

**Anna Sobiecka**

Akademia Pomorska

Słupsk

## GABRIELA ZAPOLSKA – AKTORKA O AKTORACH

O sztuko! która swe własne dzieci na poniewierkę i zatrąę posyłasz!  
czymże ty jesteś! ty, sztuko!<sup>1</sup>

G. Zapolska

W paryskim liście do Stefana Laurysiewicza z 1892 roku Gabriela Zapolska pisała:

Nie mogę dwie sroki za ogon ciągnąć, jeszcze takie sroczyśka!!! Scena mi już nic nie mówi. Ambicja moja – pisać! pisać! pisać! Sama się przekonałam, że ci, co pisali, żyją wieki całe pomiędzy społeczeństwem. Co zostało z aktorów? Garść prochu, o którym czasem się wspomni! Gdy myślę o George Sand, zdaje mi się, że ona nie umarła, ale jest tam gdzieś o kilka ulic ode mnie, genialna i doskonała. Gdy myślę o Rachel, widzę tylko szkielet w trumnie. Ponieważ umierać mamy, umierajmy ładnie i nawet po śmierci bądźmy ładną legendą<sup>2</sup>.

Rezygnacja Zapolskiej z kariery aktorskiej na rzecz literackiej spowodowała zarazem jej otwarcie na działalność publicystyczną oraz krytyczno- i teoretyczno-teatralną. W niniejszym szkicu uwaga skoncentruje się na jej wypowiedziach publicystycznych poświęconych sztuce aktorskiej, które wydają się tym bardziej ciekawe, iż formułuje je czynna, choć niespełniona artystycznie aktorka, a zarazem dramatopisarka<sup>3</sup>. Przywołany na wstępie cytat sugeruje, iż to właśnie dokonania pisarskie autorki *Małazki* – w różnych odmianach – miały zapewnić jej pamięć u potomnych, nie zaś przemijająca sława aktorska.

---

<sup>1</sup> G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska, E. Korzeniewska, cz. 2. Wrocław-Warszawa 1959, s. 412.

<sup>2</sup> Eadem, *Listy*, zebrała S. Linowska, t. 1. Warszawa 1970, s. 389 [list do S. Laurysiewicza z 17.10.1892].

<sup>3</sup> Interesujące nas wypowiedzi pochodzą z wyboru pism publicystycznych, tj. G. Zapolska, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. 1. Wrocław-Warszawa 1958, cz. 2. Wrocław-Warszawa 1959, cz. 3. Wrocław-Warszawa-Kraków 1962. Wybrane felietony zostały opublikowane w tomie XVI jej *Dzieł wybranych*. Por. eadem, *Szkielet teatralne*. W: eadem, *Dzieła wybrane*, t. XVI, wybór i red. J. Skórnicki, T. Weiss. Kraków 1958.

Związki Gabrieli Zapolskiej – aktorki, organizatorki życia teatralnego i nade wszystko dramatisarce – z teatrem stawały się już wielokrotnie przedmiotem obserwacji. O jej niespełnionej karierze aktorskiej pisali przede wszystkim Zbigniew Raszewski oraz Tadeusz Peiper<sup>4</sup>. Karierę aktorską Zapolskiej warto jednakże przypomnieć z jednego powodu. Jej ocena aktorskiego kunsztu, talentu, pracy, ale i prozy życia polskiego aktora przełomu XIX i XX wieku wydaje się niezwykle wiarygodna. Teatralną karierę zaczynała Zapolska jako amatorka w warszawskim teatryku Towarzystwa Dobroczynności, którego kierownikiem był Marian Gawalewicz. Następnie pisarka związana była zarówno ze scenami zawodowymi (Kraków, Poznań, Łódź, Petersburg, Lwów), prowincjonalnymi, wędrownymi, jak i ogródkowymi (Pomorze, Wielkopolska, Królestwo Polskie). Współpracowała m.in. z Aleksandrem Podwyszyńskim, Felicjanem Felińskim, Janem Dobrzańskim, Stanisławem i Anastazym Trapszo, Józefem Tekslem, Henrykiem Swarczewskim, Lucjanem Dobrzańskim, Jakubem Apolinarem Gliksonem i wreszcie z Tadeuszem Pawlikowskim oraz Ludwikiem Hellerem. W latach 1889-1895 artystka przebywała w Paryżu, gdzie uczęszczała na studia aktorskie i występowała, choć z małym powodzeniem, w tamtejszych teatrach bulwarowych, w Théâtre Libre André Antoine'a oraz w Théâtre de l'Oeuvre. Mimo podejmowanych prób nigdy nie uzyskała wymarzonego angażu do Warszawskich Teatrów Rządowych, co traktowała jako osobistą i dotkliwą porażkę. Po rezygnacji z kariery aktorskiej w 1900 roku Zapolska prowadziła w Krakowie prywatną szkołę dramatyczną, dającą przedstawienia pod nazwą Sceny Niezależnej. W kolejnych latach współpracowała z teatrem instytucjonalnym. W 1912 roku została członkiem komisji artystycznej Teatru Premier we Lwowie, a rok później współpracowała z lwowskim Teatrem Niezależnym.

Osobiste doświadczenia aktorskie oraz różnorodne związki Gabrieli Zapolskiej z teatrem końca XIX i początku XX wieku każą poważniej przyjrzeć się jej wypowiedziom poświęconym sztuce aktorskiej<sup>5</sup>. Uwagi te odnajdujemy nie tylko w tekstach publicystycznych, ale także prozatorskich oraz epistolograficznych. Echa aktorskiej peregrynacji po prowincji Zapolska opisała w autobiograficznym „studium teatralnym”, zatytułowanym *Krowienta*, z 1897 roku, w którym teatralne debiutantki obraźliwie nazwane są przez doświadczony personel zespołu „krowientami”. W 1902 roku na zamówienie warszawskiego „Kuriera Teatralnego” Zapolska napisała i wydała cykl nowel z życia aktorów *Teatr bez szminek (Ostrygi, Romans z Hrabina, Starowna myszka)*, gdzie powróciła do problematyki teatralnej. W grupie utworów powieściowych świat teatru najlepiej przywołuje *Sezonowa miłość* (1904), w której

---

<sup>4</sup> Por.: Z. Raszewski, *Działalność teatralna G. Zapolskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1-4; idem, *Paryskimi śladami Zapolskiej*. „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3; T. Peiper, *Gabriela Zapolska jako aktorka*. Kraków 2004.

<sup>5</sup> O sztuce aktorskiej widzianej przez pryzmat polskiej XIX-wiecznej powieści teatralnej pisałam szerzej w artykule *Piękno, powołanie czy przekleństwo? Sztuka aktorska w polskiej powieści teatralnej*. „Słupskie Prace Filologiczne” 2009, nr 7, s. 67-80. Odrębnym i niezwykle ciekawym zagadnieniem wydaje się także sama powieść teatralna/powieść o teatrze, skupiona wokół tematów, motywów oraz ludzi związanych ze sceną. Wstępne rozpoznanie tego zagadnienia zaproponowałam w artykule *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*. W: *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane prof. M. Czerwińskiej*, red. T. Sucharski, B. Żynis. Słupsk 2011.

temat ten stanowi jeden z pobocznych motywów utworu (flirt z aktorem i zarazem z odległym światem teatru, prawdziwa natura człowieka-aktora)<sup>6</sup>. Jednakże to wypowiedzi publicystyczne Zapolskiej skupione na sztuce aktorskiej wydają się najbardziej rzetelnym sposobem jej oceny zagadnienia. Felietony pisane w ciągu całego życia, w jego różnych momentach i okolicznościach, dla różnych czasopism, niezwykłe trafnie oddają stosunek niespełnionej aktorki i spełnionej dramatopisarki do sztuki aktorskiej<sup>7</sup>.

Okres pobytu Zapolskiej w Paryżu przynosi kilka ciekawych wypowiedzi skupionych na tematyce aktorskiej. Śledząc kolejne felietony, możemy zaobserwować stopniową ewolucję poglądów autorki *Sezonowej miłości*. Początkowy zachwyt dla Talbota, aktora i członka Komedii Francuskiej, i jego metod nauczania z biegiem czasu ustępuje miejsca entuzjastycznym ocenom dokonań André Antoine'a i Théâtre Libre. Będąc przez rok uczennicą szkoły dramatycznej Talbota (1890), Zapolska poznała wyznaczniki stylu gry patetycznej, ale miała również okazję zaznajomić się z podstawami kostiumologii, historii teatru oraz krytycznej analizy dzieł scenicznych. Pisarka zdawała sobie sprawę, że zawodowy kunszt nierozzerwalnie łączy się z procesem kształcenia aktora, który powinien obejmować nie tylko praktyczną naukę zawodu (tzw. ćwiczenia sceniczne), ale także wiele umiejętności pośrednio związanych ze sztuką aktorską i sceniczną<sup>8</sup>. Pisała:

Świeża generacja aktorów ma być, według niego [tj. Talbota – przyp. A.S.], o wiele lepszą od terażniejszych. Ci, którzy są teraz, nie pracują, stoją na miejscu, więc w tył się cofają; ci, którzy po nich przyjdą, uznają konieczność pracy, wykształcenia gruntownego. Jakże bowiem aktor przedstawić może proces psychiczny jakiejś jednostki, jeśli aktor ten jest głupcem zarozumiałym, negującym potrzebę nauki i bezustannego kształcenia się<sup>9</sup>.

W procesie kształcenia aktora, a zarazem jego samokształcenia, głównym pojęciem wydaje się doskonalenie zawodowego kunsztu i nieustanna praca, czego najlepszym przykładem pozostaje sama Zapolska. Aktorka początkowo uczyła się do

---

<sup>6</sup> Zapolska stała się bohaterką innej powieści o problematyce teatralnej. Jej zbeletryzowanym życiorysem posłużył się Marian Gawalewicz w *Ćmie* (1891). Wcześniej Gawalewicz opublikował obrazek zatytułowany *Komediantka* (1887).

<sup>7</sup> Z obserwacji świadomie wyłączona zostaje korespondencja Zapolskiej, przede wszystkim ze względu na jej odrębny charakter gatunkowy jako wypowiedzi o charakterze autobiograficzno-dokumentacyjnym, jak również z racji podejmowanych już wcześniej rozważań. W korespondencjach, w przeciwieństwie do wypowiedzi publicystycznych Zapolskiej, nie odnajdujemy tak wnikliwych ocen dotyczących sztuki aktorskiej. O korespondencji teatralnej Zapolskiej pisali m.in.: A. Janicka, *Listy Gabrieli Zapolskiej – lektura w poszukiwaniu biografii niemożliwej*. W: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz. Białystok 2000; A. Sobiecka, *Polski list teatralny 2. połowy XIX wieku. Rekonesans*. W: *Sztuka pisania...* i H. Ratuszna, *Paryskie listy G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza* (referat wygłoszony na konferencji *Życie i twórczość G. Zapolskiej*. Toruń 2011).

<sup>8</sup> Polska myśl teatralna XIX wieku uznawała konieczność kształcenia aktorów, choć postulat ten był słabo realizowany w praktyce. Por.: D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*. Kraków 2005, s. 87 i nn.

<sup>9</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 1, s. 200 [U Talbota].

szkoły dramatycznej Talbota, byłego aktora Komedii Francuskiej, a następnie dokształcała się na prywatnych lekcjach wymowy i aktorstwa u Noémie Goliard Vernon i Sylviana (od lutego 1890), związanych także z Komedią Francuską oraz – najdłużej – u Marie Samary (od maja 1891), aktorki paryskiego Odéonu. Współpracę z Samary wspominała jako szczególnie intensywną:

Ona jest dobra, poczciwa i doskonale uczy! Dlaczego ja zmarnowałam tyle czasu u Talbota! Boże drogi! Darować sobie nie mogę! Przez trzy tygodnie skorzystałam więcej niż tam cały rok. Płacę jej 10 franków za godzinę. To dużo, ale co chcesz!<sup>10</sup>

Pod koniec 1891 roku Gabriela Zapolska podjęła współpracę z Théâtre Libre. Pozytywna ocena dokonań artystycznych André Antoine'a wiązała się pośrednio z jego propozycjami zreformowania gry aktorskiej. Antoine kładł szczególny nacisk na prostotę środków aktorskiego wyrazu oraz naturalność gry, które podporządkowane były wymogom naturalistycznej inscenizacji, mającej naśladować życie. Od aktora reżyser wymagał prostoty „w słowie, ruchu, spojrzeniu, uczuciu oraz w wybuchu” – jak pisała Zapolska<sup>11</sup>. Sama kilkakrotnie komentowała różne aspekty sztuki aktorskiej oraz zasady inscenizacyjne właściwe dla teatru Antoine'a<sup>12</sup>. Niezwykła (współ)praca reżysera z aktorem była zapewne źródłem sukcesów jego zespołu.

„Aktorzy grają bez suflera, zajęci sobą, sztuką – pełni szacunki i przywiązania dla geniuszu człowieka, który spoza stołu swej ciemnej nory biurowej uchwycił jasną gwiazdę prawdy – i z nią triumfalnym pochodem cały Paryż rzucił do nóg swoich”<sup>13</sup> – komentowała pisarka, która w tym samym czasie była już członkiem zespołu Théâtre Libre (1892). Wspominając po wielu latach paryskie występy, Zapolska niejednokrotnie podkreślała trud pracy, a właściwie bliskiej współpracy Antoine'a z aktorem<sup>14</sup>. Każda rola i każde przedstawienie były efektem wielokrotnych prób i poszukiwań najwłaściwszych efektów scenicznych zarówno ze strony aktora, jak i reżysera. Podpowiedzi, zachęty do poszukiwań właściwego kształtu roli, jej doskonalenie czy nawet twórcze „naprowadzanie” – wszystko to mieściło się w ramach współpracy aktora z reżyserem. Jej celem było osiągnięcie doskonałości zarówno pojedynczej roli, doskonałego zgrania całego zespołu, jak i doskonałości inscenizacji. Zapolska wysoko oceniła zadania reżysera-inscenizatora, którym był – w jej mniemaniu – André Antoine. To on jednoczył zespół w twórczym procesie powstawania spektaklu, on wybierał sztuki i obsadzał w nich aktorów, on wreszcie kierował żmudnym procesem prób oraz przygotowań do premiery. Zapolska pisała nawet o ślepym zawierzeniu aktora swojemu reżyserowi, ale równocześnie reżysera swojemu aktorowi:

---

<sup>10</sup> Eadem, *Listy...*, t. 1, s. 160 [list do S. Laurysiewicza z 20.05.1891].

<sup>11</sup> Por.: G. Zapolska, *Publicystyka*, t. 2, s. 129 [*Théâtre Libre*].

<sup>12</sup> Ibidem, t. 3 [teksty: *Théâtre Libre* (1892), *Wzorowy teatr* (1909) oraz *Po tamtej stronie rampy* (1910)].

<sup>13</sup> Ibidem, t. 2, s. 130 [*Théâtre Libre*].

<sup>14</sup> Paryskie występy Zapolskiej Zbigniew Raszewski oceniał jako sukces jedynie w przypadku ról charakterystycznych. Jej warsztat aktorski pozostawał jednakże w dysproporcji do stopnia opanowania języka francuskiego (wymowa i akcent). Dlatego upragniona rola Nory była – jego zdaniem – poza możliwościami aktorki. Por.: Z. Raszewski, *Paryskimi śladami Zapolskiej...*, s. 404.

Bo on swym towarzyszom w pracy wierzył i choć był genialnym – wierzył sam w to, że w najskromniejszym artyście tkwi może także geniusz, a ten wyzwolony i własny sto razy będzie więcej wart niż echo geniuszu narzuconego, cudzego [...] <sup>15</sup>.

Wyznaczniki sztuki aktorskiej, z którymi Gabriela Zapolska miała okazję zapoznać się za granicą, pozostawały w opozycji do tendencji dominujących w polskim teatrze. Szkolnictwo teatralne nie było w Polsce dostatecznie rozwinięte. Pierwszą Szkołę Dramatyczną założono w 1811 roku przy Teatrze Narodowym w Warszawie z inicjatywy Wojciecha Bogusławskiego. Działała ona (z przerwami) do 1868 roku. W drugiej połowie XIX wieku i w pierwszej dekadzie wieku XX powstało kilka instytucji kształcących aktorów, m.in. prywatna Szkoła Dramatyczna Emila Derynga (1878-1883), Klasa Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym (1889-1916) oraz Szkoła Aplikacyjna Warszawskich Teatrów Rządowych (1908-1914). Druga połowa XIX wieku w teatrze polskim utrwaliła podział na dwa zasadnicze typy aktorstwa, określane najczęściej mianem szkoły krakowskiej i warszawskiej <sup>16</sup>. Tę pierwszą cechowały: prostota, umiar, naturalność i walka z przesadną afekcją (tak zwana gra „do wewnątrz”). Szkoła warszawska – często kojarzona z „epoką gwiazd” i „aktoromanią” – oznaczała styl gry „na zewnątrz”, oparty z jednej strony na doskonałym opanowaniu roli, swobodzie i pomysłowości, zespołowości, z drugiej – na określonym typie repertuaru i standardów respektowanych na scenie <sup>17</sup>. Co istotne, szkoła krakowska stworzyła podstawy nowoczesnego aktorstwa naturalistycznego i psychologicznego, z którymi Gabriela Zapolska miała okazję zapoznać się w czasie pobytu w Paryżu, a które w polskim teatrze zaczęły rozwijać się dopiero w okresie Młodej Polski <sup>18</sup>. I choć zagraniczna kariera Zapolskiej przyniosła same rozczarowania, to jednak teatralny Paryż stał się dla niej niezwykle ważną szkołą aktorskiego warsztatu, czego artystka miała świadomość. W liście do Laurysiewicza pisała:

Mam ich dość. Nie chcę nic, ani widzieć tych obrzydłych francuskich kulis, gdzie są same prostytutki i sutenerzy. To nie dla mnie. Dostałabym chyba bzika, siedząc tam z nimi. Ja! ja! Wycierać kulisy francuskie, jak jaka grue [prostyutka] chcąc się dobić stanowiska! I zaraz! Nie żałuję nauki, bo mnie to rozwinęło jako aktorkę <sup>19</sup>.

Jeszcze przed wyjazdem do Paryża, w 1888 roku Gabriela Zapolska opisywała warszawskie teatrzyki ogródkowe, „gdzie znajdują przytułek kielkujące talenta piarskie, a młodzi aktorzy próbują swych sił i pracując nieraz bardzo ciężko biją

<sup>15</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 3, s. 390 [*Wzorowy teatr*].

<sup>16</sup> W ostatnim czasie oba pojęcia poddano redefinicjom. Por.: J. Michalik, *Gawęda o „szkole krakowskiej”*. W: *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek. Warszawa 2010; D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna...*, s. 382-383.

<sup>17</sup> Por.: A. Wanicka, *Inne spojrzenie na „epokę gwiazd”*. W: *Nowe historie 1. Ustanawianie historii...*, s. 157-192 i eadem, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*. Kraków 2011, s. 179-208 (rozdział *Sztuka aktorska*).

<sup>18</sup> O sztuce aktorskiej okresu Młodej Polski realizowanej przez zespół krakowski pisał m.in. Jan Michalik. Por.: idem, *Główne problemy sztuki aktorskiej w Krakowie w okresie Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 1-2, s. 31-48.

<sup>19</sup> G. Zapolska, *Listy...*, t. 1, s. 204 [list do S. Laurysiewicza z 19.07.1891].

się z losem i przeciwnościami”<sup>20</sup>. Popularne ogródki były szczególną szkołą aktor-  
skiego zawodu, miejscem wyrobienia się talentu, zwłaszcza w sytuacji braku szkół  
dramatycznych. Stąd zapewne tak duże zainteresowanie w późniejszych latach wią-  
zała Zapolska z działalnością dydaktyczną na rzecz aktorów. Niedomagania pol-  
skiego aktora były jej szczególnie bliskie. Brak etatów dla aktorów uzdolnionych,  
ale wywodzących się z teatrów prowincjonalnych, trudności z angażem do uznanych  
zespołów teatralnych, brak odpowiedniego systemu kształcenia czy też codzienne  
problemy aktorów polskiej prowincji, porównywane przez Zapolską do „wiecznej  
tułaczki bandy w płaszczykach podszytych wichrem w poszukiwaniu engagemen-  
tu”<sup>21</sup> – wszystko to powodowało, że pisarka z zainteresowaniem przyjmowała  
informacje o powstaniu w Krakowie Związku Artystów i Artystek Teatrów Pol-  
skich (1910). Powodzenie zmian proponowanych przez nową instytucję było uza-  
leżnione od poparcia udzielonego związkowi i przez aktorów, i przez dyrekcje te-  
atrów. Bez współpracy obu grup zawodowych nie widziała Zapolska szans na ko-  
rzystne zmiany.

Kondycję polskiego aktora w teatrze przełomu XIX i XX wieku autorka *Teatru  
bez szminek* oceniała źle. Aktorzy – wedle słów Zapolskiej „biedna gromadka ska-  
zana na ciężkie roboty”<sup>22</sup> czy „banda w płaszczykach podszytych wichrem” – zma-  
gali się nie tylko z trudami codziennego życia, ale także z pewnego rodzaju syste-  
mem teatralnym, który nie gwarantował tej grupie zawodowej zbyt wielu przywile-  
jów. Zapolska dzieliła teatry na dwie grupy. Do pierwszej zaliczała sceny preferują-  
ce ciekawy repertuar, ale nie liczące się z aktorem, zatrudniające młodych, to znaczy  
taniach aktorów. Do drugiej grupy należały instytucje, w których nie było ani cieka-  
wego repertuaru, ani wartościowych aktorów. Pracowali w nich aktorzy zdetermi-  
nowani koniecznością utrzymania siebie i swoich rodzin. O codziennej pracy akto-  
rów – „białych Murzynów”<sup>23</sup> polskiej sceny – Zapolska pisała, że jest „nędzna i wy-  
robnicza” nawet w najlepiej prowadzonych instytucjach<sup>24</sup>. Polski aktor nieustannie  
poszukiwał stałego angażu, dorywczo chwycił się właściwie każdej pracy związanej  
z teatrem czy to stałym, prowincjonalnym, czy też objazdowym. Bywał przemęczo-  
ny ilością premier, jak i kolejnych występów. Najczęściej był też niedouczony i na-  
rażony na niezrozumiałe decyzje dyrektorów.

Zapolska-komentatorka znalazła się w szczególnie trudnej sytuacji, kiedy po ro-  
ku 1900 podjęła się zadania recenzowania przedstawień<sup>25</sup>. Bycie krytykiem teatral-  
nym, przy zachowaniu całej wiedzy o kulisach świata teatru, wydawało jej się zada-  
niem niezwykle odpowiedzialnym. Pisała:

Artyści walczą z najtrudniejszymi warunkami materialnymi i cudów dokazują  
– cudów, w których tracą zdrowie, siły, młodość. I ciężką jest dola tych, którzy pol-

---

<sup>20</sup> Eadem, *Publicystyka...*, t. 1, s. 31 [*Teatryki ogródkowe*].

<sup>21</sup> Ibidem, t. 3, s. 456 [*Po tamtej stronie rampy*].

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Por. ibidem, s. 194 [*Teatr krakowski*].

<sup>24</sup> Ibidem, s. 457.

<sup>25</sup> O krytyce teatralnej Zapolskiej pisał m.in. Tomasz Weiss. Por.: idem, *O twórczości G. Zapol-  
skiej (Szkie)*. W: G. Zapolska, *Szkice teatralne...*, s. 363-367.

skiej sztuce służą. Wyrobownicy to raczej, nie wolne orły, które bując mogą i śmiało parzyć w Słońce. I gdy się było samemu takim wyrobnikiem, który nieraz jęcząc upadał pod nawalem przeciwności i często widział zamiast jasności czarny pas zawodów pod stopami – toć każde słowo krytyki powinno przejść przez pryzmat wielkiej sprawiedliwości i bezstronnej oceny, aby nie zabiło tam, gdzie dopomóc do rozwoju mogło<sup>26</sup>.

Osobiste doświadczenia powodowały nieco inne podejście do zadań krytyka teatralnego, który jej zdaniem miał pomagać aktorowi w osiągnięciu zawodowej doskonałości, a nie krzywdzić niesprawiedliwymi ocenami.

Gabriela Zapolska wielokrotnie komentowała występy swoich kolegów i koleżanek z różnych zespołów teatralnych. Aktorskie mini-portrety Józefa Kotarbińskiego, Michała Tarasiewicza, Andrzeja Mielewskiego, Wandy Siemaszkowej, Aleksandra Zelwerowicza, Władysława Woleńskiego, Zofii Czaplińskiej („Ciapy”) czy Józefa Sosnowskiego obejmowały różne aspekty opisu aktorskich kreacji<sup>27</sup>. Zapolska najczęściej skupiała się na jednej, dominującej cesze stylu gry poszczególnych aktorów, podporządkowując jej opis wybranych kreacji. Wyjątkowe miejsce w aktorskim portretowaniu należało z pewnością do Heleny Modrzejewskiej, dla której zawodowego artyzmu dramatopisarka żywiła szczere uznanie i podziw<sup>28</sup>. Modrzejewska – „dusza potężna, rozumiejąca wszystko”<sup>29</sup>, mistrzyni słowa i frazy, ale także „królowa gestu” i gry mimicznej – była w ocenie Zapolskiej nie tylko wspaniałą aktorką, ale także dobrym człowiekiem. Wspominając ich pierwsze spotkanie w teatrze, autorka *Moralności pani Dulskiej* relacjonowała niezwykle przeżycie młodej adeptki teatru krakowskiego, poniewieranej i dręczonej przez bardziej doświadczone koleżanki, której Modrzejewska niespodziewanie użyczyła swojej garderoby. Miarą aktorskiej wielkości Heleny Modrzejewskiej był, zdaniem Zapolskiej, naturalny talent połączony z niezwykle pracowitością, który umożliwiał jej teatralne „przetworzenie” surowej postaci dramatu w osobę sceniczną, w doskonałą „aktorkę-ducha”<sup>30</sup>. Mistrzostwo kreacji Lady Makbet czy Marii z *Warszawianki* w przypadku Modrzejewskiej wyrastało z doskonałego opanowania roli z wykorzystaniem wszelkich dostępnych środków aktorskiego wyrazu, ale także z niezwyklej umiejętności interpretowania postaci dramatycznej jako roli teatralnej<sup>31</sup>. Zapolska pisała:

---

<sup>26</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 3, s. 17 [*Teatr – scena*].

<sup>27</sup> Wiele z tych mini-portretów odnaleźć można w wyborze felietonów i recenzji teatralnych Zapolskiej. Por.: eadem, *Szkice teatralne...*

<sup>28</sup> Por.: eadem, *Ona i Helena Modrzejewska*. W: eadem, *Publicystyka...*, t. 3, oraz *Helena Modrzejewska i Helena Modrzejewska w Warszawiance*. W: eadem, *Szkice teatralne...*

<sup>29</sup> Eadem, *Publicystyka...*, t. 3, s. 415 [*Helena Modrzejewska*].

<sup>30</sup> Ibidem, s. 418. Zapolska dedykowała Modrzejewskiej jedną ze swoich sztuk teatralnych, a mianowicie jednoaktówkę *Jesiennym wieczorem* (1903), która miała premierę w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1903 roku w reżyserii autorki. Modrzejewskiej partnerowali Józef Sosnowski, Michał Przybyłowicz i Leta Walewska.

<sup>31</sup> Był to zarazem typowy dla przełomu XIX i XX wieku sposób postrzegania wzajemnych zależności między postacią dramatyczną a rolą teatralną. Miarą doskonałości aktorskiej było całkowite przekształcenie się w odtwarzaną osobę. Tak najczęściej definiowano doskonałość kreacji Heleny Modrzejewskiej. Por.: D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*. Kraków 2003, s. 151 i nn. Wzorcowy model pracy nad rolą,

Nie mam większej pochwały dla techniki aktorskiej kobiecej. [...] Kto widział Lady Mackbeth i Idalię musi przyznać, że widział dwie kobiety – różne spojrzeniem, gestem, chodem, mową – wszystkim. I tu leży nadzwyczajna potęga aktorska Modrzejewskiej, która jest w stanie przetworzyć się nie w szczegółach, ale w całości. Od pierwszej sceny stawia tak istotę, w której wchodzi na scenę, iż czujemy właśnie tę istotę i żyjemy jej życiem<sup>32</sup>.

Przytoczone słowa świadczą z jednej strony o podziwie dla aktorskich umiejętności Heleny Modrzejewskiej, z drugiej – zdradzają niezwykle wrażliwość oraz świadomość zawodowego warsztatu aktorskiego samej Gabrieli Zapolskiej.

Recenzując *Komediantkę* Władysława Reymonta, powieść o środowisku teatralnym, Zapolska stwierdziła:

Jeżeli istnieje „państwo w państwie”, to z pewnością w państwie moralności i konwenansów światowych istnieje odrębne państwo aktorskie, mające swoje własne konwenanse i swoją własną moralność. [...] Teatr pociąga zawsze tłumy, nie z powodu sztuki i umiłowania jej, ale z powodu aktorów, a zwłaszcza aktorek<sup>33</sup>.

Świadomość odrębności świata teatru, a zwłaszcza świata aktorskiego, nie była Zapolskiej obca. Podsumowując swoje doświadczenia paryskie, ale już z przekonaniem o porzuceniu aktorstwa na rzecz literatury, sformułowała swoiste *Credo sceniczne*, opublikowane w 1895 roku na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”. Pisała:

Należy być duchowym i cielesnym zarazem. Ten dualizm, do odtworzenia którego artysta ma środki niezmiernie ograniczone, jest, według mnie, najcięższym i najniebezpieczniejszym dla artysty. [...] A więc credo moje wyznaje podwójny kierunek w sztuce: harmonię i poezję w krainie fantazji, prawdę i prostotę w dziedzinie realizmu<sup>34</sup>.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy przytoczone słowa odnosiły się wyłącznie do sztuki aktorskiej, czy może raczej do zasad tworzenia tekstów dramatycznych. Pamiętać bowiem trzeba, że kariera aktorska Zapolskiej zakończyła się definitywnie dopiero w 1900 roku, niemniej to właśnie rok 1895 przyniósł *Kaskę Kariatydę* i otworzył jej drogę na scenę, ale już jako dramatopisarce. Zapolska-aktorka przeszła typową szkołę zawodu: od teatru amatorskiego i prowincjonalnego, przez paryski epizod i nieudane debiuty w Warszawskich Teatrach Rządowych, po równie trudne

---

wypracowany przez polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku, Kosiński charakteryzuje w: idem, *Dramaturgia praktyczna...*, s. 181-218.

<sup>32</sup> G. Zapolska, *Helena Modrzejewska*. W: eadem, *Szkice teatralne...*, s. 268. W swojej ocenie Zapolska była niezwykle zgodna z S. Wyspiańskim, który opisowi kreacji Lady Makbet poświęcił znaczne fragmenty *Studium o Hamlecie*. Por.: S. Wyspiański, *Studium o Hamlecie*. W: *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. T. Sivert, R. Taborski. Warszawa 1971, s. 313-315.

<sup>33</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 2, s. 401 [*Władysław Reymont: Komediantka. Warszawa 1896*].

<sup>34</sup> Ibidem, s. 396 i 399 [*Credo sceniczne*]. Łączenie idealizmu z realizmem w grze aktorskiej Dariusz Kosiński nazywa „realizmem artystycznym”. Jego zdaniem praktyka ta stanowi dominującą tendencję dla całego modelu XIX-wiecznego myślenia o sztuce aktorskiej. Por.: idem, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie...*, s. 266-267.



angaże do teatrów zawodowych Krakowa i Lwowa. Początkowy entuzjazm dla aktorstwa z biegiem czasu wypierała świadomość trudności wynikających z uprawiania tego zawodu. Zapewne też sukcesy literackie kazały jej zrewidować własne wyobrażenia zarówno o aktorskim talencie, jak i możliwościach jego rozwoju w warunkach polskiego teatru. Największym – choć niespełnionym – marzeniem aktorskim Zapolskiej pozostało zagranie Ibsenowskiej Nory w języku francuskim na scenie paryskiego teatru, a następnie tryumfalny powrót do kraju<sup>35</sup>. Kiedy marzenie to okazało się niemożliwe do spełnienia, wybrała karierę literacką. Ostatecznie po 1900 roku pisarka zrezygnowała z kariery aktorskiej, z przemijającej aktorskiej sławy, choć nadal utrzymywała bliskie kontakty ze sceną, ale w zmienionej formie. Pisała recenzje teatralne dla krakowskiej „Nowej Reformy” i lwowskiego „Słowa Polskiego”, prowadziła w Krakowie Szkołę Dramatyczną, brała udział w pracach Sceny Niezależnej i Teatru Gabrieli Zapolskiej, prowadzonego przez Stanisława Janowskiego, starała się o objęcie krakowskiego Teatru Ludowego. Współpracowała też jako reżyser z lwowskim Teatrem Premier i Teatrem Niezależnym Antoniego Godziemby-Wysockiego<sup>36</sup>.

W kolejnych latach osobiste doświadczenia związane z pracą w teatrze Gabriela Zapolska wykorzystywała w działalności pedagogicznej oraz reżyserskiej, dla której niezwykle ważnym kontekstem pozostawał program artystyczny André Antoine’a. Jej własny program pedagogiczno-reżyserski ujawniał pośrednio zapatrywania na sztukę aktorską. Główne miejsce zajmował w nim proces aktorskiej edukacji – programowego kształcenia zawodowego, uzupełnianego nieustannym doksztalcaniem. W procesie aktorskiej edukacji talent stawał się jedynie punktem wyjścia zawodowej doskonałości. Stały angaż, dobre miejsce w zespole, bliska współpraca z reżyserem-inscenizatorem, wreszcie odpowiedni system teatralnych prób oraz godne wynagrodzenie miały doprowadzić aktora do osiągnięcia zadowalającego poziomu opanowania techniki aktorskiej, określanej przez Zapolską mianem „aktorskiej twórczości”<sup>37</sup>. Postrzeganie aktorstwa w kategoriach sztuki wiązało się przede wszystkim z niezwyklej poszanowaniem dla pracy aktora oraz jego umiejętności i talentu. Poglądy Zapolskiej na sztukę aktorską pozostawały zatem w zgodzie z tendencjami Młodej Polski, dla których najbardziej reprezentatywnym przykładem jest wypowiedź Stanisława Przybyszewskiego, ogłoszona w 1902 roku w szkicu *O dramacie i scenie*. O aktorze-artystę Przybyszewski pisał:

Inteligencja, możność miewania wizji, szczerłość i prawda – oto trzy zasadnicze warunki, bez których aktor jest niczym, a co najwięcej – małpą. Prawda! Zapomniałem może o najważniejszym czynniku, choć właściwie wynika on z trzech pierwszych przedstawionych, warunkujących aktora-artystę. Aktor musi mieć przede wszystkim

---

<sup>35</sup> Plany związane ze zmierzaniem się z rolą Nory w języku francuskim wielokrotnie przewijają się w korespondencjach Zapolskiej, która pisze o propozycji Antoine’a wprowadzenia Nory na afisz Théâtre Libre z początkiem sezonu 1892/93. Por.: G. Zapolska, *Listy...*, t. 1, s. 330-331, 332 [listy do A. Wiślickiego z 28.04.1892 i maja 1892].

<sup>36</sup> Wszystkie role teatralne G. Zapolskiej oraz repertuar poszczególnych instytucji, z którymi pisarka współpracowała, podaje Z. Raszewski. Por.: idem, *Działalność teatralna G. Zapolskiej...*

<sup>37</sup> Por.: G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 3, s. 457 [Po tamtej stronie rampy].

tę śmiałość i odwagę, która cechuje każdego prawdziwego twórcę. Musi mieć odwagę zerwać z tradycją, konwenansem i szkołą, nową drogę sobie i innym stworzyć<sup>38</sup>.

Zapolska wysoko oceniała zawodowe kwalifikacje zarówno gwiazd polskiego teatru, jak i szeregowych członków teatralnych grup, którzy stanowili o sile poszczególnych zespołów. Z wieloma z nich Zapolska-dramatopisarka blisko współpracowała, uczestnicząc w przygotowaniach do kolejnych premier swoich sztuk. O Zofii Czaplńskiej, zwanej przez kolegów i koleżanki „Ciapą”, wybitnej aktorce charakterystycznej Teatru Miejskiego we Lwowie, z którą miała okazję współpracować przy lwowskiej premierze *Moralności pani Dulskiej* (rola Juliasiewiczowej z 1906 roku), pisała:

Jako autorka miałam z nią wielokrotnie do czynienia. Śledzę ją na próbach, widzę, jak powoli, ostrożnie, z jaką powagą sonduje ona swą rolę – jak tam zмага się ze sobą, oblicza, ustawia rusztowanie. Jest to bardzo ciekawy system ta jej praca i zawsze cieszę się, gdy mam sposobność przyjąć w niej udział. [...] Czaplńska bowiem nie należy do tych artystycznych natur, które gdy jedną metodą nie potrafią wziąć za kark roli – opuszczają ręce. Nie – gdy Czaplńska nie może wziąć Juliasiewiczowej siłą, pędem, przemocą, wtedy – zaczyna się do niej brać fortelami, umiejętnościami. [...] I dlatego każda jej rola jest skończona, odrobiona z całą precyzją, postawiona nie na glinianej podstawie. Z Czaplńską autor może być pewien, iż nie będzie miał niespodzianek. Wyjdzie na scenę świadoma tego, co ma przedstawiać. Na ostatni „guzik” – jak mówią za kulisami. Czaplńska nieśmiało przybliży się do roli – analizuje i siebie, i daną postać. Będąc rozumną, nie zna, co jest przewartościować swoje walory. Lecz nie ma w sobie fałszywej chęci wydobycia tego, lecz odda ze siebie tyle, ile tylko jest w stanie<sup>39</sup>.

Ten dłuższy cytat ukazuje z jednej strony stopień wnikliwości obserwacji czynionych przez Zapolską-aktorkę, z drugiej zaś – ideał rozumnego aktora, który staje się i dla autora dramatycznego, i – przede wszystkim – dla reżysera partnerem teatralnego dialogu, partnerem w procesie budowania zarówno roli, jak i całego przedstawienia<sup>40</sup>. Takich aktorów-artystów Zapolska ceniła i takich poszukiwała do sztuk przez siebie reżyserowanych.

Ja zwykle uczniom swoim i uczennicom daję do studiowania role wręcz przeciwne ich pozornemu usposobieniu. Otrzymuję w ten sposób jedynie możliwe rezultaty. Jest to praca szalona, bo każda organizacja artystyczna strzeże nadzwyczaj zazdrośnie tej swojej rzeczywistej istoty. [...] Lecz gdy bronić się przestaje – staje się... geniuszem!”<sup>41</sup> – pisała.

<sup>38</sup> S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*. W: idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski. Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 288.

<sup>39</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 3, s. 508 [*Zofia Czaplńska*].

<sup>40</sup> Przełom XIX i XX wieku przyniósł koncepcję aktora – twórczego wykonawcy. Pogląd ten był typowy zarówno dla samych aktorów (np. Józef Kotarbiński), jak również dla reprezentantów krytyki teatralnej (np. Feliks Koneczny). Por.: D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie...*, s. 94-95.

<sup>41</sup> G. Zapolska, *Publicystyka...*, t. 3, s. 519 [*Sztuczne życie*].

Aktor – w jej ocenie – miał więc być osobowością gotową do pracy nawet wbrew sobie, wbrew wypracowanemu wizerunkowi scenicznemu (*emploi*), gotowy do zaufania reżyserowi i podporządkowania się jego decyzjom. Ale przede wszystkim miał być aktorem rozumnym, to znaczy artystą umiejącym przeobrazić się w graną przez siebie postać, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zespołowym. Zapolska, podobnie jak Stanisław Przybyszewski, stawiała aktorom niezwykle wysokie wymagania.

Doświadczenia aktorskie Gabrieli Zapolskiej, w tym także zaprezentowane wypowiedzi publicystyczne poświęcone sztuce aktorskiej, potwierdzają niezwykle związek jej różnorodnej twórczości artystycznej z życiem teatralnym przełomu XIX i XX wieku, co Edward Krasieński dookreślił mianem życia „dla teatru”<sup>42</sup>. Uwagi skupione na sztuce aktorskiej dowodzą także wkładu Zapolskiej w historię polskiego teatru, zarówno w wymiarze postulatów odnoszących się do konieczności zreformowania różnych aspektów sztuki aktorskiej, jak również w zakresie propozycji związanych z krytyką teatralną, systemem kształcenia aktora oraz propagowania nowych rozwiązań w zakresie inscenizacji. Tym samym jej wypowiedzi o aktorach wpisują się w podstawowe założenia estetyczne sztuki aktorskiej przełomu XIX i XX wieku.

Dariusz Kosiński, autor monograficznych opracowań *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku* oraz *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, wśród konstytutywnych cech sztuki aktorskiej XIX stulecia uwzględnił kategorię iluzji teatralnej, opozycję aktorstwa twórczego i odtwórczego, zależność między sztuką aktorską i dramatem oraz postacią dramatyczną i rolą teatralną, a także opozycje uczucia i rozumu oraz natury i prawdy jako istotnych komponentów aktorskiego procesu twórczego. W publicystyce Zapolskiej skupionej wokół sztuki aktorskiej istotne miejsce zajmowała z pewnością kwestia definiowania aktorstwa jako ważnej dziedziny twórczości artystycznej, w której indywidualne umiejętności podlegały nieustannemu procesowi rozwoju. Równie ważnymi kwestiami pozostawały: relacja zachodząca między postacią dramatyczną a rolą teatralną budowaną przez aktora oraz proces kształcenia i doskonalenia zawodowego aktora, przebiegający równolegle do procesu współpracy aktora z reżyserem-inscenizatorem. W jej uwagach publicystycznych odnajdujemy zatem typowe dla przełomu XIX i XX wieku poglądy na sztukę aktorską, która coraz wyraźniej postrzegana jest w kategoriach aktorstwa twórczego i zarazem ważnej dziedziny sztuki scenicznej. Zapolska nie napisała, co prawda, typowego podręcznika sztuki aktorskiej, choć jak mało kto miała ku temu odpowiednie przygotowanie. Niemniej na jej wypowiedzi publicystyczne skupione na sztuce aktorskiej możemy także spojrzeć z perspektywy dokumentów piśmiennictwa teatralnego przełomu XIX i XX stulecia. Przy uwzględnieniu tej perspektywy wypowiedzi autorki *Teatru bez szminek* nabierają zupełnie nowego znaczenia.

---

<sup>42</sup> Por.: E. Krasieński, *Od redakcji*. W: G. Zapolska, *Listy...*, t. 1, s. 9.

## Summary

### **Gabriela Zapolska – the actress about the actors**

Gabriela Zapolska as an actress had been working both with professional (Kraków, Poznań, Łódź, Petersburg, Lwów) and provincial theatres (Pomorze, Wielkopolska, Królestwo Polskie). She has collaborated with Jakub Apolinary Glikson, Tadeusz Pawlikowski and Ludwik Heller. From 1889 to 1895 she lived in Paris, where she was playing at the Théâtre Libre André Antoine and the Théâtre de l'Oeuvre. In 1900 she resigned from her acting career for the literary one. This article summarizes journalistic statements of Gabriela Zapolska about acting. They seem more interesting because they are being made by active, but artistically unfulfilled actress and playwright.

## S P I S   T R E Ś C I

### Literatura

Edward Kasperski, Romantyzm i poprzednicy. Wokół dyskursów prefundacyjnych .	5
Agnieszka Wnuk, Romantyczne pokrewieństwa gatunkowe. Powieść poetycka i ballada .....	23
Marta Gaściewicz, Czytanie immanentne i kontekstowe w wybranych pismach Norwida. Między teorią a praktyką .....	45
Agnieszka Czajkowska, Archeologia i literatura wobec polityki. O <i>Trzech kronikarzach</i> Pawła Jasienicy .....	59
Cezary Zalewski, <i>Pokutna ofiarna</i> . Przemoc i cierpienie w <i>Mirtali</i> Elizy Orzeszkowej .....	69
Agnieszka Kruszyńska, Oczekiwanie na powrót przeszłości. Szkic na podstawie wybranych opowiadań Adolfa Rudnickiego .....	89
Dariusz Konrad Sikorski, Kondycja „barbarzyńcy”, czyli w „świecie” <i>relegere</i> Zbigniewa Herberta (esej <i>O albigensach, inkwizytorach i trubadurach</i> ) .....	103
Bernadetta Żynis, Codziennie koniec świata .....	115

### Holokaust

Sławomir Buryła, Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie .....	131
Beata Przymuszała, <i>Notatnik filologa</i> Klemperera – uwagi na marginesach w kontekście współczesnych badań nad Zagładą .....	153

### Miłosz

Andrea Ceccherelli, Poeta zaświatu przedstawionego: Dante u Miłosza .....	165
Andrzej Karcz, Powojenna poezja polska w refleksji Czesława Miłosza. Perspektywa pierwszych lat emigracji .....	179
Kinga Piotrowiak-Junkiert, „Kochałem się w tobie, Naturo, aż zrozumiałem kim jesteś”. Etnomedyczny projekt w <i>Litwie po pięćdziesięciu dwóch latach</i> Czesława Miłosza .....	193

### Teatr

Anna Sobiecka, Gabriela Zapolska – aktorka o aktorach .....	201
---	-----

# W poprzednich numerach

## Słupskie Prace Filologiczne nr 8

### S P I S   T R E Ś C I

#### Wstęp

Od redaktorów .....	5
Edward Kasperski, Dyskursy romantyzmologii. Studium (samo)krytyczne .....	7

#### Tradycje

Włodzimierz Toruń, Od literatury do polityki. Polskie lekcje romantyzmu .....	25
Maciej Adamski, Antoniego Małeckiego <i>Juliusz Słowacki</i> w stosunku do współczesnej epoki – studium z historii literaturoznawstwa .....	37
Artur Żywiołek, „Wypatrywanie Miasta Bożego”. Krasiński Zdziechowskiego .....	45
Teresa Winek, Romantyzm „pod lupą filologa”. O wczesnej inspiracji badawczej Stanisława Pigonia .....	55
Agnieszka Czajkowska, Romantyzm jako powinność. Lubelska szkoła badań nad literaturą polską I połowy XIX wieku .....	67
Iwona Puchalska, Jak czytano polski romantyzm – geneza <i>Wielkiej Improwizacji</i> .....	85
Cezary Zalewski, <i>Skąpy Litwin</i> . Poezja Adama Mickiewicza w <i>Lalce</i> Bolesława Prusa .....	99

#### Nowe języki interpretacji

Dariusz Skórczewski, Kilka myśli o romantyzmie i Słowackim z postkolonializmem w tle .....	117
Alfred Gall, Konfrontacja z Imperium: Mickiewicz ( <i>Dziady</i> , cz. III) i Puszkina ( <i>Jeździec miedziany</i> ) w perspektywie postkolonialnej .....	145
Dirk Uffelmann, <i>Litwo! Wschodzie mój!</i> .....	165
Olga Taranek, „Dziwadła ekscentryczności”? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu .....	189
Paulina Abriszewska, <i>Lęk przed wpływem</i> wobec <i>Wielkiej Improwizacji</i> .....	205
Danuta Zawadzka, Bałtyk Mickiewicza – literatura i geografia .....	221

#### Projekty i interpretacje

Agnieszka Wnuk, Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu. Polskie adaptacje i modyfikacje .....	231
Marzena Kryszczuk, W sprawie wiedzy historycznej Słowackiego. Wyniki prac porównawczych ( <i>Mazepa</i> , <i>Jan Kazimierz</i> , <i>Złota Czaszka</i> ) .....	245

Magdalena Piotrowska, Nie dla nich romantyczny Parnas? (Słów kilka o mowach pogrzebowych) .....	261
Rolf Fieguth, Trzy przedmowy. Reakcje Słowackiego i Norwida na <i>Irydion</i> a Krasin- skiego .....	277
<b>Co piszą inni?</b>	
Magdalena Siwiec, „Modernité romantique”. Francuskie style lektury a romantyzm polski .....	293
Marek Stanisław, Kilka słów o współczesnych podręcznikach do romantyzmu. Reflek- sje na marginesie książki <i>Romantik-Handbuch</i> .....	303
<b>Dyskusje</b>	
Jacek Lyszczyna, Czy i jak czytać romantyków w XXI wieku? .....	329
Kwiryna Ziemia, Jak pracować nad romantyzmem. Prywatne marzenia edukacyjne i badawcze z roku 2010 .....	335
Bernadetta Kuczera-Chachulska, „Jak czytano i jak czytać polski romantyzm?”, czyli o koniecznym związku teraźniejszości z przeszłością w badaniach nad liryką ..	347
Mikołaj Sokołowski, Poststrukturalizm w polskich badaniach nad romantyzmem/Post- strukturalizm polskich badań nad romantyzmem .....	353

## W poprzednich numerach

### Świat Tekstów. Rocznik Słupski (dawniej: Słupskie Prace Filologiczne) nr 9

#### S P I S T R E Ś C I

#### I. Historia, teoria, antropologia literatury

Michał Kuziak, Dyskurs polskiej krytyki romantycznej wobec Inności (Brodziński – Mickiewicz – Mochnacki). Rekonesans .....	5
Agnieszka Wnuk, Powieść poetycka wobec autobiografii .....	15
Renata Majewska, <i>Lilla Weneda</i> Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historiozoficzną dzieła .....	35
Grażyna Lasoń-Kochańska, Geder, queer i dorastanie – baśnie Hansa Chrystiana Andersena .....	59
Tomasz Sobieraj, Formacyjny charakter <i>Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu</i> Piotra Chmielowskiego .....	73
Dorota Wojda, Scenariusze fantazmatyczne Bolesława Leśmiana .....	83
Anna Łozowska-Patynowska, Iwazskiewicz i barok(i) .....	111
Anna Tenczyńska, Muzyka w przedwojennej twórczości poetyckiej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego .....	129
Beata Przymuszała, Skaza żydowskości – problem tożsamości etnicznej w tekstach poetyckich z czasów Zagłady .....	151
Tomasz Tomasiak, Heraklit Miłosza .....	161
Agnieszka Reszczyk, Natura – człowiek – kultura w twórczości Janusza Stanisława Pasierba .....	179
Bernadetta Żynis, Anioł Historii – demon historii .....	193
Adam Pomieciński, Cyberpunk: pomiędzy technologią a kontrkulturą .....	205

#### II. Teatr i dramat

Robert Borocho, Postać w dramacie .....	215
Anna Sobiecka, Ujarmianie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego .....	251
Andrzej Żurowski, Kreator teatralnej wspólnoty .....	263

#### III. Materiały i notatki

Maciej Gloger, Sztuka – społeczeństwo – naród. Poglądy filozoficzno-estetyczne Władysława Mieczysława Kozłowskiego, czyli o długim trwaniu pozytywizmu .....	281
--	-----



## WYMOGI EDYTORSKIE

„Świat Tekstów. Rocznik Słupski” przyjmuje do druku wyłącznie oryginalne prace, niepublikowane i nieprzeznaczone do publikacji w innych wydawnictwach, potwierdzone stosownym oświadczeniem autora.

Czasopismo wprowadza zaporę *ghostwriting* (deklaracji o wkładzie poszczególnych Autorów w powstanie publikacji – z afiliacją i kontrybucją oraz o źródłach finansowania). O wszelkich przejawach nierzetelności naukowej, naruszeniu i łamaniu zasad etyki obowiązujących w nauce będziemy powiadamiać odpowiednie podmioty (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.).

Prosimy o przysyłanie tekstów w formie wydruków i wersji elektronicznej (na płycie, format doc. lub docx.) na adres: „Świat Tekstów”, Instytut Polonistyki AP, ul. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk (dodatkowo można dosłać tekst w załączniku na adres [bernadt@poczta.onet.pl](mailto:bernadt@poczta.onet.pl)). Po naniesieniu poprawek recenzyjnych należy dostarczyć nowy wydruk i jego zapis na płycie.

### Wymogi edytorskie

#### 1. Format tekstu:

- **imię, nazwisko** (czcionka pogrubiona), ośrodek akademicki (miejsce pracy), miejscowość,
- **tytuł** – duże litery pośrodku arkusza, czcionka pogrubiona,
- **tekst podstawowy** – czcionka Times New Roman 12; odstęp między wierszami – 1,5; wszystkie marginesy – 2,5; tekst wyjustowany,
- **tytuły utworów** – kursywa, bez cudzysłowów,
- **tytuły czasopism** – prosto, w cudzysłowach,
- **cytaty** – cudzysłów; cytaty dłuższe niż dwie linijki – druk prosty, wielkość czcionki 10, bez cudzysłowów, kropka po numerze przypisu,
- **przypisy** – automatyczne, na dole strony, czcionka Times New Roman 10,

#### wzorce:

L. Bykowski, *Wieczory wiejskie*. Warszawa 1788.

Ibidem, s. 34.

L. Bykowski, *Wieczory wiejskie...*, s. 33.

#### fragment książki:

M. Głowiński, *Maska Dionizosa*. W: idem, *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 7.

J. Goćkowski, *Trzy wizje rewolucji socjalnej w dramacie polskim*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972, s. 45.

#### artykuł z czasopisma:

Z. Greń, *Jowialszczyzna*. „Życie Literackie” 1967, nr 46.

#### źródła internetowe:

K. Hoffmanowa, *Pamiętka po dobrej matce*. Warszawa 1810. <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=4548&dirids=1> (data dostępu)

#### 2. Streszczenie

Do artykułu należy dołączyć streszczenie w języku angielskim (o objętości od 600 do 1000 znaków) wraz z przetłumaczonym tytułem.

