

Piotr Koprowski

ORCID: 0000-0003-1016-9582

UG – Gdańsk

## Suflerzy w teatrach na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku (do 1918 roku)

**Słowa kluczowe:** sufler, teatr, aktor, budka suflera, scena, suflowanie, widz

**Keywords:** souffler, theater, actor, soufflé booth, stage, soiling, viewer

Jak możemy przeczytać w encyklopedii z początków XX wieku,

Sufler – z francuskiego – *souffleur*, szeptacz, podpowiadacz – zowie się w teatrze osoba siedząca w sklepionej budce, umieszczonej na przedzie sceny i środku orkiestry przed orkiestrą; zadaniem suflera jest z cicha i wyraźnie odczytywać z książki lub rękopisu tekst dzieła przedstawianego na scenie dla przyścia w pomoc pamięci artystów<sup>1</sup>.

Z kolei we współczesnym słowniku „sufler” to już tylko osoba, która w niewidoczny dla widza sposób podpowiada aktorom tekst roli w czasie prób i przedstawień<sup>2</sup>. Obniżenie rangi i znaczenia suflerów w XXI wieku wynika zapewne również stąd, że znacznej części teatrów europejskich nie stać obecnie na utrzymanie odrębnych etatów suflerskich i dlatego rezygnują one z ich usług. Moim zamiarem jest przedstawienie kilku uwag i refleksji na temat specyfiki, uwarunkowań i znaczenia pracy suflerów w teatrach na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku. Będzie to zarazem swoisty przyczynek do dziejów rodzimego teatru w tym okresie.

---

<sup>1</sup> S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, t. 14, Warszawa 1903, s. 68.

<sup>2</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 2, Warszawa 2007, s. 177.

Wiele wskazuje na to, że kariera suflerów rozpoczęła się wraz z powstawaniem stałych teatrów zawodowych<sup>3</sup>, będących teatrami publicznymi, uzależnionymi w dużej mierze od frekwencji widzów. Chcąc zapewnić sobie publiczność, teatry nieustannie przygotowywały nowe premiery, nierzadko w ciągu kilku dni. Aktorzy zazwyczaj nie byli w stanie perfekcyjnie opanować swoich ról w tak krótkim czasie. Z podpowiadania im fragmentów tekstów podczas spektakli wykrystalizował się więc płatny zawód – zawód suflera.

Pierwszym polskim stałym teatrem zawodowym był Teatr Narodowy, założony w 1765 roku przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Instytucja ta zatrudniała grający przed widzami profesjonalny zespół artystów, choć w początkowym okresie jej istnienia część aktorów rekrutowała się z przyuczonych odpowiednio amatorów. Pracujący w teatrze suflerzy nierzadko byli jednocześnie aktorami, choć – dodajmy – mniej wziętymi, grającymi drugorzędne role. Aktorem był pierwszy sufler Teatru Narodowego Bogusław Spikierman, z pochodzenia prawdopodobnie Niemiec. W latach 1765–1767 pracował on jako aktor i sufler, później – do połowy lat siedemdziesiątych XVIII wieku – był już tylko suflerem. Zajmował się ponadto działalnością literacką, tłumacząc i adaptując sztuki z języka niemieckiego na język polski. Wynagrodzenie suflerów w Teatrze Narodowym początkowo nie było wysokie. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII stulecia otrzymywali oni od czterech do dwunastu dukatów miesięcznie<sup>4</sup>.

Znanym i szanowanym suflerem w kręgach artystyczno-literackich Warszawy początku XIX wieku był Andrzej Zalewski<sup>5</sup>. Nie wiadomo, czy wykonywał on również zawód aktora. W wydanym przez siebie *Roczniku Teatru Narodowego Warszawskiego* za sezon 1808/1809 wyróżnił on suflera do oper (czyli siebie) i suflera do innych sztuk – nieznanego bliżej Krysińskiego. Zalewski wydał trzy pierwsze *Roczniki* (za lata 1808–1810), naśladując – jak podkreślał – „pożyteczny zwyczaj zagranicznych a mnogich teatrów, które przez swoje dobrze napisane almanachy zdają sprawę publiczności z ich działań

<sup>3</sup> Do najstarszych niestacjonarnych teatrów zawodowych zalicza się działające od średniowiecza jarmarczne trupy komediantów, cyrkowców, lalkarzy itp., dla których dawanie przedstawień stanowiło źródło utrzymania, a sztuka aktorska była przekazywana zazwyczaj z pokolenia na pokolenie przez ojca-mistrza synowi-uczniowi.

<sup>4</sup> K. Wierzbička, *Źródła do historii teatru warszawskiego*, t. 1, Wrocław 1951, s. 81; *Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774–1785*, oprac. M. Rulikowski, B. Król, Wrocław 1957, s. 165.

<sup>5</sup> 31 sierpnia 1810 roku Teatr Narodowy wystawił komedię Bonawentury Kudlicza *Ustawiczne omyłki* z okazji benefisu Andrzeja Zalewskiego, co wskazuje na dosyć wysoką pozycję tego suflera i zarazem zawodu; *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukarni ogłoszonych*, oprac. F. Bentkowski, t. 1, Warszawa–Wilno 1814, s. 37.

corocznych”<sup>6</sup>. Byli i inni suflerzy, zajmujący się nie tylko podpowiadaniem. Przykładowo, przed występami aktorów Teatru Narodowego pod kierunkiem Wojciecha Bogusławskiego na przełomie maja i czerwca 1823 roku w Płocku sufler Franciszek Wąsikowski drukował afisze teatralne<sup>7</sup>. Wąsikowski pomagał Bogusławskiemu również na scenie, choć trudno skądinąd uznać go za wzór dla osób wykonujących ten zawód<sup>8</sup>.

Warto przyjrzeć się nieco bliżej realiom pracy suflerów. Początkowo sufler podpowiadał aktorom określone kwestie, będąc ukryty za kulisami. Później – w teatrach europejskich od lat siedemdziesiątych XVIII wieku – wykonywał swoje zadanie, przebywając w tzw. budce suflera, zwanej także suflernią<sup>9</sup>. W Polsce architekt Jan Chrystian Kamsetzer w niezrealizowanym projekcie teatru dla Łazienek z 1780 roku chciał umieścić ją na przodzie sceny. Interesującą, zabawną historię związaną z suflerem i budką suflerską przedstawił Julian Ursyn Niemcewicz. Otóż około 1790 roku na Podolu, w majątku ziemskim Rajkowce, należącym do kasztelana Onufrego Morskiego i jego żony, zebrało się kilkoro gości. Żona kasztelana wpadła na pomysł wystawienia w domu komedii.

Piękna gospodyni stworzyła teatr, wyznaczyła komedię *Bliźnięta* tłumaczoną przez księcia Adama Czartoryskiego. Ja byłem – podkreśla autor *Pamiętników czasów moich* – jednym z bliźniaków, gospodyni Arymeną (...), sam gospodarz podjął się być suflerem. W scenie, w której oświadczenie miłości mojej czyniłem Arymenie, stojąc przy samym okienku suflera, gospodarz przywidziawszy sobie, że ja czyniłem ze zbytnim zapałem – obudzony niesłusznym żądłem zazdrości, porwał mię za nogi i do dziury suflerskiej chciał wciągnąć. Śmiech patrzących na to widzów opamiętał go przecie<sup>10</sup>.

Relacja ta jest dosyć zaskakująca w kontekście fenomenu suflera i jego wydzielonego miejsca pracy. Takiej budki nie było najprawdopodobniej jeszcze w warszawskim Teatrze Narodowym, była jednak w prywatnym teatrze pana Morskiego z Podola<sup>11</sup>. W Teatrze Narodowym pojawiła się dopiero po

<sup>6</sup> *Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego od dnia 1 stycznia 1808 do dnia 1 stycznia 1809, w: Teatr Wojciecha Bogusławskiego w l. 1799–1814*, oprac. E. Szwanowski, Wrocław 1954, s. 157; *Bibliografia polska XIX stulecia*, oprac. K. Estreicher, t. 4, Kraków 1878, s. 57.

<sup>7</sup> B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Płock 2006, s. 146.

<sup>8</sup> Wąsikowski współpracował z carską policją, dostarczając jej różnorodnych informacji o Bogusławskim; Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972, s. 216.

<sup>9</sup> Niemal od początku z zawodem suflera wiązał się szereg określeń, takich jak: suflować, suflerować, podsuflerowywać, podrzucać tekst, trzymać bądź prowadzić aktora.

<sup>10</sup> J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 76.

<sup>11</sup> Określenie „dziura suflerska”, oznaczające budkę suflera w domu państwa Morskich, pochodzi z języka francuskiego (*le trou du souffleur*) i stanowi dowód, że nie było jeszcze wówczas polskiej nazwy tego miejsca.

1795 roku, bardzo szybko stając się w świadomości artystów czymś naturalnym. W pierwszej połowie XIX wieku budka suflera przyjęła się w teatrach na ziemiach polskich na dobre. Początkowo miała wygląd niewysokiego pudła z drewna, bez żadnych ozdób. Była ustawiona czy raczej wciśnięta w przód sceny, dzieląc rampę dolną na dwie równe części. Mogła być zamontowana na stałe lub ustawiona na scenie przed rozpoczęciem występów.

Przez cały czas trwania przedstawienia sufler przebywał na swoim stanowisku pracy, stojąc lub siedząc skulony na małym stołku w ciasnym, dusznym pomieszczeniu, pochylając się nad oświetlonym świeczką egzemplarzem tekstu, z twarzą na wysokości sceny. Świeca, później lampa olejna, grzała i dymiała. Sufler narażony był nie tylko na bezpośredni kontakt z tego rodzaju oświetleniem, ale też na wdychanie gęsto unoszącego się nad podłogą sceny kurzu<sup>12</sup>. W tych bardzo trudnych warunkach musiał zarazem śledzić tekst i to, co dzieje się na scenie. Niezbędna była zarówno ogromna wytrzymałość fizyczna, jak i niezawodny refleks<sup>13</sup>. Do obowiązków suflera należało ponadto dzwonienie na podnoszącego i opuszczającego kurtynę maszynistę. Ów dźwięk dzwonka rozpoczynał i kończył, a w krytycznych momentach także przerywał spektakl. Niekiedy był to jedyny sposób na wyratowanie z opresji niebędącego w formie, stremowanego aktora. Oprócz egzemplarza tekstu i dzwonka sufler miał też prawdopodobnie młoteczek, którym stukał w ścianę budki, dając znak orkiestrze przed jej wejściem.

Wraz z upływem czasu zmieniała się sama budka suflera. Ulegała architektonicznym przeobrażeniom, stawała się coraz bardziej ozdobna, coraz wyraźniej zaznaczała swoją obecność na scenie. Ostatecznie na dłuższy czas przybrała kształt południowej muszli (w jej różnych odmianach), skąd niczym szum morza dobiegał szept suflera. Muszla była wykonana z gipsu na drewnianej konstrukcji. Wiele wskazuje na to, że ów wymyślny, iście rokokowy kształt zapewnił sobie powodzenie w dużej mierze dzięki walorom akustycznym. Budka w takiej formie obowiązywała we wszystkich teatrach dbających o renomę i frekwencję na przedstawieniach.

Druga połowa XIX wieku to okres prosperity teatrów w dużych ośrodkach miejskich, takich jak Warszawa, Kraków, Poznań czy Lwów. Również w mniejszych miastach, w Królestwie Polskim – w miastach gubernialnych, stworzono

<sup>12</sup> Wszystko to czyniło z niego potencjalnego kandydata na „suchotnika”.

<sup>13</sup> Z tego zapewne powodu zawód ten wykonywali w XVIII i przez większą część XIX wieku wyłącznie mężczyźni. Pierwsze suflerki pojawiły się w teatrach dopiero na przełomie XIX i XX stulecia, kiedy warunki pracy w tej profesji uległy poprawie. Pierwszą polską suflerką była Matylda Braunowa – rozpoczęła ona pracę 22 listopada 1898 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości.

wówczas warunki do utrzymania stałych zespołów teatralnych (m.in. w Lublinie, Łodzi, Sosnowcu). Z kolei w miastach, takich jak chociażby Kielce, Radom, Częstochowa, Piotrków, istniały odpowiednie budynki, w których mogli występować aktorzy z teatrów objazdowych<sup>14</sup>. Bez suflerów wszystkie przedsięwzięcia teatralne byłyby skazane na szybki upadek. Warto podkreślić, że nawet niektórzy wybitni polscy aktorzy, jak chociażby Wincenty Rapacki czy Kazimierz Kamiński, rozpoczynali karierę jako suflerzy<sup>15</sup>. Kamiński już jako wielki aktor słynął z niezwykłej pracowitości i ze świetnej pamięci. Zazwyczaj już na pierwszych próbach znał tekst swojej roli i bardzo rzadko korzystał z pomocy suflera. Być może miało na to wpływ młodzięcze podpowiadanie.

Aktor, reżyser, autor utworów scenicznych Karol Hoffman<sup>16</sup> wspominał, jak podstępem zmuszono go w młodości (w latach siedemdziesiątych XIX wieku) do suflowania w teatrze lubelskim. Początkującego, niedoświadczonego aktora sprowadzono z Warszawy, obiecując mu angaż na świetnych warunkach. Gdy dotarł na miejsce, usłyszał: „Będziesz suflerował – dostaniesz rubla, nie będziesz suflerował – nic nie dostaniesz”<sup>17</sup>. Młodzieniec przystał na tę propozycję. „Dla miłego grosza – dodawał po latach – suflerowałem, zło-rzecząc swemu losowi, trawiąc się wewnętrzną gorączką i wstydem”<sup>18</sup>. Nie dla wszystkich jednak zawód suflera był w drugiej połowie XIX stulecia powodem do wstydu. Dla niektórych młodych ludzi praca w teatrze, nawet w takim charakterze, była swego rodzaju wyróżnieniem i nobilitacją. Przykładowo, Władysław Reymont, kończąc swoją karierę teatralną, stwierdził: „Choćby w budzie suflera, ale przy teatrze [warto – P.K.] gnić”<sup>19</sup>.

Dyrektorzy niektórych, zwłaszcza prowincjonalnych, teatrów zabiegali o dobrych suflerów. Zdolny, mobilny sufler mógł bowiem w znacznym stopniu przyczynić się do sukcesu przedstawień i autentycznego wsparcia artystów<sup>20</sup>. Czasami angażowano na to stanowisko osoby niemające żadnych predyspozycji w tym zakresie. Nawet jeśli mieli „mowę trochę sepleniącą i w nos zatracą-

<sup>14</sup> B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne...*, dz. cyt., s. 7–8.

<sup>15</sup> M. Krajewski, *Dobrzyński. Słownik biograficzny*, Włocławek 2002, s. 547–549; Z. Jasińska, *Żywoć Kazimierza Kamińskiego*, Warszawa 1976.

<sup>16</sup> D. Tomczyk, *Karol Hoffman (1855–1937)*, w: *Znani i nieznanzi ziemi radomskiej*, red. C. Zwolski, Radom 1980, s. 66–68.

<sup>17</sup> K. Hoffman, *Z listów eks-aktora do eks-aktora*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 54.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 72.

<sup>20</sup> Nie faworyzowano zazwyczaj mniej zdolnych suflerów. „Przy suflerze patałachu – zaznaczano – każdy musi umieć rolę na blachę”; tamże, s. 184.

jąca<sup>21</sup>, sposobiono ich na suflerów. Nierzadko zdarzało się, że podpowiadacze, zwłaszcza ci należący do trup wędrownych, nie mogli rzetelnie wykonywać swoich obowiązków z powodu nadużywania alkoholu.

Warto w tym miejscu przytoczyć opis kawalkady jednej z trup aktorskich, przemieszczającej się z Jarosławia do Stryja. Pierwszą furmanką jechał dyrektor z żoną, „primadonną z niedostępnym pińczem”, a obok niej „lekki amant, którego dyrektorowa otaczała swoją protekcją”. Na drugiej furmance siedzieli „matka dramatyczna z godnym swym małżonkiem, który w razie potrzeby udawał trzeciorzędnych komików”, bohater dramatyczny i pierwszy kochanek w jednej osobie, a przy nim „czarny charakter w ogromnym kapeluszu bandyckim i lakierowanych sztylpach”. W trzeciej furmance „zebrało się najweselsze towarzystwo: ojciec dramatyczny w nieco podochoconym stanie, wesolutka i nie pozująca jeszcze na wielkość naiwna ze szczebiotliwą wymową dziewczyna, pierwszy komik o wyrazistej i dobrodusznym wyrazem odznaczającej się twarzy” i jako czwarty „pan Józef Feurberg alias Joško, kelner spod Trzech Koron puszczający się na poznanie świata i ludzi”. Kolejną furmankę zajmowali „druga amantka zredukowana od jakiejś lwowskiej kawiarni, trzeciorzędny amant, zbiegły praktykant z handlu korzennego, dwie zupełnie początkujące diwy” i wreszcie „sufler wiecznie zalany i wyrzekający na niewdzięczność świata, a aktorów w szczególności. Tabor zamykała fura z garderobą teatralną, z dekoracjami, przystawkami i budką suflerską<sup>22</sup>.”

Tego rodzaju jadące na występy trupy aktorskie można było spotkać na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku dosyć często. Zazwyczaj w ich składzie znajdował się też sufler. Zdarzali się jednak i tacy suflerzy, którzy określoną trasę pokonywali na piechotę, izolując się od podróżujących furmankami aktorów. W salach teatralnych, gdzie dawali występy wędrowni aktorzy, niekiedy w ogóle nie było budki suflera albo zastępowała ją zwykła skrzynia towarowa. Co ciekawe, z tego typu skrzyń głos suflera docierał do wszystkich widzów, wyprzedzając nieraz znacznie głos aktorów. Fenomen ów komentowano następująco: „Co to szkodzi, to nawet lepiej, że za te same pieniądze [widzowie – P.K.] słyszą dwa razy<sup>23</sup>”. Miały miejsce i takie przypadki, że nie tylko głos, ale i postać suflera – na skutek rozeschnięcia się i obniżania drewnianej sceny – ujawniała się nieoczekiwanie ku uciesze publiczności.

<sup>21</sup> S. Krześciński, *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957, s. 147.

<sup>22</sup> E. Webersfeld, *Z teki aktora*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 1, Warszawa 1963, s. 368–370.

<sup>23</sup> S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów*, t. 2, dz. cyt., s. 225.

Tu i ówdzie sufler z własnej, nieprzymuszonej woli wychodził z budki na scenę. Działo się tak zawsze, kiedy wystawiano kasowy szlagier dziewiętnastowiecznej prowincji – jednoaktową parodię *Cyda* Pierre’a Corneille’a pióra Aleksandra Bryndzy. Wystawienie tej sztuki nie było zadaniem trudnym.

Cztery osoby składają się na całość sztuki: Cyd Rodryg, Diego – Szymena i Sanchez, jego Dzieci. Wszystko to się wzajemnie morduje, a gdy w końcu już nikogo nie pozostaje, sufler z dzwonkiem i świecą wyłazi z suflerni, pilnie przypatrując się pomordowanym i mówi:

Wszyscy, widzę, pomarli! Wieczne odpocznienie!

A ja, sufler sam jeden zostanę na scenie?

Czegoż stoję jak Herold i głębę otwieram?!

Trzeba skończyć szlachetnie! (przebija się świecą)

Aj!... Aj!... Aj!... Umieram.

Dodałem jeszcze do tego dwa wiersze. Gdy po zabiciu suflera wszyscy leżą przez chwilę i kurtyna się nie zasłania, sufler z wolna podnosi głowę i mówi:

Co to znaczy? Kortyny nie myślą zasłonić?

Ach prawda, bom przed śmiercią zapomniał zadzwonić!

Dzwoni, kładzie się z wolna, tymczasem zasłona zapada<sup>24</sup>.

Jak pokazuje powyższa scenka, bez udziału suflera przedstawienie nie zakończyłoby się tak zabawnym akcentem. Aktorzy w tym przypadku zdali się na... umiejętności aktorskie suflera. W innych sytuacjach liczyli jednak przede wszystkim na siebie. Za kulisami ustawiali sobie pulpity z egzemplarzem tekstu roli i douczali się w trakcie spektaklu. Czasami, chcąc odreagować negatywne emocje, wyżywali się na osobie suflującej, krzyczeli na nią, wymyślali jej, a nawet kopali w jej budkę<sup>25</sup>. Bywało jednak i tak, że artyści przymilali się do suflera, zabiegając o jego względy. W satyrycznym wierszu *Sufler* z 1913 roku, będącym celowo przerysowanym świadectwem uprzywilejowanej pozycji osoby suflującej w teatrze, czytamy między innymi:

Z egzemplarzem się ukaże  
Na spektaklu czy na próbce,  
Wszyscy mu ukłony biją  
I pochlebstwa tną hołupce.

Ba, dyrektor człowiek dumny  
Niedostępny i ponury,  
Przed premierą dziś go ściska,  
Obiecuje złote góry. (...)

<sup>24</sup> S. Krzesiński, *Koleje życia...*, dz. cyt., s. 158.

<sup>25</sup> P. Owerłło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957, s. 137; J. Ciecierski, *Koledzy i mistrzowie*, Warszawa 1978, s. 6.

Po spektaklu (...)  
Geniusz dumny wiódł suflera  
Na kolację i cygara!

Rósł w uznanie, przysła naraz  
Niedostatku sroga zmora...  
Sufler pierwszą jest osobą  
Po osobie dyrektora.

Bowiem z czasem dla dramatu  
Całkiem nowa weszła era:  
Bez dyrekcji teatr przetrwa,  
Lecz nie przetrwa bez suflera<sup>26</sup>.

Sami suflerzy mieli, jak się wydaje, świadomość tego, że aktorom w czasie pracy towarzyszy ogromne napięcie nerwowe. Starali się być wyrozumiali wobec nich. Niekiedy jednak również im udzielała się atmosfera sprzyjająca złośliwości, roztargnieniu i nieuwadze. Wówczas tupali, gdy aktorzy się mylili<sup>27</sup>. Bywało też, że gubili się w śledzeniu kwestii, ściągając na siebie gromy. Nieraz egzemplarz z rolami wysuwał im się z drżących rąk, rozsypując po podłodze ciasnej budki. Poszczególne kartki ginęły lub sklejały się, a świeczka gaśła. Jeśli miały miejsce tego rodzaju wypadki, to suflujący ponosił konsekwencje. Dyrektor teatru, uznając, że nastąpiła przerwa bądź przerwy w podpowiadaniu, obarczał pracownika wysoką karą finansową, będącą zazwyczaj wielokrotnością jego wynagrodzenia za udział w jednym przedstawieniu<sup>28</sup>.

Suflerzy, mimo iż nie zawsze bywali rozsądni, mieli zazwyczaj pewne ambicje i nie zapominali o swoich obowiązkach. Warto wspomnieć w tym kontekście choćby o Marcelim Czachowskim, pracującym w latach 1865–1895 na stanowisku suflera w teatrze krakowskim. Przekładał on operetkowe libretta, był też „istotnym reżyserem” wznawianych po dłuższej przerwie przedstawień. Przygotowywał się nawet do pracy nauczycielskiej, lecz „dla jakiejś aktorki utknął w teatrze na zawsze”<sup>29</sup>.

W wileńskim środowisku teatralnym z kolei bardzo lubianą i szanowaną postacią był sufler pan Schmidt. Będąc już mężczyzną w średnim wieku, zakochał się on w młodej wileńskiej prostytutce. Czynił wszystko, by ta porzuciła

<sup>26</sup> Sufler, w: *Teatr Miejski we Lwowie*, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1913, nr 16, s. 18.

<sup>27</sup> W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 25.

<sup>28</sup> Przykładowo: sufler musiał zapłacić 30 złotych polskich, podczas gdy za jedno przedstawienie otrzymywał 5 złotych polskich; S. Krzesiński, *Koleje życia...*, dz. cyt., s. 207.

<sup>29</sup> J. Śliwicky, *Wspomnienia z teatru krakowskiego*, w: *Wspomnienia aktorów*, t. 2, dz. cyt., s. 204.



swoją profesję i rozpoczęła nowe życie. Niestety, bezskutecznie. Załamany sufler popełnił samobójstwo.

Za dwadzieścia ósma – czytamy we wspomnieniach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – ukazuje się za kulisami spokojny i jak zawsze milczący Schmidt. Po drugim dzwonku zdejmuje z półki egzemplarz i znika z nim w budce suflera. Jeszcze podbiegamy do niego: – Szmituchna [tak zwracano się do niego w teatrze – P.K.], uważaj tam na mnie! On tylko kiwa głową. Ostatni dzwonek, znikamy za kulisami, kurtyna podnosi się w górę. (...) Wreszcie koniec aktu trzeciego, kurtyna opada, my się jeszcze kłaniamy, Schmidt wyłazi ze swojej budki, idzie do garderoby męskiej, spokojnie kładzie egzemplarz na półkę. (...) Aktorzy rozchodzą się do swoich garderob. Nagle słyszymy krzyk. Jezus Maria! – rozlega się jakiś męski głos. Co się stało? – Któraś z koleżanek wybiegła. Wraca śmiertelnie błada. – Schmidt (...) otruł się cyjankali. Truciznę zażył w chwilę po skończeniu przedstawienia, a więc już po wypełnieniu do końca swego obowiązku<sup>30</sup>.

Ważnym momentem w historii teatru było wprowadzenie najpierw oświetlenia gazowego, a później elektrycznego. Po raz pierwszy oświetlenie gazowe zastosował teatr Covent Garden w Londynie (1818), na ziemiach polskich zaś warszawski Teatr Wielki (1865). W okresie, kiedy w teatrach europejskich używano oświetlenia gazowego, do obowiązków suflera należało także kierowanie światłem scenicznym. W jego budce była zainstalowana dosyć skomplikowana nastawnia. Krytyk teatralny Artur Schroeder podkreślał, że również na ziemiach polskich sufler, oprócz zajmowania się suflowaniem, „pamiętać musi o kurtynie, o dzwonekach, często nawet o świetle”<sup>31</sup>. Zachodnioeuropejskie nowości przyjęły się więc i na rodzimym gruncie.

Wprowadzenie w teatrach oświetlenia gazowego o regulowanej jasności, a następnie – od przełomu XIX i XX wieku – pulpity rozdzielni elektrycznych przyczyniło się do znaczącej poprawy warunków pracy suflera. W 1909 roku w teatrze lwowskim

sufler miał oddzielne drzwi, wprost z orkiestry pozwalające mu zająć swoje ważne, wygodne miejsce, odpowiednio oświetlone, gdzie wyczekiwał w skupieniu, by w porę podrzucić owo legendarne słówko. Budka suflera miała kształt muszli szczególnie obitej materiałem izolacyjnym, uniemożliwiającym przedstawianie się głosu w stronę publiczności. Sufler gnieźdzący się w tej muszli miał do dyspozycji podwójne oświetlenie – lampkę wmontowaną w brzeg szczytowy do rzucania blasków w pełnej okazałości i światło intymne skondensowane jedynie na kartkach egzemplarza w momentach zaćmień na scenie. Ponadto

<sup>30</sup> M. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, Warszawa 1968, s. 123–125.

<sup>31</sup> A. Schroeder, *Awantury teatralne*, Lwów 1927, s. 104.

dysponował odrębnym kontaktem sygnalizującym czerwonym światłem kurtyniarzowi moment opuszczenia kurtyny<sup>32</sup>.

Na początku XX wieku, kiedy warunki pracy suflera uległy poprawie, zaczęły się – paradoksalnie – pojawiać w środowisku artystyczno-literackim głosy podważające sens obecności podpowiadacza i jego budki w czasie przedstawień. W 1907 roku w warszawskim Teatrze Małym odbyła się premiera *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej. Tuż przed rozpoczęciem przedstawienia przyćmiono na widowni światła, a „z bocznych drzwiczek na scenę, przed kurtynę wyszedł pan w surducie, podszedł do budki suflera, podjął ją – o dziwo, nie było tam człowieka – i zniknął z nią w drzwiach, z których wyszedł. Wszyscy zrozumieli: przedstawienie będzie bez suflera”<sup>33</sup>. Usunięcie budki suflera, zrelacjonowane przez Jerzego Szaniawskiego, było zapowiedzią późniejszej swego rodzaju wojny (w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku) z suflerem. Budkę zaczęto traktować jako symbol aktorskiej sztampy, jako coś, co przytłacza grającego aktora i sprawia, że nie może on w pełni skoncentrować się na swojej roli<sup>34</sup>. Nastąpił swoisty rozdźwięk w postrzeganiu tej kwestii. W efekcie do 1918 roku w niektórych teatrach na ziemiach polskich korzystano z pomocy suflerów i „wszystko szło po staremu”<sup>35</sup>, w niektórych zaś grano „prawie bez suflera”<sup>36</sup>. Sami zainteresowani nie zamierzali odejść w cień, będąc dogłębnie przekonani, że są nadal potrzebni i niezastąpieni.

Warto dodać, że początek XX wieku to czas, kiedy swoją działalność suflerską rozpoczęli dwaj najwybitniejsi polscy reprezentanci tej profesji i zarazem aktorzy: Bronisław Nieszporek i Henryk Filipowicz. Nieszporek jako młody chłopak przeszedł do teatru zawodowego z amatorskiego zespołu w Będzinie w 1908 roku. W latach 1909–1911 należał do zespołu Teatru Polskiego w Wilnie, w którym poza występami aktorskimi pełnił również funkcję suflera<sup>37</sup>. Po przybyciu w 1911 roku do Warszawy i osiedleniu się w niej na stałe związał się – do przejścia na emeryturę w 1964 roku – ze scenami stołecznymi. Do wybuchu II wojny światowej pracował jako sufler w teatrach: Letnim, Rozmaitości, Narodowym i Nowym, po 1945 roku – w Teatrze Polskim. Suflowaniem trudnił się przeszło pół wieku. Oprócz tego zajmował się – z powodzeniem –

<sup>32</sup> W. Biegański, *Remanent życia starego aktora*, Warszawa 1969, s. 104.

<sup>33</sup> J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Kraków 1956, s. 60.

<sup>34</sup> G. Zapolska, *Teatr Antoina*, w: *Dzieła wybrane*, t. 16, Kraków 1958, s. 22.

<sup>35</sup> J. Szaniawski, *W pobliżu teatru*, dz. cyt., s. 61.

<sup>36</sup> D. Ratajczak, *Odbiorca teatralny*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3: *Widz – krytyk – badacz*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1978, s. 254.

<sup>37</sup> B. Nieszporek, *Z budki suflera: fragmenty wspomnień*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, t. 40, nr 3/4, s. 447–468.

między innymi tłumaczeniem francuskiej dramaturgii i próbował siłą jako dramaturg.

Z kolei Filipowicz w latach 1908–1910 był suflerem w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, a w latach 1911–1912 – w Teatrze Popularnym w Łodzi. W 1913 roku objął stanowisko suflera w Teatrze Polskim w Warszawie, któremu pozostał wierny przez ponad 60 lat. Mimo że był też aktorem, to w suflerskiej budce, a nie na scenie czuł się najbardziej spełniony. Miał świadomość, że od jego podpowiadania wiele zależy, i satysfakcję, że potrafi sprostać swoim obowiązkom.

Suflerzy w teatrach polskich w XIX i na początku XX wieku budzili zarazem podziw i niechęć. Doceniano ich za to, że pomagają w pracy aktorom, ułatwiają im ją, a niekiedy wręcz ratują ich przed kompromitacją. Nie bez powodu aktor i reżyser teatralny Wincenty Rapacki w 1905 roku podkreślił: „Sufler to stróż aktora-człowieka, jego ułomnej natury ludzkiej”<sup>38</sup>. Z drugiej jednak strony, przez cały ten okres pojawiały się opinie dyskredytujące suflerów i ich pracę. Bawił i złościł zarówno niektórych reprezentantów publiczności, jak i środowiska aktorskiego ów sufler, który „w muszli siedzi, (...) zawsze coś z książki szepce, czy w prozie, czy w śpiewie, (...) często pan ślimak publikę wystrasza, bo głośniej podszeptuje, niż aktor wygłasza”<sup>39</sup>. Nikt jednak, poza nielicznymi głosami na początku XX wieku, nie kwestionował sensu i potrzeby istnienia tej profesji. Wszędzie tam, gdzie ze sceny padały artykułowane dźwięki, suflerzy uznawani byli za pełnoprawnych członków artystycznego zespołu. Jak dodał wspomniany już Rapacki: „Człowieczek noszący zawsze pod pachą egzemplarz, gadający do siebie i od czasu do czasu potrząsający głową, (...) w podszarzałym (...) ubraniu, wytartej czapczynie na głowie i z binoklami na nosie – oto nasz sufler”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> W. Rapacki, *Okolo teatru*, Kraków 1905, s. 244.

<sup>39</sup> *Zagadka teatralna Kto to jest*, „Diabeł” 1876, nr 6, s. 15.

<sup>40</sup> W. Rapacki, *Okolo teatru*, dz. cyt., s. 236.

## Bibliografia

- Bibliografia polska XIX stulecia*, oprac. K. Estreicher, t. 4, Kraków 1878.
- Biegański W., *Remanent życia starego aktora*, Warszawa 1969.
- Ciecierski J., *Koledzy i mistrzowie*, Warszawa 1978.
- Filler W., *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960.
- Grzymała-Siedlecki A., *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973.
- Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, oprac. F. Bentkowski, t. 1, Warszawa–Wilno 1814.
- Hoffman K., *Z listów eks-aktora do eks-aktora*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 49–57.
- Jasińska Z., *Żywoć Kazimierza Kamińskiego*, Warszawa 1976.
- Konarska-Pabiniak B., *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Płock 2006.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 2, Warszawa 2007.
- Krajewski M., *Dobrzyński. Słownik biograficzny*, Włocławek 2002.
- Krzysiński S., *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, Warszawa 1957.
- Morozowicz-Szczepkowska M., *Z lotu ptaka*, Warszawa 1968.
- Niemcewicz J.U., *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848.
- Nieszporek B., *Z budki suflera: fragmenty wspomnień*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, t. 40, nr 3/4, s. 447–468.
- Orgelbrand S., *Encyklopedia powszechna*, t. 14, Warszawa 1903.
- Owerłło P., *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957.
- Rapacki W., *Okolo teatru*, Kraków 1905.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, t. 2, Warszawa 1972.
- Ratajczak D., *Odbiorca teatralny*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3: *Widz – krytyk – badacz*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1978, s. 248–259.
- Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego od dnia 1 stycznia 1808 do dnia 1 stycznia 1809*, w: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w l. 1799–1814*, oprac. E. Szwanowski, Wrocław 1954, s. 153–165.
- Schroeder A., *Awantury teatralne*, Lwów 1927.
- Szaniawski J., *W pobliżu teatru*, Kraków 1956.
- Śliwicki J., *Wspomnienia z teatru krakowskiego*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 200–206.
- Teatr Miejski we Lwowie*, „Ilustrowany Przegląd Teatralny” 1913, nr 16, s. 12–18.
- Tomczyk D., *Karol Hoffman (1855–1937)*, w: *Znani i nieznani ziemi radomskiej*, red. C. Zwolski, Radom 1980, s. 66–68.
- Turski S., *Gdy Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 220–228.
- Warszawski teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774–1785*, oprac. M. Rulikowski, B. Król, Wrocław 1957.

- Webersfeld E., *Z teki aktora*, w: *Wspomnienia aktorów 1800–1925*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 1, Warszawa 1963, s. 366–372.
- Wierzbicka K., *Źródła do historii teatru warszawskiego*, t. 1, Wrocław 1951.
- Zagadka teatralna Kto to jest „Diabeł”* 1876, nr 6, s. 8–13.
- Zapolska G., *Teatr Antoina*, w: *Dzieła wybrane*, t. 16, Kraków 1958, s. 16–25.

### **Streszczenie**

#### **Suflerzy w teatrach na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku (do 1918 roku)**

W artykule przedstawiono kilka uwag i refleksji na temat specyfiki, uwarunkowań i znaczenia pracy suflerów w teatrach na ziemiach polskich w XIX i na początku XX wieku. Jest on zarazem swoistym przyczynkiem do dziejów rodzimego teatru w rzeczonym okresie. Suflerzy budzili zarazem podziw i niechęć. Doceniano to, że pomagają w pracy aktorom, ułatwiają im ją, a niekiedy wręcz ratują ich przed kompromitacją. Z drugiej jednak strony, przez cały ten okres pojawiały się opinie dyskredytujące suflerów i ich pracę. Bawił i złościł zarówno niektórych reprezentantów publiczności, jak i środowiska aktorskiego ów sufler, który „publikę wystrasza, bo głośniej podszeptuje, niż aktor wygłasza”. Nikt jednak, poza nielicznymi głosami z początku XX wieku, nie kwestionował sensu i potrzeby zawodu suflera. Wszędzie tam, gdzie ze sceny padały artykułowane dźwięki, suflerzy uznawani byli za pełnoprawnych członków artystycznego zespołu.

### **Summary**

#### **Scouts in theaters in Poland in the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century (until 1918)**

The article presents several comments and reflections on the specifics, conditions and significance of the work of soufflers in theaters in Poland in the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. It is also a kind of contribution to the history of the native theater in the said period. Soufflers aroused admiration and aversion. It was appreciated that they help actors at work, make it easier for them, and sometimes even save them from embarrassment. On the other hand, opinions discrediting the sufferers and their work have been appearing throughout this period. He was entertaining and angering both representatives of the audience and the acting community, this souffler who “scares the audience because he whispers louder than the actor gives.” However, no one, apart from the few voices from the beginning of the 20<sup>th</sup> century, questioned the sense and need of the profession of a souffler. Wherever articulated sounds were heard from the stage, the soufflers were considered full members of the artistic band.