

STEFAN KRUK

SZTYWNY GORSET EMPLOI (STANISŁAWY WYSOCKIEJ DWA SEZONY LUBELSKIE)

Jarosław Iwaszkiewicz we wstępie do swojej książki *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. Wspomnienie pisał:

Ogromnie żałuję, że stan materiałów, którymi rozporządzam, nie daje mi żadnej możliwości prześledzenia pierwotnej drogi rozwoju tej wspaniałej artystki. Jakimi sposobami przeszła ona przez pierwsze lata teatru wędrownego, jakimi drogami i jakimi naukami prowadzona doszła do takiej dojrzałości i takiej potęgi w swoich poglądach na sztukę aktorską, jakie posiadała już w Krakowie? Jakimi drogami kształtowała się ta Diana z *Fantazego*, Maryla z *Dziadów*, Judyta z *Księdza Marka*. Żona z *Nieboskiej* i Balladyna — aby dojść potem do Pallas Atene z *Nocy listopadowej*, Dziadówki z *Milosierdzia* i matki Agisa z *Króla Agisa*? Już samo wspomnienie tych ról mówi nam, jaki był repertuar Wysockiej, jakie były jej ambicje i jakie wysokie przeznaczenia¹.

Słowa te wypowiedział Iwaszkiewicz w 1963 r. dysponując już zarówno kijowskimi wspomnieniami z lat 1916-1918, jak też obserwacjami poczynionymi w dwudziestoleciu międzywojennym, a zatem w najdojrzałszym okresie twórczości Stanisławy Wysockiej. W dwa lata później ukazała się książka Zbigniewa Wilskiego², będąca jakby odpowiedzią na wezwanie Iwaszkiewicza i ukazująca drogę twórczą wielkiej artystki. Dwa lubelskie sezony Wysockiej (1896/97 i 1897/98) znalazły w monografii Wilskiego omówienie niezbyt obszerne, lecz trafnie interpretujące najważniejsze kreacje aktorki. Wilski stwierdził, że w Lublinie szybko rozpoznano talent Wysockiej, tyle że wskazywano jej nieodpowiednie emploi. Tym niemniej wzgląd na ograniczone rozmiary książki (biała seria PIW) sprawił, że autor nie wykorzystał wszystkich materiałów, jakimi mógł dysponować. Ponadto w pracy Wilskiego trafiają się pewne błędy wynikłe, być może, z małej znajomości realiów lubelskich.

¹ J. Iwaszkiewicz. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. Wspomnienie. Warszawa 1963 s. 10 n. Iwaszkiewicz nie wspomina w swej książce ważkiej pracy Mieczysława Rulikowskiego pt. *Wysockiej pierwsze lata w teatrze* („Pamiętnik Teatralny” 1956 z. 4 s. 531-560), w której jednakże lubelskie występy Wysockiej z lat 1896-1898 nie zostały szerzej omówione, gdyż autor piszący swój szkic w Warszawie w czasie niemieckiej okupacji nie miał dostępu do „Gazety Lubelskiej”, podstawowego źródła z tego zakresu.

² Z. Wilski. *Stanisława Wysocka*. Warszawa 1965. Warto dodać, że 5 lat później Wilski ogłosił artykuł pt. *Środki aktorskie Stanisławy Wysockiej* („Pamiętnik Teatralny” 1970 z. 3 s. 336-350), w którym również znalazły się nawiązania do dwóch omawianych w moim przyczynku sezonów lubelskich wybitnej artystki.

Niechaj to krótkie wprowadzenie posłuży jako uzasadnienie podjęcia tego — frajującego w istocie — tematu na nowo.

Wilski mylnie utrzymuje, że w całym 2-letnim okresie pracy Wysockiej w Lublinie sprawozdania teatralne do „Gazety Lubelskiej” — jedyne go czasopisma polskiego wychodzącego w owym czasie w naszym mieście — pisywał tylko Władysław Czarnoluski, któremu zresztą monografista Wysockiej nie odmówił kompetencji, skoro jego recenzje uznał za pierwszą „rzeczową krytykę”, z jaką — występująca w teatrze od 1894 r. (m. in.: w Siedlcach, Kielcach i Radomiu) — artystka się zetknęła. W istocie w latach 1896–1898 w „Gazecie Lubelskiej” ukazywały się recenzje czterech sprawozdawców: Ignacego Wolanowskiego (kryptonim „iw.”), Władysława Czarnoluskiego („W. Cz.”), Zdzisława Piaseckiego (bez podpisu albo z kryptonimem „Z. P.”), wreszcie Ludwika Świeszewskiego („L. S.”). Sprawa, z pozoru wyglądająca na pedanterię, jest o tyle istotna, że przecież w opisie gry aktorskiej najczęściej skazani jesteśmy na analizę języka recenzentów, którzy posiadają różną kulturę artystyczną, przygotowanie zawodowe, poglądy na sprawy bieżące i ostateczne. Tak było i w tym wypadku. W ocenie gry Wysockiej, a także jej możliwości twórczych, panowała w „Gazecie Lubelskiej” niemal jednomyślność i to mogło zmylić warszawskiego teatrologa, natomiast upodobania repertuarowe wyżej wymienionych sprawozdawców były rozbieżne. O ile bowiem Wolanowski aprobował nowe prądy estetyczne (naturalizm, weryzm włoski, symbolizm), o tyle Czarnoluski, a także Świeszewski, woleli raczej francuską komedię salonową. Piasecki, redaktor odpowiedzialny „Gazety Lubelskiej”, natomiast był człowiekiem o skrajnie konserwatywnych poglądach i niebawem (w latach 1900–1903) odegra ponurą rolę lubelskiego Savonaroli gromiącego w teatrze wszystko, co nowe (ofensywa dramatu modernistycznego ze sztukami Przybyszewskiego na czele) i wykraczające poza jałowe moralizatorstwo melodramatu.

Opisy ról granych przez Wysocką znajdujemy głównie w recenzjach Wolanowskiego (do 17 XI 1896 r.) i Czarnoluskiego (od 28 XI tegoż roku). Przyjrzyjmy się teraz, jaki materiał przydatny do opisu lubelskiego etapu biografii artystycznej Stanisławy Wysockiej odnajdujemy w sprawozdaniach tych recenzentów.

Pierwsze dwie wzmianki o Wysockiej w „Gazecie Lubelskiej” dotyczą sezonu letniego towarzystwa dramatycznego Felicjana Felińskiego, osiadłego w Ciechocinku. W artykule omawiającym repertuar oraz skład osobowy zespołu, który przybył jesienią do Lublina na sezon zimowy 1896/97, czytamy, że Wilska-Wysocka kreować będzie „role bohaterskie”.³ Warto tę informację zapamiętać w związku z późniejszą kampanią recenzentów lubelskich, pragnących artystkę wtłoczyć w sztywny gorset emploi rezonerek i kokietek salonowych.

Sezon rozpoczęto 3 października, ale Wysocka „zajmująca pierwsze miejsce w personelu kobiecym towarzystwa Felińskiego” na swój debiut lubelski musiała czekać do 20 października. Wolanowski w recenzji z przedstawienia farsy *Pan dyrektor* Bissona pisał, że wcześniejsze „wieści zakulisowe” na temat talentu Wysockiej nie były przesadzone. Artystka wystąpiła po raz pierwszy na scenie lubel-

³ „Gazeta Lubelska” 1896 nr 208, 227.

skiej w roli Zuzanny. „Gra jej w scenach z „panem dyrektorem” pełna była swobody, znamionującej obycie ze sceną, na której pracuje podobno od niedawna”.⁴ Recenzent podkreślał grę „pięknych, wyrazistych oczu”, które „częstokroć więcej mówią [...] niż usta”. Na koniec Wolanowski orzekł, że Wysocka jest „aktorką z przyszłością”.

Po upływie tygodnia Wysocka wystąpiła jako Paulina w *Pocziwych wieśniakach* Sardou obok N. Truskowskiej, M. Bogdana, H. Halickiego, Z. Werowskiego, W. Bratza, W. Szymborskiego, K. Wysockiego i F. Kosińskiego. Sprawozdawca nie pochwalił jednak nowej kreacji: „Wysocka po doskonałym popisie swoim w *Panu dyrektorze* wydała mi się w *Pocziwych wieśniakach* jak gdyby w niewłaściwej roli obsadzona”. Aktorka „zdawała się zdradzać brak odpowiedniej ekspresji w momentach dramatycznych”.⁵

Omawiany tu sezon był w działalności towarzystwa nader interesujący. Feliński, drugi po Pawle Ratajewiczu dyrektor teatru wędrownego, któremu po powstaniu styczniowym udało się utrzymać w Lublinie przez trzy sezony zimowe z rządu, obok pewnej liczby operetek i fars grał szereg interesujących nowości, m.in.: *Szczęście w zakątku* Sudermanna, *Miłości* Schnitzlera, *Skowronka* Wildenbrucha, wreszcie *Hanusię* Gerharda Hauptmanna w przekładzie M. Konopnickiej (31 X 1896 r.), powtórzoną następnie dwa razy. W tej ostatniej sztuce, budzącej zrozumiałą sensację w dość ospałym środowisku lubelskim, Wysocka wystąpiła w roli matki.⁶ Niestety, Wolanowski, zafascynowany dramatem, aktorom poświęcił mało miejsca, szerzej omówił tylko niezbyt udaną kreację „naiwnej” towarzystwa Felińskiego — N. Truskowskiej, która wystąpiła w roli tytułowej. Wysockiej sprawozdawca poskąpił uwag, a szkoda, gdyż w sztuce Hauptmanna grała ona swoją pierwszą matkę dramatyczną, w którym to rodzaju ról w dwudziestoleciu międzywojennym artystka dała niezapomniane kreacje.

Wolanowski odnotował jeszcze cztery role Wysockiej. O roli Jadwigi, ośmieszonej emancypantki w komedii *Sprawa kobiet* Bałuckiego, recenzent napisał zwięźle, że „p. Wysocka wytworną grą swoją zacierała braki charakteru [...] postaci”.⁷ W komedii jednoaktowej *W poczekalni doktora*, pióra lekarza lubelskiego, Gustawa Dolińskiego, Wysocka wystąpiła w roli Zofii, żony tytułowego bohatera, którą „odegrała z właściwą sobie precyzją”.⁸ Tego samego wieczoru Wysocka kreowała rolę Hrabiny w komedyjce *Ciężka próba* Bertona. Wolanowski pochwalił ten wybór, gdyż, jego zdaniem, „w takich rolach [Wysocka] prezentuje się jak najkorzystniej wywierając wrażenie osoby rozumiejącej nie tylko to, co się gra, ale nadto i to, jak grać należy”.⁹

⁴ iw. *Z teatru*. „Gazeta Lubelska 1896 nr 231.

⁵ Tamże nr 238.

⁶ Zbigniew Wilski w cytowanej książce podaje mylną informację, jakoby Wysocka wystąpiła w inscenizacji *Hanusię* Hauptmanna w roli Diakonisy. Rolę tę kreowała Michalina Solska (por. iw. tamże nr 241).

⁷ Tamże nr 243.

⁸ Tamże nr 245.

⁹ Tamże.

Artystka nie chciała jednak zamykać się w obrębie ról salonowych, pragnęła rozszerzyć skalę swoich doświadczeń aktorskich. O tej dążności świadczyła rola matki w *Hanusiu*, a także rola Magdy w dramacie ludowym *Z piekła rodem* Gutowskiego. Magda w tej ostatniej sztuce jest typem herod-baby, która rada by przyspieszyć zgon starego męża w celu zrealizowania związku z młodym kandydatem do ręki pasierbicy Marysi. Wolanowski w grze Wysockiej dostrzegł „staranność”, ale zmiany zalecanego aktorce emploi nie pochwalił: „tak ujmująca jej powierzchowność, jak też temperament niezbyt nadają się do odtwarzania postaci „z piekła rodem”.¹⁰

Po ustąpieniu Wolanowskiego przez krótki okres recenzje teatralne w „Gazecie Lubelskiej” pisywali Piasecki i Świeszewski. Prowizorium zostało zakończone z chwilą objęcia działu sprawozdań przez Władysława Czarnońskiego. Ten prawnik z wykształcenia pierwszy swój opis kreacji Wysockiej (Zofia Płonicka w *Flircie* Bałuckiego) poprzedził ogólną charakterystyką aktywów i pasywów w grze aktorki, która nie przekroczyła jeszcze 20 lat życia! „Młoda ta artystka obok urody, posiada wyjątkowo korzystne warunki sceniczne: twarz podatną do gry mimicznej, oko wielkie i wyraziste, głos miły, dykcję wyraźną; obok tego inteligentne traktowanie odtwarzanej postaci i duży zasób temperamentu scenicznego”.¹¹ Wszystkie te zalety pozwoliły recenzentowi stwierdzić, że Wysocka obdarzona jest „talentem wrodzonym”. Ale obok zalet w grze początkującej, bądź co bądź, artystki dało się zauważyć również sporo wad, do których Czarnoński zaliczył: „pewną chwiejność w przeprowadzeniu charakteru”, „niedostateczne wycieniowanie dramatycznej sceny aktu trzeciego” (mowa o roli Zofii Płonickiej), wreszcie „ruchy nerwowe, spięzaste, przeciwne optyce teatralnej [...]”. Biorąc jednak pod uwagę wiek artystki sprawozdawca w konkluzji stwierdził: „W każdym razie przyznać muszę, że od dawna, chyba od czasu występów p. Natalii Siennickiej, nie przypominam sobie w personelu goszczących u nas towarzystw artystki tak wiele obiecującej na przyszłość, jak p. Wysocka”. Czarnoński potwierdził więc zdanie Wolanowskiego o talencie Wysockiej, co należy zaliczyć na plus w jego działalności recenzenckiej, ale — niestety — popełnił ten sam błąd, co jego poprzednik, podtrzymując opinię o predyspozycji artystki do ról amantek salonowych. Sprawozdawców mylił, być może, wiek aktorki. Wszelkie potknięcia Wysockiej w tym dziale ról brane były jedynie na karb braku doświadczenia.

Oto jeszcze jeden przykład tej komedii pomyłek. W farsie Schönthana *Hrabina Oczko* Wysockiej powierzono rolę tytułową, ale artystka „pomimo wrodzonego wdzięku kobiecego — ileż Wysocka dała by za to, ażeby w okresie warszawskim napisano o jej warunkach „zewnątrznych” taki komplement — nie mogła sprostać tej roli przy zupełnym jeszcze braku rutyny scenicznej”.¹² Nic więc dziwnego, że prawdziwe braki w grze aktorki, częściowo wynikłe z jej predyspozycji do ról dramatycznych, wprowiły sprawozdawcę w stan irytacji: „artystka zanadto stara się grać oczami, rękami, figurą całą, nawet tam, gdzie tego najmniej potrzeba i zapo-

¹⁰ Tamże nr 251.

¹¹ W. Cz. *Z teatru*. „Gazeta Lubelska 1896 nr 261.

¹² Tamże nr 271.

mina o tym, że naturalne ruchy stanowią największą ozdobę nie tylko w życiu, ale i na scenie”.

Gościnne występy Gabrieli Zapolskiej zepchnęły Wysocką na plan dalszy, dlatego nieco obszerniejszą wzmiankę o jej grze, zresztą krytyczną, odnajdujemy dopiero w recenzji z przedstawienia *Sprawy Clemenceau* Dumasa-syna, w którym naszej artystce powierzono po raz drugi rolę matki dramatycznej. Czarnołuski tłumaczy ten fakt prozaicznie, że „p. Felińska woląa siedzieć w kasie, gdyby nie to pani F. mogłaby grać rolę hr Paulescu”.¹³

Następna wzmianka na temat gry Wysockiej dotyczy sztuki *Upadek lwa* Niemca Vossa, który zapragnął ośmieszyć Napoleona I. W tej to sztuce „jedyną kobiecą postacią, błado zarysowaną, wykonała p. Wysocka z zupełnym powodzeniem”.¹⁴

Zbliżał się benefis artystki (6 III 1897 r.), na który Wysocka wybrała sztukę *Żywy posąg* Włocha Cicogniego. Obszerny anons „Gazety Lubelskiej” w nader ciepłych słowach zwracał uwagę publiczności na „wyjątkowo szczęśliwe warunki sceniczne” artystki oraz na jej „duży zasób zdolności intelektualnych”. Jednakże benefis zakończył się fiaskiem materialnym (garstka widzów) i potknięciem artystycznym, gdyż Wysocka trudnej roli Marii-Noemi, w której Wisnowska jeszcze nie tak dawno temu czarowała na scenie warszawskiej, sprostać nie potrafiła. Recenzent pochwalił „konsekwentne przeprowadzenie całości”, „opracowanie szczegółów”, wdzięk w „scenach kokieterii”. Zgłosił natomiast zastrzeżenia co do głosu: „w ustępach silniejszych wybuchów adeptce brakowało siły, a zwłaszcza głosu, którego skala w obecnym stadium jest stanowczo za mała i za słaba do ról dramatycznych”.¹⁵

Z tym większym zapalem Czarnołuski zalecał Wysockiej role amantek. Po przedstawieniu komedii salonowej *Walka kobiet* Scribe'a, w której aktorka grała rolę hrabiny d'Auval, pisał:

Utalentowana artystka potwierdziła w zupełności to korzystne wrażenie, jakie wywołała swoimi poprzednimi występami w rolach salonowych — i przestrzegal — byleby nie obarczano jej rolami bohaterek lub matek dramatycznych, które to eksperymenty mogą sparzyć młodociany talent, jakeśmy tego mieli niezliczone przykłady w prowincjonalnych teatrach.¹⁶

Przeciążanie młodych aktorów w teatrach wędrownych było faktem, jednakże krytyk nie rozumiał, że Wysocka w owym czasie — ważnym dla jej artystycznego rozwoju — szamotała się z narzuconym jej przez recenzentów emploi, któremu sprostać nie mogła; trudności zaś w kreowaniu ról dramatycznych, jak przyszłość pokazała, były chwilowe, wynikłe z braku wyrobienia scenicznego. Najlepszym tego dowodem była rola Amelii w *Mazepie* Słowackiego, którą Wysocka grała źle, ale winę za tę porażkę ponosił w dużej mierze reżyser, który nie potrafił wskazać młodziutkiej artystce właściwego sposobu rozłożenia akcentów emocjonalnych.¹⁷

¹³ Tamże 1897 nr 18.

¹⁴ Tamże nr 38.

¹⁵ Tamże nr 53.

¹⁶ Tamże nr 52.

¹⁷ „Amelia umiera dopiero w ostatniej odsłonie, w grze zaś swojej p. Wysocka już w pierwszym akcie robiła wrażenie umierającej, tak ją artystka błado i bezbarwnie odtworzyła” (tamże nr 61).

Mazepę wystawiono z okazji gościnnych występów Bolesława Leszczyńskiego. Tenże sam artysta przywiózł w swoim repertuarze *Turniej*, widowiskowy dramat historyczny Kozłowskiego, w którym Wysocka „dała dobrą sylwetkę Bepiny, modelki”.¹⁸ Do końca sezonu zimowego 1896/97 nie dane już było Wysockiej opracować większej roli.

W następnym sezonie w rolach „naiwnych” Truskowską zastąpiła osiemnastoletnia Antonina Podgórska, od dwóch lat będąca na scenie (grała uprzednio w zespole Czesława Janowskiego w Częstochowie i w Dąbrowie Górniczej), która niebawem w towarzystwie Felińskiego miała zagrozić pozycji Stanisławy Wysockiej. Stało się to nie od razu, bo jeszcze w przedstawieniu inauguracyjnym (25 IX 1897 r.) w krotchwili *Grochowy wieniec* Małeckiego, osnutej na kanwie *Pamiętników* Paska, „z kobiecego personelu najwdzięczniejsze pole miała p. Wysocka w roli rezolutnej wdówki Ruckiej”.¹⁹ Przy czym po przerwie letniej sprawozdawca dostrzegł w jej grze dalszy postęp, gdyż stwierdził: „Sympatyczna artystka widocznie rozwija swój talent, przez co gra jej zyskuje na wykończeniu”. Podgórska w tej inscenizacji grała drugą rolę kobiecą (Elżbieta) i „wykazała dobre warunki na naiwną”. Czarnołuksi pochwalił zwłaszcza jej głos „pełen szczerzej prostoty”. Tymczasem Wysocka największe kłopoty miała w owym okresie właśnie z rozszerzeniem skali głosu. Nie potrafiła też nim jeszcze należycie gospodarować. W inscenizacji komedii społecznej *O własnej sile* Święckiego znowu główne role kobiece przypadły w udziale Wysockiej i Podgórskiej, ale pierwsza z nich spotkała się z zarzutem, że grała w 2 akcie „odpowiednio do środków swoich od samego początku za silnie, przez co w dalszym przeprowadzeniu [roli] brakowało stopniowania, a głos miejscami odmawiał posłuszeństwa”.²⁰

Rywalizacja z Podgórską była dla Wysockiej tym bardziej przykra, że „naiwna” zaczęła dystansować „bohaterkę” właśnie w rzadko pojawiającym się na afiszach repertuarze dramatycznym, który przecież był przedmiotem marzeń, a niebawem także sukcesów Wysockiej. Do próby sił doszło w inscenizacji *Małki Szwarcenkopf* Zapolskiej, w której to sztuce obydwie aktorki przygotowały rolę tytułową z tym, że Podgórska występowała na premierze zyskując uznanie publiczności i recenzenta miejscowej gazety. Wysocka zaś grała na drugim przedstawieniu. Czarnołuksi po jej występie wydał Salomonowy wyrok: „Wczoraj w roli Małki walczyła z p. Podgórską o lepsze p. Wysocka. Utalentowana artystka pojęła postać nieco dramatyczniej, ale przeprowadziła ją również konsekwentnie i naturalnie”.²¹ Jednakże w dalszych przedstawieniach tego szlagieru sezonu, który wypełnił 8 wieczorów, rolę Małki kreowała Podgórska, faktyczna zwyciężczyni tego aktorskiego turnieju. Jej też przypadła w udziale rola tytułowa (modelka paryska) w sztuce *Trilby* Mauriera. Wysocka natomiast występowała nadal w dramatach ludowych takich, jak: *Marcin Łuba* Sewera i Micińskiego oraz *Placówka* Staszewskiego i Popławskiego według powieści Bolesława Prusa.

¹⁸ Tamże nr 62.

¹⁹ Tamże nr 210.

²⁰ Tamże nr 215.

²¹ Tamże nr 225.

Przyszłej chlubie teatru polskiego powierzono w *Placówce* rolę Zośki, ale „postać Zośki nie udała się p. Wysockiej; w całym przeprowadzeniu roli widać było jakąś robotę nieświadomą celu, a daleką od naturalności”.²² Dlatego też z okazji przedstawienia *Pozytywnych* Narzynieckiego Czarnołuśki ustosunkował się do gry Wysockiej w sposób „całościowy”, pragnąc podsunąć aktorce właściwą — zgodnie z własnym mniemaniem — drogę rozwoju.

Posiadając obszerne emplois rezonerek salonowych i kokietek p. Wysocka, czy to z własnych aspiracji czy też wskutek niefortunnej obsady reżyserskiej, koniecznie chce się przedzierzgnąć w bohaterkę dramatyczną. Są to eksperymenty podwójnie niefortunne: raz, że dyskredytują artystkę, a po wtóre, że mogą zgubnie wpłynąć na wątył z natury głos jej. Skutki tego bodaj czy i dziś już nie są widoczne w pewnym bezdźwięcznym zgrubieniu niskich tonów, którymi pani W. chętnie lubi się posługiwać. A szkoda, bo grając rolę Julii artystka świeżo dowiodła żywotności swego talentu.²³

Po takiej lekcji recenzent jakby ignorował kreację Wysockiej w dramacie ludowym *Tomasz Żak* Zapolskiej, pochwalił natomiast rolę „pełnej wdzięku i finezji Niny, szansonistki” w farsie *Koziolki* Hirszbergera.

Wysocka jednak nie poddawała się. Instykt artystyczny, wysokie mniemanie o sztuce aktorskiej, a także ambicje własne (niebawem podejmie próbę zaangażowania się w Warszawskich Teatrach Rządowych) — wszystko to skłaniało ją do podejmowania trudnych i odpowiedzialnych zadań. Dlatego też w inscenizacji tragedii *Intryga i miłość* Schillera Wysocka objęła dramatyczną rolę Lady Milford, pozostawiając Podgórskiej liryczną rolę Ludwiki, przez co dała dowód dużej świadomości swoich możliwości aktorskich.

Na drugi benefis lubelski (8 II 1898 r.) artystka wybrała nową sztukę reprezentującą naturalizm francuski (*Ucieczka* Brieux'a), w której zagrała rolę Lucyny. Sztuka wymierzona przeciw nadmiernemu uleganiu w medycynie teorii dziedziczności wzbudziła zainteresowanie „publiczności wykształconej”, Wysocka zaś w roli ofiary pseudonaukowych praktyk doktora Bertry'ego „zdobyła sobie [...] całe audytorium”²⁴, po przedstawieniu zaś otrzymała „wspaniały wieniec”.

Do końca sezonu (5 III 1898 r.), który został skrócony z powodu przybycia do Lublina trupy rosyjskiej (zespół polski musiał opuścić gmach przy ul. Namiestnikowskiej), Wysocka grała już mało znaczące role, m. in. w *Szalawile* Glińskiego oraz w jednoaktówce *Nie ma męża w domu*. Intrygująca jest natomiast zagadka, kto kreował rolę tytułową w inscenizacji „dwóch obrazów” *Balladyny* Juliusza Słowackiego (26 II 1898 r.), gdyż „Gazeta Lubelska” nie daje odpowiedzi na to pytanie²⁵, a innych przekazów źródłowych brakuje. Jeśli nawet Wysocka nie wystąpiła w roli *Balladyny* — a wydaje się, że w ówczesnym zespole Felińskiego tylko jej można było powierzyć to zadanie — jednak pozostaje faktem to, może pierwsze, zetknięcie się praktyczne z dramatem Słowackiego, który tak długo artystkę fascynował.

²² Tamże nr 246.

²³ Tamże nr 258.

²⁴ Z. P. Z *teatru*. „Gazeta Lubelska” 1898 nr 31.

²⁵ Tamże nr 42, 47.

*

W 1898 r. „Gazeta Lubelska” skierowała *Pod adresem dam* diatrybę na temat tyranii gorsetu. „Gorset — pisał anonimowy autor — za piękność daje kobietom brzydotę. Nie tylko figurę wykoślawia, ale cerę psuje, utrudnia obieg krwi, przeszkadza w trawieniu”.²⁶ Nawet jeśli odejmiemy od cytowanej wypowiedzi widoczną przesadę, to przecież jeszcze pozostanie prawda zasadniczego wątku.

Odnieśmy teraz kostiumologiczną kwestię obyczajową z końca XIX stulecia do problematyki sztuki aktorskiej owego czasu, która nas tutaj interesuje. Okazuje się, że w tej ostatniej dziedzinie „Gazeta Lubelska” wykazała większy konserwatyzm niż w problematyce mody damskiej. Bo czyż ciągła krytyka poczyniła artystki pragnącej poszerzyć skalę swoich możliwości, zbadać ich rozpiętość, aktorki, która instynktownie, bez pomocy reżysera, szukała właśnie najodpowiedniejszych ról dla swego temperamentu, warunków zewnętrznych, upodobań estetycznych — nie przypomina owego gorsetu, który „figurę wykoślawia”? Stanisława Wysocka w latach 1896-1898 podczas występów w towarzystwie Felicjana Felińskiego walczyła właśnie z takim krępującym ją „gorsetem” — emploi, w dodatku najfalszywiej artystce podsuwanym. Dlatego dla dalszego rozwoju jej warsztatu aktorskiego zmiana teatru była koniecznością. Jakoż, istotnie, w końcu września 1898 r. Wysocka uzyskała debiut na scenie Rozmaitości warszawskich w dramatycznej roli Azy (*Chata za wsią Galasiewicza i Mellerowej*), Judyty w tragedii *Uriel Akosta* Gutzkowa oraz Mańki w *Panu Damazym* Blizińskiego. Mimo pozytywnych recenzji nie została do tego teatru przyjęta. Może artystce brakowało jeszcze niezbędnego doświadczenia, może dyrekcja WTR patrzyła na występy Wysockiej przez te same „okulary”, co lublinianie Wolanowski i Czarnołuński — trudno to dzisiaj rozstrzygnąć. Faktem jest, że w biografii artystycznej Wysockiej nadal trwało prowizorium, wypełnione występami na pozarządowych scenach warszawskich i w Poznaniu, zakończone dopiero w 1901 r., kiedy utalentowana artystka została zaangażowana w Krakowie przez Józefa Kotarbińskiego. Tam, w przodującym teatrze polskim, grając odpowiednio dla siebie role dramatyczne, talent Wysockiej rozwinął się w całej pełni. Pierwszy zaś okres lubelski był w życiu artystki o tyle istotny, że właśnie wówczas Wysocka uzyskała pełną świadomość swoich możliwości aktorskich oraz własnej artystycznej misji.

²⁶ *Pod adresem dam*. Tamże 1898 nr 127.