

Dorota Jarząbek-Wasyl

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0003-3097-9830

Migracje międzyetniczne w polskim teatrze w Galicji

Przypadek Andrzeja Mielewskiego

Abstract

Inter-ethnic Migration in Polish Theatre in Galicia: The Case of Andrzej Mielewski

The article presents the profile of Andrzej Mielewski (b. 1866 or 1867, d. 1916), actor and theatre director. It focuses on his ethnic origins, using them as a point of departure to discuss their influence on his career, repertoire, and his relations with other theatre workers. The author is not interested in Mielewski's ethnicity in political terms, as a clue that would allow to determine the actor's national affiliation; instead, she analyses his case from the perspective of migration, of moving between different complementary or conflicting ways of defining one's identity and belonging somewhere through language, faith, and memory. The article also draws on classic historical research about Galicia and its ethnic relations, and on social anthropology studying societies with a hybrid cultural structure.

Keywords

Andrzej Mielewski, ethnicity, Ruthenian/Ukrainian identity, theatre in Kraków, modernist acting, Galician culture in the 19th century

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest postaci aktora i dyrektora teatrów Andrzeja Mielewskiego (1866 lub 1867–1916). Wydobywa i czyni punktem wyjścia etniczne pochodzenie artysty oraz jego wpływ na karierę, repertuar, wreszcie – relacje z innymi pracownikami sceny. Etniczność Mielewskiego nie interesuje autorki w wymiarze politycznym, jako trop prowadzący do jednoznacznego rozstrzygnięcia narodowych związków aktora. Jego przypadek analizuje raczej z perspektywy migracji, krążenia między różnymi, komplementarnymi lub spornymi, sposobami definiowania własnej tożsamości i przynależności poprzez język, wyznanie, pamięć. Odwołuje się zarazem do klasycznych badań historycznych na temat Galicji i jej stosunków ludnościowych, jak i do antropologii społecznej zajmującej się społeczeństwami o hybrydycznej strukturze kulturowej.

Słowa kluczowe

Andrzej Mielewski, etniczność, tożsamość rusińska/ukraińska, teatr krakowski, aktorstwo modernistyczne, kultura Galicji w XIX wieku

Od dłuższego czasu niepokoi mnie nieco zapomniana postać w historii teatru polskiego przełomu XIX i XX wieku: Andrzej Mielewski (1866 lub 1867–1916). Zaczęło się od ciekawości, kim był człowiek, który potrafił przekonać nieugiętego w swoich decyzjach pisarskich Stanisława Wyspiańskiego, aby tuż przed premierą w październiku 1907 włączył do wydrukowanego już tekstu *Cyda* kilkadziesiąt dodatkowych wersów. Parę lat wcześniej Mielewski zagrał główne role w *Dziadach* (1901) i *Wyzwoleniu* (1903). Przed wybuchem pierwszej wojny światowej był współorganizatorem teatru dla widowni robotniczej w Łodzi. Pomędzy tymi rozdziałami scenicznej i dyrektorskiej aktywności zatarł się, w istocie nierozpoznany przez badaczy fakt, że Andrzej Mielewski wywodził się z innej grupy etnicznej niż polska.

Nie ma w tym nic nadzwyczajnego, jeśli wziąć pod uwagę realia austriackiej Galicji końca XIX wieku. Była to wszak prowincja z mozaikową etnicznie i narodowo populacją¹, w której mieszane pod względem religijnym², a niekiedy i narodowym, małżeństwa zdarzały się często. A jednak pochodzenie etniczne właśnie w tej epoce przestało być elementem neutralnym czy drugoplanowym, w każdej chwili mogło zostać przejęte lub wykorzystane politycznie w gorączce narodowowyzwoleńczych lub narodotwórczych dążeń³.

Etniczność Mielewskiego nie interesuje mnie jednak w wymiarze politycznym, jako trop prowadzący do takiego czy innego „osadzenia” i rozstrzygnięcia narodowych związków tego aktora. Jego przypadek może się okazać ciekawszy, a także bardziej uchwytny (nie tracąc zarazem na swojej złożoności), jeśli spojrzymy nań – eksperymentalnie – z perspektywy migracji, krążenia między różnymi, komplementarnymi lub spornymi, sposobami definiowania własnej tożsamości i przynależności. Sytuacja ta dotyczyła wielu, o ile nie wszystkich, aktorów teatru polskiego pod zaborem. Oficjalnie pozostawali oni obywatelami rosyjskimi, pruskimi, czy

Ilustracje nr 1, 5 i 7 pochodzą ze zbiorów Muzeum Krakowa, sygn. MHK-F56g-VI, MHK-F5510-VI-2g, MHK-F52g60/VI.

¹ Regularnie prowadzone spisy ludności nie uwzględniały osobnej kategorii etnicznej, lecz wyznaniową (którą na ogół utożsamia się z etniczną). W dekadzie, w której urodził się Mielewski, skład prowincji wyglądał następująco (dane z 1869): rzymscy katolicy – 2 509 015, unicy – 2 317 884 (w tym ormiańscy katolicy 2102), prawosławni – 1495 (w tym ormianie monofizycy – 126), ewangelicy – 39 746, wyznania mojżeszowego – 575 918, inne wyznania i bezwyznaniowcy – 631. Krzysztof Zamorski, *Informator statystyczny do dziejów społeczno-gospodarczych Galicji: Ludność Galicji w latach 1857–1910* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1989), 70, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/153100/edition/144907/informator-statystyczny-do-dziejow-spoeczno-gospodarczych-galicji-ludnosc-galicji-w-latach-1857-1910-zamorski-krzysztof-1952>.

² Zawierano małżeństwa również w obrębie jednej religii (np. katolickiej), ale różnych jej obrządków, posługujących się odmiennym kalendarzem i tradycją językową (obrządku: ormiański, grecki, rzymski).

³ Zob. Henryk Wereszycki, *Pod berłem Habsburgów: Zagadnienia narodowościowe* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986).

jak Mielewski – austriackimi w rzeczywistości zaś sięgali po wiele różnych etykiet, jakie dawało: obywatelstwo, narodowość (nieutożsama z obywatelstwem), etniczność (nieutożsama z narodowością), religia i obrządek (bliskie etniczności, ale nie zawsze z nią równoznaczne), w końcu – pochodzenie społeczne i płeć. Ludzie ci w procesie edukacji zdążyli się przystosować zarówno do tego stanu rzeczy, jak i do niezbędnej w ich sytuacji wielojęzyczności – w swojej karierze dokonywali niekiedy rozmyślnego, pragmatyczno-politycznego wyboru spośród kilku języków, bądź nabywali nowe kompetencje językowe. Ich położenie komplikowało się dodatkowo, jeśli wywodzili się z rodzin dwuobrządkowych, na przykład łacińsko-unickiej, byli pochodzenia żydowskiego lub wychowali się w mieszanym środowisku kulturowym, na przykład polsko-niemieckim, a więc migrowali między różnymi grupami.

Staram się pogodzić dwa podejścia badawcze: klasyczną historię społeczno-polityczną Europy Środkowej oraz antropologię społeczną zajmującą się społeczeństwami o hybrydycznej strukturze kulturowej. Ta pierwsza, bazując na źródłach (dokumentach prawnych, relacjach sejmowych, prasie, wspomnieniach), zwraca uwagę na komplikacje polityczne zakątka Austro-Węgier, jakim była Galicja. Wyczula na mitologizację i ideologizację jej dziejów w imię przesuniętych czasowo, na ogół późniejszych losów narodowych poszczególnych wspólnot⁴. Dlatego ważne jest, żeby nie ulegać perspektywie dwudziestowiecznego spojrzenia na ten region (a większość opracowań jednak to robi, traktując Galicję jako próg wydarzeń następnego stulecia i zarazem odcinając ją od wieków poprzednich) ani onomastycznej grze „galicyjskością” ze strony władz austriackich wypierających historię tak dawnej Rusi halickiej, jak i Polski. Drugim postulatem tej szkoły jest niuansowanie nazewnictwa zgodnie z tym, jak kształtowało się ono w epoce. Dlatego też będę stosowała zasadniczo dwie formy: Rusin, rusiński, względnie ruski (w nazwach własnych) do oznaczenia świadomości etnicznej (to określenie było ogólnie używane w materiałach źródłowych), zaś Ukrainiec, ukraińskość – do określenia świadomości narodowej, którą proklamował ukraiński ruch narodowy. Jest to istotne o tyle, że nie wszyscy Rusini deklarowali narodowość ukraińską, a nie czyniła ich narodową wspólnotą sama

⁴ Przegląd stanowisk i sposobów uprawiania historiografii Galicji zob. Andrzej A. Zięba, „Kultura Galicji”, w: Elżbieta Orman i Grzegorz Nieć, red., *Spółeczeństwo, kultura, inteligencja: Studia historyczne ofiarowane Profesor Irenie Homoli-Skqpskiej* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009).

językowa i obrządkowa odrębność, lecz jej świadome polityczne użycie, zdefiniowanie i zaakceptowanie⁵.

W badaniach antropologów społecznych ciekawe jest kruche, labilne stadium etniczności niezajętej jeszcze przez polityczne procesy. Proponują oni patrzeć na to zjawisko kulturowo-społeczne w jego dynamice i zarazem z perspektywy samych zainteresowanych⁶. Jest to więc bardziej samopostrzeganie się przez ludzi niż stwierdzanie bezwzględnych faktów definiujących polityczne zbiorowości.

W ujęciu antropologicznym podkreśla się, że, po pierwsze, różnice etniczne zaznaczają się, a nawet tworzą dzięki kontaktom z innymi, mają więc relacyjny i dwustronny charakter. Po drugie, dana cecha społeczna i kulturowa, istotna w określonym momencie dla samych zainteresowanych i stanowiąca podstawę ich etnicznego wyróżnienia, może zostać następnie przewartościowana, stracić na znaczeniu, a nawet zaniknąć. Eriksen chętnie wraca do pytania: kiedy etniczność ma znaczenie? Odpowiedź będzie inna, gdy udziela się jej w imieniu całej grupy (a często pewnych przedstawicieli dążących do jej emancypacji, stworzenia jednolitego narodowego bytu), a inna z perspektywy jednostki.

Problem polega na tym, że etniczność może być płynnym i niejednoznacznym aspektem życia społecznego; może być też do pewnego stopnia poddawana manipulacji przez samych jej nosicieli. Naturalnie tożsamościami etnicznymi nie da się manipulować bez ograniczeń – nie można przecież przypisać komuś dowolnej tożsamości, twierdząc na przykład, że Irlandczyk jest „tak naprawdę” Jamajczykiem. Niewątpliwie znaczenie etniczności może się zmieniać w różnych sytuacjach społecznych i często jej nosiciele sami decydują o roli, jaką ma odegrać.⁷

Jakie znaczenie miała etniczność Andrzeja Mielewskiego? Kiedy miała znaczenie? Czy ujawniała się w rolach, które grał, lub innych działaniach? Postać Mielewskiego szczególnie prowokuje do takich pytań, ponieważ w opracowaniach historycznoteatralnych stała się paradoksalnie jednolita i przezroczysta.

⁵ Przykładem wprzęgnięcia wyznania w sprawę polityczno-narodowe jest tzw. ruch rusofilski wśród Rusinów, który wiązał przyszłość narodu ukraińskiego z Rosją. Spowodował on, że już w latach osiemdziesiątych XIX wieku w niektórych miejscowościach wschodniej Galicji dochodziło do konwersji grekokatolików na prawosławie.

⁶ Thomas Hylland Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm: Ujęcie antropologiczne*, tłum. Barbara Gutowska-Nowak (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013). Książka dotyczy wprawdzie głównie współczesnych problemów (XX i XXI wieku), jednak uwzględnia perspektywę historyczną i właśnie dlatego może naświetlać też stosunki społeczne na przełomie XIX i XX wieku. Eriksen uważa, że narodziły się świadomości problemów etnicznych wiążą się z procesami modernizacji i przypadają na wiek XIX wraz z rozwojem kapitalizmu, nasilonym ruchem migracyjnym, tarciami społecznymi między klasami.

⁷ Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, 57.

Andrzej Mielewski

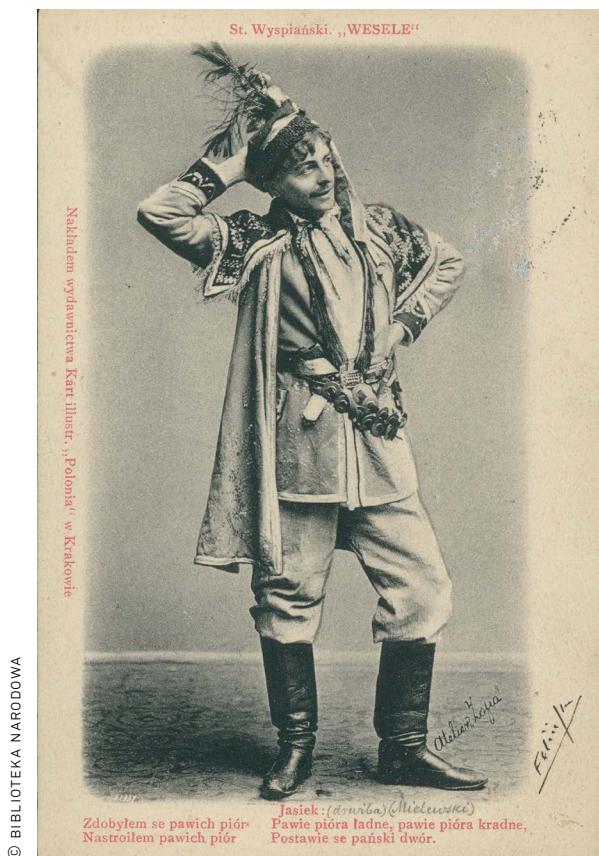
FOT. JULIUSZ MIEN, 1894



Spróbuję przyjrzeć się biografii scenicznej aktora, biorąc pod uwagę tropy związane z jego pochodzeniem i dokonywane przez niego wybory zawodowo-artystyczne.

Co wiemy oficjalnie

Andrzej Mielewski, urodzony w 1866 lub 1867 (bliższa data nie jest znana, o czym będzie jeszcze mowa) zaczynał karierę w 1886 roku w Rzeszowie w zespole Barbary i Adolfa Linkowskich. Jego, przybrane zresztą, nazwisko brzmiało wówczas „Milewski”. Pracował krótko na scenie lwowskiej i ponownie na prowincji (w teatrze stanisławowskim), a od 1893 aż do 1905 oraz w latach 1906–1908 związał się z teatrem krakowskim. Prowadził też własne zespoły wędrowne i wreszcie wraz z Aleksandrem Zelwerowiczem w latach 1908–1910, a następnie samodzielnie



Andrzej Mielewski jako Jasiek
w *Weselu* Stanisława
Wyspiańskiego

POCZTÓWKA, KRAKÓW, 1908

kierował sceną robotniczą (Teatrem Popularnym) w Łodzi. Działalność łódzka aktora doczekała się monografii⁸. W 1910 w Łodzi Mielewski poślubił aktorkę Alinę Gryficz. W 1913 wrócił do Krakowa, zaproszony przez Tadeusza Pawlikowskiego na stanowisko aktora i reżysera. W okresie największego zamętu wojennego i zawieszenia pracy teatru jako instytucji kierował zespołem aktorskim w systemie „działowym” (na scenie teatru Nowości). Zmarł 11 kwietnia 1916, został pochowany na cmentarzu Rakowickim.

Mielewski należał do aktorów wiernych twórczości Wyspiańskiego, regularnie grał w jego sztukach: Jaśka w *Weselu*⁹, Konrada w *Wyzwoleniu*, Rapsoda

⁸ Maria Kaczorowska-Herman, *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi, 1910–1913* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1970).

⁹ Wymyślił również i zorganizował występy łączone: wykłady i deklamacje poświęcone *Weselu*, do których zaprosił Adama Grzymałę-Siedleckiego. Zob. Adam Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny* (Warszawa:

Andrzej Mielewski jako Gustaw
w *Dziadach* Adama Mickiewicza

POCZTÓWKA, KRAKÓW, 1902



© MUZEUM KRAKÓWA

w *Bolesławie Śmiałym*, *Pieśniarza* (Aojdesa) w *Protesilasie i Laodamii*, Don Rodryga w *Cydzie*. Po śmierci dramaturga do tej kolekcji dołączył kreacje: *Bolesława Śmiałego*, *Chłopickiego* w *Warszawiance*, *Meleagra* (krakowska prapremiera 1908), *Księdza* w *Kłątwie* (łódzka prapremiera 1909) i *Rapsoda* w *Legionie*. Szczególny związek z twórczością Wyspiańskiego nie tylko ukształtował jego karierę, ale też działał w drugą stronę. To Mielewski, obok Ireny i Ludwika Solskich, był jednym z najgorętszych orędowników inscenizowania Wyspiańskiego.

Najważniejsze z punktu widzenia pamięci o aktorze wydaje się to, że od prapremiery *Dziadów* w 1901 w Krakowie Gustaw-Konrad Adama Mickiewicza miał twarz i posturę, a także głos Andrzeja Mielewskiego. W nim urzeczywistnił

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966), 128. Trudno powiedzieć, na ile była to próba popularyzacji, a na ile komercjalizacji sukcesu *Wesela*.

się sceniczny byt tej postaci. Specjalnie usposobiony do odtwarzania repertuaru poetyckiego, romantycznego, umiejący łączyć realizm i idealizm w sposób, który był najbliższy chyba Helenie Modrzejewskiej (i z tą aktorką go porównywano), Mielewski wyspecjalizował się w odtwarzaniu skomplikowanych, nie zawsze pozytywnych „bohaterów Polaków”. Należy tu włączyć role: Norwidowskiego Krakusa, Zawiszę Czarnego i Horsztyńskiego Juliusza Słowackiego, Nieznajomego w *Kordianie* i Kossakowskiego w *Księdzu Marku* Słowackiego, Pułaskiego w *Konfederatach barskich* Mickiewicza, Leonarda w *Nie-Boskiej komedii* i Helio-gabala w *Irydionie* Zygmunta Krasińskiego, Sułkowskiego w dramacie Stefana Żeromskiego i wreszcie – serię ról w *Kościuszcze pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (z Naczelnikiem włącznie), dzięki którym zyskał sympatię widzów¹⁰.

Zajmował się też prowadzeniem zespołów teatralnych oraz reżyserią – rozumianą po aktorsku, jako rzemiosło sceniczne – i w niej także wykazywał zainteresowanie nietatnymi tekstami. W Krakowie reżyserował nowości (na przykład *Demonia ziemi* Franka Wedekinda w 1904), chętnie powołując się na znajomość nowoczesnego teatru niemieckiego i jego rozwiązań, zwłaszcza eksperymentów ze sceną kameralną. W Łodzi przygotował własną inscenizację *Dziadów*. Od 1913 w Krakowie reżyserował regularnie, między innymi sztuki George’a Bernarda Shawa (niemal wszystkie wystawiane na tej scenie), Knuta Hamsuna, Johna Millingtona Synge’a, Tadeusza Rittnera, Aleksandra Ostrowskiego, Romaina Rollanda, co odzwierciedla jego wrażliwość na współczesny dramat modernistyczny.

Wszystko to uzasadnia ton nekrologu, który ukazał się po jego śmierci w *Nowościach Ilustrowanych*: „Polska sztuka aktorska traci w ś.p. Mielewskim bardzo utalentowanego i wybitnego pracownika, który wśród aktorów, przedstawicieli ról bohaterskich i dramatycznych, zajął miejsce w pierwszych szeregach”¹¹.

O czym się nie mówi

Przyszły odtwórca romantycznych herosów wywodził się z rodziny o rusińskich korzeniach, co nie jest faktem eksponowanym w jego biogramach. W nekrologu

¹⁰ O *Kościuszcze* odtwarzanym przez Mielewskiego krakowska teatromanka pisała z entuzjazmem dla jego urody: „wyglądał tak, jak *Kościuszko* nie wyglądał zapewne nawet wtedy, jak chciał wykraść pannę Sosnowską” Elżbieta Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012), 143.

¹¹ b.a., „Zgon wybitnego artysty”, *Nowości Ilustrowane*, nr 17 (1916): 9, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/112429/edition/105188/content>.

w *Czasie* podano jedynie informację, że urodził się w 1867 we Lwowie i stosunkowo młodo, „z zamiłowania” (co może oznaczać zarówno wolny wybór, jak i wybór wbrew środowiskowym naciskom), wstąpił na drogę sceniczną¹². Wśród kierowników teatrów prowincjonalnych jego patronami mieli być, obok wspomnianych już Linkowskich, Antoni Kattner i Emilian Baczyński (ten ostatni jest tu szczególnie interesujący, ponieważ działał równolegle w teatrze polskim i ukraińskim). *Słownik biograficzny teatru polskiego* doprecyzowuje, że artysta urodził się w Tołuszczowie (Tołszczowie) pod Lwowem jako Andrzej Sydor lub Sidor, brak jednak szczegółów rodzinno-etnicznych¹³. Maria Kaczorowska-Herman w *Polskim Słowniku Biograficznym* zrewidowała kilka informacji: Mielewski urodził się w 1866, a jego rodzicami byli Tomasz Sidor i Agnieszka Kaliniak 2^{ov}. Kłosek. Badaczka podsunęła jednoznaczny trop: „z pochodzenia Ukrainiec”¹⁴, choć wcześniej nie podkreślała tego w monografii poświęconej artyście.

Według danych statystycznych z 1870 Tołuszczów był wsią w obrębie starostwa lwowskiego, zamieszkałą przez 634 osoby, w której działały dwie parafie (obrzędku łacińskiego i greckiego czyli unickiego)¹⁵. W księdze parafii unickiej odnotowano wielu Sydorów: na przykład w 1865 rodzinę Laurentego Sydora i Marii Weklak *agricolae tołszczowienses* (włościanie tołszczowscy) przy okazji chrztu ich syna Jakuba. W metrykach rzymskokatolickich tej samej miejscowości w roku 1868 pojawia się Andriej Sydor, syn tychże, przy chrzcie córki Marii¹⁶. Żona Andrieja, Wiktoria Husarowa, była łacinniczką, stąd chrzest córki w obrzędku matki i zapis w księgach łacińskich¹⁷. Być może były to pary spokrewnione z rodzicami przyszłego aktora. Nie udało się jednak dotąd znaleźć – w tej ani w innych zachowanych księgach – jego metryki urodzin, jak również stwierdzić jednoznacznie, że oboje rodzice należeli do parafii unickiej. Jeśli Sydorowie z Tołszczowa byli jego dalszą rodziną (co wcale nie jest przesądzone), miał chłopskie korzenie rusińskie.

¹² b.a., „Nekrologia. Śp. Andrzej Mielewski”, *Czas*, nr 185 (1916): 3, <http://old.mbc.malopolska.pl/dlibra/publication/48319?tab=1>. Według Kaczorowskiej-Herman Mielewski „jako kilkunastoletni chłopiec uciekł z domu na skutek nieporozumień z ojczymem”, Maria Kaczorowska-Herman, „Mielewski, właściwe nazwisko Sidor (Sydor) Andrzej”, w: *Polski Słownik Biograficzny* 20, z. 6 (Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1977), 770.

¹³ Zbigniew Raszewski, Zbigniew Wilecki, Maria Wosiek, Krystyna Zawadzka, Hanna Garlińska-Zembrzuska, red., *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 439.

¹⁴ Kaczorowska-Herman, „Mielewski”, 770.

¹⁵ Konrad Oksza Orzechowski, *Przewodnik statystyczno-topograficzny i skorowidz* (Kraków, 1872), 84.

¹⁶ Centralne Państwowe Archiwum Ukrainy we Lwowie, fond 618, opis 2, sprawa 2156; fond 201, opis 4a, sprawa 7655.

¹⁷ W jurysdykcji kościelnej dotyczącej małżeństw mieszanych przyjęto zasadę, że syn przyjmował chrzest według obrzędku ojca, a córka – matki. Sydorowie byli unitami i takiego wyznania, po ojcu, był też Andrzej Mielewski. Niewiele wiadomo natomiast o rodzinie Kaliniak, która nie figuruje w tamtejszych spisach.

Już sama historia zmiany nazwiska jest ciekawa, zwłaszcza na tle podobnych przypadków. Można domniemywać, że Mielewskiemu (lub ludziom, którzy się nim opiekowali na początku kariery, jak Linkowscy) zależało na zakamuflovaniu niższego, wiejskiego pochodzenia – wówczas do względów etnicznych dochodziłby kontekst społeczno-klasowy¹⁸. Co najmniej kilku znanych potem wykonawców zrezygnowało z podawania na początku kariery rodzowego nazwiska na afiszu z powodów zgoła odmiennych – były to nazwiska „herbowe”, rodzice nie zgadzali się już to na wybór drogi zawodowej swoich dzieci, już to na sam fakt umieszczania szlacheckiego nazwiska na afiszu. Dlatego Roman Żelazowski debiutował po prostu jako Roman, Leon Stępowski przyjął pseudonimy Leonowicz i Warski, a Ludwik Sosnowski stał się Ludwikiem Solskim. Przyszła żona Mielewskiego pochodziła z rodu Jaxa-Dębickich, a po zerwaniu z rodziną posługiwała się pseudonimem scenicznym „Gryficz”. Andrzej Mielewski postąpił na odwrót: wybrał lepiej brzmiący pseudonim, pierwotnie zresztą w wariantcie Milewski, który skorygował po proteście polskiej rodziny ziemiańskiej. Dla porządku warto dodać, że nazwisko Sydor nie było w Krakowie nieznane. Andrzej Sydor to ceniony rzemieślnik, stolarz współpracujący z Wyspiańskim przy wykonaniu garnituru mebli dla małżeństwa Żeleńskich.

Zmiana nazwiska, zatarcie szczegółów związanych z miejscem urodzenia wskazywałyby na to, że pochodzenie Mielewskiego z woli jego (lub jego otoczenia) miało się stać niewidoczne. A jednak to nie do końca oczywiste. Dla pracowników teatru krakowskiego sprawa jego korzeni nie stanowiła tajemnicy. „Mielewski był Rusin. Rusin-patriota. Zawzięty, zamknięty. Ale szlachetny i dla mnie bardzo sympatyczny” – pisała Lucyna Kotarbińska¹⁹. Samo sformułowanie „Rusin-patriota” nie jest jasne. Czy Rusin o patriotycznych, a więc ukraińskich, nacjonalistycznych poglądach, czy też Rusin i patriota polski, co było całkiem częstym zjawiskiem (*gente rutheni, natione poloni*). Jedno jest pewne: nie był jedynym artystą o rusińskim pochodzeniu w krakowskim zespole, bo inny Rusin, Grzegorz Senowski, spędził na tej scenie całe życie jako aktor i muzyk (dyrygent, wykonawca muzyki na scenie i zakulisowej).

¹⁸ Zachowały się niejasne sugestie współczesnych Mielewskiemu, że z powodu pochodzenia społecznego (a nie tylko etnicznego) przypisywano mu określone cechy negatywne. Według Kotarbińskiego po nieprzychylniej recenzji Kirkora w *Balladynie*, krewki aktor zaatakował publicznie krytyka *Czasu*, *Listy Józefa i Lucyny Kotarbińskich*, red. Zifia Jasińska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978), 50. Zapolska pisała w liście do Stanisława Janowskiego w listopadzie 1899: „Co do awantury Miel[ewskiego] itd. – to bardzo śliczna awantura i godna Miel. Pamiętaj, jak on u mnie groził pięścią Ronikierowi wołając: «Ja biję». To przecież zwyczajny parobek”, Gabriela Zapolska, *Listy*, red. Stefania Linowska. t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970), 734. Mielewski musiał być w stosunkach środowiskowych także towarzyski i lubiany, skoro ta sama Zapolska tyle razy wymienia go jako uczestnika kolacyjek i wigilii aktorskich.

¹⁹ Lucyna Kotarbińska, *Wokoło teatru: Moje wspomnienia* (Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1930), 129.

W przygotowanie scenografii do *Snu srebrnego Salomei* w 1900 na scenie krakowskiej był zaangażowany malarz ikon Osyp Kuryłas²⁰. Wreszcie Lwowski Ruski Narodowy Teatr pod egidą Towarzystwa Ruska Biesiada gościł na scenie miejskiej w Krakowie i spotykał się z dość dobrym przyjęciem²¹, a sam Mielewski miał być jego orędownikiem i udzielać przybyszom pomocy²². Etniczność Mielewskiego nie stanowiła więc odium ani tajemnicy za kulisami. Co w takim razie się na nią składało (poza „zawziętością” i „skrytością”, które są jednak kategoriami raczej psychologicznymi niż socjologicznymi²³)? Antropolodzy twierdzą, że etniczność opiera się na znalezieniu istotnej w danym momencie różnicy kulturowej. Najprościej mówiąc, poza przekonaniem o wspólnym pochodzeniu i przeszłości, musi zaistnieć jakaś odrębna cecha lub zespół cech, które powodują, że grupa etniczna oddziela się lub zostaje wydzielona w łonie społeczeństwa (bo jest to proces zarówno zewnętrznej kwalifikacji, jak i odśrodkowej identyfikacji). Różnica może dotyczyć za każdym razem czego innego. Jedne grupy budują swoją osobność na języku, inne na religii, kulturowych zachowaniach, jeszcze inne – na fenotypie. W miarę upływu czasu podstawa etniczna danej grupy może się zmieniać. Ale zdarza się też, że różnice bardzo wyraźne (na przykład językowe) nie stanowią problemu i członkowie grupy nie traktują się jak etnicznie odrębni akurat z tego powodu, bez problemu przejmują język większości.

Gdy w 1893 Mielewski przybył ze wschodniej Galicji do Krakowa, za kulisami i na widowni zauważono cechującą go, przy ładnym głosie, niekorzystną „twardą” wymowę²⁴. To określenie zdradza, że prawdopodobnie zachował lekki odcień rodzimego akcentu w wypowiedzianiu niektórych głosek i sylab. Piszę o tym w trybie przypuszczającym, ponieważ o osobliwościach dykcji aktora wspomina się w wielu źródłach, lecz żadne nie łączy jej bezpośrednio z językiem ukraińskim. Zdaję sobie sprawę, że owa „twarda” mowa mogła też oznaczać po prostu niedoświadczenie aktora z prowincji, który nie potrafił jeszcze, mimo ponad

²⁰ Afisz reklamował „Nowe dekoracje w obr. 11, pędzla p. S. Jasińskiego. W Obrazach 111, 14, 111 pędzla J. Spitziaara oraz Korylasa [Osypa Kurylasa] i Przybyłowskiego”. Przedruk afisza w: Józef Kotarbiński, *W służbie sztuki i poezji* (Warszawa: Księgarnia F. Hoessicka, 1929), 27.

²¹ Zob. b.a., „Kronika: Teatr ruski”, *Nowa Reforma*, nr 99 (1900): 2.

²² b.a., „Śmierć artysta”, *Ukrajins'ke Słowo*, nr 96 (1916): 3, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/68948/edition/60661/content>.

²³ Mielewski miał za kulisami opinię mizantropa, człowieka skrytego, usuwającego się na bok, a także gwałtownego, pełnego ambicji, porywczego i wreszcie: zranionego mizogina. To ostatnie jest dowodem mitologizowania jego osoby (przypisywano mu zawód miłośny, który miał wpłynąć na jego samotniczy tryb życia).

²⁴ Kotarbińska, *Za kulis teatru*, 234. Jak zauważali koledzy aktorzy oraz widzowie, np. zauroczona nim Kietlińska, Mielewski musiał zwalczyć w sobie wiele przeszkód właśnie natury fizycznej, włącznie z wadą wzroku (zezem). A największy kłopot sprawiała mu „twarda” dykcja, której długie lata nie mógł pokonać, Adam Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971), 303.

siedmiu lat spędzonych na scenie, wykorzystać giętkości, modulacji i intonacji języka w indywidualizacji postaci. Możliwe, że z początku głos Mielewskiego był zwyczajnie jeszcze niewyrobyony, dlatego brakowało mu siły w potężniejszych scenach, grywał za cicho, nierówno, to znów mówił zbyt powoli (mimo raczej dynamicznej osobowości scenicznej i temperamentu), jakby skoncentrowany na tym, żeby nie popełnić błędu. Niewykluczone wreszcie, że kreował role, które były mu zwyczajnie obce. A jednak to język, a właściwie jego właściwości foniczne sprawiały, że dostrzegano w nim pewną odmienność – i nawet jeśli nie znakowano jej etnicznie, to sytuowała ona Mielewskiego w pozycji kogoś, kto mówi inaczej, jest inny. Różnicą, która narzucała się jego otoczeniu i mogła świadczyć o potencjalnym przypisaniu go do innej niż polska grupy, byłby więc akcent, właściwości foniczne²⁵. Interesujące jest, co się z ową różnicującą cechą stało: posłużyła jako budulec do pewnego typu ról, a następnie – zanikła²⁶.

W 1898 powierzono Mielewskiemu dramatyczną i demoniczną rolę Don Sallusta w *Ruim Blasie* Victora Hugo. Dyrektor Pawlikowski motywował to następująco:

Kogokolwiek z naszych tragiczków obsadzę w tej roli [...] będzie on teatralnym czarnym charakterem, a mnie chodzi o figurę, która by nie anonsowała czerni swojej duszy; mam wrażenie, że to się z Mielewskiego wydobędzie. [...] To, że Mielewski *mówi jak po grudzie*, to się świetnie zużytkuje w roli; będzie mówił *jeszcze wolniej, niż mówi w życiu*, zawsze *jakby z premedytowanym słowem*, i to da należyte zabarwienie postaci, która nad każdym swoim słowem musi czuwać, by jakieś choćby półsłówko nie zdradzało jego tajemnicy.²⁷

Tadeusz Pawlikowski, który odkrył Mielewskiego wśród aktorów na prowincji, pierwotnie angażował go do Krakowa do emploi amantów, typów ludowych,

²⁵ Warto podkreślić, że spór o język (w szerokim tego słowa pojęciu: korzeni i dróg rozwojowych mowy, a nie tylko odmiennej wymowy), stanowił od początku XIX wieku płaszczyznę krystalizacji ukraińskości. Polszczyzna kojarzyła się przedstawicielom radykalnego skrzydła ruchu ukraińskiego z ekspansją kulturową i w ich przekonaniu zacierała ich własną tożsamość. Dlatego gdy poszukiwano sposobów zapisu mówionego języka ukraińskiego (będącego językiem ludu), protestowano nawet przeciw alfabetowi łacińskiemu jako nazbyt polskiemu. Jednocześnie, wśród działaczy ukraińskiego ruchu narodowego, byli tacy, którzy uważali, że ludowy język ukraiński nie jest wystarczająco literacki i giętki, by stanowić podstawę języka dla emancypującej się nacji, toteż postulowali używanie niemieckiego. Zob. Jan Kozik, *Ukraiński ruch narodowy w Galicji w latach 1830–1848* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973); Jarosław Moklak, *W walce o tożsamość Ukraińców: Zagadnienie języka wykładowego w szkołach ludowych i średnich w pracach galicyjskiego Sejmu Krajowego 1866–1892* (Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, 2004).

²⁶ Chociaż cechy rodzimego języka (składni) można wyczuć w tekstach pisanych, jak choćby w liście Mielewskiego do Mariana Gawalewicza (Łódź, po 22 marca 1909), Biblioteka Jagiellońska, B.1 Rkp. 11720 III.

²⁷ Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski*, 304 (wyróżnienia D.J.-W.).

żołnierzy²⁸. Od 1893 do 1901 Mielewski zagrał mnóstwo ról młodzieńców, tak poważnych, jak lirycznych, „podmiejskich wisusów”, farsowych figurek i szekspirowskich kochanków, a nawet niemych figur salonowych. W niektórych sezonach grał pięćdziesiąt nowych ról, choć średnią normą było dwadzieścia pięć do trzydziestu²⁹. W pewnym momencie dyrektor teatru podjął śmiałą decyzję obsadową – powierzył mu „czarny charakter”, co może nie było bardzo ryzykowne dla teatru w warunkach ciągle zmieniającego się repertuaru i krótkiej żywotności sztuk na afiszu, ale Mielewskiemu otworzyło drogę do innego repertuaru. Byłoby naiwnością sądzić, że zadecydowała o wszystkim jedna rola Don Sallustia – opowieść o niej to raczej podsumowanie całego nieuchwytnego i długiego procesu (adaptacji, akulturacji, czy po prostu dojrzewania aktorskiego).

Mielewski z początku wydawał się najmniej powołany do sukcesu jako główny aktor krakowski w poetyckich dramatach romantycznych i młodopolskich. Aby dojść do późniejszej wirtuozerii w tej dziedzinie, musiał w ciągu kilku lat wykonać ogromną pracę nad głosem, a praktycznie zapanować nad swoją dwujęzycznością (sprawić, by mu nie przeszkadzała, nie mieszała szyku na scenie). Sądzę też, że musiał znaleźć rywala, aktora o podobnych cechach i konkurencyjnym podejściu do tych samych ról. W ten sposób współzawodnictwo z Michałem Tarasiewiczem przyspieszyło doskonalenie się zawodowe Mielewskiego. Pewne jest, że w końcu 1901, po roli Konrada, chwalono go już za finezję głosową, jaką mógł się poszczycić mało który z jego kolegów. Feliks Koneczny pisał o przyjemności ze „słuchania gry” tego aktora, Elżbieta Kietlińska zaś o maestrii wokalne:

Taka prostota i poezja tchnęły ze sceny u księdza, tak ten głos nieduży zwykłe i nie najdźwięczniejszy używany był po mistrzowsku, że rozumiało się najcichsze słowo, a nigdy nie zawiódł w chwili naprężenia, okrzyku. Już to prostota jest podstawą, siłą i urokiem gry Mielewskiego [...]. Fizyczny trud roli przy tym był ogromny.³⁰

²⁸ We wspomnieniach powtarza się opinia, że Pawlikowski nie doceniał Mielewskiego. Grzymała-Siedlecki pisze wprost, że dyrektor „nie poznał się na niepospolitym talencie” tego aktora, Adam Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), 148. To samo twierdzi Kietlińska: „Rzecz dziwna: Pawlikowski – taki odkrywca talentów – na nim jednym się nie poznał i usiłował go wtłaczać w role mdłych amantów, do czego Mielewski zupełnie się nie nadawał. Toteż wybił się on dopiero za następnej dyrekcji”, Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia*, 59. Potwierdzają to obserwacje Michalika: „Prawdopodobnie nie satysfakcjonowały dyrektora [Pawlikowskiego] postępy Mielewskiego, bowiem jego uposażenie od pierwszego do ostatniego występu pozostało niezmiennie (140 + 4), podczas gdy Solski doszedł do 280 kron + 8 feu”, Jan Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie*, t. 5, cz. 1, vol. 1, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915: Teatr Miejski* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 360.

²⁹ Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie*, 350.

³⁰ Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia*, 133–134.

Różnica zogniskowana w fonicznych aspektach jego mowy, wyobcowująca aktora spośród pozostałych wykonawców, zniknęła. Co nie znaczy, że inność Mielewskiego przestała mieć znaczenie – przeciwnie: przesunęła się w inny obszar manifestacji.

Role kozackie

W repertuarze Mielewskiego niemal od początku pracy na krakowskiej scenie wyróżniały się role identyfikowane jako „romantyczno-ukraińskie”, związane z terytorium i postaciami z rubieży Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVII wieku i poddane silnej mitologizacji w literaturze polskiej³¹. Kozackość łączyła się w nich z wyobrażeniem wolności i melancholii, wyprowadzonej z nieskończonej przestrzeni „dzikich pól”. Duma i wewnętrzne pragnienie swobody nobilitowały Kozaka w oczach polskich poetów, nawet gdy osiągały ekstremalne formy – buntu, zdrady, brutalności:

dużo mniejszym zainteresowaniem darzyli romantycy lud, chłopstwo, wyczuwając w nim właśnie podatność na zdziczenie i okrucieństwo poświadczone udziałem w ruchu zwanym koliszczyzną. W rzezi tej uczestniczyli oczywiście także Kozacy, ale nie padło na nich tak głębokie odium niechęci. Ich okrucieństwo zdawało się posiadać uświęcający wymiar wolności.³²

Kozackość, jak dowodzi Witkowska, przedstawiano jako wojowniczą „kulturę samotnych mężczyzn”, obytych ze śmiercią i pustką, zadowolonych w przestrzeni przemocy i horroru, a znacznie rzadziej – jako mieszkańców łagodnej, sentymentalnej krainy poezji (ten nurt reprezentował głównie Bohdan Zaleski). W czasach Mielewskiego stereotyp romantycznej Ukrainy był już na tyle wrośnięty w wyobraźnię zbiorową, że groziła mu nawet banalizacja. Obok pamiętnej frazy z *Marii* Antoniego Malczewskiego: „A step – koń – kozak –... jedna dzika dusza”³³, należy postawić żartobliwy komplement z *Wesela*: „Pani to taki kozaczek; / jak zesiądzie z konika, jest smutny”³⁴.

³¹ Zob. Alina Witkowska, „Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków”, *Teksty Drugie*, nr 2 (1995): 20–30.

³² Witkowska, „Dziko – pięknie – groźnie”, 23.

³³ Antoni Malczewski, *Maria*, cyt. za: Witkowska, 22.

³⁴ Stanisław Wyspiański, „Wesele”, w: *Dzieła zebrane*, red. Leon Płoszewski, t. 4 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958), 9.



Andrzej Mielewski

(„Mazepa”)

Kazimierz Kamiński

© JÓZEF KOTARBINSKI, W SŁUŻBIE SZTUKI I POEZJI.....1929

Andrzej Mielewski jako Mazepa i Kazimierz Kamiński jako Jan Kazimierz w *Mazepie* Juliusza Słowackiego

Można powiedzieć, że typy kozackie stały się specjalnością Mielewskiego – nie z powodu liczby ról, lecz z uwagi na ich specyficzny koloryt i egzotyzm, oczekiwany przez widownię, i na emanujący z wykonawcy, płynący z wewnątrz, niedostępny dla świata zewnętrznego i zaskakujący dla otoczenia autentyzm tych postaci. Podobno już w Stanisławowie Mielewski zachwycił publiczność rolą Iwana Gonty, kozackiego przywódcy koliszczyzny, w *Wernyhorze* Włodzimierza Lewickiego (adaptacja powieści Michała Czaikowskiego)³⁵. Krakowski widzowie najpierw zobaczyli *Mazepę* Słowackiego z Mielewskim w roli tytułowej 12 grudnia 1894. Recenzent *Przeglądu Polskiego* z początku uskarżał się, że zamiast

³⁵ b.a., „Śmierć artysty”, 3.

buńczuczności i fantazji mężczyzny Mielewski miał w sobie za dużo delikatnego pazia. Ale scenę zamurowania odegrał według tego krytyka „doskonale”, z rzewnym wygłoszeniem tyrady³⁶. Potwierdza to Kietlińska, wspominając jeszcze po latach „porywający, prosty, męski i rycerski wdzięk i ogień”³⁷ Mielewskiego.

Wiało od niego szeroką, złotą poezją – rzewność przebijała spod hulaszczności pazia, a kulminacyjnym punktem roli były słowa: „jakże tu wyjść było? Tej kobiecie by nigdy później nie wierzono...”. Jak gdyby dać się żywcem zamurować dla honoru wybranej było właśnie rzeczą najprostszą.³⁸

Jak widać, w oczach publiczności wyróżnikiem kreacji Mazepy-Mielewskiego było wyczucie poezji, romantyczna i baśniowa nieomal swoboda przerzucenia bohatera w skrajne rejestry namiętności, fantazji, to znów tkliwości, a jednocześnie – prostota i siła. Mazepa to typ kresowo-ukraiński, symboliczne wyobrażenie ukraińskości w kozacko-szlachecko-romantycznej aurze, jakie nosili w pamięci widzowie. Nie ze wszystkim zresztą się zgadzali. Zabawne, że recenzent *Przeglądu Polskiego* miał nawet stereotypowe wyobrażenie wyglądu Mazepy. „Ale zastrzeżenia są. Lniane włosy? – pytał. – Ukrainiec jest przeważnie czarny”³⁹.

Na początku dyrekcji Kotarbińskiego, 24 marca 1900, Mielewski zagrał kolejną, jeszcze bardziej wyrazistą hajdamacką rolę: Semenki w *Śnie srebrnym Salomei*. „Nie zapomni się Semenę. Z aktorów zdolnych robi się znakomitych – przez rolę” – orzekł Feliks Koneczny, dodając: „oto w jego roli najwięcej było właściwego *Snu* [...] *srebrnemu* rozpędu; żywioł ukraiński wyzierał z Semenę tak, że nieraz ta rola zaćmiewała wszystko inne”⁴⁰. Tym razem rysem kozackiego bohatera okazała się mroczna gwałtowność. O wykonaniu tej postaci napisano wiele w rozmaitych wspomnieniach i już sam ten fakt czyni ją czymś wyjątkowym. Kilka z tych relacji, spisanych albo tuż po premierze, albo po wielu latach, warto zacytować. Kietlińska tym wyżej ceniła grę Mielewskiego, im bardziej nie znosiła jego rywala, Michała Tarasiewicza, który grał Sawę, i jej zdaniem:

Raził tym bardziej przy frapującym Semencie Mielewskiego. To był ogień kozaczy – ból – upokorzenie – hardość – i zbrodnia. Nie darmo jest Rusinem,

³⁶ J.F., „Teatr krakowski”, *Przegląd Polski* 115, z. 343 (1895): 197.

³⁷ Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia*, 59.

³⁸ Kietlińska, 226.

³⁹ J.F., „Teatr krakowski”, 197.

⁴⁰ Feliks Koneczny, *Teatr krakowski: Sprawozdania 1896–1905*, red. Kazimierz Gajda (Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP, 1994), 165.

Andrzej Mielewski jako Semenka
w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza
Słowackiego

POCZTÓWKA, KRAKÓW, 1900



tak umie oddawać wszelkiego rodzaju Kozaków i zbójników. Lecz trudno było chudego Mielewskiego przeciąć na dwoje, by grał i Semenkę, i Sawę. Ale już wolałabym poświęcić rezuna, a dać mu rolę Sawy.⁴¹

Adam Grzymała-Siedlecki również zachował na długo wrażenie oglądania wcielonej pierwotnej energii w jednej postaci, która choć brutalna i podstępna, wydawała mu się zarazem wzniosła:

Semenko przy całym swoim stepowym romantyzmie to krew i kość najprawdziwszego syna ludu, wspaniale pierwotny w każdym swoim odezwaniu się i tą swoją pierwotnością potężny aż do heroizmu, granitowy. [...] porywająco

⁴¹ Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia*, 119.

prawdziwy, a równocześnie poetyczny [...] był Mielewski na polskiej prapremierze *Snu srebrnego* w Krakowie.⁴²

Nerwem roli, jak wspominała Lucyna Kotarbińska, była skumulowana, zacięta, głęboka nienawiść, wyrażona w niepowtarzalny sposób w słowie „rizat”:

Rola ta wybornie leżała w jego psychice. Toteż kiedy w obrazie VI-ym, jako przywódcy buntu, pyta go jeden z chłopów: „A szczo bude z tą szlachtą?” „Rizat” – odpowiada Semenکو, i do dziś słyszę dźwięk tego wyrazu, tyle w nim było nienawiści, zemsty nieodwołalnej stanowczości.⁴³

W tym samym sezonie zagrał Mielewski postać w *Na Ukrainie* Leonarda Sowińskiego usytuowaną na antypodach Semenki, choć również tragiczną: Maksyma Hrynio, syna popa, marzącego o polsko-ukraińskim zbliżeniu i zmuszonego stanąć przeciw własnemu ojcu. Do ról „romantyczno-ukraińskich” dodajmy jeszcze Bohuna w przeróbce *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza (zatytułowanej *W czartowym jarze*), a także postaci mityczne: Rapsoda w *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego i Wida w *Zawiszy Czarnym* Słowackiego – bardów, wieszczów i zarazem herosów wyobraźni słowiańskiej.

Najprościej byłoby stwierdzić, że w sugestywnym uroku tych autotematycznych ról kryła się jakaś kolonizująca tendencja⁴⁴. Aktor Rusin podporządkowywał się temu, w jaki sposób polski teatr chciał postrzegać bohaterów z jego kręgu kulturowego i jak je przedstawiali autorzy, w większości romantycy lub neoromantycy. Z literackich, mentalnych i kulturowych polskich założeń wynikała aura kozaka – postaci poetyckiej, skłonnej do skrajności, wyraźnie zmitologizowanej. Ale czy to nie nazbyt proste i jednostronne? Nie można odmówić inteligentnemu i samodzielnemu artyście, jakim był Andrzej Mielewski (wkrótce także reżyser oraz dyrektor), prawa głosu i wyrazu artystycznego, za który sam odpowiadał i nad którym pracował. Trudno też uznać, wobec zaznaczonych na początku teorii etniczności jako płynności, że cała dynamika towarzysząca etniczności w teatrze – między aktorem, rolą, partnerami i widownią – miałaby zniknąć, a pozostałby statyczny twór o zamkniętych granicach i określonych cechach.

⁴² Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski*, 144.

⁴³ Kotarbińska, *Wokoło teatru*, 129.

⁴⁴ Alina Witkowska wskazuje cechy takiego zawłaszczania i uproszczenia w obrazie romantycznej Ukrainy, gdy porównuje jego składowe do motywiki amerykańskiego westernu. Zaskakujące jest natomiast, że po śmierci aktora w 1916 ukraińskie pismo uznało za dowód jego etnicznej tożsamości właśnie afirmację owych kozackich ról – pomijając inne, późniejsze jego dokonania, b.a., „Smerť artysta”, 3.

Nie jest w ogóle istotne, czy Mielewski mógł albo chciał grać te postaci inaczej, niż oczekiwano, na przykład subwersywnie czy groteskowo, ale że w ogóle je grał z silnym zaangażowaniem. Zaryzykuję hipotezę – trudną niestety do zweryfikowania z powodu braku dokumentów osobistych, listów bądź zwierzeń – że właśnie te role pozwalały mu na teatralnie ujętą poetykę wyznania, między czym i czym istnieje jako człowiek (między polskością i rusińskością oraz ukraińskością jako polem rozważania i przekraczania różnic). Dzięki tym rolom – w ramach dostępnego repertuaru i konwencji aktorskich – mógł ujawnić częściowo ukrytą tożsamość i dziedzictwo etniczne. Mielewski grał postaci ze świata, do którego miał dostęp na innych zasadach niż większość polskich odbiorców, co nie oznacza, że ukazywał jednostronny zmityzowany obraz hajdamaki. Raczej go negocjował i „omawiał” ze sobą i z widzami w ruchu zwrotnego spojrzenia. Zmusił odbiorców do usłyszenia w słowie „rizat” czegoś, czego się nie spodziewali. Podczas gdy Koneczny i Kietlińska w Innym-Kozaku odkrywali istotny komponent polskiej tożsamości i swojego kulturowego uposażenia, Mielewski przyglądał się polskości z perspektywy etnicznie niepolskiej. Ten sam proces zachodził w rolach ultrapolskich, takich jak Gustaw-Konrad Mickiewicza, które może właśnie dlatego tak się powiodły, że znalazły odpowiedniego odtwórcę traktującego je jako swoje i obce równocześnie, bliskie i oglądane z kulturowego dystansu.

Najlepiej temu procesowi odpowiada Bachtinowska „niewspółobecność”, „usytuowanie zawsze na zewnątrz” poznawanego przedmiotu, podejście przypominane ostatnio przez Ryszarda Nycza:

Prowadzi ono uczonego do odrzucenia idei jednostki, jak też narodowej kultury jako swego rodzaju zamkniętego pojemnika (pogląd, który zawdzięczamy romantykom, m.in. Schellingowi oraz Herderowskim koncepcjom kultury jako kuli czy wyspy). Co do podmiotu – argumentuje Bachtin – to „człowiekowi nie jest dany żaden wewnętrzny obszar niezależności, zawsze znajduje się on na granicy, a zagłębiając się w siebie, patrzy w *oczy innemu* lub spogląda na siebie *oczami innego*”. Podobnie z kulturą: „Nie należy [...] wyobrażać sobie dziedziny kultury jako pewnej całości przestrzennej, mającej granice, ale posiadającej także wewnętrzne terytorium. Dziedzina kultury nie ma wewnętrznego terytorium: cała sytuuje się na granicach. Granice przebiegają wszędzie, przecinają każdy jej punkt”.⁴⁵

⁴⁵ Ryszard Nycz, „Inny jak ja (Trzy i pół głosy do aktualnego teoretycznie i praktycznie problemu)”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2015): 12 (wyróżnienia oryginału).

Dla artykulacji różnicy etnicznej fundamentalny jest kontakt z resztą społeczeństwa. „Aby etniczność mogła zaistnieć, grupy muszą utrzymywać z sobą choćby minimalny kontakt”⁴⁶, a więc także muszą wymieniać się informacjami na temat wzajemnego postrzegania. To wymiana, współpraca, komunikacja z pozostałymi grupami powoduje zarówno asymilację, integrację, jak i wyostrenie różnic i zaożnienie konfliktów. Relacyjny sposób istnienia, a właściwie usamodzielniania się i przeobrażania etnosów, jest fascynującą sprawą. Nie ma określenia etniczności bez spojrzenia z zewnątrz i poddania się lub opierania się temu procesowi⁴⁷. Role kozackie Mielewskiego mogą być przykładem właśnie tak pojętego ustalania się na scenie tego, co w rozumieniu polskiej widowni – i półukraińskiego aktora (jak pewnie określiliby go przedstawiciele ruchu narodowego) – stawało się ukraińskie lub polskie, lub ukraińskie – dzięki polskiemu – i polskie – dzięki ukraińskiemu. Przy czym, co warto podkreślić, proces ten zachodził na scenie polskiej, w tym języku, a więc w obrębie kultury polskiej, w której spotykały się te dwa różne głosy. Działo się tak dlatego, że kultura ta była dominująca, czy też znajdowała się już na granicy utraty dominacji, a może właśnie z tego powodu, że na etapie przekształcania się w nowoczesne społeczeństwo potrzebowała międzyetnicznych spojrzeń, niewspółobecności. Jak dokładnie przebiegał ten proces, prawdopodobnie już się nie dowiemy, ale to może właśnie on zadecydował o tym, że Mielewski tak zafascynowany polskim dramatem romantycznym i „bohaterami Polaków”, wierny tej dramaturgii przez całe życie, pozostawał równocześnie w kręgu spraw ukraińskich. 5 listopada 1898 wystawiono w Krakowie sztukę Leonida Mańko *Nieszczęśliwa miłość* w jego przekładzie, „dramat w 5 obrazach na tle życia ludu ruskiego na Ukrainie”⁴⁸. Sztuka, pełna śpiewów i sielskich motywów, opowiadała o uwiedzionej dziewczynie, a jej akcja rozgrywała się na terenie Rosji. Pewnie nie było w zespole krakowskim lepszego tłumacza dla tego utworu niż właśnie Mielewski. Jego zakorzenienie w rusińskim świecie widział dyrektor Kotarbiński, który po jednym z powtórzeń *Snu srebrnego Salomei* kazał wnieść na scenę wieniec ze wstęgami „o ruskich barwach” (niestety nie wiadomo jakich) i napisem: „Znakomitemu Semence”⁴⁹. Wreszcie pogrzeb Mielewskiego w Krakowie w 1916 odbywał się w asyście duchowieństwa

⁴⁶ Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, 31.

⁴⁷ Przyznają to także historycy zajmujący się ukraińskim ruchem narodowym, wskazując, jak duży wpływ na jego rozwój miały wzorce czerpane z literatury polskiej i polskich ugrupowań konspiracyjnych.

⁴⁸ Maria Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977), 210. W Bibliotece Teatru Lwowskiego zachowała się kopia z 1901, Biblioteka Śląska, sygn. BTLW 3221, dostęp 11 listopada 2025, <https://slbc.org.pl/dlibra/publication//283728/edition/268476>.

⁴⁹ To pewien trop, jak należy rozumieć określenie „Rusin-patriota” – nie jako wyraz separatyzmu nacjonalistycznego.

łacińskiego i grekokatolickiego z kościoła św. Norberta, zgodnie z tym ostatnim obrzędkiem, a uczestniczyły w nim tłumy wielbicieli i delegacje miejskie⁵⁰.

Mielewski działał w okresie nasilenia ukraińskiego ruchu nacjonalistycznego, mocno i otwarcie stawiającego sprawę osobnego państwa oraz niezależności od Polaków, a nawet skłonnego do histerycznej polonofobii (przy jednocześnie silnym austrofilizmie)⁵¹. Kilka miesięcy po śmierci Mielewskiego, 22 listopada 1916, ukraińscy narodowi demokraci, protestując przeciw próbom wskrzeszenia państwa polskiego, wydali dokument sprowadzający siedem wieków istnienia ziemi ruskiej w Królestwie Polskim do okupacji narodowej. Był to więc w podzielonym społeczeństwie galicyjskim czas, gdy etniczność stała się stawką w batalii politycznej, ulegając nieuchronnej instrumentalizacji i ideologizacji. Istotny w historii Mielewskiego wydaje się fakt, że wybrał on strategię odmienną od choćby Salomei Kruszelnickiej, która akcentując tożsamość włoską i polską, najwytrwalej i najskuteczniej budowała kontakty z ukraińskim ruchem narodowym, stając się jego patronką. Nie natrafiłam na żadne świadectwa potwierdzające, że Mielewski chciał manifestować swoją narodową odrębność, występując tylko dla ukraińskiej wspólnoty i odgrywając narosłe antagonizmy polsko-ruskie i szlachecko-chłopskie. Z jednej noty prasowej dowiadujemy się, że chętnie widziano by go w tej roli, ale – jeśli wierzyć temu samemu źródłu – aktor listownie dementował tę wiadomość:

Ze spraw teatralnych: Z powodu notatek w kilku dziennikach krajowych, jakoby artysta sceny krakowskiej p. Andrzej Mielewski opuszczał naszą scenę dla tego, że obejmuje dyрекcję teatru ruskiego we Lwowie, artysta ten w liście do naszej redakcji wieściom tym zaprzecza. Pan Mielewski wyjaśnia, że ze sceny krakowskiej ustępuje niedobrowolnie, gdyż dyрекcja prowadzone z nim układy, mimo że na wszelkie warunki się zgadzał, zerwała. Zaznacza przy tej sposobności również p. Mielewski, że wiadomość, jakoby obejmował dyрекcję teatru ruskiego we Lwowie jest nieprawdziwą.⁵²

Aluzyjne sformułowania w tej korespondencji sugerują, że między Mielewskim a nowym dyrektorem teatru krakowskiego Ludwikiem Solskim doszło do jakiegoś

⁵⁰ b.a., „Pogrzeb ś.p. Andrzeja Mielewskiego”, *Czas*, nr 190 (1916): 1.

⁵¹ Narastający antypolonizm, zwłaszcza wobec nasilenia się dominacji politycznej i kulturalnej Polaków w okresie tzw. autonomii galicyjskiej, widać m.in. w aktach cenzury teatralnej. Cenzorzy wedle przepisów austriackich mieli usuwać sformułowania wzywające do agresji w stosunku do innych grup narodowych i etnicznych, w tym nawoływania do „rzezi na Lachach”. Zob. Mariola Szydłowska, *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1995), 123–124.

⁵² b.a., *Nowa Reforma*, nr 179 (1905): 2.

sporu, być może na tle ambicjonalnym i finansowym (o wysokość gaży). W każdym razie brak angażu do zespołu zmusił Mielewskiego do szukania innych możliwości: gościnnych występów, trup objazdowych⁵³. Dlaczego artysta tak stanowczo odcinał się od plotek o objęciu sceny ruskiej i w kluczowym momencie, choćby z urazy do teatru polskiego, nie manifestował solidarności z ruchem ukraińskim, pozostaje sprawą do przebadania w świetle dokumentów osobistych, listów i zapisków. Być może nie chciał wybierać między ostro zarysowanymi biegunami upolitycznionych wspólnot narodowych? I zamiast wzmacniać różnice i odrębności, szukał połączeń⁵⁴ między grupami współtworzącymi kulturę Galicji, angażował się w ruch międzyetnicznego oddziaływania, a nie separacji?

Człowiek „moderne”

Wśród najlepszych ról Mielewskiego można wskazać jeszcze typy: buntownika, posępnego nadwrażliwca, dekadenta i wreszcie wykolejeńca, wyrzuconego poza nawias społeczeństwa, niepokodzonego zarówno ze społecznym, jak i kosmicznym porządkiem, gwałtownie doświadczającego problemów wynikających z własnego nieprzystosowania. Definiowała te typy nie klasa społeczna, lecz wewnętrzne dysonanse. Sporo postaci owych życiowych rozbitków wywodziło się z literatury rosyjskiej: Niechludow w *Zmartwychwstaniu* Lwa Tołstoja, Waśka Popioł w *Na dnie* Maksyma Gorkiego, Raskolnikow w *Zbrodni i karze* Fiodora Dostojewskiego (rola z czasów łódzkich). Gdy na sezon 1905/06 Mielewski wyjechał na prowincjonalne „wygnanie”, w Krakowie Kietlińska rozpaczła: „Mielewskiego nie ma! Jak bez niego będzie wyglądał nasz «wielki» repertuar? Kto nam tak zagra różnych wykolejeńców, szaleńców, poetycznych?”⁵⁵.

Artysta najwidoczniej lubił typy ludzi schyłkowych i przejściowych, ale też apostołów nowoczesności, pożeranych przez własne idee i pasje. Wystąpił jako Hartwig w *Sobótkach* Hermanna Sudermanna, w roli łączącej pierwiastek erotyczny z dramatycznym. Grał z dużym powodzeniem Bogdańskiego w *Tamtym* Gabrieli Zapolskiej (1898), Gregora Werle w *Dzikiej kaczce* Henryka Ibsena (1899), Serbę we *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego (1899). Fakt, że z sukcesem

⁵³ Wyjechał z Krakowa po objęciu dyrekcji przez Solskiego (w sierpniu 1905), a powrócił w czerwcu 1906. Po dwóch latach, jesienią 1908, ponownie odszedł ze sceny krakowskiej. Był to czas stopniowej dezintegracji zespołu krakowskiego i przechodzenia jego pracowników na inne sceny, lepiej uposażone finansowo. Zob. Raszewski et al., *Słownik biograficzny teatru polskiego*, 439; Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie*, 331.

⁵⁴ Idąc za filozofem, który pisał, że „upatrywano przeciwieństwa tam, gdzie były przejścia”, Friedrich Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, tłum. Konrad Drzewiecki (Kraków: Zielona Sowa, 2003), 373.

⁵⁵ Kietlińska, *Wrażenia i wspomnienia*, 229.

i najwyraźniej z upodobaniem przedstawiał te figury nowej generacji, sam w sobie nie jest niczym nadzwyczajnym. Warto jednak zaznaczyć, że również kanoniczne postaci Konrada – w *Dziadach* Mickiewicza i w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego – konstruował na scenie, poddając je modernistycznej korekcie. W tym pierwszym wcieleniu, zgodnie z relacją Kietlińskiej, działał na publiczność silnie zmysłowo, doprowadzając do zatarcia granicy między sobą, rolą i postacią autora.

Gustaw-Konrad króluje nad całym przedstawieniem. Np. Improvizacja. Nie, świat się kończy, nie mam słów! [...] Doszło to już do tego najwyższego szczytu, gdzie się zapomina zupełnie, iż ma się przed sobą aktora, a widzi się tylko Mickiewicza.⁵⁶

O sukcesie w roli Gustawa-Konrada nie zdecydowała tylko umiejętność wypowiedzenia, deklamacji (choć to także), ani to, że Polaka grał Rusin⁵⁷. Przesądziło o nim ciekawe nałożenie na Mickiewiczowskiego bohatera filtru współczesnej wrażliwości. Mielewski długo pracował nad rolą, przekształcając warsztat głosowy, ale też wykorzystując doświadczenia zbierane w najnowszym repertuarze, niemającym gotowych wzorców estetycznych, wymagającym giętkości i inteligencji. Był to aktor nowej szkoły, moderny, zdeterminowany, żeby grać siłą skupienia i rozedrgania wewnętrznego. Pisał o tym Kazimierz Ehrenberg:

aktor na wskroś nowożytny; wrażenie, jakie wywołuje, nie zawdzięcza ani brzmieniu swego głosu, ani kunsztowności dykcji, ani bohaterskiej postawie. Jest nerwowo do tego stopnia, że kilku kreacjom z modernistycznej literatury dał wprost historyczny podkład. Nerwami gra i gra na nerwach widzów: spośród polskich artystów najbliższy jest niemieckiego Kainza.⁵⁸

Taki sposób gry, uwspółcześniający historyczne typy romantyczne, wydobywający z nich bliskie odbiorcom rozterki, mógł być szokujący dla purystów.

⁵⁶ Kietlińska, 133, 137.

⁵⁷ Jak wiadomo, Wyspiański mocno okroił Wielką Improvizację. „Największym problemem były dwa wersy: «Teraz jam w moję ojczyznę wcielony; / Ciałem potknąłem jej duszę» (cz. III, II w. 258–259 u Mickiewicza). W końcu na użytek przedstawienia został tylko wers pierwszy, w druku Wyspiański pominął oba” – pisze Maria Prussak, „*Dziady bez mesjanizmu*”, w: *Brzmienia Wyspiańskiego* (Kraków: żywoślowie.wydawnictwo, 2023), 261. Wyspiański przekonywał, że ranga tych słów czyniła je wiarygodnymi tylko w ustach Mickiewicza, w innych – byłaby uzurpacją. Aktor grający Konrada musiałby być geniuszem pokroju Mickiewicza, aby publiczność darowała mu jego śmiałość. Świadomość korzeni Mielewskiego dodatkowo komplikuje sprawę.

⁵⁸ K. E., „O grze artystów krakowskich w *Dziadach* Mickiewicza”, *Nasz Głos*, nr 42 (1901): 5, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/en/dlibra/publication/926534>.



Jadwiga Mrozowska i Andrzej Mielewski jako Klara i Albin w *Ślubach pańskich* Aleksandra Fredry

RYS. WITOLD WOJTKIEWICZ

Ale przekonywał widzów, zwłaszcza młodych. Podejrzewam, że jedną z cech, które pociągały Wyspiańskiego w Mielewskim jako artyście, było jego wycucie współczesności i aktualnych dylematów człowieka, a także to, że krył w sobie więcej niż jedną twarz, migrował między etnicznymi i językowymi światami, tożsamościami.

Wracając do pytań o znaczenie etniczności w biografii Mielewskiego, można powiedzieć, że lokuje się ona na skrzyżowaniu dwóch dyskursów, o których wspomina antropologia. Ten dominujący „stawia znak równości między etnicznością [...] a wspólnotą i kulturą”⁵⁹. To on uczynił z Mielewskiego – sądzę, że za jego zgodą – wybitnego aktora teatru polskiego, zapominając jednak o jego innych cechach i różnicy. Należałoby to zrównoważyć poprzez

⁵⁹ Eriksen, *Etniczność i nacjonalizm*, 224.



© MUZEUM KRAKOWA

Andrzej Mielewski

FOT. JÓZEF KUCZYŃSKI, POCZTÓWKA,
KRAKÓW, OK. 1915

dyskurs demotyczny, „bardziej elastyczny i złożony”, który „uznaje sytuacyjny i wielopłaszczyznowy charakter identyfikacji jednostki”⁶⁰, a niekiedy wręcz zaciera wyraźne granice etniczne. Dotarcie do tego typu samookreśleń to zadanie znacznie trudniejsze, bo prawdopodobnie pojawiały się poza pismem, w sferze bezpośrednich kontaktów, i tylko ich echa przeniknęły do wspomnień o artyście.

Andrzej Mielewski był człowiekiem dwoistym, maksymalnie dyskretnym i zamkniętym, ale też takim, który, korzystając z kilku możliwości, wybierał swoją narodowość i tożsamość. Nie jeżdżąc daleko – bo jego kariera zamknęła się w trójkącie między Krakowem, Warszawą i Łodzią – poruszał się między dwoma etnicznymi światami, używał narzędzi komunikacji w tych różnych

⁶⁰ Eriksen.

obięgach, ulegając przy tym promieniowaniu kultury polskiej. Nie sędzę, żeby to była dla niego sytuacja tragiczna i kłopotliwa. Nie należy jej dramatyzować. „Zanim przyjmimy, że ludzie anomalni etnicznie są z definicji nieszczęśliwi, powinniśmy się przyjrzeć ich prawdziwemu życiu”⁶¹ – to ostatecznie także myśl, która mogłaby zamknąć te rozważania i zachęcić do szukania dalszych śladów owego „prawdziwego życia” aktora.



Bibliografia

- Eriksen, Thomas Hylland. *Etniczność i nacjonalizm: Ujęcie antropologiczne*. Tłumaczenie Barbara Gutowska-Nowak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. *Na orbicie Melpomeny*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Jasińska, Zofia, red. *Listy Józefa i Lucyny Kotarbińskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Kaczorowska-Herman, Maria. *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi, 1910–1913*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1970.
- Kietlińska, Elżbieta. *Wrażenia i wspomnienia młodej teatromanki*. Redakcja Jan Michalik. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2012.
- Koneczny, Feliks. *Teatr krakowski: Sprawozdania 1896–1905*. Redakcja Kazimierz Gajda. Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP, 1994.
- Kotarbińska, Lucyna. *Wokoło teatru: Moje wspomnienia*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1930.
- Kotarbińska, Lucyna. *Zza kulis teatru: Wspomnienia i refleksje*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1933.
- Kotarbiński, Józef. *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1929.
- Kozik, Jan. *Ukraiński ruch narodowy w Galicji w latach 1830–1848*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Michalik, Jan. *Dzieje teatru w Krakowie*. Tom 5. Część 1. Volumin 1. *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915: Teatr Miejski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.

⁶¹ Eriksen, 103.

- Moklak, Jarosław. *W walce o tożsamość Ukraińców: Zagadnienie języka wykładowego w szkołach ludowych i średnich w pracach galicyjskiego Sejmu Krajowego 1866–1892*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, 2004.
- Nycz, Ryszard. „Inny jak ja (Trzy i pół glosy do aktualnego teoretycznie i praktycznie problemu)”. *Teksty Drugie*, nr 6 (2015): 7–14.
- Oksza Orzechowski, Konrad. *Przewodnik statystyczno topograficzny i skorowidz*. Kraków, 1872.
- Prussak, Maria. „Dziady bez mesjanizmu”. W: *Brzmienia Wyspiańskiego*. Kraków: żywosłowie.wydawnictwo, 2023.
- Szydłowska, Mariola. *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1995.
- Wereszycki, Henryk. *Pod berłem Habsburgów: Zagadnienia narodowościowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Witkowska, Alina, „Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków”. *Teksty Drugie*, nr 2 (1995): 20–30.
- Zacińska, Maria. *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977.
- Zamorski, Krzysztof. *Informator statystyczny do dziejów społeczno-gospodarczych Galicji: Ludność Galicji w latach 1857–1910*. Redakcja Helena Madurowicz-Urbańska. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1989. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/153100/edition/144907/informator-statystyczny-do-dziejow-spoeczno-gospodarczych-galicji-ludnosc-galicji-w-latach-1857-1910-zamorski-krzysztof-1952>.
- Zapolska, Gabriela. *Listy*. Redakcja Stefania Linowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Zięba, Andrzej A. „Kultura Galicji”. W: *Społeczeństwo, kultura, inteligencja: Studia historyczne ofiarowane Profesor Irenie Homoli-Skąpskiej*. Redakcja Elżbieta Orman i Grzegorz Nieć. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.

DOROTA JARZĄBEK-WASYL

profesor w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W kręgu jej zainteresowań znajduje się teatr XIX i XX wieku, zarówno w perspektywie przeobrażeń formy dramatycznej, jak i zagadnień sztuki aktorskiej oraz inscenizacyjnej. Edytorka dokumentów teatralnych, w tym scenariuszy Stanisława Wyspiańskiego. Przygotowuje monografię twórczości teatralnej Wyspiańskiego w latach 1898–1907.