztą zastrzeżeniem, że p. Wolski nic tu nie winien, gra bowiem co mu dają, a dano mu nie w zakresie środków jego tworzoną rolę zużytego, cynicznie przewrotnego a sceptycznie wytwornego arystokraty. Robił więc co mógł, starając się przede wszystkim grać spokojnie. I dzięki temu pewne chwile, jak np. ostatnia z żoną rozmowa zbliżały się do potrzebnego nastroju, w którym brakowało tylko zupełnie nuty ironicznej („Kurier Codzienny” 1888, nr 247, s. 4-5).

Rola Gustawa w niewłaściwe została powierzona ręce. P. Wolski jest artystą zbyt inteligentnym, aby mógł obniżyć wartość przedstawianej przez siebie postaci, niepodobna jednak wymagać, aby lekki amant mógł budzić wstręt i grozę. P. Wolski był hrabią bardzo przyzwoitym, rola ta jednak jedynie w rękach p. Leszczyńskiego żądane przez autora wrażenie zrobić może („Kurier Warszawski” 1888 nr 247, s. 3).

Dekadę później podobna sytuacja miała miejsce na scenie krakowskiej, kiedy Kazimierz Kamiński sięgnął po rolę Antoniego Mairaulta w komedii Eugène'a Brieux *Córki pana Dupont*[6] i przedstawił ją w sposób nowatorski. Recenzenci zgodnie oświadczyli, że była to rola „bohaterska", nienależąca do jego wydziału ról. Niezgoda z krytykami oraz opinią publiczną spowodowała, że po pióro sięgnął malarz Józef Mehoffer, publikując w „Życiu" rodzaj manifestu, w którym bronił postawy aktora. Mehoffer nawiązał do nowych prądów w sztuce i literaturze.

> Sztuka weszła na tory, którymi przedtem nie chodziła; a stało się to pod hasłem prawdy, szczerości, wydobycia się spod władzy przepisów, które niegdyś mogły wyjść z zasady prawdziwej – ale z biegiem czasu doszły do niesłychanej banalności i fałszu. Sztuka aktorska idzie za literaturą i sztukami plastycznymi – idzie za nimi później nieco. […] Dzisiaj, skoro sztuki nowe do repertuaru wchodzą, nagiąć się naszemu aktorowi trudno. Ta tradycja, dobra – koźmianowska tradycja, przeszkadza" (1899, s. 39).

Pisał o niezrozumieniu krytyków i publiczności, że „on [Kamiński] człowieka im robi, ten aktor, nie amanta, nie bohatera, nie czarny charakter – zdemaskowany po kabotyńsku […]. Pan Kamiński grał dobrze. Publiczność na tym się nie poznała; dla niej zawsze jeszcze utarcie nosa na scenie jest komendą do śmiechu" (tamże, s. 39). I apelował: „Niech pan Kamiński gra jak najwięcej; niech rozszerza swój repertuar, niech robi człowieka, który ma krew i kości i namiętności dobre lub złe, a zwycięży i do teatru polskiego wprowadzi świeży i szeroki powiew ze świata" (tamże)[7].

Niezależnie od tego, jakie wnioski przyniosą dalsze badania nad sztuką

aktorską „długiego wieku” XIX, jedno jest pewne: przekraczanie ram obrazu teatru opartego na wydziałach ról było długotrwałym procesem. Równolegle toczyły się zmiany w życiu obyczajowym, realizm i naturalizm przenikały do literatury i sztuki dramatycznej. Nawiązując do mechanizmów funkcjonowania cenzury obyczajowej, moment „wyjścia z ram obrazu” był możliwy dopiero, kiedy dawne „tabu” zaczęło funkcjonować w obiegu oficjalnym (por. Świstak, 2010, s. 115). Pierwszym polskim dyrektorem teatru, który programowo występował przeciwko *emploi*, był Tadeusz Pawlikowski. W czasie trwania jego dwóch pierwszych dyrekcji – w Teatrze Miejskim w Krakowie (1893-1899) oraz w Teatrze Miejskim we Lwowie (1900-1906) – znajdziemy najwięcej przykładów nowatorskiego aktorstwa, które zaczęło być postrzegane jako odejście od schematu. Co warte odnotowania, Pawlikowski znany był z tego, że prawie w ogóle nie wypowiadał się publicznie na temat teatru, a w jedynym wywiadzie, zamieszczonym w petersburskim czasopiśmie „Kraj” w 1900 roku (nr 14), kategorycznie ocenił *emploi*.

> Za nic w świecie jednak nie powinni aktorzy mieć podobnych ruchów, tonu, dykcji. To jest tresura, a jak ją grzecznie nazywają – rutyna. Podział szufladkowy na naiwne, amantów lirycznych, amantów bohaterskich, czarne charaktery itd. jest szkodliwy i powinien raz wreszcie ulec reformie (Pawlikowski, 1971, s. 303-304).

We wspomnieniach o Pawlikowskim jego nowatorstwo zostało zapamiętane właśnie przez pryzmat rezygnacji z wydziałów ról.

> Wymiótł on z pojęć teatralnych tzw. *emploi*, podziały aktorów na:

> charakterystycznych, czarnych charakterów, amantów, bohaterów etc., które to kategorie w dawnym teatrze pooddzielane bywały nieprzekraczalnymi murami. W każdym z aktorów widział specyficzny temperament (Grzymała-Siedlecki, 1915).

Wyjście z obrazu

Na zakończenie chciałabym spróbować uchwycić zmianę, która zaszła z początkiem XX wieku w *emploi* amanta. Dobrym wprowadzeniem do tematu jest anegdota zapamiętana przez Grzymałę-Siedleckiego, który opisał sytuację w Teatrze Rozmaitości z lat 1908-1914, kiedy prezesem scen rządowych był Jerzy Małyszew. Wystawiano sztukę modernistyczną i okazało się, że nie ma odpowiedniego amanta. „Da, da – stwierdził Małyszew – dawniej teatrowi wystarczyło trzech amantów: dramatyczny, liryczny i komiczny, dziś po Przybyszewskim, musi być jeszcze czwarty: neurasteniczny" (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 97-98). Przez cały wiek XIX w obrębie *emploi* amanta zachodziły przemiany. Z szablonu, czyli postaci głoszącej miłosne tyrady, rola zakochanego mężczyzny stawała się coraz bardziej ludzka. Za prekursora zmian uważa się Jana Tatarkiewicza, który – według Grzymały-Siedleckiego „rozsadził konwencję amantów" (tamże, s. 64), kładąc większy nacisk na wnętrze postaci, jej psychikę. Zmiany jednak nie dotyczyły warunków fizycznych. Cały czas wizualne wyobrażenie o mężczyźnie kochającym lub mogącym rozbudzić miłość wiązało się z odpowiednim wzrostem, siłą, sportową, sprężystą sylwetką (za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 153). Takim aktorem był Roman Żelazowski, który z powodzeniem wcielał się w typy uwodzicieli.

> Gdy jedną z takich ról grał, trzeba było być w teatrze, by zachwycać się jego grą, i być świadkiem tego, co się dzieje z niewieścimi wrażliwościami. Rozgorączkowanie, wypieki na twarzy, zaparty dech w setkach piersi, czasem nawet co nieco onieprzytomnienia (s. 168).

Repertuar modernistyczny sprawił, że na scenie pojawili się mężczyźni ogarnięci nie tylko uczuciem, ale przeżywający także wewnętrzne rozterki. W rolach amantów zaczęli występować aktorzy niscy lub średniego wzrostu, drobni, delikatni, wręcz filigranowi, o zachowaniu „miękkim", „jakby atłasowym" i to oni – od około 1900 roku na scenie lwowskiej – zaczęli uwodzić żeńską publiczność (za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 153). „Z grubsza sprawę biorąc, można powiedzieć, że dopiero naturalizm otworzył podwoje teatru mężczyznom ułomkom" (s. 153). „Pełnym uroku ułomkiem" – nazwał autor *Świata aktorskiego naszych czasów* Jana Nowackiego. Aktor, który wcześniej grał epizodyczne role łobuzów, gapiów i niedołęgów, w teatrze XX wieku stał się… uwodzicielem. „Porzucił starych grabarzów i zgrzybiałych rabinów i zasłynął w lekkich amantach" (tamże, s. 154). Jego znakiem rozpoznawczym był uśmiech. „Legendarny uśmiech Nowackiego! Uśmiech, od którego na scenę i na widownię wpadała naraz iskra szczęścia" (tamże, s. 155).

Scena otworzyła się nie tylko na nowe fizyczne warunki aktorów, ale w rolach zaczęła być zauważalna ich odrębna, indywidualna osobowość, a nie konwencjonalny typ. Jak zostało już zacytowane – w dowodzie osobistym talentu Ludwika Wostrowskiego, podobnie jak u Nowackiego, widniał lekki amant, ale w swoje role aktor wkładał charakteryzujący go smutek, niepokój i wewnętrzne rozchwianie. Wostrowski [il.7] znakomicie uosabiał postaci z

dramatów Stanisława Przybyszewskiego, grał Mlickiego w *Dla szczęścia* czy Kazimierza w *Śniegu*. Jedną z jego najlepszych ról był Zbyszko w *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Grzymała-Siedlecki opisał odczucia ludzi żyjących w czasach modernizmu, które aktor z niezwykłą subtelnością przedstawiał na scenie.

> Niepokój, jak również słabość, psychiczne schorzenie żywotności, niemoc w zmaganiu się z życiem, wszelakie też „niedokończenie samego siebie", niezorganizowanie woli, to znowu np. blagę, blagę wobec ludzi czy wobec siebie samego, samozakłamanie, miałkość duchową – oddawał z przedziwną prawdą, potrafiąc nawet współczucie budzić, jeśli współczucie dodawało światła figurze. Kochał się w kalejdoskopach uczuć, w tym, co komplikowało daną postać. Z zamiłowaniem mieszał humor ze smutkiem, z marzeniami, a zwłaszcza z tym, co nierozwiązalne, co zagadkowe (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 183).

Trzecim aktorem, który wyszedł z ram obrazu dawnego amanta, był Karol Adwentowicz. On z kolei wkładał w odgrywane postaci wojowniczość, bunt i siłę. W porównaniu ze smutkiem i wrażliwością Wostrowskiego „szukał człowieka znacznie normalniejszego, mocniejszego" (tamże, s. 189). Aktor doskonale odnalazł się w lwowskim zespole Pawlikowskiego.

> Taki dyrektor, jak Tadeusz Pawlikowski, musiał pokochać prześwietnego cygana Adwentowicza. Obaj nie pasowali do ówczesnych ram i uciekali z obrazu. Obaj czynili wszystko na opak, noc zamieniając w dzień. Obaj kochali wszystko, co nowe, śmiałe i

> do niczego niepodobne. Jeden był „rewolucjonistą”, subtelnym i nieskończenie wytwornym, a drugi, Adwentowicz – zawadiackim, zamaszystym, awanturniczym i rozpuszczającym pysk przy każdej sposobności

– pisał Kornel Makuszyński (cyt. za: Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 190).

Rewolucyjna natura Adwentowicza korespondowała z jego zainteresowaniami politycznymi. Aktor był członkiem Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej, czynnie angażował się w ruch robotniczy, w 1903 roku prowadził we Lwowie amatorski teatr robotniczy. Kiedy po sukcesach na scenie lwowskiej w 1908 roku przyjechał na występy gościnne do Teatru Rozmaitości w Warszawie, spotkał się z doskonałym przyjęciem. Aktor – o którym napisano: „ta indywidualność rzeczywiście niepospolita rozsadzała ramy teatrów siłą talentu, gardząc szablonem, burżujską formą życia i dążąc ciągle dalej i dalej” (Nowakowski, 1934, s. 44) – nie dostosował się do wciąż jeszcze żywych zwyczajów warszawskiej elity. We wspomnieniach zapisał:

> Prasa warszawska przyjęła mnie nader życzliwie, gorąco, nawet entuzjastycznie. Byłem zapraszany do bogatej burżuazji, do sfer tworzących artystyczną opinię miasta, ale pomimo ponaglanych zaproszeń nie korzystałem z gościnności. Wreszcie zaopiniowano, i słusznie, że jestem dziki, i dano mi spokój […] (Adwentowicz, 1960, s. 78).

Idąc tropem cytowanych badań Sue Curry Jansen (por. Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 11) można pokusić się o stwierdzenie, że została wydana opinia, stwierdzająca „dziką”, tzn. buntowniczą, odbiegającą od schematu, naturę

aktora. Być może „wyjście z obrazu” można rozumieć jako jednoczesne powstanie nowego obrazu, w którym, szczególnie po żywych doświadczeniach rewolucji 1905 roku, zaistniał nowy typ buntownika, znakomicie uosabiany przez Adwentowicza w życiu prywatnym i na scenie?

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:

Wanicka, Agnieszka, *„Mężczyźni ułomki”. XIX-wieczne emploi jako przykład nieformalnej cenzury obyczajowej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/scff-d462.

Autor/ka

Agnieszka Wanicka

Agnieszka Wanicka (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada także w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadzi badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, sztuką aktorską i fotografią teatralną. Numer ORCID: 0000-0001-8359-1501.

Przypisy

1. Zasadę dobrze przedstawiają przykłady premier sztuk Jana Augusta Kisielewskiego oraz Stanisława Przybyszewskiego. W zestawieniu uwzględniam tylko daty premier w wymienionych teatrach w Krakowie, Warszawie i we Lwowie. *Karykatury* – prapremiera: Kraków, 8 IV 1899; Lwów, 7 IX 1899; Warszawa, 18 XI 1899. *Dla szczęścia* – prapremiera: Kraków, 18 II 1899; Lwów 24 X 1900; Warszawa, 12 XII 1902, (za: *Dramat polski*

1765-2005, 2014, s. 412 i s. 736).
2. Więcej na temat wieku aktorów i aktorek w poszczególnych *emploi*, zob. Kosiński, 2005, s. 34-36.
3. O warunkach fizycznych Kamińskiego ciekawie pisał Tadeusz Peiper. Zob. Peiper, Tadeusz, *Kazimierz Kamiński. Teatr krakowski za dyrekcji Pawlikowskiego*, „Tygodnik Powszechny" 1955 nr 22. Zob. więcej: Wanicka, 2016.
4. Warto dodać, że winą za niewłaściwy wybór roli obarczono reżysera. „Złym był doradcą ten, kto ją skłonił do podjęcia się wczoraj roli fredrowskiej Klary – dziwimy się wszakże najbardziej reżyserii, która pierwsza powinna była pamiętać o warunkach, w jakich wprowadza na deski na naszej sceny niedoświadczoną, ale niewątpliwie uzdolnioną debiutantkę" – czytamy w dalszej części sprawozdania („Kurier Warszawski" 1880 nr 147, s. 3).
5. „Był wysoki, szczupły, elegancki, bardzo zgrabny, o dużych, ciemnych, żywych oczach", a według Ludwika Solskiego dodatkowo „Ślicznie się ruszał. Gest do pozazdroszczenia" (za: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, 1973, s. 806).
6. Premiera odbyła się 7 I 1899 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie.
7. Zob. więcej: Wanicka, 2016.

Bibliografia

Adwentowicz, Karol, *Wspominki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

Bogusławski, Władysław, *Lena*, „Kurier Codzienny" 1888 nr 247.

Dawison, Bogumił, *Dziennik 1837-1845*, [w:] *Wspomnienia aktorów 1800-1925*, opr. S. Dąbrowski, R. Górski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Dąbrowski Jakub, Demenko Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejska, Warszawa 2014.

Dramat polski 1765-2005. Przedstawienia, druki, archiwalia, red. S. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej, współpr. B. Maresz, A. Przybyszewska, t. 1-3, Księgarnia Akademicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków – Warszawa 2014.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Ihnatowicz, Ireneusz, *Obyczaj wielkiej burżuazji warszawskiej w XIX wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

J.R. [?], *Lena*, „Kurier Warszawski" 1888 nr 247.

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

Vistulana”, Kraków 2007.

Kosiński, Dariusz, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2005.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku – główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Ł. [?], „Kurier Warszawski” 1871 nr 127.

M.G. [Marian Gawalewicz], *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888 nr 298.

Mehoffer, Józef, *Uwagi o sztuce, nasuwające się z powodu komedii Brieux „Trzy córki p. Dupont” i gry w niej p. Kamińskiego*, „Życie” 1899 nr 2.

Mitzner, Piotr, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987

Modrzejewska, Helena, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. M. Promiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.

Nowakowski, Zygmunt, *Cygan-Jubilat*, [w:] *Karol Adwentowicz 1899-1934*, *Wydawnictwo Zbiorowe pod redakcją Eugeniusza Świerczewskiego*, Warszawa 1934.

Osterhammel, Jürgen, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. A. Peszke i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.

P. [?] *Teatr*, „Gazeta Warszawska” 1888 nr 235.

Partyga, Ewa, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Instytut Teatralnych im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.

Pawlikowski, Tadeusz, *Wywiad przed objęciem dyrekcji teatru lwowskiego*, [w:] *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. T. Sivert, R. Taborski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.

Poprzęcka, Maria, *Akademizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

SDL [A. Grzymała-Siedlecki], *Tadeusz Pawlikowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1915 nr 41.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.

Słownik współczesnego języka polskiego, red. B. Dunaj, Wilga, Warszawa 1996.

Szaniawski, Jerzy, *W pobliżu teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.

Świstak, Mateusz, *Niepolityczne tabu PRL, czyli o cenzurze obyczajowej lat 80.*, [w:] *Przeskoczyć tę studnię strachu: autor i dzieło a cenzura PRL*, red. E. Skorupa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Wanicka, Agnieszka, *„Pożerali ją oczyma". Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166.

Wanicka, Agnieszka, *Kazimierz Kamiński – aktor Pawlikowskiego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2016 nr 136.

Waszkiel, Halina, *Trudne lata. Teatr warszawski 1815-1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

Z teatru i muzyki, „Kurier Warszawski" 1880 nr 147.

Z teatru i muzyki, „Kurier Warszawski" 1882 nr 79.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/mezczyzni-ulomki-xix-wieczne-emploi-jako-przyklad-nieformalnej-cenzury-obyczajowej