

GABRIELA ZAPOLSKA I WŁODZIMIERZ ZAGÓRSKI W KRZYWYM ZWIERCIADLE MŁODEJ POLSKI

Niniejszy artykuł jest słowem wstępnym do badań nad humoreską — gatunkiem satyrycznym dziś już prawie zapomnianym, a także wciąż niedocenianym. Utwory Zagórskiego i Zapolskiej pomagają określić model gatunkowy humoreski oraz odtworzyć wizerunek idealnego humorysty: wnikliwego obserwatora, który nie komentuje otaczającej go rzeczywistości, a obserwuje ją tylko spokojnie, (aciz) uważnie.

Słowa kluczowe: Humoreska, gatunek satyryczny, Gabriela Zapolska, „Teatr bez szminek”, „Ostrygi”, „Romans z hrabiną”, „Starowna myszka”, Włodzimierz Zagórski, „Teatr w Błotowie”, Młoda Polska.

Teatr nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką i wymaga specjalnych postrzeżeń i wtajemniczeń dla opanowania swej sztuki.

Bolesław Leśmian [7, 170]

Miejsce gatunku

Początek XX wieku to czas, w którym Gabriela Zapolska i Włodzimierz Zagórski publikują utwory, w których podejmują tematykę związaną z życiem teatralnym epoki. Przyszła autorka „Moralności Pani Dulskiej”, w 1902 roku, czyni to na łamach warszawskiego „Kurierza Teatralnego”. Jej „Teatr bez szminek” to swoista hybryda gatunkowa, albowiem składa się z cyklu trzech krótkich opowiadań noszących znamiona noweli, jak i opowiadania. Ich satyryczno-sentymentalna nastrojowość może natomiast budzić w czytelniku pewne wątpliwości, który już w trakcie lektury zadaje sobie pytania o główną intencję twórcy.

Takich rozterek brak z kolei u Zagórskiego — cenionego lwowskiego humorysty, urodzonego w pierwszej połowie XIX wieku. Interesujący nas dziś szczególnie „Teatr w Błotowie” jest jednym z utworów wchodzących w skład „Humoresek” wydanych w 1900 roku w Warszawie. Tu zaś jednakże pewne refleksje rodzi tytuł zbioru. Humoreska jako gatunek prozy narracyjnej, dziś już prawie zapomnianej, na przełomie XIX i XX wieku była niesamowicie często uprawiana, mimo że niepopularna wśród środowiska krytyków i nierzadko przez nich lekceważona.

W tym miejscu należy wspomnieć także o innej odmianie humoreski, która w literaturze ukraińskiego modernizmu funkcjonowała pod nazwą „żartu dramatycznego”. Ogromny wpływ na formę i styl gatunku wywarła twórczość dramaturgów: Iwana Kotlarewskiego (1769–1838) — autora żartobliwej trawestacji „Eneidy” Wergiliusza, jak i Hryhorija Kwitka-Osnowianenka (1778–1838) — twórcy popularnych komedii: „Pryezżyj iz stoły” z 1827 roku oraz „Swatannia na Honczariwci” (1835).

Niebywałym powodzeniem wśród pisarzy epoki, do wyrażenia konceptu gatunku, cieszyły się jednoaktówki, w których dominował humor sytuacyjny, uzyskiwany przez „złożone słowne i pozawerbalne

składniki działania artystycznego”. Niemalże do końca XIX wieku w sztukach satyrycznych prym wiodły tematy ściśle związane z folklorem ukraińskim, zwyczajowością i obrzędowością wsi. Dopiero druga połowa lat dziewięćdziesiątych (XIX wieku) staje się chwilą odejścia twórców od kultury ludowej — jako jednej z najważniejszych źródeł literatury ukraińskiej. Szczególnie cenne stały się wówczas poszukiwania nowych technik realizacji intencji autorów, związane z permanentnym unowocześnieniem myśli ówczesnych twórców¹.

Próba opracowania modelu gatunkowego humoreski nie jest prosta i wiąże się ściśle z ustaleniem zakresu pojęć takich, jak „komizm” czy „humor” [por. 11, 167]. Dodatkową trudność sprawia niejednoznaczne interpretowanie pojęć przez twórców epoki, którzy traktowali je nieraz zamiennie. „W 1902 roku ukazało się we Lwowie tłumaczenie pracy Bergsona pt. ‘Śmiech. Studium o komizmie’, w której filozof traktuje komizm jako jeden z elementów, sposobu istnienia humoru. Nietzsche traktował zjawisko komizmu jako objaw triumfu ‘potęgi życia’. Schopenhauer dostrzegał w komizmie istotny dla rozważań na temat woli rodzaj sprzeczności ‘między podmiotem a przedmiotem’. (...) Nieco inne stanowisko przyjął Freud, który w opublikowanej w 1905 roku pracy ‘Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten’ traktował komizm i związany z nim humor jako świadome naruszenie zakazów moralnych” [11, 167–168]. Pytania o istotę komizmu zaprzętały głowy nie tylko filozofów i psychologów, mieściły się także w kręgu zainteresowań estetyki, socjologii, fizjologii (jak powstaje śmiech?), antropologii, językoznawstwa, teorii i historii literatury, a

¹ Serdeczne podziękowania kieruję w stronę prof. Natalii Malutiny oraz mgr Anny Kostenko z Odeskiego Uniwersytetu Narodowego im. Ili Miecznikowa za nieocenioną pomoc w opracowaniu fragmentu o ukraińskim „żarcie dramatycznym”.

nawet muzykologii i historii sztuki (“co jest dowcipne i śmieszne?”). Bez wątpienia każda z tych dziedzin dopisała indywidualne spostrzeżenia, cechy wyróżniające, które są komizmowi najbliższe, nie udało się jednak sformułować pełnej i powszechnie uznanej definicji komizmu. Zgodę zaprowadza jedynie stwierdzenie, iż jego źródłem jest zawsze jakiś niezwykle kontrast cech (nieoczekiwany) w zjawisku wywołującym u nas śmiech, i to kontrast jedynie chwilowy, przemijający. Owa sprzeczność jest niespodziewana, lecz i niezbyt gwałtowna, raczej przyjemna, nie powodująca zbyt silnego “wstrząsu psychicznego” [zob. 5, 563] u obserwatora, który będzie się śmiać.

Julian Krzyżanowski w artykule poświęconym komizmowi w literaturze, próbując dokonać klasyfikacji literackich przejawów komizmu, wykluczył możliwość użycia pojęcia “humoreska”, gdyż w jego opinii już w samej nazwie kategorii kryje się błąd. Stwierdza więc, że: “(...) podana tutaj (...) próba sklasyfikowania czterech istotnych postaw ‘pisarzy komicznych’ stwarza ramy, pozwalające zamknąć w nich wszelkie podstawowe przejawy komizmu spotykane w dziełach literackich. Przydatność ich jednak zależy co najmniej od dwu czynników, o których musi się pamiętać ilekroć mówi się o komizmie w literaturze. Pierwszym jest prosta zasada metodologiczna, unikanie stosowania wyrazów obiegowych w rodzaju ‘humorysta’, ‘humorystyka’, ‘humoreska’, zastępujących nieużywanego u nas w tym znaczeniu ‘komika’, ‘twórczość komiczna’, ‘obrazek komiczny’, nie mówiąc już o nazywaniu ‘pisma komicznego’ w rodzaju ‘Szpilek’ lub ‘Muchy’ tygodnikiem humorystycznym. Słowem unikać trzeba pospolitego błędu polegającego na zastępowaniu pojęcia nadrzędnego podrzędnym!” [5, 567–568].

Postawy pisarzy komicznych są, według historyka, ocenami i reakcjami na zjawisko komiczne, obejmujące swoim zasięgiem to, co: “doraźne-proste” (jowialność, satyryczność) i “wyrozumowane-złożone” (humor, ironia). Tradycyjna humoreska, zdaniem Krzyżanowskiego, należy do pierwszej z wyodrębnionych grup, do sfery tego, co — “proste”, “doraźne”; “jowialne”. Brak tu silnego nacechowania emocjami. “Komizm, który w nich występuje, opiera się zwykle na kontraście, dotyczy codziennych uciążliwości, jest pozbawiony wrogości” [11, 169]. Taka klasyfikacja stoi jednak w opozycji do rozprawy “Śmiech. Studium o komizmie” Henriego Bergsona, bowiem w jego opinii komizm jest zawsze “pewnym upokorzeniem dla tych, których bierze sobie za przedmiot”.

Słowo “humoreska” w polskiej leksykografii (chodzi tu o pierwsze datowanie, pojawienie się cytowanego słowa w słowniku) zaistniało stosunkowo późno, dopiero w 1900 roku, wraz z wydaniem przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego słownika języka polskiego, zwanego potocznie “warszawskim”. Zanotowano w nim wówczas, że jest to “pełna humoru, humorem nacechowana powiastka” [13, 61].

O ile nie dziwi brak hasła w najwcześniejszym polskim leksykonie autorstwa Samuela Lindego (1807–1814), to już zaskakująca jest nieobecność humoreski w słowniku “wileńskim” z roku 1861. Pierwszy z nich został oparty na materiale wyrazowym tekstów literackich, publicystycznych i naukowych od XVI do początków wieku XIX, drugi zaś będący jego swoistą kontynuacją (uaktualnioną!), nie uwzględnił na swych kartach wskazanego pojęcia, które w polszczyźnie istniało (a przede wszystkim funkcjonowało) już od przynajmniej 1835 roku. Wtedy to też zadebiutował zbiorem felietonów i humoresek Placyd Jankowski. Jego “Chaos. Szczypta kadzidla cieniem wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie” [zob. 4] został życzliwie przyjęty przez krytykę, zyskując autorowi opinię zdolnego literata, a zwłaszcza humorysty².

Satyryczno-humorystyczne pismo “Humorysta Warszawski”, ukazujące się od 1839 do końca roku 1840, jak i sarkazm autorów z kręgu Cyganerii Warszawskiej oraz czasopismo “Pszonka” (1839–1844) także pielęgnowały różne formy humorystyki.

Obecnie “Słownik terminów literackich” pod redakcją Janusz Sławińskiego charakteryzuje humoreskę jako “krótkie opowiadanie o zabawnym zdarzeniu, zamknięte dowcipną pointą” [12, 396]. “Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny” [zob. 3] Krzyżanowskiego i Hernasa uzupełnia definicję, odnotowując jej nieskomplikowaną fabułę, której komizm wzmacniają rozmaite zabiegi tak kompozycyjne, jak językowo-stylistyczne (zabawne sytuacje, karykaturalnie zdeformowane postacie, kontrast, kalambur, parodia). Humoreska ściśle związana była z czasopiśmiennictwem — najczęściej publikowana jako dodatek do tygodników i tygodników, “odznaczała się bogactwem form stanowiących wynik oddziaływania zarówno gatunków literackich (noweli, opowiadania), jak i prasowych (felietonu, satyry)” [11, 165]. Kumulacja wszystkich powyższych cech powodowała i powoduje do dziś trudności z jednoznacznym jej zdefiniowaniem.

Szczególny rozkwit tego gatunku przypadł na przełom XIX i XX stulecia, mimo że rosnącą popularność zdobywała już humoreska w pierwszej połowie XIX. Scjentyistyczny w założeniach pozytywizm często wszelkie gatunki z humorystyką związane umieszczał na marginesie swych literackich zainteresowań. Aleksander Świętochowski miał w zwyczaju pisarzy-humorystów określać mianem “pasożytów literackich”. Na łamach “Przeglądu Tygodniowego” pisał: “Humorystą jest zawsze jakiś emigrant z klas niższych lub też obywatel bez szkoły, któremu szczęśliwy los pozwolił mniej kłopotać się o chleb powszedni, a delikatniejszy gust umiłowić lżejszą część literatury

² Mianem “humorysty” określiła Jankowskiego Zofia Stefanowska i Kazimierz Bartoszyński. Opracowali oni biogram literata w tomie III “Literatury krajowej w okresie romantyzmu 1831–1861” [zob. 1].

(...) W głowie humorysty wiatr hula sobie swobodnie i podrzuca drobne pyłki wiadomości, które tam przypadkiem wpadły. (...) Istotnego dowcipu w tym humoryście tyle, ile ‘w raku krwi’, jak mówi przysłowie” [8, 353]. Sąd ten, jakkolwiek krytyczny, nie jest głosem rozstrzygającym ostatecznie o stosunku pozytywistów do zagadnień humoreski — wszak Prus swą działalność literacką rozpoczął właśnie od współpracy z pismami humorystycznymi. Wymienić tu wypada chociażby: “Niwę”, “Opiekuna Domowego”, czy “Muchę”. Inny wielki pozytywista, noblista z 1905 roku i autor Trylogii — Henryk Sienkiewicz, także na początku swej literackiej kariery tworzył satyryczne utwory. Jego opowiadania, w istocie powiastki, ukazywały wizerunek współczesnego ziemianstwa. Ich zbiór pisarz opatrzył tytułem “Humoreski z teki Woroszyły”.

Humoreska jako odrębny gatunek funkcjonowała już w I połowie XIX wieku. Teofil Stanisław Nowosielski w 1841 roku wydał zbiór humoresek dedykowany Henrykowi hrabiemu Łubieńskiemu [zob. 9], ten etap rozwoju twórczości humorystycznej nazywamy więc “przedstyczniowym” lub późnoromantycznym. Natomiast lata 1865–1890 okresem humoreski pozytywistycznej (“postyczniowej”), zaś od 1891 do 1914 datujemy humoreskę młodopolską, która wbrew ocenom Krzyżanowskiego podejmowała obie wersje komizmu: piętnującą i wyszydającą lub tę pozbawioną wrogości zupełnie.

Okiem humorysty

Autorzy humoresek, gatunku satyrycznego o jowialnej stylistyce, w swej twórczości chętnie podejmowali każdą problematykę ze sfery życiowej, w której doszukali się wypaczeń obrazu rzeczywistości, postaw, czy zachowań społecznych. W zasadzie każda maniera człowieka — kobiety, mężczyzny, starca, dziecka — jego przywary, postępowanie podczas różnych sytuacji (spotkań rodzinnych i towarzyskich, polowań, biesiad, uroczystości państwowych i kościelnych), specyfika zawodu przezeń wykonywanego, a także pochodzenia, zostały w sposób wnikliwy, z przymrużeniem oka, zobrazowane przez pisarzy-humorystów.

W humoreskach środowiskowych pojawiały się różne typy komizmu, pośród których dominował komizm sytuacyjny. Starano się przedstawić najistotniejsze, charakterystyczne dla danego środowiska zachowania. W ten sposób zostawała ujawniona śmieszność postaci, ulotność związków międzyludzkich, czy życiowa nieporadność.

Wielokrotnie poruszonym tematem stały się wspomniane, a interesujące nas dzisiaj szczególnie sceny z życia teatralnego — najpopularniejszego motywu poruszanego przez satyryków epoki, a rozkwit teatrów (szczególnie galicyjskich) przełomu XIX i XX wieku z pewnością sprzyjał wnikliwym obserwacjom.

W “Teatrze bez szminek” (1902) Zapolska eksponuje galerię typów osobowości aktorów. W opowiadaniu pod tytułem “Ostrygi” będzie to młoda, początkująca i trochę infantylna aktorka — panna Kasicka. “Romans z hrabiną” przedstawia portret amanta — Chodeckiego, zaś “Starowna myszka” opowiada o starzejącej się artystce Lisowskiej, której czasy największej popularności już dawno minęły. Wydaje się, że każda z postaci to przeciwieństwo postaw utrwalałych w rzeczywistości. Powszechnie wiadomym wówczas było, że zakulisowy świat teatru, jego prowincjonalnych scen, jest miejscem pozbawionym jakichkolwiek zasad moralnych.

Dla wzmocnienia efektu pojawiającego się kontrastu “panna Kasia” jest więc nie tylko naiwna i łagodna, ale także ma brata, “którego wzięła ze sobą z Warszawy — aby ulżyć rodzicom(...)” [14, 232]. Czystość i niewinność aktorki zostaje nieświadomie nadszarpnięta przez dziesięcioletniego Bolka, wyjawiającego na lekcji biologii, że wraz z siostrą jada ostrygi, popijając je na dodatek szampanem. To one — ostrygi — są ważnym i głównym elementem opowieści Zapolskiej. Scena dzielenia ich pomiędzy aktorów rozpoczyna utwór. W świecie scenicznej biedy takie wytworne pokarmy symbolizują dostatek, lepsze życie. Podobnie jak sztuka teatralna, która jest doraźną mrzonką, zamianą ról, tak jedzenie ostryg pozwala choć na chwilę zapomnieć o troskach codzienności. Ale dla ubogiego nauczyciela to wyłącznie przedmiot zbytku.

Cały komizm wynika z asymetryczności działania i jego rezultatu. Szlachetność “panny Kasi” zostaje bowiem odebrana jako postawa nieszczerą, tylko i wyłącznie “na pokaz”. Od tej pory naiwna aktorka traci sympatię publiczności. Nieświadome wyznanie brata, nie całkiem zgodne z prawdą, podobnie jak plotka zapoczątkowana przez nauczyciela oraz dzieci obecne w klasie, niszczą jej reputację.

“Na ucho” zostaje opowiedziana także kolejna historia wchodząca w skład cyklu “Teatru bez szminek”. Młody Chodecki, kreowany na amanta w życiu i na scenie, nie pragnął być tak postrzeganym. “Marzył o roli ‘wypunktowanej’, w której byłoby dużo pauz i nastrojów, w której mówiłoby się — ‘to straszne nadchodzi’ — lub ‘to okropne jest poza mną’” [14, 238–239]. Aktor podobnie jak panna Kasicka jest istotą uczciwą, zwyczajnie dobrą, dlatego szybko staje się obiektem drwin i żartów środowiska aktorskiego. Niestety, w przeciwieństwie do bohaterki “Ostryg”, ulega presji otoczenia, która powodowała w nim nienaturalną, niezgodną z jego potrzebą chęć rozpoczęcia romansu. Wysiłki Chodeckiego by stać się podobnym do innych, prowokują jeszcze większe kpiny. Jest on marionetką, którą poruszają, jak tylko chcą, najbliżsi współpracownicy z teatru. Młody amant nie dostrzega w porę ich gry, dlatego ponosi klęskę, przegrywa w świecie pozbawionym zasad. Wydaje się, że Zapolska szydzi z takich postaw, ujawniając tym samym zmienność

moralną człowieka. Aktor mający maskę na scenie, nie zrzuca jej w prawdziwym życiu, tylko dalej udaje, nie potrafiąc wyjść z roli.

Identycznie zachowuje się podstarzała diwa, dawna gwiazda teatrów krajowych, która musiała występować i na zagranicznych scenach. "Mówiono o niej zwykle — 'to ta Lisowska, która była w Egipcie'..." [14, 246]. Gdy młodość i uwielbienie publiczności minęły jej największym skarbem stał się stary, zniszczony licznymi podróżami kufer. Aktorka strzegła go jak gdyby był najmiłą pamiątką, przypominającą o dawnych sukcesach. W istocie pograżał ją w niezdrowym śnie, wskrzeszał to co już nigdy nie wróci.

W ostatnich chwilach opowieści kufer zostaje otwarty, a to co ukazuje się oczom czytelnika, to kilka ubogich sukienek oraz fotografia syna, którego musiała opuścić, zapewne dlatego by całkowicie oddać się sztuce. Niewiele... Teraz samotnej, opuszczonej kobiecie pozostały tylko wspomnienia, ale czy są one coś warte? Wydaje się, że nic. Cena jaką za nie zapłaciła okazała się zbyt wysoka.

Postacie cyklu "Teatru bez szminek" nie są uposażone przez Zapolską w umiejętność obrony przed światem, który bezwzględnie chce ich widzieć jako bohaterów tragicznych. Autorka nie komentuje, nie podpowiada swoim bohaterom, nie daje do ręki tarcz. Komizm sytuacji życiowych perypetii, kiedy wydaje się, że historia nie może się skończyć źle, gdzieś pod drodze ulatuje, pozostawiając smutny koniec.

Interesujący obraz środowiska aktorskiego można odnaleźć także w humoresce Włodzimierza Zagórskiego. Aktorzy "Teatru w Błotowie" (1900) noszą znaczące imiona. Obok komizmu sytuacyjnego, możemy zatem mówić także o komizmie postaci. Uśmiech wzbudza już główny bohater, będący jednocześnie narratorem, prezentuje on typ urzędnika (sekretarza banku hipotecznego), który otwarcie przyznaje się do słabości charakteru, co niejednokrotnie powodowało, że doznawał w życiu rozmaitych przykrości i pomimo to nigdy nie był w stanie wyleczyć się ze swojej ułomności.

Aleksander Wiślocki, mieszkaniec Lwowa, przybył do Błotowa (nazwa sugeruje moralne błoto, zepsucie społeczne, zapomnianą prowincję) w interesach, jego przyjazd został szybko zauważony przez miejscową elitę. Zawarł tam — nie z własnej woli — znajomość z dyrektorem objazdowego teatru Widerkiewiczem, typem przywódcy, który nie cofnie się przed niczym, by osiągnąć upragniony cel.

Spotkanie to ukazuje wyraźnie problemy małych prowincjonalnych miasteczek, a także ujawnia obyczajowość wędrownych trup teatralnych: biedę, brak talentu, bezwstydne poszukiwanie sponsorów, czy upadek moralności. "— Co za dziwny świat — myślałem — żyjący tylko obłudą i podstępem... Jakże wykołeni ci ludzie, którzy pod pozorem kapłaństwa sztuki uprawiają swe nędzne rzemiosło... Chorych serc ich nie uzdrowia ta krynica zdrowej wody, z której

dozwolono im co dnia czerpać pokrzepienie. Dusze ich martwe są, a myśl zwraca się tylko ku podstępom i wyzyskowi. Ale — tak rozumowałem dalej — jestże to ich, że takimi są, i czyż nie należałoby raczej winić społeczeństwa, iż ono jest główną przyczyną ich moralnego upadku?" [15, 66–67].

Kobiety-aktorki, w humoresce Zagórskiego, także tworzą intrygującą ekspozycję charakterów. Aurelia Gołębska — niemłoda już aktorka, kiedyś diwa lwowskich teatrów, teraz kobieta, nie mogąca pogodzić się z upływającym czasem, który niebłaganie zostawiał ślad na jej niegdyś pięknej twarzy. Emilia Lisowska (przebiegła intrygantka), w teatrze była śpiewaczką, zdolną — zdaniem Widerkiewicza, zaśpiewać każdą arię. Panna Wyrzewalska — kokietka. "Grywała role naiwne z wielkim powodzeniem" [15, 57]. Jej postać ukazuje w humoresce postać kobiety upadłej, utrzymanki — dobrze utrwalony w modernizmie stereotyp aktorki.

Jednym z wielu wątków, poruszanych w fabule humoreski jest jeszcze nieszczęśliwa miłość głównego dramaturga przejeźdnego teatru — Grzybowskiemu. Podstarzałego twórcy, który jest w stanie poczynić wszelkie artystyczne ustępstwa, by tylko zaspokoić wszelkie dziwaczne pragnienia Gołębskiej, prowokowane często przez nastawionego na zyski dyrektora. Ośmieszony na premierze swej sztuki, znajduje schronienie i pracę u swego dawnego ucznia. Choć niczego mu nie brakuje, zaczyna nawet dobrze zarabiać, postanawia opuścić folwark Stanisława Boreckiego. Zanęcony plotką o ponownym otwarciu teatru przez Widerkiewicza, który zawiązał spółkę wraz z Gołębską, rusza za miłością, tym samym godząc się na niechybny egzystencjalny tragizm jego postaci.

Historia Grzybowskiemu kończy utwór, nadając mu ostatecznie formę otwartą. Niemniej jednak nie należy odbierać losów artysty jako swoistej pointy utworu, nawet jeśli czytelnik będzie szukał, znanej od dawna w literaturze, formuły tragizmu człowieka, uwikłanego w trudną służbę na rzecz sztuki.

Teatr i moralność sceniczna

Gabriela Zapolska wraz z porzuceniem marzeń o karierze aktorki, chciała nadal uczestniczyć w postępującej reformie polskiej sceny teatralnej. Zdobyte doświadczenie zaczęła wykorzystywać w działalności pedagogicznej oraz reżyserskiej. Pisała także recenzje dla krakowskiej "Nowej Reformy" i lwowskiego "Słowa Polskiego".

Ważne miejsce w jej programie modernizacji teatru zajmował proces edukacji aktorskiej, pośród której talent stawał się jedynie punktem wyjścia do uzyskania zawodowej doskonałości. Koniecznością stawało się również nieustanne kształcenie, a możliwość tego dawał w zasadzie jedynie stały angaż, jak również dobra pozycja w zespole, bliska współpraca z reżyserem, systematyczne próby oraz co także istotne — godne wynagrodzenie.

Postrzegano aktorstwo na równi ze sztuką, wiązało się to z niezwykłym poszanowaniem dla pracy aktora jego umiejętności oraz sztuki. Poglądy Zapolskiej pozostawały zatem w zgodzie z ideą Młodej Polski, której znamienym przykładem stała się wypowiedź Stanisława Przybyszewskiego, ogłoszona w 1902 roku w szkicu „O dramacie i scenie”. Pisał: „Aktor dzisiejszy musi mieć jeden warunek, a tym jest inteligencja: oczywiście specyficzna inteligencja na tle owego tajemniczego zamysłu, za pomocą którego aktor umie się wcielić w daną indywidualność. Mniejsza nawet o zewnętrzne warunki, byleby tylko aktor zdołał wniknąć w twórczą intencję autora, byleby mógł przestać przez jakiś czas być sobą samym, a mógł się stać tą osobą, w którą się wcielić zapragnie” [10, 285].

Świadomość nieustannej edukacji teatralnej aktora oraz przekonanie, że pewna wrażliwość przyszłych adeptów są w stanie modernizować teatr tak by wzbijał się na coraz wyższe poziomy, stały się z pewnością jednymi z głównych powodów do stworzenia cyklu o „Teatrze bez szminek” — teatrze bez ułudy.

Karykaturalne postacie humoreski Zagórskiego również, mogą potwierdzać, że to obserwacja degradacji instytucji teatru i zawodu aktora, nakłaniały autorów (nie tylko tych z satyrycznym zacięciem) do obśmiewania opisanych wyżej niechlubnych aktorskich postępowań.

Bolesław Leśmian jeszcze w 1913 roku stwierdza, że: „Dzisiejsza literatura dramatyczna wyprzedziła sztukę teatralną. Losy teatru spoczywały i spoczywają dotąd w rękach tak zwanych ‘dyrektorów’ lub ‘kierowników’, którzy duchowo nie mają nic wspólnego z teatrem. Teatr stał się instytucją, u której podstaw tkwi niezmienny i jednostajny schemat. Do owego schematu ‘kierownik’ lub ‘reżyser’ skwapliwie nałamuje wszelki dramat, który przypadkiem przedostanie się na despotycznie i uparcie zasklepioną w urojonych zasadach scenę” [6, 375].

Autor „Teatru w Błotowie” ukazuje identyczną praktykę właścicieli teatrów, którzy nie nastawiali się na odbiorcę, a jedynie na zysk. Takie tymczasowe instytucje zrzeszające rzemieślników (nie aktorów) otwierano w miejscach, gdzie poczucia atmosfery obcowania ze sztuką próżno było szukać.

Teatr w utworach Zapolskiej i Zagórskiego to karykatura, przeciwieństwo „miejsca uświadomienia ludzkości” [2, 382], nie jest świątynią, ani strefą objawień. Tym teatrom brak duchowości miejsca, a ich dyrektorom charyzmy, która spowodowałaby, że z urzędników staliby się kreatorami nowych jakości. Próby wabienia widza do teatru, obietnice ubawienia go tam, brak ogólnej tajemniczości miejsca i widowiska, spowodują z czasem brak szacunku widza do aktora, który wkrótce sam zrówna grę w teatrze z cyrkowym występem.

LITERATURA

1. Bartoszyński K., Stefanowska Z. Placyd Jankowski 1810–1872 / Kazimierz Bartoszyński, Zofia Stefanowska // *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*. — T. III / Zespół redakcyjny: M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski. — Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1992. — 527 s.
2. Brzozowski S. Teatr krakowski / Stanisław Brzozowski // *Polska myśl teatralna i filmowa / Antologia pod red. T. Siverta, R. Taborskiego*. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. — 689 s.
3. Bujnicki T. Hasło: humoreska / Tadeusz Bujnicki // *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*. — T. I / Komitet red. (przewodniczący) J. Krzyżanowski, A. Hutnikiewicz, Z. Libera, K. Wyka. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. — 702 s.
4. Jankowski P. Chaos. Szczypta kadzidła ceniom wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie / Placyd Jankowski. — Wilno : A. Dworzec, 1835. — 180 s.
5. Krzyżanowski J. Komizm w literaturze / Julian Krzyżanowski // *Studia z dziejów kultury polskiej / Pod red. H. Barycza, J. Hulewicza*. — Warszawa : Gebethner i Wolff, 1947. — 616 s.
6. Leśmian B. Kilka słów o teatrze / Bolesław Leśmian // *Myśl teatralna Młodej Polski / Antologia. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp: I. Sławińska. Noty: B. Frankowska*. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966. — 475 s.
7. Leśmian B. O sztuce teatralnej. Część I / Bolesław Leśmian // *Bolesław Leśmian. Szkice literackie / Zebrał i opracował: J. Trznadel*. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011. — 583 s.
8. Mokranowska Z. Hasło: humor / Zofia Mokranowska // *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku / Pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej*. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. — 1112 s.
9. Nowosielski T.S. Humoreski / Teofil Stanisław Nowosielski. — Warszawa : Maksymilian Chmielewski, 1841. — 358 s.
10. Przybyszewski S. O dramacie i scenie / Stanisław Przybyszewski // *Stanisław Przybyszewski. Wybór pism / opracował: R. Taborski*. — Wrocław—Warszawa—Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966. — 346 s.
11. Ratuszna H. „Błysk obrazu” — z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski / Hanna Ratuszna. — Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009. — 372 s.

12. Sławiński J. Hasło: humoreska / Janusz Sławiński // Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław—Warszawa—Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. — 577 s.
13. Słownik Języka Polskiego. — T. II / Ułożony pod red.: J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego. — Warszawa : Nakładem prenumeratorów i kasy im. Mianowskiego, 1902. — 1089 s.
14. Zapolska G. Fioletowe Pończochy i inne opowiadania nieznanne / Gabriela Zapolska // Opracowała: J. Czachowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1964. — 294 s.
15. Zagórski W. Humoreski / Włodzimierz Zagórski. — Warszawa : A.T. Jezierski, 1900. — 184 s.

Стаття є вступом до дослідження гуморески — сатиричного жанру, який нині вже призабутий, але весь час був недооціненим. Твори Загурського й Запольської дають змогу окреслити жанрову модель гуморески, а також відтворити образ ідеального гумориста — проникливого спостерігача, який не коментує оточуючу дійсність, а лише спокійно й уважно споглядає її.

Ключові слова: гумореска, жанр, сатира, Габрієля Запольська, Влодзімеж Загурський, «Театр без губної помади», Молода Польща.

This article is an introduction to the research of humoresque as satirical genre, which is forgotten partially nowadays, but has been always underestimated. The works by Zagorsky and Zapolska give us the possibility to outline a genre model of humoresque, and also to recreate the image of an ideal humorist as a clear-sighted observer, who doesn't comment on surrounding reality, but observes it calmly and attentively.

Key words: humoresque, genre, satire, Gabriela Zapolska, Włodzimierz Zagorski, "Theatre without lipstick", Young Poland.

Anna Janicka

GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA — DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA. PROPOZYCJE WSTĘPNE

*Pamięci moich wołyńskich Dziadków —
Katarzyny z Tuszyńskich Janickiej i Juliana Janickiego*

Autorka wpisuje w swojej pracy twórczość Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) w europejski kontekst literacki, podkreślając zainteresowanie pisarki szeroko rozumianą kulturą zachodnią. W dalszym toku rozważania skupiają się na związkach ukraińskiej poetki z literaturą polską, między innymi w zakresie kształtowania specyficznej wizji porządku historycznego, wpisanego za pomocą symboli i odniesień do mitu w porządek kosmiczny. Kluczowa część pracy poświęcona jest jednak tematowi mało rozpoznanemu w kontekście tej twórczości, a mianowicie: zagadnieniu kobiety, płci, kobiecego podmiotu, problemowi szeroko rozumianej emancypacji, dokonującej się poprzez zaznaczenie "kobiecej sygnatury" w pismach Łesi Ukrainki. Interpretacja tego wątku w twórczości autorki Pieśni lasu dokonuje się poprzez zarysowanie analogii między jej pisarstwem a działaniami Gabrieli Zapolskiej. Obie pisarki zostają ujęte jako kobiety potrafiące łączyć tradycję z modernizmem, twórczynie zarazem reprezentatywne dla swej epoki, ale także osobne, mówiące indywidualnym głosem w kluczowych wówczas kwestiach.

Słowa kluczowe: Łesia Ukrainka, Gabriela Zapolska, literatura kobieca, emancypacja, modernizm, temat.

Konstelacja, konstelacje...

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej — nie bez przyczyny — związki pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez

nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego [por. 28; 18]. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską, Eulalia Papla konkluduje: "Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z