

Agnieszka Gajewska (Warszawa)

Angielskie aktorki po Restauracji Stuartów

Pojawienie się aktorek na scenie było jedną z głównych zmian, jakie dokonały się w teatrze angielskim po Restauracji¹.

Na deskach teatrów kontynentalnych kobiety występowały już w XVI wieku². Pewien Anglik podróżujący po Włoszech zachwycił się: „Byłem w jednym teatrze w Wenecji na komedii [...] Po raz pierwszy w życiu oglądałem kobiety występujące na scenie, czego nie widziałem nigdy wcześniej. [...] [aktorki] miały tak wspaniałą grację, ruchy, gesty [...], jak żaden z aktorów, których miałem okazję dotąd oglądać”³. W Hiszpanii czy Francji kobiety występowały w teatrach już od końca XVI wieku.

W Anglii aż do czasów Restauracji role kobiece odgrywali młodzi mężczyźni, a występy aktorek uznawane były za skandal obyczajowy⁴. Purytanin William Prynne, mając na myśli aktorki francuskie, twierdził, że są „bezwstydnie zuchwałymi dziwkami”⁵. Nie był on odosobniony w tej opinii.

Pierwsze próby występów kobiet w Londynie okazały się porażką. W roku 1629 trupa francuskich aktorów została wygwizdana, właśnie

¹ *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2, 1660–1895, ed. J. Donohue, Cambridge 2004, s. 54, 71; E. Howe, *First English Actresses. Women and Drama 1660–1700*, Cambridge 1992; H. Wilson, *All the King's Ladies. Actress of the Restoration*, Chicago 1958.

² Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 31; L. G. Clubb, *Teatr włoskiego renesansu*, w: *Historia teatru*, red. J. Russel Brown, przeł. H. Baltyń-Karpińska, Warszawa 1999, s. 120.

³ *Plays and Players*, ed. Ph. Hartnoll, Oxford–New York 1984, s. 35. Wszystkie tłumaczenia angielskich cytatów są autorstwa A. G.

⁴ S. Pepys, *The Diary of Samuel Pepys*, ed. by R. Latham and W. Matthews, London 2000, 18 VIII 1660, 7 I 1661.

⁵ *Historio Matrix, The Players Scourge or Actors Tragedie* (1632), które jest kompilacją argumentów antyteatralnych, cyt. za: D. Payne Fisk, *Restoration Actress*, w: *A Companion to Restoration Drama*, ed. S. J. Owen, Massachusetts 2001, s. 69.

dlatego że w jej składzie były kobiety. Postępowy i żądny zmian William Davenant w sztuce *The Siege of Rhodes* wystawianej w 1656 roku obsadził w głównej roli jako Ianthe panią Edward Coleman. Był to duży błąd, gdyż zdaniem widowni zagrała okropnie⁶. Nie miała żadnego doświadczenia scenicznego, nie potrafiła zapamiętać tekstu ani melodii.

Pomimo powyższych niepowodzeń zmiany w tej dziedzinie były nieuniknione. Po pierwsze, po kilkunastoletnim zastoju w teatrze brakowało młodych aktorów grających role kobiece⁷. Czas ich szkolenia był długi, nie wspominając o tym, że potrzebne były do tego odpowiednie warunki naturalne.

Poza tym, wraz z Restauracją Stuartów nastąpiły zmiany obyczajowe, które częściowo były reakcją na rządy purytańskie. Do pojawienia się aktorek w teatrach Restauracji w dużej mierze przyczynił się Karol II. Monarcha miał okazję podziwiać kobiece wdzięki na francuskich scenach podczas wygnania. Twierdził, całkiem słusznie, że dzięki aktorkom sztuki będą lepiej odzwierciedlały rzeczywistość. Wydając więc patenty dla dwóch kompanii, tzw. królewskiej i książęcej, pod rządami Thomasa Killigrewa i Williama Davenanta, zezwolił na występy kobiet⁸.

Pierwsza profesjonalna aktorka na deskach teatru Restauracji zagrała Desdemonę w *Otello* Szekspira. Przyjmuje się, że miało to miejsce 8 grudnia 1660 roku. Istnieją wątpliwości, w której kompanii wystawiana była ta sztuka. Za Davenantem przemawiałby fakt, że był bardziej nowatorski i to jemu teatr Restauracji zawdzięczał wiele innowacji takich jak ruchoma sceneria. Poza tym, co już było wspomniane, w jego sztuce już kilka lat wcześniej zagrała kobieta. Badacze przychylają się jednak do zdania, że miało to miejsce u Killigrewa⁹, gdyż w jego trupie było mniej młodych aktorów, którzy odtwarzali role kobiece niż w konkurencyjnej kompanii książęcej. Kompania ta potrzebowała więc alternatywy, czyli aktorek¹⁰.

⁶ N. Sawez, *Women on Stage*, <http://www.gwu.edu/~klarsen/Theatre.html>

⁷ G. Wickham, *The Restoration Theatre*, w: *The Penguin History of Literature*, vol. 3, *English Drama*, ed. Ch. Ricks, London 1987, s. 375.

⁸ A. Fraser, *The Weaker Vessel. Woman's lot in XVII Century England*, London 1984, s. 419; R. Hutton, *Charles the Second, king of England, Scotland, and Ireland*, Oxford 1989, s. 185.

⁹ H. Wilson, *op. cit.*, s. 5; A. Harbage, *Annals of English Drama 975–1700, An Analytical Record of all Plays...*, London 1940, s. 154.

¹⁰ H. Wilson, *op. cit.*, s. 5; A. Harbage, *op. cit.*, s. 154.

Nie ma także zgody, co do tego, kim była aktorka, która wcieliła się wtedy w rolę Desdemony. Część badaczy twierdzi, że była to Margaret Hughes¹¹, inni — że Anne Marshall¹² albo Marry Sounderson¹³.

Widzowie bardzo szybko przekonali się do występów kobiet i pomimo protestów części społeczeństwa aktorki na stałe weszły w skład dwóch kompanii. Co więcej, obsadzanie aktorek w sztukach stało się moralnie poprawne. W 1662 roku Karol II wydał patent, który nakazywał, aby role żeńskie były grane przez kobiety, gdyż dzięki temu sztuki stają się „użyteczną i kształcącą reprezentacją życia ludzkiego”¹⁴. Sztuki faktycznie zyskały na realizmie. Dzięki aktorkom przedstawienia wystawiane wcześniej w obsadzie męskiej wydawały się teraz publiczności znacznie lepsze¹⁵.

Zmiany w treści sztuk

Dzięki pojawieniu się kobiet na scenie można było w pełni wykorzystywać tematykę romantyczną i erotyczną. Treści erotyczne były bardzo popularne po kilkunastoletnich rządach purytanów, podczas których seksualność była tłumiona¹⁶. Dramaturdzy chętnie korzystali z nowych możliwości, epatowali tematyką seksualną i ułatwiali aktorkom pokazanie wdzięków, aranżując liczne sceny rozbierane. Samuel Pepys przykładowo zachwycał się Mrs Knepp, która pojawia się w jednej ze scen w szlafroku, który nie miał z przodu żadnego zapięcia¹⁷.

Szczególnością popularnością cieszyły się tzw. sceny „bryczesowe”. Fabułę konstruowano tak, aby aktorka miała możliwość przebrania się za mężczyznę. Przykładowo bohaterka *Country Wife* Williama Wycherley’a udawała własnego brata, co miało uchronić ją przed zepsuciem w mieście. W spodniach, w przeciwieństwie do sukni, aktorka mogła pokazać nogi ku wielkiej radości męskiej części widowni¹⁸. Pepys zachwycał się nogami

¹¹ J. Roose-Evans, *London Theatre from The Globe to The National*, Oxford 1977, s. 26.

¹² E. Howe, *op. cit.*, s. 96; N. Sawez, *Women on Stage*.

¹³ R. Hutton, *op. cit.*, s. 185.

¹⁴ J. L. Styan, *The English Stage: a History of Drama and Performance*, Cambridge 1996, s. 245.

¹⁵ S. Pepys, *The Diary*, 12 II 1661.

¹⁶ A. Nicoll, *A History of English Drama, 1660–1900*, vol. 1, *Restoration Drama*, Cambridge 1952, s. 226; E. Howe, *op. cit.*, s. 37.

¹⁷ S. Pepys, *The Diary*, 17 VIII 1667.

¹⁸ H. Wilson, *op. cit.*, s. 75; J. L. Styan, *Drama, Stage, Audience*, Cambridge 1975, s. 128.

aktorki odtwarzającej tytułową rolę w *Argalus i Parthenia* (Henry Glapthorne, 1638). Jej nazwisko nie przetrwało do naszych czasów, ale „nóżki — według pamiętnikarza — miała najlepsze na świecie”¹⁹. Dodatkową atrakcją dla widzów było przebieranie się na scenie z męskiego w damskie ubranie, co ukazywało jeszcze więcej anatomicznych szczegółów aktorek. W latach 1660–1700 ok. 375 sztuk miało takie sceny²⁰.

Czasem zdarzało się nawet, że kobiety kreowały męskich bohaterów. Powstały także co najmniej trzy sztuki, w których wszystkie role były obsadzone przez aktorki. Pepys z zadowoleniem przyjął wiadomość, że w teatrze królewskim wystawiana jest niezwykle sprośna sztuka *Parson's Wedding Killigrewa*, grana tylko i wyłącznie przez kobiety²¹.

Gdy sztuka nie dawała aktorkom sposobności pokazania swego ciała, aby nie rozczarować publiczności, aktorki już po zakończeniu sztuki wykonywały taniec w męskim ubraniu. Widzowie, m.in. Pepys, zachwycali się tańczącymi w spodniach Moll Davis czy Nell Gwyn²².

Pierwsze nieudane próby wprowadzenia kobiet na scenę były wynikiem braku ich przygotowania aktorskiego, co szybko się zmieniło dzięki odpowiedniemu treningowi, a także praktyce. Niektóre aktorki nadal próbowały nadrabiać brak doświadczenia i kompetencji urokiem osobistym, zuchwałością czy impertynenckim zachowaniem²³, jednak uroda nie była wystarczającym czynnikiem, aby odnieść sukces na scenie. Gdy John Wilmot próbował bezskutecznie wyszkolić i wprowadzić na scenę niejaką Sarah, swoją kochankę, publiczność stwierdziła o niej, że była „najładniejszą, ale zarazem i najgorszą aktorką w Królestwie”²⁴.

Według mistrza gry aktorskiej Thomasa Bettertona, „prawdziwe piękno” gry polegało na odpowiedniej, różnorodnej modulacji głosu, na różnych spojrzeniach i gestach²⁵. Dobry aktor przemawiał do widzów całym ciałem, a nie tylko słowami. Ręce aktora, jego głowa,

¹⁹ S. Pepys, *The Diary*, 28 X 1661.

²⁰ *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2, s. 75; J. L. Styan, *The English Stage: a History of Drama and Performance*, s. 260; E. Howe, *op. cit.*, s. 47.

²¹ S. Pepys, *The Diary*, 4 X 1664, 11 X 1664.

²² *Ibidem*, 7 III 1667.

²³ H. Hunt, *Restoration Acting*, w: *Restoration Theatre*, ed. J. Russel Brown and B. Harris, London 1973, s. 181.

²⁴ H. Wilson, *op. cit.*, s. 52.

²⁵ *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*, ed. T. Cole, E. Krich Chinoy, New York 1970, s. 98.

ciało powinno być ciągle w ruchu. Mary Montagu wyjaśnia dlaczego ekspresja jest tak ważna: „z pewnością nieskończenie bardziej poruszające jest widzieć człowieka, który wygląda na nieszczęśliwego niż słyszeć, że o tym mówi z wesołą miną i głupim uśmiechem na twarzy”²⁶.

Sposób gry był niezwykle sformalizowany. Każda emocja i doznanie odgrywane przez aktorów powinno być wyrażone za pomocą konkretnej barwy głosu, intonacji i gestu²⁷. Przy braku odpowiedniego nagłośnienia gesty pomagały widzom śledzić akcję: przykładowo wzniesienie oczu oznaczało wezwanie Boga, ręka na czole i sercu oznaczała namiętność, potrząsanie głową było jednoznaczne z pogardą; zadowolony bohater klaskał w dłonie, rozżalony załamywał ręce.

Aktorki musiały nauczyć się więc m.in. artykulacji, modulacji głosu, gestykulacji, chodzenia, a nawet odpowiedniego stania na scenie. W tej edukacji istotną rolę odgrywała także nauka śpiewu i tańca, gdyż w sztukach było wiele partii śpiewanych²⁸. Dodatkową trudnością było zwykle niskie pochodzenie społeczne aktorek. Kreowane przez nie bohaterki należały do elit i aktorki musiały nauczyć się sposobu mówienia i poruszania się arystokratek.

Warto dodać, że aktorki Restauracji pomimo tego, że istniały sztywne reguły dotyczące gestów czy poruszania się na scenie, musiały poniekąd same stworzyć nowy model gry. W Anglii nie było tradycji aktorskiej kobiet, więc artystki nie miały skąd czerpać wzorców. To one nadawały nową jakość sztukom nawet tym powszechnie znanym²⁹.

Widzowie zwracali baczna uwagę na grę aktorską, która w ich oczach mogła zepsuć dobrą sztukę bądź wprost przeciwnie — sprawić przyjemność nawet mimo złego utworu. Aktorzy nie szczędzili więc wysiłków, żeby zrobić dobre wrażenie. Pewna aktorka podczas spektaklu porwała w furii swoją suknię, żeby zwiększyć efekt, choć kostium kosztował dwa razy więcej niż

²⁶ M. Wortley Montagu, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, ed. R. Halsband, vol. 1, Oxford 1980, s. 439.

²⁷ Th. Betterton, *The History of the English Stage, from the Restoration to the Present Time. Including Lives*, London 1672, s. 36, 82 i n.

²⁸ Szerzej patrz: *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*; Thomas Betterton, *op. cit.*; H. Hunt, *op. cit.*, s. 190; H. Wilson, *op. cit.*, s. 57; *Theatre in Europe: a Documentary History*, vol. 3, *German and Dutch Theatre, 1600–1848*, ed. G. W. Brandt, Cambridge 1993, s. 57 i nn.

²⁹ S. Pepys, *The Diary*, 12 II 1661.

jej gaża za przedstawienie³⁰. Dobre aktorki były podziwiane, oklaskiwane, nie szczczędono im pochwał. Pepys pisał o nich, że są „wspaniałe”, „godne podziwu”, „zadziwiająco dobre”³¹. Gdy miały gorszy dzień albo nie przyłożyły się dostatecznie do roli natychmiast to zauważano³². Złe aktorki narażone były na wygwizdanie czy nawet na obrzucenie pomarańczami³³.

Pochodzenie społeczne aktorek

Ogółem, w czasach Restauracji pojawiło się ok. 80 aktorek. Część z nich bardzo szybko zniknęła ze sceny, a część występowała nawet przez 20–35 lat³⁴. Odkrycie tożsamości aktorek nie jest łatwą sprawą. Część z nich ukrywała pochodzenie i występowała pod zmienionym nazwiskiem. Czasem nie przetrwały ich imiona, gdyż używały tylko nazwisk, przykładowo Mrs Norris, Mrs Jennings, gdzie Mrs (wymawiane jako Mistress) nie informowało o stanie cywilnym aktorki³⁵.

Ten rodzaj kariery bywał często kuszący dla panien bez posagu. Można tu było zarobić więcej niż na służbie³⁶, a do tego praca ta dawała więcej swobody. Co ważniejsze, aktorki odnoszące sukcesy były podziwiane i adorowane. Zawód ten był atrakcyjny także dla panien, które szukały bogatego opiekuna lub męża.

Aktorki pochodziły zwykle z nizin społecznych. Przykładowo Nell Gwyn urodzona była z podejrzanych rodziców. Jak czytamy w *The History of the English Stage* Thomasa Bettertona, „mówi się, że spłodził ją batalion żołnierzy”, gdyż jej matka prowadziła dom publiczny; zmarła z „przepicia brendy”, zaś ojciec Nell zmarł w więzieniu³⁷. Gwyn, zanim została aktorką, przez pół roku sprzedawała pomarańcze w *The Royal Theatre*. Zaczęła występować dzięki Charlesowi Hartowi, aktorowi z tejże kompanii, który był jej kochankiem³⁸.

³⁰ *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*, s. 74.

³¹ S. Pepys, *The Diary*, 30 IX 1662, 31 X 1665, 27 XII 1666, 14 IX 1667, 20 II 1668.

³² *Ibidem*, 30 IV 1665.

³³ *Ibidem*, 15 I 1669.

³⁴ A. Fraser, *op. cit.*, s. 424.

³⁵ H. Wilson, *op. cit.*, s. 9.

³⁶ Aktorkami zostały dwie służące Pepysów: Mary Ashwell i Winifred Gosnell.

³⁷ Th. Betterton, *op. cit.*, s. 111.

³⁸ *Ibidem*, s. 55. S. Pepys, *Pepys on the Restoration Stage*, by H. McAfee, New York, 1964, s. 224.

Na scenę często trafiały dziewczyny ze szkół tańca czy śpiewu, rekomendowane przez swoich nauczycieli czy aktorów³⁹. Czasem aktorkami zostawały zubożałe lub osierocone panny z koneksjami szlacheckimi jak Charlotte Buttler, o której mówiono, że ma naturalną dystynkcję i właściwy sposób artykulacji⁴⁰. Wychowywała się zapewne wśród wyższych sfer, gdzie nabrała ogłady. Podobnie było z Mrs Barry: dobrych manier nauczyła się w domu pani Davenant; mówiono, że była „mistrzynią zachowania, które charakteryzowało dobrze urodzoną damę”⁴¹.

Do trupy Killigrew’a weszły m.in.: Elizabeth Boutell, Catherine Corey, Elizabeth Farley, Mary Knepp (Knipp), Anne Marshall, Eleonore Gwyn. Ta ostatnia, znana pod imieniem Nell, była chyba najśłynniejszą aktorką tamtych czasów.

Sława Nell wypływała nie tylko z jej talentu, ale także z faktu, że była kochanką Karola II. Nell Gwyn była dość niska, miała szczupłe nogi, obfity biust i kasztanowe włosy. Była wesoła, miała ostry język. Pepys także uwielbiał, jak ją nazywał, „pretty, witty” Nell. Podziwiał ją m.in. w *The Humorous Leutnant Beaumonta* i *Fletcher*a czy w *The Maiden Queene Drydena*. Według niego miała najlepsze gesty i ruchy ze wszystkich aktorów. Pamiętnikarz wielokrotnie zachwycał się także jej urodą, szczególnie, gdy miał okazję zobaczyć ją niekompletnie ubraną za kulisami⁴².

Natura predestynowała ją do ról komediowych. Nie nadawała się natomiast do tzw. poważnych kwestii. Pepys skrytykował jej kreację córki tytułowego bohatera w *The Indian Emperor* Drydena. Jest to świetna postać, ale Nell nie podołała zadaniu i zagrała podle. Zepsuła też postać Samiry w *The Suprisal* Roberta Howarda⁴³. Jedną z przeszkód mógł być jej analfabetyzm, który utrudniał jej naukę tekstu, co w komediach nadrabiała wrodzonym dowcipem. Zresztą publiczność była tak przyzwyczajona do jej komicznych ról, że Dryden musiał zmienić zakończenie *Tyrannick Love*, tak żeby postać grana przez uwielbianą aktorkę nie umierała na końcu.

Pepys — teatroman często wspominał także o Elizabeth Knepp, która prywatnie była jego bliską znajomą⁴⁴. Główne zalety tej aktorki to uroda,

³⁹ H. Wilson, *op. cit.*, s. 8.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 50.

⁴¹ Cyt. za: *ibidem*.

⁴² S. Pepys, *The Diary*, 3 IV 1665, 8 XII 1666, 23 I, 2 III, 5 X 1667.

⁴³ *Ibidem*, 22 VIII, 11 XI, 26 XII 1667.

⁴⁴ *Ibidem*, 6 XII, 8 XII 1665, 23 II, 2 I, 22 VIII, 25 X 1666.

wspaniałe poczucie humoru i przepiękny, czysty głos⁴⁵. Podziwiał je w rolach w *The Scornful Lady*, w *The Custome of The Country* Beaumonta, Fletchera czy też w *The Northern Castle* Richarda Brome'a. Aktorka ta, w przeciwieństwie do Nell, najlepiej sprawdzała się w poważnych rolach dramatycznych. Świetnie odgrywała żal, smutek czy ból⁴⁶. Killigrew miał o niej powiedzieć, że „ma szanse zostać najlepszą aktorką, jaka kiedykolwiek pojawiła się na scenie”, gdyż świetnie rozumie i interpretuje swoje role. Dostawała nawet większą gażę niż inne aktorki. Innym razem powiedział, że tak doskonale rozumie bohaterów, których kreuje, jak żaden inny aktor czy aktorka⁴⁷.

Do czołowych aktorek w tej trupie należały też panny Marshall, Anne i Rebecca. Pepys zachwycił się pierwszą z nich na sztuce *The Indian Queen* Roberta Howarda. Stwierdził, że była to najlepsza kreacja kobieca, jaką w życiu widział, choć aktorka nie miała „tak słodkiego głosu” jak Mary Betterton. Była tak dobra, że cały „świat mówił o jej doskonałości”⁴⁸.

Pamiętnikarz obserwował też z zadowoleniem rozwój na scenie młodszej z sióstr, Rebeki. Podziwiał ją m.in. w *The Maid's Tragedy* Beaumonta i Fletchera, dwukrotnie w *The Mayden Queen* Drydena oraz w *The Cardinall* Jamesa Shirley'a. W komicznych rolach była nawet lepsza od swojej siostry i Nell Gwyn⁴⁹.

Do kompanii Davenanta należały zaś m.in.: Elizabeth Barry, Mary Sauderson (potem Betterton), Elizabeth Currer, Mary Davis, Hester Devenport, Anne Gibbs (potem Shadwell, żona Thomasa), Winifred Gosnell i Mary Lee.

Pierwsza z nich była najlepszą aktorką w Londynie czasów Restauracji. W dziennikach Pepysa nie znajdujemy o niej żadnych informacji, gdyż zaczęła grać dopiero w połowie lat siedemdziesiątych. Jej początki nie były zbyt udane. Gdy jako szesnastolatka próbowała swych sił na scenie, grała tak nieudolnie, że wyrzucono ją przed upływem roku z kompanii. Zdecydowano, że szkoda wydawać pieniądze na jej szkolenie⁵⁰. Następnie po sześciu miesiącach pracy i nauki z Lordem Rochester, o którym

⁴⁵ *Ibidem*, 23 I, 5 II 1667.

⁴⁶ *Ibidem*, 27 XII 1666, 2 I, 14 IX 1667, 16 V 1668.

⁴⁷ *Ibidem*, 12 II, 9 IX 1667.

⁴⁸ *Ibidem*, 1 II 1664, 27 I 1668.

⁴⁹ *Ibidem*, 7 XII, 24 V, 24 VIII 1667.

⁵⁰ Według Horace Walpole, to o niej Anthony Hamilton napisał, że publiczność była wdzięczna Lordowi Rochester za „najpiękniejszą, ale zarazem najgorszą aktorkę w Królestwie”.

mówiono, że jest jej kochankiem, z beztalencia przekształciła się w jedną z lepszych aktorek swoich czasów⁵¹. Dryden powiedział o niej: „Mrs Barry zawsze wspaniała [...] osiągnęła reputację większą niż inne aktorki, jakie kiedykolwiek widziałem w teatrze”. Betterton zaś twierdził, że jest nieporównywalna, a „jej gra, zawsze właściwa, jest naturalnym produktem sentymentu, jakim darzy postać, którą odtwarza [...] Zawsze wciela się w swoją rolę i staje się osobą, którą kreuje”⁵². Mówiono o niej, że „potrafiła swym kunsztem sprawić, że słowa roli wydawały się należeć do niej samej”⁵³.

Kolejną czołową aktorką doby Restauracji była Mary Saunderson, która w 1662 roku wyszła za Thomasa Bettertona, wybitnego aktora z tej samej kompanii. Nazywana była często imieniem Ianthe (*The Siege Of Rhodes*), gdyż dzięki tej roli szczególnie zasłynęła⁵⁴. Była pierwszą kobietą, która grała role żeńskie w sztukach Szekspira. „Była w największym uwielbieniu u [...] wszystkich miłośników Szekspira — czytamy u Cibbera — w którego sztukach szczególnie celowała i nie miała sobie równych”⁵⁵. Świetnie sprawdzała się w partiach śpiewanych; mówiono o niej, że miała słodki głos.

Kolejną ważną aktorką trupy Davenanta była Mrs Gosnell, która wspaniale tańczyła i śpiewała. Grała m.in. Pyramenę w *The Slighted Mayde* Roberta Stapyltona (1663). Pepys był nią szczególnie zainteresowany, gdyż była swego czasu pokojówką jego żony. Śledził jej karierę i cieszył się z jej rozwoju. Była na tyle dobra, że otrzymała własną garderobę, a tym przywilejem mogły cieszyć się tylko gwiazdy. Z czasem jednak Pepys narzekał, że popadła w rutynę, nie wykorzystuje w pełni swego talentu. „Stała się bardzo pospolita i śpiewa kiepsko”⁵⁶.

Pozycja społeczna

Choć aktorki często budziły podziw, podobnie jak aktorzy, miały niski status społeczny. Ich pozycja była nawet gorsza od męskiej części trupy aktorskiej, choć to one szczególnie przyciągały widzów do teatrów.

⁵¹ H. Hunt, *op. cit.*, s. 189.

⁵² *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*, s. 111, 101.

⁵³ P. Thomson, *Angielski teatr okresu Renesansu i Restauracji*, s. 214.

⁵⁴ S. Pepys, *The Diary*, 2 IV, 30 VIII 1662.

⁵⁵ *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*, s. 111, 113.

⁵⁶ S. Pepys, *The Diary*, 29 V 1663, 31 V, 28 VII 1668, 21 I 1669.

W przeciwieństwie do mężczyzn nie mogły mieć udziałów w kompaniach, co oznaczało mniejszy dochód i brak wpływu na działalność teatru⁵⁷. Miały też znacznie większe wydatki, gdyż same musiały kupować pończochy, rękawiczki, szale potrzebne do przedstawienia⁵⁸. Poza tym, ewentualna ciąża pozbawiała je źródła utrzymania. Elizabeth Barry dzięki popularności na scenie jako pierwsza poprawiła swoją sytuację materialną i pozycję w kompanii, jednak jej przypadek był odosobniony⁵⁹.

Na pozycję aktorek wpływ miały liczne ataki moralistów, którzy nie akceptowali teatrów w ogóle. Ich szczególne wzburzenie i protesty budziło pojawienie się kobiet na scenie. Uważano, że aktorki są bezwstydne. Świadczył o tym już fakt, że gotowe były występować przed tłumem ludzi i skupiać na sobie uwagę każdego widza⁶⁰. Do tego niemal powszechnie utożsamiano aktorki z prostytutkami⁶¹.

Związek pomiędzy teatrem a prostytutką miał wpływ na ich traktowanie⁶². Wolność seksualną bohaterek przekładano na życie prywatne aktorek i oczekiwano od nich, że nie będą szczędzić swych wdzięków. Często próbowano zawrzeć bliższą znajomość z aktorkami podczas pobytu za kulisami, co formalnie było zakazane patentem królewskim z 25 lutego 1664 roku⁶³. W garderobie jednak można było spotkać poza aktorami mnóstwo mężczyzn i kobiet zarówno z wyższych sfer, jak i z podejrzanego towarzystwa.

⁵⁷ *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2, s. 73, 78 i n.

⁵⁸ D. C. Payne, *Reified Object or Emergent Professional? Rethorizing the Restoration Actress*, w: *Cultural readings of Restoration and eighteenth-century English theater*, ed. by J. Douglas Canfield and D. C. Payne, London 1995, s. 17.

⁵⁹ E. Howe, *op. cit.*; H. Wilson, *op. cit.*, s. 26 i nn.

⁶⁰ Warto wspomnieć, że w amatorskich występach kobiet nie widziano nic złego: na dworze organizowano różne sztuki, maski, w których grały damy dworu i arystokratki dla rozrywki. Evelyn podziwiał je m.in. w komedii wystawianej na dworze pod koniec 1674 roku.

⁶¹ K. Eisaman Maus, „*Playhouse flesh and blood*” *Sexual Ideology and the Restoration Actress*, *ELH* 46 (1979), s. 602. Por. *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2, s. 74; D. C. Payne, *Reified Object or Emergent Professional? Rethorizing the Restoration Actress*, s. 15.

⁶² K. Eisaman Maus, *op. cit.*, s. 74; D. C. Payne, *Reified Object or Emergent Professional? Rethorizing the Restoration Actress*, s. 15.

⁶³ *Calendar of State Papers, Domestic Series, Of the Reign of Charles II, 1664–1665*, ed. M. A. Everett Green, London 1863, s. 218; E. Howe, *op. cit.*, s. 33. Patent zakazywał wstępu za kulisy wszystkim mężczyznom poza pracownikami teatru, zakaz był wielokrotnie ponawiany, np. w lutym 1665 czy w maju roku 1668.

Wizyty te mocno ograniczały prywatność aktorek. Mężczyźni, urozmaicając sobie czas oczekiwania na sztukę, siadali i przyglądali się, jak aktorki się przebierają, „co nie mogło być uczynione bez poświęcenia skromności”. Pepys miał przy takiej okazji zobaczyć w negliżu Elizabeth Knepp oraz Nell Gwyn, której kształty go zachwyciły⁶⁴. Pamiętnikarza gorszyła zażyłość aktorek z odwiedzającymi⁶⁵. Jednak, jak zauważył jeden z dramaturgów: „biedne aktorki musiały to znosić i nawet nie mogły myśleć o proteście, dlatego że ich głównym celem jest zyskanie aplauzu i boją się kogokolwiek obrazić”. Wyrzucając natrętów, pozbałyby się wielbicieli, a od tychże przecież zależał ich los.

Czasem „adoratorzy”, szczególnie ci odrzuceni, mogli stać się agresywni. Przykładowo Rebecca Marshall była nagabywana na scenie i poza nią przez niejakiego Marka Trevora, który jej groził i wyzywał ją, a gdy schroniła się w domu, powybijał szyby⁶⁶. W literaturze podkreśla się molestowanie aktorek⁶⁷. Był to duży problem dla aktorek i w zasadzie niewiele mogły zrobić, żeby się chronić. Czasem jedynym wyjściem było odejście z teatru. Knepp postanowiła oddalić jedną ze swych służących, bo dziewczyna była niezwykle ładna i aktorka obawiała się, że może zostać wykorzystana⁶⁸. Czasem po wielu skargach i prośbach król zgadzał się udzielić protekcji. Prześladowcy jednak nie byli karani, a szukanie ochrony u monarchy mogło przynieść zupełnie odwrotny skutek. Gdy Marshall poskarżyła się królowi, że niejaki Sir Hugh Middleton wtargnął za kulisy i obrażał aktorki, a jej, gdy się broniła, groził skopaniem, monarcha wynajął kogoś, aby obrzucił ją ekskrementami na ulicy⁶⁹.

Aktorki musiały nauczyć się radzić sobie z natarczywymi mężczyznami. Pomagały sobie opryskliwością. Pepys zszokowany był słownictwem używanym przez płeć piękną⁷⁰.

⁶⁴ S. Pepys, *The Diary*, 5 X 1667, 7 IV 1668.

⁶⁵ *Ibidem*, 5 X 1667.

⁶⁶ *Theatre in Europe: a Documentary History: Restoration and Georgian England, 1660–1788*, ed. D. Thomas, Cambridge University Press 1989, s. 184; D. Payne Fisk, *Restoration Actress*, s. 78.

⁶⁷ *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2, s. 75; C. D. Payne, *Reified Object or Emergent Professional? Rethorizing the Restoration Actress*, s. 18 i nn.

⁶⁸ S. Pepys, *The Diary*, 7 IV 1668.

⁶⁹ *Calendar of State Papers, Domestic Series, Of the Reign of Charles II, 1666–1667*, ed. M. A. Everett Green, London 1864, s. 502; E. Howe, *op. cit.*, s. 33.

⁷⁰ S. Pepys, *The Diary*, 5 X 1667.

Ochronę przed natrętami dawało też małżeństwo z aktorem. Nieposzlakowana opinia Mary Sounderson wynikała z tego, że w młodym wieku wyszła za Thomasa Bettertona⁷¹. Para ta była pierwszym z wielu małżeństw aktorskich.

W innych krajach małżeństwa aktorów były znacznie częstszą praktyką. Pierwsza aktorka w Amsterdamie — Adrianna van Bergh — była córką aktora i dramaturga i zarazem żoną aktora⁷². W Hiszpanii prawo wręcz nakazywało aktorkom mieć mężów. To samo prawo dotyczyło także aktorów, którzy musieli mieć żony przy sobie nawet podczas tournée⁷³. Aktorki, które były czyimiś żonami, córkami czy kuzynkami były mniej społecznie niebezpieczne.

Częstym sposobem na zapewnienie sobie przynajmniej tymczasowej ochrony było zdobycie możnego protektora. Aktorki, stając się kochankami arystokratów, poprawiały swoją sytuację materialną, a nawet miały szansę na awans społeczny. Evelyn z ironią zauważył, że te „lubieżne kobiety” zaczęto nazywać nawet *Misse*⁷⁴. Ich aspiracje trafnie przedstawia Lucy, jedna z postaci komedii Wycherleya *Love in a Wood* (1671). Mówi, że dzięki opiece ma ładne i drogie ubranie, biżuterię i inne błyskotki; tak dobrze jej się powodzi, że żony drobnych szlachciców mogą jej tylko pozazdrościć⁷⁵.

Karol II także miał kochanki wśród aktorek. Najbardziej znaną była Eleonore Gwyn. Miała najniższe pochodzenie spośród wszystkich faworyt królewskich⁷⁶. Wcześniej była kochanką Charlesa Harta, aktora, którego nazywała Charlem I. Następnie korzystała z protekcji Charlesa Sackville’a, Lorda Buckhurst, poety i dworzanina, którego ochrzciła Charlesem II. Król został w tej sytuacji Karolem III. W 1669 roku zniknęła na jakiś czas ze sceny, gdyż była w ciąży. Urodziła chłopca, Karola Beauclerk, dla którego król stworzył w 1684 roku tytuł księcia St. Albans. Kolejne dziecko z tego związku zmarło⁷⁷. Nell cieszyła się

⁷¹ N. Sawez, *Women on Stage*.

⁷² *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Worlds*, s. 73; *Theatre in Europe: a Documentary History*, vol. 3, *German and Dutch Theatre, 1600–1848*, s. 388.

⁷³ D. Payne Fisk, *Restoration Actress*, s. 69.

⁷⁴ J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, ed. G. de la Bodoyere, Woodbridge 2004, s. 64.

⁷⁵ Za: H. Wilson, *op. cit.*, s. 15.

⁷⁶ Ch. Carlton, *Królewskie faworyty w Anglii*, przeł. H. Szlapka, Wrocław 1992, s. 82.

⁷⁷ A. Wood, *Life and Times of Anthony Wood, Antiquary, of Oxford, 1632–1695, described by Himself*, ed. A. Clark, vol. 2, 1664–1681, Oxford 1892, s. 192 i n., 237.

łaską króla do końca jego życia, „dlatego że grała wszystkie role w tak cudowny sposób i była ciągłą rozrywką dla króla, nawet nowe kochanki nie mogły jej wykurzyć”⁷⁸. Uważano też, że na jej korzyść przemawiał fakt, że nie była zbyt chciwa. Po śmierci protektora z powodu długów groziło jej więzienie⁷⁹. Z kłopotów wybawił ją król Jakub, którego to Karol II prosił na łożu śmierci o opiekę nad Nell. Spłacił jej długi (ponad 700 funtów) i przyznał roczną pensję w wysokości 1256 funtów, którą po niej miał dziedziczyć jej syn⁸⁰. Według Anthonego Wooda, Nell miała tak niechlubną śmierć jak jej matka: „upiła się brendy, wpadła w rów [...] i umarła”. Po jej śmierci krążyło wiele pamfletów na jej temat, chociaż niespełna rok wcześniej, gdy „gościła w Cambridge prezentowano przed nią wiersze”⁸¹.

Moll Davis także była kochanką Karola II. Gdy zakochał się w niej, odeszła z kompanii książęcej⁸². Miała z nim córkę, która znana była jako Lady Mary Tudor. Karol II dał jej m.in. pierścionek wart 700 funtów, umeblował bogato dom przy Suffolk Street. Miała też swój własny powóz⁸³. Gdy się nią znudził przyznał jej rentę. Moll Davis powróciła wtedy na scenę⁸⁴.

Książę Rupert, najmłodszy brat Karola II, też nie mógł oprzeć się urokowi aktorki. Jego wybór padł na Margareth Hughes. Mówiono, że ten romans korzystnie wpłynął na jego usposobienie. Udało jej się okiełzać jego niezwykłą gwałtowność. Owocem tego związku była córka Ruperta, która została wydana za Emanuela Scrope Howa, brata pierwszego wicehrabiego Howe⁸⁵.

⁷⁸ G. Burnet, *An abridgement of bishop Burnet's History of his own times*, ed. T. Stackhouse, London 1910, s. 101.

⁷⁹ Pomimo tego, że król dawał jej pieniądze, raz pensję, w wysokości 4000 funtów, pochodzącą z dóbr w Irlandii, innym razem otrzymała 5000 funtów z Secret Service Fund.

⁸⁰ *Moneys Received and Apaid for Secret Services of Charles II and James II from 30th March 1679, to 25th December 1688*, ed. J. Yonge Akerman, London 1851, s. 109, 116, 167.

⁸¹ A. Wood, *Life and Times of Anthony Wood, Antiquary, of Oxford, 1632–1695, described by Himself*, s. 192 i n., 457.

⁸² S. Pepys, *The Diary*, 11 I 1668.

⁸³ *Ibidem*, 14 I 1668, 15 II 1669.

⁸⁴ Ch. Carlton, *Królewskie faworyty w Anglii*, s. 77.

⁸⁵ A. Hamilton, *Memoirs of the Count de Grammont*, trans. H. Walpole, London 1926, s. 198, 306.

Kolejną aktorką, która odniosła sukces jako faworyta, była Haster Davenport. Znana była jako Roxalana z drugiej części *The Siege of Rhodes*. Zakochał się w niej Aubrey de Very, dwudziesty hrabia Oxford. Według Anthoniego Hamiltona, była jednak tak cnotliwą istotą, że odrzucała jego wszystkie prezenty i zaloty. Chciała być jego żoną, a nie kochanką. Jednak nie do przyjęcia było, aby arystokrata poślubił kobietę, która zarabia na życie, a tym bardziej publicznymi występami. Jej nieugiętość spowodowała, że nie mógł jeść, pić, grać ani nawet palić⁸⁶. „Oszałał z miłości — wymyślił, że zdobędzie ją siłą i postanowił na nią napaść, jak będzie wracać do domu po występie, o czym ona się dowiedziała [...] uzyskała część straży królewskiej do ochrony. Kiedy jej lektyka pojawiła się, szlachcic napadł na nią, ale został bohatersko odparty, a ją bezpiecznie odprawiono do domu. Ta przygoda była szeroko dyskutowana na dworze i w mieście, damy sekretnie popierały jej stanowczość [...] Utworzyło się wiele stronnictw za i przeciw niej”. Hrabia w końcu postanowił posłużyć się podstępem i pozornie zgodził się na ślub. Podstawił jednak fałszywego pastora. Gdy Davenport wykryła oszustwo, zwróciła się do króla, a ten nakazał Aubreyowi płacić jej pensję 500 funtów rocznie, a aktorka została jego morganatyczną żoną⁸⁷.

Elizabeth Barry także osiągnęła sukces dzięki kochankowi Johnowi Wilmot, hrabiemu Rochester. To on ją szkolił i wprowadził na scenę. Teatr Restauracji skorzystał na tym, gdyż okazała się jedną z lepszych aktorek.

Romanse z aktorkami były częstą praktyką także w innych krajach europejskich. We Francji kontakty te ułatwiał fakt, że podczas sztuk siedziano na scenie, skąd dżentelmeni mogli „szeptać słodkie słówka aktorkom ku ich zadowoleniu”⁸⁸. Posiadanie kochanki — aktorki czy śpiewaczki operowej — było wręcz modne pośród młodych arystokratów we Francji tak jak i w Anglii. „Arystokraci z dworu [...] uczynili zaletę z posiadania dziewczyny z opery jako kochanki; to jest modne, to jest na topie: a ci, którzy nie mają kochanki, są postrzegani jako godni pożałowania”⁸⁹.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 198, 264 i n.

⁸⁷ Th. Betterton, *op. cit.*, s. 24 i n.

⁸⁸ *Theatre in Europe: a Documentary History*, vol. 5, *French Theatre in neo-classical era, 1550–1789*, ed. W. D. Howarth, Cambridge 1997, s. 368.

⁸⁹ Za: R. M. Isherwood, *Music in the service of the King. France in the Seventeenth Century*, London 1973, s. 198; D. C. Payne, *Reified Object or Emergent Professional? Rethorizing the Restoration Actress*, s. 15.

Aktorki — faworyty możnych — bywały często kłopotem dla zarządców kompanii. Zdarzało się, że opuszczały występy. Jeszcze większy problem pojawiał się, gdy wychodziły w sukni, która była kostiumem scenicznym. Wtedy trzeba było znaleźć nie tylko zastępstwo, ale i inny kostium dla zastępczyni⁹⁰.

Problemem były cięższe aktorek, zmuszające je do kilkumiesięcznej absencji. Czasem sam fakt znalezienia sponsora skłaniał je do odejścia z teatru. Gdy patron znudził się swoją utrzymanką, wracała do pracy. Pepysa zasmuciła wiadomość o tym, że Charles Sackville zabrał z teatru Nell Gwyn. Była to ogromna strata dla kompanii królewskiej⁹¹. Nell jednak wkrótce powróciła na scenę, gdyż kochanek ją zostawił⁹². Francis Davenport także porzuciła teatr i odeszła z adoratorem. Jednak tę wiadomość Pepys przyjął z dużym zadowoleniem, gdyż według niego Davenport była fatalną aktorką⁹³.

Bogacenie się aktorek i ich rosnąca arogancja pomimo uwielbienia dla ich talentów były „solą w oku” widzów. Pepysa złościło, gdy Mary Davies chwaliła się prezentami od króla. Drażniło go też, gdy w teatrze zajęła najdroższe miejsce w łoży i przyciągała uwagę króla siedzącego z lady Castlemaine⁹⁴.

Złe prowadzenie się aktorek potwierdzało obawy tradycjonalistów, którzy nie akceptowali kobiet na scenie, dostarczało im też dodatkowych argumentów. Evelyn w 1666 roku, więc w czasach, gdy obecność aktorek w teatrach była powszechnie aprobowana, nadal krytykował fakt, że kobiety mogą występować. Narzekał, że „rozpala to wielu młodych arystokratów i aktorki często stają się ich nałożnicami, a czasem nawet żonami”. Przykładowo Aubrey de Vere, dwudziesty hrabia Oxford, Robert Howard, dramaturg, księżę Rupert czy Charles Sackville, szósty hrabia Dorset, „wpadli w sidła [aktorek — A. G.], powodując utratę honoru swych szlacheckich rodzin; rujnując duszę i ciało”⁹⁵.

Króla szczególnie potępiano za to, że faworyzował aktorki. „W prasie każdego dnia roiło się od niktzemnych plotek, zniśławiających satyr

⁹⁰ N. Sawez, *Women on Stage*.

⁹¹ S. Pepys, *The Diary*, 13 VII, 14 VII 1667.

⁹² *Ibidem*, 26 VIII 1667.

⁹³ *Ibidem*, 7 IV 1668.

⁹⁴ *Ibidem*, 14 I, 21 XII 1668.

⁹⁵ J. Evelyn, *op. cit.*, s. 158.

i dowcipów; ale król był nierozsądny i jednocześnie odporny na oskarżenia i wstyd⁹⁶. Pepys na wieść o tym, że Karol II spotyka się z Nell zapisał: „Zasmuca mnie to i nie widzę dobrej przyszłości dla kraju, gdy władca tak bardzo oddaje się swoim przyjemnościom”⁹⁷.

Przez te ekscesy w biografjach aktorek częściej zwracano uwagę na aspekty seksualne niż na ich umiejętności⁹⁸. Pisząc o nich, nie przebiegano w słowach. Pepys, choć cenił talent Moll Davis, nazywał ją „impertynencką ladacznicą” i „królewską dziwką”. Pani Pearce (Pierce, żona Jamesa chirurga) miała o niej powiedzieć, że „jest najpospolitszym babsztylem, jakiego w życiu widziała, chociaż tańczy najlepiej na świecie”⁹⁹. Nell Gwyn, także podziwiana przez Pepysa aktorka, figuruje w jego pamiętniku jako „bezczelna wesoła ladacznica”¹⁰⁰. Biskup Burnet napisał zaś o niej, że jest „najbardziej rozwiązłą i najdzikszą kreaturą, jaka kiedykolwiek była na dworze”¹⁰¹.

W podobnym tonie krytykowano aktorki także na kontynencie¹⁰². Francuscy krytycy teatru atakowali częściej żeńską część trupy teatralnej, gdyż to damskie wdzięki szczególnie przyciągały do teatrów. Z góry zakładano, że aktorki są nieprzyzwoite. Robert Bois, jeden z bohaterów *Historyjek* Gedeona Tallemeta, miał powiedzieć: „nikt przecież komediantek o tryb życia i obyczaje nie pyta; moim zdaniem wszystkie są dziwkami i nie przypuszczam, żeby jakkolwiek prowadziła się inaczej”¹⁰³. Profesor Sorbony Jean Gerbais twierdził, że aktorki są odpowiedzialne za cudzołóstwo w ogóle, bo to one są winne wszystkim grzesznym myślom, jakie przychodzą do głowy widzom i budzą żądze. Moralisci często oskarżali aktorki o to, że są odpowiedzialne za rozpudy, gdyż w nikczemny sposób zastępują prawowite żony, co niszczy całe rodziny¹⁰⁴. Gisbertus Voetius, holenderski teolog, w swojej krytyce

⁹⁶ G. Burnet, *An Abridgement of Bishop Burnet's History of his Own Times*, ed. T. Stackhouse, London 1910, s. 101.

⁹⁷ S. Pepys, *The Diary*, 11 I 1668.

⁹⁸ E. Howe, *op. cit.*, s. 32 i nn.

⁹⁹ S. Pepys, *The Diary*, 14 I 1668.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 7 I 1669.

¹⁰¹ G. Burnet, *op. cit.*, s. 101.

¹⁰² K. Eisaman Maus, *op. cit.*, s. 608; E. Howe, *op. cit.*, s. 58.

¹⁰³ G. Talleman des Reaux, *Historyjki*, przeł. R. Brandwajn, Wrocław 1991, s. 109.

¹⁰⁴ H. Phillips, *The Theatre And Its Critics in Seventeenth-Century France*, Oxford 1980, s. 187 i n., 115.

posunął się tak daleko, że potępiał nawet tych, którzy poślubili aktorki, i naciskał, żeby „byli wyłączeni ze świętej kongregacji”¹⁰⁵.

W pewnych kręgach opory wobec występów kobiet były wciąż żywe jeszcze w XVIII wieku. Argumenty Jeremiego Colliera, teologa i krytyka teatralnego, były takie same jak sto lat wcześniej. Twierdził, że „kobiety grają bez wstydu i honoru, mówią jak prostytutki i ich zachowanie na scenie niszczy reputację płci pięknej”, a do tego mają negatywny wpływ na młodych mężczyzn¹⁰⁶. Pomimo tych obaw i protestów większość społeczeństwa zaakceptowała aktorki, co więcej, stały się skutecznym magnesem, który przyciągał widzów.

Podsumowując, choć zakładano, że większość aktorek prowadziła się nieprzyzwoicie, a w ich charakterystykach częściej zwracało się uwagę na ich życie prywatne niż na sukcesy sceniczne, wydaje się, że ich rozwiązłość była demonizowana. Faktycznie część aktorek dość szybko zniknęła ze sceny, zasilając bardzo często szeregi prostitutek. Najślynniejsze, najładniejsze z nich korzystały z możliwości, jakie dawała im sława, i zostawały podopiecznymi arystokratów czy też samego króla. Zapewniało im to protekcję, pewną stabilizację, poprawę sytuacji materialnej i popularność. Dlatego właśnie ich nazwiska najczęściej pojawiają się zarówno w źródłach, jak i w literaturze, co może wypaczać rzeczywisty obraz. Z powodu braku innych źródeł zakłada się, że wszystkie aktorki żyły tak, jak te najbardziej znane.

Jednak wiele aktorek występowało przez 20–35 lat¹⁰⁷ i życie wielu z nich dalekie było od rozwiązłości. Weźmy przykład pani Betterton czy pani Knepp. Ta ostatnia była dwukrotnie aresztowana za złe prowadzenie się w teatrze. Gdyby jednak prowadziła prawdziwie rozpustne życie, Pepys nie pozwoliłby, żeby została przyjaciółką rodziny. Obawiałby się jej negatywnego wpływu na moralność i reputację żony.

Choć męska część publiczności przychodziła do teatrów, żeby podziwiać kobiece wdzięki, trzeba podkreślić, że uroda i kształty aktorek nie były wystarczające, aby je podziwiano. Aby zostać gwiazdą potrzebny był też szereg umiejętności i talent.

¹⁰⁵ *Theatre in Europe: a Documentary History*, vol. 3, *German and Dutch Theatre, 1600–1848*, s. 399.

¹⁰⁶ J. Almagor, *The Introduction of the English Theatre on the Continent in the First Half of the 18th Century*, „Lias”, vol. 18 (1991), nr 2, s. 270.

¹⁰⁷ A. Fraser, *op. cit.*, s. 424.

Summary

The introduction of women on stage during the Restoration was a major change in the English theatre. In Continental countries, actresses already performed in the sixteenth century, while in London young boys played female roles until 1660.

In London, the first professional actress performed in the role of Desdemona, when Thomas Killigrew's company performed *Othello*, on December 8, 1660. Soon, women became permanent members of London's two theater companies.

The appearance of women on stage caused changes in the content of plays. Actresses became so popular that sometimes they even played male roles. The most popular were so called "breeches" scenes, where women performed on stage in tight-fitting clothing or wearing pants.

To become an actress it wasn't sufficient to have a beautiful face or trim figure. The audience attached great significance to the method of performance, which was very strictly adhered to. Each emotion and feeling had to be shown by a specific tone, sound or gesture. Women had to learn, amongst other things, articulation, modulation of voice, gestures, walking and even the proper way of standing on stage. On top of this, they had to be able to sing and dance properly.

Finding out about the origins of the actors of this period isn't easy, however, they usually came from the lower orders. Although they were admired, their social status was low. They were often regarded as prostitutes. Sometimes, to improve their positions, they became the mistresses of rich and wealthy men. Even Charles II had lovers among the female acting profession, the most well known of whom was Eleanor Gwyn, better known as Nell. Because of this, moralists criticized actresses and their biographies usually stressed their low morality rather than their skills on the stage.