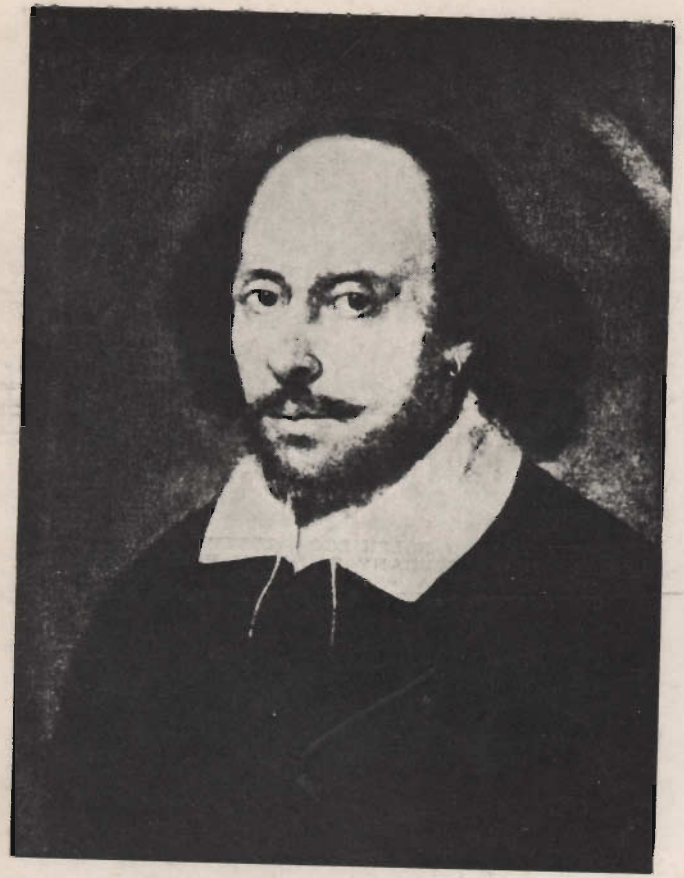

LISTY TEATRU POLSKIEGO 72

WARSZAWA ROK JUBILEUSZOWY 1963

Na okładce
Wiliam Szekspir
Portret olejny z roku 1610 przypisywany Ryszardowi Burbadge. Zbiory National Portait Gallery w Londynie

«LISTY TEATRU POLSKIEGO», ZESZYT SIEDEMDZIESIĄTY DRUGI WYDANY Z OKAZJI PREMIERY TRAGEDII SZEKSPIRA «ROMEO I JULIA» NA SCENIE TEATRU POLSKIEGO W DNIU 17 LIPCA 1963 ROKU

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Juliusz Słowacki:

SZEKSPIR ZOSTAŁ SŁAWIANINEM

Nie ruszysz się stąd, aż ci postawię zwierciadło, w którym zobaczysz najtajemniejszą głąb duszy własnej.

Hamlet

Przyśniła mi się dziwna komedia — podróżny krajów tych, gdzie wierzą w metampsykozę — duszy i ducha, wielki zwolennik Szekspira — zdawało mi się, że błądzę w pustych Puławach, że zachodzę do odartej świątyni Sybilli, gdzie niegdyś na stole leżało pióro Tassa, a przy stole widziano trzynożny stołek śpiewaka, czyli, jak go w ojczyźnie nazywano, łabędzia Avonu... Wchodzę, wszystkie pamiątki rozleciały się jak jaskółki ze zrujnowanej świątyni, spojrzałem przez okno, błękit niebieski pełny był latających kart, które z drogich manuskryptów wydarto i rzucono na wiatr jak nieszanowane prochy wielkich umarłych — karty te latały i wieszały się na smugłych topolach, inne aż w Wiśle tonęły, podobne płatkom śniegowym, kiedy lecą z nieba bez wiatru... Zasmucony obejrzałem się... stołek Szekspira stał w kącie, prostota zapewne jego powierzchowna (nie miał bowiem na sobie tegoczesnej politury), prostota więc, mówię, obroniła go od gwałtu... Teraz przebaczcie mi, bo zdawało mi się, że sam Wiliam Szekspir siedzi w pustej świątyni pamiątek, ale już nie Anglik, już obleczony w ciało sławiańskie.

Co robi biedny Szekspir zostawszy Sławianinem? nie wiem; ale gdym się zbliżył, ujrzałem, że przy nim leżał cały tom tragedii, cały, jak dawniej, tylko po polsku napisany, i przez Szekspira, a nie przez księdza Kiefalińskiego napisany. — Jest w nim *Makbet* i *Hamlet*, i *Burza*, i *Sen nocy letniej*, i czarownie skreślona miłość Romea i Julii, której słowa brzmią tak smutnie jak dźwięk gitary na kanale Orfano. — Są nawet dramata historyczne z historii angielskiej wyjęte. Przejrzałem i wziąłem się za głowę... na co to wszystko? — Wtem drzwi pustej świątyni skrzypnęły i wszedł Hogart, malarz sławny karykatur, także niegdyś Anglik, a dziś po polsku mówiący... Nadstawiłem ucha, a między nimi zaczęła się następująca rozmowa.

SZEKSPIR

A cóż? wynalazłeś mi jaką szopę i aktorów?

HOGART

Znalazłem i nająłem już jednę karczmę, dom zajezdny, na rozstajnych drogach stojący, w pobliżu czterech powiatowych miasteczek, kazałem wyprowadzić z niej konie i wywlec żydowskie bryki, załatać dach — ale trudno było z załataniem dachu...

SZEKSPIR

Jak to?

HOGART

Mówię do Żyda: „Załataj dach" — a on do mnie: „A na co dach łatać, kiedy deszcz nie pada"... „A jak deszcz będzie padał", rzekłem, „to cóż zrobisz?" — a Żyd znów na to... „Kiedy deszcz pada, to jakże wtedy dach łatać? to nie można". I tak z logiką Żyda nie mogłem walczyć żadną inną logiką... Pomimo to wszystko teatr będzie gotowy — znalazłem czterech muzykusów i szczęściem wszyscy czterej umieją grać starą uwerturę Jana z Paryża i całe *adagio* z *Lodoiski*. Dekoracje będą bardzo podobne do twoich starych angielskich płócien z napisami — *to las* — *to sala w Elsinorze* — *to balkon, a to okręt*. — Co do ruchomych zaś dekoracji, człowiek z latarnią stanie za księżyc — a chłopka z sierzpem na głowie za Diannę... słowem nie troszcz się, jakoś to będzie.

Przypis Redakcji

Jest to początek ironicznego artykułu pt. *Krytyka krytyki i literatury*, przesłanego przez poetę z Paryża dn. 22 września 1841 roku do redakcji poznańskiego „Orędownika Naukowego". Nie został zamieszczony. Po raz pierwszy ogłosił go z autografu prof. B. Erzepki w roku 1891. Całość odnajdzie Czytelnik w każdym zbiorowym wydaniu *Dzieł* J. Słowackiego.

Wspomniany w artykule Kiefaliński, a właściwie Ignacy Kefaliński — pseudonim księdza Ignacego Hołowińskiego — jest autorem pierwszego u nas wydania *Dzieł* Wiliama Szekspira, opublikowanego w dwóch tomach (t. I w roku 1839, t. II w roku 1841). Tomy zawierają: *Hamleta, Romea i Julię, Sen w wigilię św. Jana, Makbeta, Króla Lira* i *Burzę*. Kefaliński tłumaczył z oryginału; przekłady jego uznane zostały z miejsca i powszechnie za nieudane. Słowacki powiada w *Beniowskim*: „Szkoda, że w księdzu Kefalińskim znika Szekspir..."

Tytuł zamieszczonego tu fragmentu jest zaczerpnięty z tekstu poety.

Historię krzesła Szekspira, znajdującego się w zbiorach Izabelli Czartoryskiej w Puławach, drukowaliśmy w zeszycie 57 „Listów Teatru Polskiego".

Cyprian Norwid:

NAD GROBEM JULII CAPULETI W WERONIE

Nad Capuletich i Montekich domem
Spłukane deszczem, poruszone gromem
Łagodne oko błękitu
Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na wywrócone bramy do ogrodów
I gwiazdę zrzuca ze szczytu.

Cyprysy mówią, że to dla Juljety
I dla Romea łza ta z nad planety
Spada i w groby przecieka;
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nic nie czeka.

Wiliam Szekspir
Portret Droeshouta młodszego

Jerzy Żuławski:

ROMEO I JULIETTA

Wyszedłem z Piazza delle Erbe, niegdyś rzymskiego forum w Weronie, a dziś jednego z najbardziej malowniczych placów we Włoszech, a może i na ziemi całej, z cudnym Palazzo Mafei w głębi i smukłą Torre Civica, patrzącą z góry, zza muru pałacu della Ragione, na stare domy na podcieniach oparte, o dziwnych, fantastycznych facjatach średniowiecznych, pokrytych resztkami pobladłych fresków — na barwną casa dei Mercanti o smukłych kolumnach, na słup granitowy z lwem św. Marka u szczytu i na wiecznie szemrzącą fontannę, uwieńczoną postacią wolnej Werony, na kamienną trybunę z czasów rzeczypospolitej i na ten cały tłum, gwarny i barwny, wijący się dookoła kramów na placu rozstawionych... Minąwszy marmurową kolumienkę w końcu długiego a wąskiego placu stojącą, z maleńką, do gotyckiej latarni podobną, kapliczką na wierzchu, zapuściłem się w ul. Św. Sebastiana, zmierzając z wolna w stronę Adygi i mostu Navi. Nie uszedłem jeszcze kilkudziesięciu kroków, gdy zatrzymało mnie wołanie: *„Signore! ecco la casa di Gulietta!"* * — przede mną stał mały oberwus pokazując jedną ręką stary, wysoki dom z czerwonej cegły, drugą wyciągnął z przyjaznym uśmiechem: *„Un soldino, signore!"*

A więc to tutaj — sześć wieków temu... kiedy to dumnym patrycjuszom Werony, właścicielom pałaców, winnic i gajów oliwnych na pobliskich wzgórzach, panował z grodu św. Piotra, co się wzniósł na ruinach Teodorykowego ongi zamczyska, mądry i szczodry książę, Bartłomiej della Scala... Sześć wieków! Dom stoi jeszcze krzepki, wyniosły, ponury, postarzał się tylko i wygląda teraz jak by był rówieśnikiem tej rzymskiej areny opodal, która przecież w gruz się już pewno i wówczas rozpadała, kiedy zakładano pierwszy jego kamień węgielny... A kiedy szczęście przyszło do tego domu, aby w nim przez jedną, krótką, letnią noc zamieszkać, kiedy tam wysoko, na balkonie kamiennym, otwierały się słodkie, białe ramiona Julietty i do wezbranej, od nocnego chłodu czy uczuć nieznanych, drżącej piersi dziewczęcej tuliły czarną głowę Romea, wówczas, jak dzisiaj, biegały już w dni słoneczne po rozpalonych, zielskiem obrosłych głazach opustoszałej areny drobne, zwinne jaszczurki, które są pośmiertnym życiem ruin na Po-

* Panie, ot dom Julii!
* Jednego solda, panie!

łudniu. Dni jeszcze kilka, kilka lat czy wieków, a i tutaj biegać będą tak samo — po zwaliskach domu Kapuletów...

*

Ma się już ku zachodowi. Słońce czerwone wyjrzało na chwilę spomiędzy dachów strzelistych i krwawi cegły górnych pięter domu, i błyszczy w mętnych szybach okien. Dołem mrok się już ściele wieczorny.

Przechodzę na drugą stronę ulicy, ażeby przyjrzeć się lepiej... Wąska, wysoka, zaniedbana fasada, w długi szereg nowszych domów wciśnięta; okna różnej wielkości i kształtów, o okrągłych romańskich łukach; na dole, nad szeroką bramą, wmurowana tablica: „Tu mieszkała niegdyś Julietta..." — Obok szyld owocarza czy też przekupnia wina i oliwy, a tam, u okna na trzecim piętrze, co rozpłonęło od ostatnich słonecznych promieni, uczepiony balkon drewniany... Kwiaty na nim są jakieś.

Więc to tutaj może? Nie, nie! to nie w tym oknie. Obok jest okienko, mniejsze nieco, od narożnej izdebki, w której zapewne dziewczęta zazwyczaj mieszkały... I tutaj niegdyś był balkon; sterczą jeszcze z czerwonego muru trzy szare wyszczerbione kamienne podpory.

Usiadłem naprzeciw w szeroko rozwartych drzwiach winiarni i patrzę. Blady księżyc po nowiu jest na niebie i zaledwie słońce zaszło, zaczyna błyskać w szybach okna i malować na nim dziwne, upiorne, srebrnobiałe zjawiska. Szemrze fontanna na pobliskim Placu delle Erbe; zapach bzów skądeś dolatuje, a czerwone, płomienne, czarodziejskie wino mam przed sobą...

Tutaj miał być ogród. Szekspir mówi, że był tutaj ogród, murem zamknięty wysokim, ogród, w którym kwitnęły pomarańczowe drzewa, pełne śpiewających słowików. Nie wspomina o tym wprawdzie della Corte, pierwszy historyk tych dziejów; nie widać też zgoła nigdzie śladów, aby dom, w wąską ulicę dzisiaj wciśnięty, mógł być niegdyś otoczony ogrodem, ale... cóż to szkodzi? Więcej wierzę Szekspirowi, choć nie był tu nigdy, niż wszystkim historykom świata, niźli własnym oczom nawet. A zresztą — przecież noc jest majowa i wino się pieni czerwone — więc cóż łatwiejszego niż przenieść tu sobie kilka najpiękniejszych cyprysów z Giardino Giusti, który wisi tam rozśpiewany słowikami — na skalnych urwiskach po przeciwnym brzegu Adygi! Są między nimi takie, co przed sześciu wiekami, za czasów Julietty, już po sto lat miały i śmiało mogły były ocieniać w księżycu balkon ten, u okienka uczepiony, i drżeć, jak teraz, słowiczym śpiewem z nastaniem nocy majowych. A pod cyprysami kwitnęły róże. Przenieśmy tu sobie wszystkie róże, które rosną i pachną po ogrodach willi i winnicach pobliskich pagórków, wszystkie róże wzgórz i nadpadańskich nizin — nie! więcej! całe morze, otchłań całą przewonnych róż, wszystkie, jakie tylko zakwitają i śmieją się do słońca na obu stokach Apeninu, od Alp aż po brzeg Sycylii, róże białe jak śnieg i lekko spłonione dziewczęcym, wśród listków ukrytym rumieńcem, te jak świt i młodość różowe i te purpurowe jak krew, i te, od zbyt rozkosznej woni własnej mdlejące, jak miłość upojne — i polne róże gwiaździste, i te królewskie, w przepychu barw ciężkie głowy złocisto-płomienne ku ziemi kłoniące...

Niechaj mi kwitną tutaj, niechaj biją woniami niewypowiedzianymi i poją, poją, mocniej niż wino, mocniej niżeli wspomnienie minionej młodości i chwil szczęścia przebrzmiałych, tak mocno prawie jak miłość, która dech w piersiach zapiera i rozhukane serce wstrzymuje na chwilę — jak usta jedne, mnie znane, stracone... Przymykam oczy... Duszący, obłędny, czarodziejski zapach. Słowiki pijane tą wonią opadają z czarnych wysmukłych cyrpysów na niskie, lśniące liściem w księżycu drzewa pomarańczowe i zanoszą się od śpiewu, tak podobnego do łkań, wydzierających się z przepełnionej piersi w chwilach takiego szczęścia, którego już słowa ani śmiech nie są zdolne wyrazić... Wtóruje im namiętnie perlista wśród kwiecia ukryta fontanna.

Tak, tutaj był ogród — tutaj j e s t ogród...

[...]

*

Za kilka soldów pokazują w Weronie grób Julietty. A nawet nie grób; sarkofag jeno, w którym wedle podania miano złożyć ciała obojga kochanków — prosty, wyżłobiony głaz czerwonego marmuru, obłupany i pokaleczony zewsząd czasem i bezbożnymi rękami „forestierów", którzy „na pamiątkę" zabierają po okruszynie kamienia, rzucając nawzajem do środka... swoje cenne bilety wizytowe z imionami współczesnych barbarzyńców, z których żaden jednak nie miałby ochoty umrzeć dla rzeczy tak drobnej jak miłość!

Sarkofag ten stał dawniej pod murem starego cmentarza kapucynów, otoczony szczątkami kolumienek, które niegdyś podtrzymywały snadź zwalone sklepienie grobowca. Ale to widzi się tylko na fotografiach. Cmentarz zniknął już obecnie; zamieniono go na podwórze koszarowe, przez które trzeba przejść, aby się dostać do miejsca, gdzie się teraz sarkofag znajduje. Wystawiono nad nim nową kamienną altanę, rodzaj kapliczki, wśród której dziwnie odbija stary, poszczerbiony głaz...

I o to sprzeczają się historycy, czy to jest naprawdę ten sam sarkofag, w którym złożono ciało Julietty. A przecież to jest rzecz tak obojętna! Legenda ten właśnie kamień uświęciła, a zresztą dość, że na tym miejscu rozegrał się ostatni akt tragedii... nie! dośpiewał się ostatni akord cudownego poematu miłości Romea i Julietty! Tak, bo to był poemat i piękniej nie mógł się zakończyć. Sentymentalne Niemki i Angielki ocierają łzy

i przewracają oczyma, stojąc nad grobowcem, i żałują „nieszczęśliwej" pary kochanków! Mój Boże! żałują zamiast zazdrościć im: tej złotej, co t a k była kochana, i czarnemu jej kochankowi, który, po nocy szczęścia niewysłowionego i po nocy bólu i rozpaczy, miał śmierć tak cudowną i błogą! [...]

Przecież należałoby raczej zawołać: „Szczęśliwy, po trzykroć szczęśliwy Romeo! Gdybyś był umarł od miecza, który zbyt szybko oczy na wieki przymyka, nie byłbyś dożył w ostatniej chwili agonii — rozkosznej sceny, która się właśnie zaczyna..." Bo oto Julietta, skrzepiona powiewem świeżego powietrza, wznosi powieki... Przed oczyma walczącego ze śmiercią Romea staje się cud: ta, za umarłą już miana, podnosi się zwolna z kamiennej pościeli i idzie ku niemu jasna, nowym życiem zarumieniona, w złotym płaszczu swych włosów, które, zda się, drżą jeszcze od jego przedwczorajszych namiętnych pocałunków, idzie jak sen, jak zjawienie, jak szczęście ostatnie, najsłodsze, wieczne... Romeo ostatnim wysiłkiem dłonie ku niej wyciąga, ale ręce opadają mu bezwładnie, więc tylko zamierającymi oczyma śmieje się do tej ukochanej i błogosławi ją, że przyszła, że zmartwychwstała, aby mu pokazać drogę do raju, gdzie będzie już miłość niezmącona i szczęście wielkie, nieskończone...

Lecz i ona zrozumiała, co się stało: oto ten ukochany nie chciał żyć bez niej i zabił się, sądząc, że naprawdę umarła — i teraz śmierć, śmierć przychodzi, aby ich rozdzielić! Ale nie! ona i śmierć przemoże! ich nie rozłączy już nic, nic! Oto leży porzucony sztylet Romea, którym podważał wieko sarkofagu, aby na nią spojrzeć raz ostatni — ostry, błyszczący w księżycu sztylet stalowy! — „Krwią teraz moją piję do ciebie, kochanku mój słodki, najmilszy, jedyny!..."

A teraz ta chwila ostatnia... Pada na niego, tuli się do niego miłośnie, obejmuje rękoma jego głowę, usta do ust stygnących mu ciśnie, a spod jej białej, od wspomnienia pocałunków wzdętej jeszcze piersi, płynie z rany otwartej gorąca, czerwona krew... Romeo czuje tę żywą, ciepłą falę, co, zda się, żyły jego przenika, czuje na wargach jej usta najdroższe... Czy to zorza już wstaje? Nie, to błyszczą jej złote włosy... Jak róże najsłodsze tak pachną usta jej młode... Śpiew ptasząt się odzywa, ale to nie skowronek — to słowik śpiewa, bo jest noc... i będzie już zawsze... noc — nieprzespana... błogosławiona... szczęśliwa... noc...

*

Czyż ten poemat miłości mógł się inaczej zakończyć? pomyślniej? Czyż nie najwyższe szczęście spotkało tych dwoje, którzy, przemógłszy nienawiść rodową, przemógłszy życie szare i codzienne, i śmierć samą wreszcie przemogli, wyzywając tę niszczycielkę na obronę swemu kochaniu, i odeszli razem w najrozkoszniejszym, ostatnim uścisku złączeni, zanim życie zdążyło ich pokalać i miłość ich młodą pierwszych, tęczowych barw pozbawić? Wszak szczęście nie długością trwania się mierzy, lecz natężeniem, a największe to jest pono, które jak pożar pochłania i nie gaśnie, nie rozprasza się w odbiciach bladych i w żrących, bolesnych wspomnieniach słońca wśród szarych dni jesiennych...

[1905]

(Fragmenty eseju autora powieści *Na srebrnym globie*, poety i dramaturga. — Pierwodruk w tomie *Bajka o człowieku szczęśliwym. Nowe opowiadania*. Lwów, 1910. Przedrukowano w tomie: *Eseje, wyd.* PIW, 1960.)

Władysław Bogusławski:

KŁOPOTY Z MIŁOŚCIĄ NA SCENIE

W jakim krytycznym położeniu znajduje się dziś na scenie i w literaturze — miłość. Panuje ona wprawdzie wszechwładnie w książce i w teatrze, ale ileż to przezorności potrzebuje, ażeby jej to panowanie przebaczono, jak ostrożnie musi się obchodzić z widzem, z czytelnikiem, ażeby się od niej z uśmiechem, a w najlepszym razie, z ziewnięciem nie odwrócił.

Bo widz łatwo się śmieje, jeszcze łatwiej ziewa — nie dlatego, ażeby się w życiu m n i e j niż dawniej kochał, ażeby, jak utrzymują pesymiści, miłość wychłodła niby owe planety, na których życie stopniowo zamiera, ale po prostu dlatego, że kocha się dziś i n a c z e j.

Dzieje miłości, od chwili kiedy nią pierwsze serce zabiło, aż do naszych czasów, gdy zwątpiliśmy o jej władzy, ciekawym byłyby przyczynkiem do historii rodu ludzkiego. Wykazałoby się w nich może, iż suma uczucia w życiu ludzkości jednakową jest zawsze, że się tylko w czasie i przestrzeni formy jej zmieniają i że to, co nam się w pewnych okresach wydaje zesłabnięciem lub zgoła wygaśnięciem miłości, jest tylko nową jej formą. Co zaś przedstawiałoby najwięcej interesu w takim badaniu, to odbicie się tych zmian w literaturze i nawzajem wytworzenie przez literaturę czasowych form, które różnymi szkołami miłości nazwać by można.

Ramy niniejszej pracy nie pozwalają mi zapuszczać się w podobne badania, które zresztą o tyle tylko byłyby do celu jej przydatne, o ile dałby się z nich określić stosunek aktora przedstawiającego miłość do mniej więcej

współczującego mu widza. Poprzestać tu więc muszę na ogólnym tylko spostrzeżeniu, że nigdy może ten stosunek nie był tak trudnym, rzec by można, wytężonym, jak na scenie nowożytnej. Klasyczny erotyzm wspaniały bezwstydem natury, nagi posągową nagością, nie ukrywał nic, nie uciekał się do omówień, eufemizmów, pewnym będąc, że w publiczności teatralnej znajdzie oddźwięk w każdym nerwie, drgającym cudowną harmonią natury i piękna. Ze starożytnej sceny kochanek przemawiał do tłumu artystów w miłości i miał posłuch zapewniony, byle tylko sam artystycznie przemawiał.

Kochankowie Szekspira żyją w epoce, w której życie nie ujęte jeszcze w prawidłowe łożysko cywilizacji gwałtownym płynie potokiem, tworząc w biegu swoim to otchłanie, to mielizny uczucia, w miarę napotykanych po drodze nierówności społecznych. Stany, a nawet jednostki, żyją jedne kosztem drugich, ale żyją zupełniej, całkowiciej — korzystając w miłości, jak we wszystkim, z przywileju, z nieproporcjonalnego rozdziału swobody kochania. Romeo kocha, i tak się całą istnością w tej miłości zatapia, że nie myśli o tym, czy inni tak samo jak on kochają lub kochać mogą; ani się troszczy, jak miłość jego w oczach obojętnych wygląda; uczucie stawia ponad wszystko, nie pytając się, czy ta bezwzględność daje mu dostateczne do bohaterstwa prawo. Kocha, umiera z miłości, a po dwustu latach żyje jeszcze na scenie i jak owe ziarenka zboża, wydobyte z grobowca Faraonów, kiełkują dziś pod wpływem promieni słońca — tak zakwita kwiat miłości złożony genialną ręką Szekspira w grobowcach Werony, byle go tylko aktor ogrzał ciepłem własnego serca.

Ćwierć wieku temu * miłość romantyczna mnóstwo miała na scenie przedstawicieli, i kto wie, czy się jej tam nie najlepiej działo. Było coś teatralnego w naturze tego uczucia, którego bohaterowie bardzo o to dbali, ażeby im z nim było do twarzy. Cierpienie przeglądało się w lustrze, rozpacz układała jednocześnie fałdy czoła i płaszcza kolistego, patos słuchał się sam z lubością, kochanek kochał się prawie tyle w sobie, ile w kochance. Trudno było chyba o wdzięczniejsze pole dla aktora, który jest istotą najbardziej w sobie zakochaną. Przemknęło się więc przez scenę całe pokolenie poetów, muzyków, rzeźbiarzy i różnej barwy Narcyzów miłości, dopóki nie nastąpiła reakcja przeciw temu indywidualizmowi uczucia, dokonana wskutek interwencji powagi społecznej.

Zaczęto najprzód wątpić o tym, ażeby miłość mogła być wyłączną pozycją socjalną kochanka, pytano się, co kochanek robi dla społeczeństwa, i zażądano, ażeby Romeo miał koniecznie dyplom na inżyniera dróg i mostów, ażeby był użytecznym swemu krajowi, ażeby szanował równość społeczną i nie narzucał się wymarzoną jakąś wyższością uczucia współobywatelom, żyjącym pod dobroczynnymi rządami strychulca cywilizacyjnego, ażeby wreszcie kochał się według kodeksu moralności, ogólnie przyjętego przez społeczeństwo, które niechętnie patrzy na przekroczenia jego artykułów... na scenie.

Od lat kilkunastu przebywamy właśnie taką reakcję w literaturze i w teatrze. Nieszczęśliwy kochanek nie wie, co począć ze swoją figurą. Powieść jest jeszcze dla niego gościnniejszym przytułkiem. Zamyka się w niej sam na sam z czytelnikiem, tłumaczy mu zwolna, stopniowo, analitycznie, dlaczego kocha, jak kocha, opowiada mu całe swoje życie, usposabia, kołysze do marzeń, i w końcu uzyskuje przebaczenie za to, że tak długo prawił o sprawach sercowych.

Ale w komedii, w dramacie — trzeba kochać wobec tłumu, dla którego miłość przestała być obrządkiem religijnym jak w starożytności lub kwiatem obyczajów jak w wiekach średnich, a stała się drażliwą życia jednostkowego tajemnicą. Trzeba mówić o miłości w tym przekonaniu, że wyrazy pod wpływem najszczerszego uczucia z ust płynące, nie tyle są słuchane, ile raczej podsłuchiwane niby sekret sąsiedzki, który powinien by pozostać w czterech ścianach. Trzeba wreszcie przy każdym żywszym geście pamiętać, że go śledzi tysiące widzów z usposobieniem, w którym jest więcej ciekawości zaglądającej przez dziurkę od klucza aniżeli sympatycznego zajęcia.

Pozycja zaiste dla kochanka nie do zazdrości! I trzeba wielkiego taktu, ażeby się na niej uchronić od śmieszności, nie naraziwszy się przez to kochance. Bo nie zapominajmy, że oprócz mężczyzny, który kocha, jest także na scenie przedmiot jego miłości, jest kobieta, która jak zawsze kobieta, chce być kochana wyłącznie, bez względu na to, co by o tym ktokolwiek powiedział.

Więc kochanek dzisiejszego repertuaru, zmuszony kochać się nie tylko dla siebie, nie tylko dla kobiety, ale dla publiczności, musi szukać środków trafienia do serca jednej i drugiej. Musi jednocześnie wzruszać się i hamować, zapominać się w wybuchu i siłę jego obliczać, być wymownym i nie dać się porwać wymowie, mieć dla kochanki namiętność, dla publiczności wstydliwość uczucia, rozkochać pierwszą, a zająć drugą, i nie zasłużyć od pierwszej na zarzut chłodu, od drugiej na zarzut przesady. Bo publiczność daruje przesadę we wszystkim, byle nie w miłości, która właśnie przesadą tylko żyje.

(Fragment z książki *Siły i środki naszej sceny*. Warszawa, 1879. Drugie wydanie: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961; wstęp i opracowanie — H. Secomska, redakcja naukowa — J. Lipiński. Tytuł fragmentu od nas.)

* To jest około 1850 r. (Przyp. Red.)

Helena Modrzejewska w roli Julii w Warszawie w roku 1879
Drzeworyt A. Regulskiego z „Tygodnika Ilustrowanego", 1880, wg rysunku J. Buchbindera

JULIA HELENY MODRZEJEWSKIEJ

Przypuszcza się, że po raz pierwszy tragedia *Romeo i Julia* grana była w Warszawie na dworze królewskim w języku niemieckim przez angielską trupę Johna Greena w roku 1616, względnie 1617. (Trupa ta występowała również w Gdańsku, a wcześniej jeszcze, bo już w roku 1607 w Elblągu i Gdańsku.) W roku 1774 i 1775 *Romea i Julię* grała w Warszawie trupa niemiecka (w przeróbce Ch. F. Weissego), a w sierpniu 1778 roku trupa francuska w przeróbce Ducisa pod ładnym tytułem *Romeo & Juliette — Romeusz i Julisia.*

Pierwszy raz w języku polskim zagrano *Romea i Julię* we Lwowie w roku 1798. Wystawił tragedię teatr Wojciecha Bogusławskiego pod tytułem *Groby Werony* w przekładzie Józefa Kossakowskiego z przeróbki Merciera, będącej adaptacją przeróbki Weissego. Julię grała F. Pierożyńska, dekoracje malował F. Smuglewicz. To przedstawienie powtórzył Bogusławski w Warszawie jesienią 1799 roku, najprawdopodobniej z J. Truskolaską w roli Julii. I odtąd datują się warszawskie dzieje sceniczne *Romea i Julii.*

Przez szereg lat powtarzał Bogusławski to przedstawienie. Znane są nazwiska kilku wykonawców z roku 1806: W. Bogusławski, J. Ledóchowska, A. Okoński, F. Pierożyńska, J. Szczurowska, M. Szymanowski. Za dyrekcji Bogusławskiego (do roku 1814) grano tę tragedię 10 razy. Wznowiono ją w roku 1824 na jubileusz L. Dmuszewskiego i odtąd nie grano jej (poza imprezą ogródkową A. Trapszy) aż do roku 1870. Aż do inicjatywy Heleny Modrzejewskiej, która premierą *Romea i Julii* dnia 12 stycznia 1870 roku rozpoczęła tzw. bitwę o Szekspira na scenie warszawskiej.

Modrzejewska po raz pierwszy wystąpiła w roli Julii, mając niecałe lat 28, w Poznaniu 11 lipca 1868 roku w ramach występów Teatru Krakowskiego pod dyr. Stanisława Koźmiana. Jej partnerami m. in. byli: B. Ładnowski (jr.) — Romeo, M. Ekerowa — mamka Marta, W. Rapacki (sen.) — O. Laurenty, F. Benda — Merkutio, W. Wolański — Parys. Ten spektakl powtórzony został w Krakowie 17 listopada tegoż roku, ale już bez Modrzejewskiej, która właśnie od kilku tygodni występowała w Warszawie. Informacje o tekście, jaki grała Modrzejewska, znajdziemy w notatkach ówczesnego „Czasu", komunikującego, że tragedia jest „przerobiona dla sceny według tekstu używanego w teatrze burgowym w Wiedniu", oraz chwalącego, że „tekst zesztukowany był nader zręcznie z najlepszych tłumaczeń". Scena balkonowa grana była w przekładzie Adama Mickiewicza.

W Warszawie wykorzystała Modrzejewska nowy przekład Józefa Paszkowskiego; przekład ten również uległ przeróbkom. Pisze o tym Józef Kotarbiński w książce

Aktorzy i aktorki (Warszawa 1925): „Tekst arcydzieła ułożył na scenę Stanisław Rzętkowski podług przekładu Józefa Paszkowskiego, który pomimo wierności i sumienności zmarnował i powlókł szarzyzną gorący koloryt scen miłosnych. Rzętkowski włączył do egzemplarza teatralnego początek sceny balkonowej w cudnej parafrazie Mickiewicza, dodał od siebie wdzięcznie upoetyzowaną chwilę spotkania kochanków na balu, w stylu starego madrygału. Modrzejewska jednak, słusznie była niezadowoloną z prozaicznego tekstu obu ról tytułowych — przerobiłem więc wierszem częścią miarowym, częścią rymowanym całą rolę Julii i Romea dla niej i dla Wardzyńskiego, który był wtedy moim szlafkamratem w kawalerskim mieszkaniu. Za pracę tę otrzymałem cudny uśmiech i serdeczną podziękę «pani Heleny», opiekującej się pierwszymi krokami na scenie swego partnera. Tak powstał łatany z różnych kawałków tekst przekładu tragedii, według którego do czasów najnowszych grano poemat o tragicznych losach werońskich kochanków."

Z recenzji F. H. Lewestama w „Kłosach" dowiadujemy się, że np. spotkanie Julii z Parysem i jej narada z O. Laurentym odbyły się nie w celi klasztornej, ale w domu Kapuletów.

Lewastam, entuzjazmując się Modrzejewską, zaznacza, że w „ogólnym tonie tej roli bylibyśmy może woleli koloryt mniej nieco płaczliwy, miękką słodycz uwydatnioną mniej rzewnie i śpiewnie. [...] Pod względem usposobienia, a nawet humoru Julia pani Modrzejewskiej niemal tą samą jest w pierwszych aktach, co w czwartym i piątym — bo i sceny z Romeem, owo najwyższe upojenie szczęścia miłości, wychodzą smętnie i jakby je trapiła obecność, trapiło przynajmniej przeczucie nieszczęścia". Natomiast zdaniem Lewestama: „...tam, gdzie budzi się w niej poczucie godności kobiety, kochanki, małżonki, ów ton, przypominający z daleka jakąś przesadę, zamienia się w okrzyk natury i prawdy. Wielka artystka zdradza się zwłaszcza w scenie z mamką po katastrofie pojedynku Romea z Tybaltem, w scenie pożegnania i w ostatniej z czwartego aktu, gdy wychyla filtr senny. Wszystko harmonizuje tu ze sobą: postawa, ruch, nawet dykcja, ta dykcja tak malownicza, iż rzekłbyś, że ją zdołasz zakląć w kształty plastyczne — wszystko zdaje się jakby wycięte z jednego z owych obrazów Corregia, przemawiających do widza wyrazami rozkoszy lub grozy."

Mimo wysiłków Modrzejewskiej to przełomowe dla polskich dziejów scenicznych *Romea i Julii* przedstawienie było bardzo przeciętne, bo nie poparte przez najlepsze siły zespołu aktorskiego, które nie wzięły udziału w spektaklu.

Do roku 1875 powtarza Modrzejewska tę rolę w czasie kilkakrotnych występów w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Od roku 1871 jej partnerem w roli Romea jest w Warszawie głośny w partiach „kochanków" J. Tatarkiewicz. W Krakowie i Lwowie grała z B. Ładnowskim.

Nowy okres w dziejach scenicznych swej Julii rozpoczyna Modrzejewska dn. 21 sierpnia 1877 roku w San Francisco, w California Theatre, gdzie jej partnerem jest T. Keene. Dzień przed tym wystąpiła po raz pierwszy w języku angielskim na scenie amerykańskiej, grając Adriannę Lecouvreur w sztuce Scribe'a. W dniu jej występu po angielsku w roli Julii dziennik „Alta California" pisał m. in.: „Przed tygodniem jeszcze nazwisko to mało było nam znane i rzadko gdzie czytane. Za rok głośniejsze będzie od francuskiej sławy Sary Bernhardt — za rok współubiegać się będzie ze świeżą jeszcze pamięcią Racheli. [...] Gwiazda Polski blado świeci na drodze mlecznej narodów, ale zniczem jej dzieci jest miłość ojczyzny, ich skarbem są klejnoty sztuki. [...] Dla nas jest Modrzejewska prawdziwym objawieniem."

W grudniu 1879 roku i w lutym 1880 roku zagrała Modrzejewska Julię w Teatrze Wielkim w Warszawie, w nowej przez siebie opracowanej inscenizacji. Romea grał J. Tatarkiewicz, a J. Kotarbiński Tybalta.

W rok później, dn. 26 marca 1881, Modrzejewska prezentuje swą Julię po angielsku w ojczyźnie Szekspira — w Court Theatre w Londynie. Reżyserem przedstawienia jest H. Herman; na afiszu widnieje aż czterech autorów dekoracji; Romeem jest Forbes-Robertson. W tym samym roku występuje także w Birmigham oraz gra scenę balkonową z Forbes-Robertsonem w plenerze w Cadgwiht, w Kornwalii.

Julię Modrzejewskiej od roku 1877 aż po rok 1888 oglądała publiczność amerykańska na scenach: San Francisco, Nowego Jorku, Bostonu, Brooklinu, Filadelfii, Waszygtonu, Chicago, Montgomery, Cincinnati, Denver, Cansas City, Nashville, Nowego Orleanu. Ostatni występ w Polsce: Warszawa, Teatr Wielki, 15 lutego 1882; ostatni występ w Ameryce: Waszyngton, National Theatre, 21 kwietnia 1888 roku.

(swb)

Helena Modrzejewska:

JULIA PO RAZ PIERWSZY

Podczas naszego pobytu w Poznaniu* często widywałam pana Chłapowskiego* albo w naszym domu, albo w towarzystwie, gdzie omawiano bardzo interesujące tematy na polu sztuki, literatury i polityki. Ponieważ

* Z zespołem teatru krakowskiego w czerwcu i w lipcu 1868 roku.

* Ślub Modrzejewskiej z Karolem Chłapowskim odbył się w Krakowie 12 września 1868 roku.

on był wychowany we Francji, lepiej znał ten język niż swój własny. Toteż często do mnie mówił po francusku i nakłaniał mnie do pogłębienia tego języka. Zaznajomił mnie z dziełami Alfreda de Musset, czytywał mi wiersze Chateaubrianda i Lamartina, a ja wzamian czytywałam mu wiersze polskich poetów. Jemu się podobała moja polska wymowa, mnie jego francuska i podczas kiedy ja poprawiałam jego małe błędy w rodzinnym jego języku, on miał dużo kłopotu w poprawianiu złej francuszczyzny. W tym czasie mieszkałam z braterstwem w mieszkaniu bardzo skromnym, z widokiem na ulicę.

W dniu przedstawienia nikogo nie przyjmowałam i ta reguła tyczyła się pana Chłapowskiego, ale ten był sprytny i znalazł sposób zwrócenia mojej uwagi, jadąc konno pod moimi oknami. Słysząc uderzenia podków końskich o bruk, mimo woli nie mogłam się powstrzymać od spojrzenia w dal z okien, gdy otrzymałam niski ukłon i powitanie „witam panią", które mi dodawało sił na wieczornym przedstawieniu. W tym czasie mieliśmy w repertuarze z Szekspira tylko *Hamleta*. Toteż ucieszyłam się bardzo, gdy Koźmian po słusznym wahaniu się zdecydował wystawić *Romea i Julię*.

Ładnowski miał być Romeem. Mnie zaś przydano rolę Julietty razem z manuskryptem. Dotąd ani widziałam, ani słyszałam o *Romeo i Julii*. Toteż w swoim entuzjaźmie chodziłam po pokoju, wykrzykując. Jakież to cudowne, jak wielkie, co za geniusz, jakżeż on znał uczucia i myśli Julietty. Nie ma drugiego człowieka na świecie, który by mógł mu dorównać. On jest największy z największych. Wywoływałam ducha wielkiego człowieka, kładąc ducha swego u jego stóp.

Cały czas uczenia się roli Julietty chodziłam jak we śnie, powtarzając wiersze i szukając w cichych zakątkach parku spokoju. Wówczas chodziliśmy na długie spacery z moim bratem *, jego żoną i Ładnowskim, aby pod drzewami próbować sceny balkonowej przy przytłumionych głosach. Pewnego wieczoru poszliśmy na cmentarz, gdzie powtarzałam scenę w lochu grobowym i tyradę z czwartego aktu.

Aby dobrze odczuć nastrój sceny pożegnalnej, spędziłam noc bezsenną i o pierwszej zorzy wyszłam na światło dzienne. Bardzo często chodziłam o rannej zorzy, ale nigdy dotąd nie rozumiałam budzenia się natury w tak jasny sposób jak wtedy, kiedy oczekiwałam pierwszych promieni słońca z wierszami Szekspira, wyrytymi w moim sercu i duszy.

Jak grałam wówczas * Juliettę, nie mogę powiedzieć, a raczej nie mogę podać o tej grze szczegółów. Gdy grałam po angielsku, zmieniłam niektóre sceny, ale wykonanie roli zostało takie samo. Z tego pierwszego przedstawienia pamiętam wyraźnie tylko dwie rzeczy: sposób,

* Feliks Benda, głośny aktor krakowskiej sceny i jego żona Weronika, też aktorka.
* Dn. 11 lipca 1868 roku.

w jaki traktowaliśmy z Ładnowskim scenę balkonową, i wrażenie, jakie ona wywarła na publiczności. Jak wspomniałam powyżej, Ładnowski i ja, ucząc się roli balkonowej na wolnym powietrzu, dobieraliśmy tonów głosu odpowiadających otoczeniu. Cała ta scena była mówiona pół szeptem i każda sentencja była wypowiadana w natchnieniu z najwyższą emocją i prostotą. Młodzi kochankowie żyli jedynie własnymi słowami w dziecinnym uniesieniu. Czasem Julietty słowa były wypowiadane łamanym, prędkim oddechem, zaznaczającym przyspieszony puls, któremu towarzyszyły bojaźliwe spojrzenia w stronę pałacu, zaznaczając obawę, żeby ktoś ze swoich nagle się nie ukazał. Cała scena była jednym *crescendo* od najmiększych tonów mowy ludzkiej do przyspieszonych słów wymienionych przy końcu.

Co się tyczy tak zwanego scenicznego efektu, nie posługiwałam się żadnym. Wyjęcie z włosów Julietty jednej róży, którą biorąc całowałam, rzucając Romeowi ze słowami: zabiłabym cię pieszczotą — to było wszystko. Najwięcej staraliśmy się w tej scenie o naprężenie sytuacji, którą osiągnęliśmy przez nastrojenie głosów w taki sposób, iż pozostawało szepcące, a mimo to dosłyszalne w najdalszych miejscach galerii. Lecz po paru chwilach ciszy, która była jak wieczność długą, powstał grzmot oklasków i byliśmy przywoływani na scenę kilkanaście razy.

W scenie pożegnalnej nie używałam łóżka z kolumnami, jak to często bywa, gdyż uważałam, że Julietta nie mogła używać małżeńskiego łoża, lecz raczej wąskie dziewicze łóżeczko, takie, jakie jest używane przez panny w całej Europie. Łóżko Julietty było umieszczone w rogu sceny i otoczone firankami, gdyż podług mego zdania nie mogło być miejsca w tak poetycznej scenie na zmysłowość. Dwoje tych dzieci spotyka się dlatego na scenie, by wykazać nieświadomość ich namiętności, dlatego, że się kochają, że chcieliby być razem, że chcieliby słyszeć swoje głosy, patrzeć w swoje źrenice, kochać, całować i umrzeć. Jeżeli podpadły prawom natury i namiętności południowej krwi, to nie było tam premedytacji.

Nie ma też potrzeby przypominania publiczności, co zaszło w pokoju Julietty przez tak naturalistyczne detale, jak: rozesłane łóżko, otwieranie drzwi z klucza przy wejściu niańki i widok rozczochranej Julietty w czepku i w nocnej koszuli. Sztuki Szekspira nie nadają się do tak ordynarnych interpretacji, żeby osiągnąć żywą i rafinowaną impresję, którą by można wywrzeć na publiczności.

(Fragment z napisanych po polsku rozdziałów pamiętnika pt. *Wspomnienia i wrażenia* opublikowanego w wydaniu książkowym przez rodzinę artystyki w Krakowie w 1929 roku. Przygotował do druku A. B. Cyps. — Tytuł fragmentu od nas.)

WARSZAWSKA BITWA O SZEKSPIRA

Pani Muchanow* radziła mi wystudiować w języku niemieckim trzy role szekspirowskie — Julię, Ofelię i Desdemonę — aby wykonać je podczas wielkiego festiwalu sztuki dramatycznej w Weimarze, gdzie mogłaby mnie wprowadzić na niemiecką scenę, a także przedstawić największemu współcześnie artyście niemieckiemu — Wagnerowi. Doradzano mi także występy w języku włoskim, a to z Tomaszem Salvinim w Ameryce.

Ale wszystkie te kuszące projekty i zaproszenia bladły wobec ważnych zadań, które miałam do spełnienia na scenie warszawskiej. Na mocy swego kontraktu byłam uprawniona do wprowadzenia na scenę sześciu nowych, przez siebie wybranych, sztuk rocznie, i *de facto* znaczna część odpowiedzialności za rozwój polskiej sceny spoczywała w moich rękach. Byłam bardzo dumna ze swojej pozycji i nie mogłam sobie pozwolić na zrezygnowanie z czegokolwiek w tym zakresie. Byłam szczęśliwa bez zastrzeżeń. Życzeniem moim było służyć wiernie swojej ojczyźnie i odsunęłam od siebie dawne marzenia i nadzieje, że zabłysnę w obcych krajach. [...]

Skoro mowa o *Romeo i Julii*, przypominam sobie, że miałam pewne trudności z wystawieniem tej sztuki. W czasie kiedy sztuka była w próbach, prezes Muchanow wraz z małżonką znajdowali się w Weimarze. Zastępował go p. B. — bardzo uzdolniony administrator, wierny swoim zasadom, uczciwy urzędnik, ale mało wykształcony, jeżeli coś wykraczało poza krąg jego zawodowo-kupieckich zainteresowań. W stosunku do *Romea i Julii* był nastawiony zdecydowanie negatywnie.

— Pani Modrzejewska — pytał — dlaczego chce pani wprowadzić na warszawską scenę tak marną sztukę?

— Co pan przez to ma na myśli? — odpowiedziałam pytaniem na pytanie.

— Mam na myśli, że sztuka przerobiona z opery nie jest godna pani talentu. Niedawno wystawialiśmy *Romea i Julię* Gounoda i nie uważam, żeby fabuła w niej była szczególnie interesująca. Miała powodzenie dzięki ładnej muzyce, ale co pani pocznie bez niej? Na pewno zrobi klapę, radzę pani, zupełnie poważnie, przerwać próby.

— Ależ, p. B., to jest sztuka Szekspira! — zawołałam szczerze ubawiona.

* Żona prezesa teatrów rządowych, słynna piękność europejska Maria Kalergis, przyjaciółka Norwida.

— Nic o nim nie słyszałem. Wiem tylko tyle, że będzie to naśladownictwo opery.

Widząc, że nie mogę opanować ironicznego uśmiechu, rozzłościł się trochę i oświadczył:

— Proszę robić, jak pani uważa. Kontrakt daje pani prawo wyboru sztuk i ja nie mogę pani w tym przeszkodzić, ale zaznaczam z góry, że nie dam ani nowych kostiumów, ani dekoracji. Może pani rozporządzać tym, co jest, z mojej strony zaś, ze strony urzędnika państwowego, szaleństwem byłoby wyrzucać pieniądze na imprezę z góry skazaną na niepowodzenie.

Widziałam, że na nic zda się argumentowanie i wyszłam z kancelarii, ale sztukę wystawiliśmy mimo sprzeciwów p. B.; i — na przekór jego przepowiedniom — miała ona wielkie powodzenie. Warszawska publiczność zawsze wysoko ceniła i witała serdecznie Szekspira na scenie, choć niedawno dopiero z nim się zapoznała. Tylko jedną jego sztukę, mianowicie *Hamleta*, wystawiono już szereg lat temu, ale w ciężkim przekładzie napisanvm aleksandrynami. Nie trzeba dodawać, że *Hamlet* nie był włączony do repertuaru, kiedy wstępowałam na scenę warszawską. Ale — *revenons à nos moutons**. Dekoracje do *Romea i Julii* były zupełnie ładne, kostiumów użyliśmy tych samych, co dla opery, po usunięciu z nich nadmiaru złotych szamerowań, którymi były ozdobione. Mimo wszystko ja osobiście miałam nowy kostium sporządzony przez teatralnego krawca. P. B. był na tyle uprzejmy, że okazał mi ten wzgląd, chociaż sarkał trochę podpisując zlecenie.

(Fragment z rozdziału XXV *Wspomnień i wrażeń*, napisanych w języku angielskim. Przekład Mariana Promińskiego. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1957. — Tytuł fragmentu od nas.)

RECENZENT «DZIENNIKA WARSZAWSKIEGO» ZANOTOWAŁ

Natchniona gra artystyki rozpoczyna się od sceny w ogrodzie (akt I, obraz 3). I cóż może być czarowniejszego od tej sceny werońskiej, szekspirowskiej nocy, nawet tak obciętej przez reżysera i zamroczonej cieniami tłumacza?* Jakże zachwycająco mówi artystka: „O, nie przysięgaj na księżyc!" A gdy Romeo pyta: „Na cóż mam przysięgać?", Julia z większym jeszcze urokiem odpowiada: „Nie przysięgaj wcale." Na te wyrazy oddech w słuchaczach zamiera.

* Powróćmy do naszej sprawy (dosłownie: do naszych baranów).

* Józefa Paszkowskiego.

Nieporównanie pięknie wypowiedziane było przy powtórnym ukazaniu się Julii na balkonie: „Niech i tak będzie!... Dobranoc! Dobranoc!" — potem gdy Romeo prosi Julię, ażeby przyszła do ojca Lorenza. I na koniec: „Dobranoc, luby! Jeszcze raz dobranoc!" Zwłaszcza to ostatnie „dobranoc". Słabo malowane dekoracje wydały nam się wtedy prawdziwym ogrodem werońskim, a niezbyt kunsztowne z lamp oświetlenie — prawdziwym południowym księżycem... Spuszczona zasłona przecięła pasmo uroczych wrażeń. Byliśmy pod wpływem czarownego widzenia, jakiegoś dawno, dawno nie widzianego snu... i powitaliśmy niechętnie ogłuszający grzmot oklasków...

Pod względem wykonania, z całej sztuki scenę w ogrodzie za najlepszą uważamy. Być może, iż jest to jedna z najlepszych scen w Szekspirze. Zdaje się, że część jej grana była z przekładu Mickiewicza.

(Nr 222 z 1872 r.)

Henryk Sienkiewicz (Litwos):

NA SCENIE ANGIELSKIEJ W SAN FRANCISCO

Nie potrzebuję także wam mówić, jak szczęśliwą i uniesioną czuje się obecnie nasza artystka. Wszystko to tak było niespodziewane, nieoczekiwane, że istotnie talentowi tylko niezwykłemu należy przypisać zwycięstwo. Tu wiele rzeczy robi się przez ogłoszenia, stosunki i pieniądze. Tego wszystkiego brakło. Z prasy artystka nie miała nikogo znajomego, obecnie, gdym przyszedł na drugi dzień, aby powinszować powodzenia, zastałem kilkunastu redaktorów czekających na artystkę w wielkim „parlorze" w „Palace Hotel". Poprzednio było za mało anonsów, obecnie gazety nie chcą brać za nie pieniędzy. Cóż dopiero mówić o dyrektorze teatralnym, reżyserze i miejscowych artystach.

A jednak trudno wypowiedzieć, przez jakie głębokie troski musiała przechodzić artystka, zanim przyprowadziła wystąpienie do skutku. Pozbawiona zupełnie pomocy z kraju i obarczona troskami arcypowszedniej natury, jak sama mówiła mi potem, prawie uginała się czasem pod brzemieniem. Nikt tu o niej nie słyszał. Z początku w teatrze patrzono na nią jak na debiutantkę. Wiadomo, że każdy głupiec lubi przede wszystkim radzić i ostrzegać. Nie radzono jej występować w Szekspirze. „My tu mamy szkołę i tradycję (mówiono), wy

cudzoziemcy tego mieć nie możecie." Dyrektor początkowo chciał jej dać jedno przedstawienie próbne wtedy, gdy znajdzie się czas między odjazdem jednej gwiazdy a przyjazdem drugiej. Oczywiście, przedstawienie miało być bezpłatne. Zaledwie mogła uprosić dyrektora i reżysera, aby pozwolili jej zagrać przed sobą tylko. Odwlekali to z dnia na dzień, wymawiając się zajęciem, tak że próba ta miała miejsce dopiero parę tygodni temu. Prawda, że po niej pan dyrektor zmienił się jak pod dotknięciem czarodziejskiej laski i natychmiast oświadczył, że już o jednorazowym bezpłatnym przedstawieniu nie może być mowy. Artyści poznali się na artystce najpierw. Poczęły chodzić głuche odgłosy, które znajdowały echa i w prasie. Znaleziono tydzień wolny. Główne trudności były już złamane; ale nadeszła kwestia kostiumów, niezmiernie trudna i przykra kwestia. Po załatwieniu jej było jeszcze pytanie, czy jeden tydzień gry opałci koszta, potem przyszło wystąpienie i... obecnie, według wyrażenia amerykańskiego redaktora, podpis naszej artystki jest wart w Stanach dwieście tysięcy dolarów.

[...]

Ale wracam do opisywania dalszych występów. Po Ofelii nastąpiła Julietta. Wiecie, jakie wrażenie robiła ta rola w Warszawie, domyślacie się więc łatwo, jak się tu musiała podobać. Rolę tę w Ameryce uważano dotąd jako wyłączną niemal własność panny Neilson, młodej i pięknej artystki, którą parę miesięcy temu widziałem i która mi się nie podobała, ale która w Ameryce uchodzi za najpierwszą. Ogólna opinia publiczności i dziennikarzy mówiła dotąd, że Julietta tak właśnie i tylko tak musi być grana, jak ją grała Neilson, pani Helena więc miała tu do walczenia z utartymi już pojęciami. Ale podjęła tę walkę bez wahania i wyszła z niej ze świetnym zwycięstwem. Dzienniki tutejsze, należy im oddać tę sprawiedliwość, oceniły nader trafnie różnice w grze dwóch artystek i przyznały otwarcie, że ich poglądy na Juliettę, oparte na grze panny Neilson, były błędne. Powszechny głos przyznał teraz, że Julietta panny Neilson to pełna kokieterii i zmysłowości dziewczyna, której brak wszelkiej poezji; Julietta polskiej artystki to wcielona poezja, to przeczysta dziewica, taka właśnie, jaką chciał mieć ją Szekspir. Pierwsza kusi, druga kocha. Słowa „Daily Call" były gryzące, ale prawdziwe, gdy na drugi dzień napisał: „teraz dopiero krytycy poznali się, że panna Neilson do pewnego stopnia tak traktuje Szekspira, jak Offenbach Homera". Słowem, w całej prasie było to zdanie się na łaskę i niełaskę. Jak silne wrażenie uczyniła na umysły Julietta naszej artystyki, dowodzi także wystąpienie „Chronicle'a". „Chronicle" jest to sobie pismo trzymające się zasady, aby chwalić, co inni ganią, i odwrotnie. O pierwszym wystąpieniu, nie wiedząc, co inni powiedzą, i „Chronicle" odezwał się z wiel-

kimi pochwałami, spostrzegłszy jednak, iż wszyscy chwalą, o Juliecie odezwał się już chłodniej. Przyznał wprawdzie artystce naszej talent i wielkość, dodał jednak, że jako cudzoziemka nie pojmuje jeszcze Szekspira w sposób właściwy. Powstała z tego powodu prawdziwa burza. Inne pisma rzuciły się na „Chronicle'a". Zarzucono mu przekupstwo. Przypominano, że od Ristori brał pieniądze. Utrzymywano, że dlatego tylko wystąpił przeciw Juliecie, że spodziewał się zapłaty, a zapłaty nie dostał. Zuchwały zwykle „Chronicle" umilkł, tym bardziej że Polacy, a zwłaszcza Żydzi polscy, których tu jest bardzo wielu, poczęli cofać prenumeratę. Prasa jednak nie poprzestała na polemice. Na trzeci dzień po pierwszym przedstawieniu Julietty wypadał właśnie benefis pani Heleny. Wiedziałem już poprzednio, że ze strony prasy zanosi się na manifestację, jakoż wieści okazały się prawdziwe. Po scenie balkonowej reprezentanci prasy podali naszej artystce adres drukowany na białym atłasie i przepyszny kosz kwiatów. Kosz ułożony był w dwie kondygnacje z kwiatów białych, czerwonych i błękitnych, nad górną zaś jego częścią powiewała atłasowa chorągiew z odpowiednimi znakami. Uniesienie publiczności w tej chwili nie miało granic. Okrzyki „hura!" „hip, hip!" zagłuszały orkiestrę grającą odpowiednią do uroczystości pieśń. * Adres ułożony był wierszem, brzmiał zaś jak następuje:

Hither, unheralded by voice of fame.
Except as a fair foreigner you came:
Light was the welcome that we had prepared —
Even our sympathies you scarcely shared;
Not as the artist whom our people knew —
As some fresh novice did we look on you.

Mark the great change!! Since that eventful night,
Only your wondrous art remains in sight.
Despite the fetters of a foreign tongue,
Jealousy round your matchless talent hung;
Enraptured we acknowledge your success —
Success the greater as expected less.
Keep Polish memories in your heart alone,
America now claims you for her own *.

* „Odpowiednie znaki" i „odpowiednia pieśń" — to niewątpliwie ze względu na carską cenzurę zaszyfrowane — orzeł polski i *Mazurek Dąbrowskiego*. (Przyp. Red.)

* Nie obwoływana przez stugębne wieści, przybyłaś do nas tylko jako piękna cudzoziemka, więc zwykłym tylko przyjęliśmy cię początkowo powitaniem. Okazaliśmy ci naszą sympatię nie jako artystce, którą lud nasz zna, ale patrzyliśmy na ciebie tylko jako na nowicjuszkę.
Patrz, jaka zmiana teraz! Od owej pamiętnej nocy tylko twój cudowny talent pozostaje na widowni. Pomimo kajdan obcego ci języka, zazdrością otoczyliśmy już twój nieporównany talent. Zachwyceni, wyznajemy twe zwycięstwo tym większe, że nieprzewidziane. Więc zachowaj teraz swój kraj w pamięci, ale Ameryka ogłasza cię już za swoją własność. (Przypis autora)

Tu następują podpisy nazwisk redaktorów, krytyków i pism. Nie potrzebuję dodawać, że gazety na drugi dzień przepełnione były opisami tej uroczystości. Wydrukowano wszędzie nie tylko powyższy adres, ale i piękny sonet napisany przez pułkownika Hintona, redaktora „Evening Post". Sonet ten podaję także w całości, dla czytelników bowiem będzie to najlepszy dowód, jak wielkim istotnie był tryumf naszej artystyki. Sonet zatytułowany jest:

HELENA MODJESKA

Lady! across this mimic stage we see,
That art no limit owns nor mete nor bound
Hath high genius which, o'erleaping found
Its way through speech in which it was free
To hold our hearts within such rapturous thrall;
Whilst thy wondrous skill, in magic call
The mighty lines that erst by Shakespeare writ,
From the dim centuries come crowding swift
With Figures, that do stand creations fit
For worlds with all revering hands to lift.
Sarmatia's daughter grand! Fresh welcomes find
Within the land where Poland's heroes fought;
And with her triumphs grateful feelings bind,
To add new luster to the fame she's wrought *.

(Fragmenty z dwóch korespondencji, drukowanych w „Gazecie Polskiej" we wrześniu i w październiku 1877 r. — Ostatni przedruk w *Dziełach*, t. XLII, redaktor Julian Krzyżanowski, wyd. PIW, 1950.)

* Lady! przez twe występy widzimy, że sztuka nie ma granic ani mety, ani więzów. Przez swój geniusz nie znający żadnych przeszkód utorowałaś sobie drogę i potrafiłaś w naszym języku podbić serca nasze i utrzymać je w zachwycie i osłupieniu. Gdy przez cudowną sztukę czarodziejskim zaklęciem z potężnych słów, które napisał Szekspir, i z ciemnych wieków wywołujesz dawno zmarłe postacie, światy wyciągają do nich ręce sądząc, że drugi raz zostały stworzone. Córko Sarmacji wielka! Bądźże pozdrowiona w naszym kraju, za który bliscy ci bohaterowie walczyli. Ty, przyczyniając się do nowych tryumfów, nawiązujesz na nowo dawne nici i nowych blask dodajesz do kart, które już sława nakreśliła. (Przyp. autora)

Helena Modrzejewska:

PRZYJAŹŃ Z POETĄ LONGFELLOWEM

W kwietniu 1879 pojechałam drugi raz na występy do Bostonu z trzema sztukami, z *Adrianną Lecouvreur, Kamillą* * i *Romeem i Julią*.

Na jednym z przedstawień *Romea i Julii* poznałam mrs. Annie Fields, która potem zaprosiła do teatru Longfellowa z rodziną. [...]

Jak mi opowiadano, po przedstawieniu *Romea i Julii* Longfellow udał się do szeregu redakcji, żeby zobaczyć, co o mnie napisano, i w wypadku jakichś bardzo nieprzychylnych uwag spróbować je stonować. Znał on nastawienie niektórych krytyków przeciwnych temu, aby cudzoziemcy grali Szekspira, i chciał odeprzeć ewentualne ich ataki. Był to dowód niebywałej życzliwości i starania, i ja póki żyję nie przestanę być wdzięczna wielkiemu poecie i najlepszemu człowiekowi za podjęty trud, by mnie osłonić przed nieżyczliwą krytyką.

Wszyscy krytycy byli sprawiedliwi z wyjątkiem jednego, który mi nie mógł przebaczyć mojego „obcego wyglądu" i akcentu. Krytykować akcent — to było zupełnie wytłumaczone, ale ciekawa jestem, co ma mój obcy wygląd do tego? Czy Julia była Amerykanką? Albo czy wszystkie bohaterki Szekspira muszą mieć anglosaski wygląd, będąc nawet innej narodowści? Niech i tak będzie, nie należy się tym przejmować — moim głównym pragnieniem było grać Julię najlepiej, jak potrafię, i tak też czyniłam. Wydaje mi się, że ta rola była jakimś wybitnym osiągnięciem, skoro zachowałam ją w swoim repertuarze do 1888 r., tzn. jeszcze jeden rok po urodzeniu się mego pierwszego wnuczęcia.

Następnego dnia po przedstawieniu pani Fields przysłała swoją kartę wizytową z zaproszeniem na lunch. Tam w domu Fieldsów czekali na nas ponadto — gospodarz, poeta James Fields, Henry Lohgfellow, Oliver Wendell Holmes, Aldrich, Celia Thaxter i Edwin Booth, który przyszedł ze swoją młodą, niedużego wzrostu i energicznie wyglądającą żoną.

Longfellow powiedział mi mnóstwo przyjemnych rzeczy na temat mojej Julii i namawiał na występ w Londynie, gdzie wedle niego z całą pewnością mogę liczyć na powodzenie. Od jego słów serce wzbierało mi uczuciem najcudowniejszej nadziei. Grać w Londynie i grać Szekspira! Zatem ambicja całego mojego życia znalazłaby zadośćuczynienie! Starałam się o tym nie myśleć, gdyż to byłby zbytek szczęścia.

(Fragment z rozdziału XLII po angielsku napisanych *Wspomnień i wrażeń*. Przekład Mariana Promińskiego. — Tytuł fragmentu od nas.)

* Pod tytułem *Camille* grała Modrzejewska w Ameryce *Damę kameliową*.

RECENZENT «GAZETY POLSKIEJ» ZANOTOWAŁ

Wczoraj pani Modrzejewska grała Julię Szekspira, słusznie podziwianą i dawniej, ale która dopiero teraz występuje w charakterze właściwym, gdy poprzednio rysy wzoru Szekspirowskiego były znacznie zmienione. Dziś Julia nie przedstawia się nam, od pierwszego wejścia na scenę, jako cicha męczennica przeczuwająca za wcześnie smutne swe losy, nie chyli się ona pod brzemieniem cierpień, które dopiero kiedyś nadejść mają. Jest ona swobodną i szczęśliwą dziewczynką, wychowaną w nieświadomości świata i życia, złego i dobrego, lecz zarazem wzrosłą pod rozkosznym niebem, wśród serc namiętnych. [...] Po młodocianej jej główce snują się bardzo poetyczne rojenia, ale ich treść z pewnością czysto ludzka. Serduszko Julii nie uderzyło jeszcze silnie, ale już gotowe bić w takt przyśpieszony. W żyłach dziewczęcia płynie krew włoska, która zapłonie od pierwszej iskry uczucia, a wtedy na ten ogień nie znajdzie już sposobu żadna rada familijna Montekich wespół z Kapuletami. Przed chwilą prawie dziecko, Julia, poznawszy Romea, zmienia się w kobietę dojrzałą; ma odtąd wolę, odwagę, stanowczość, a kochać tak umie, że jej miłość na wieki stanie się ideałem wszystkich kochanków. Dla uwydatnienia tego rodzaju postaci oczywiście środki liryczne wystarczyć nie mogą, obecnie więc pani Modrzejewska poprawiając swój utwór odwzorowała ją wiernie podług obrazu Szekspira z tą energią i prawdą, jaką widzimy w oryginale. Tylko wdzięk Julii, słodycz przebijająca się w gwałtowniejszych tonach, nieporównana wytworność ruchów w scenach najburzliwszych jest własnością niepodzielną naszej artystki.

(Nr 276 z 1879 r. — Istnieje przypuszczenie, że recenzję tę pisał M. Gawalewicz.)

Helena Modrzejewska:

Z JULIĄ W LONDYNIE

A więc stało się; *Romea i Julię* wystawiono w Court Theatre, co wywołało liczne recenzje, lepsze i gorsze, jak należało się spodziewać, gdy obca aktorka „bierze się do Szekspira"; ale p. Sala napisał bardzo sprawiedliwie o mojej Julii, podkreślając pozytywnie scenę balkonową. Także Labouchère, Joseph Knight i Clement Scott obeszli się ze mną nader łaskawie, i wszyscy zwrócili uwagę na poprawę mojej angielszczyzny.

Ferbes Robertson był zachwycającym Romeem, pełnym namiętności, poetyckości i powściąganego patosu w scenach końcowych. Wilson Barrett zaangażował go do roli Maurycego Saskiego w *Adriannie Lecouvreur* i zatrzymał go na Romea. Był to bardzo trafny wybór, gdyż nie znalazłoby się wówczas w Londynie aktora, którego można by choćby porównać z Robertsonem w roli tego typowego kochanka, jakby stworzonej dla niego.

Ryder był znakomity jako ojciec Laurence, a p. Barrett z powodzeniem zagrał Mercutia.

W krótkim czasie po mojej premierze *Romea i Julii*, sztuka ta weszła na afisz w Lyceum Theatre z Henrym Irvingiem i Ellen Terry.

(Fragment z XIV rozdziału po angielsku napisanych *Wspomnień i wrażeń*. Przekład Mariana Promińskiego.)

Scena balkonowa z «Romeo i Julii» w Royal Court Theatre w Londynie w roku 1881. Modrzejewska (Julia) i F. Robertson (Romeo)
Wg rysunku E. Pilotella z «Society» 30.IV.1881. Zbiory Victoria and Albert Museum w Londynie

SZEKSPIR MODRZEJEWSKIEJ

„Niechże się młoda aktorka strzeże zwykłego komentatora i eseisty, który niewątpliwie jest niebywale mądry — jedyny kłopot polega na tym, że jest on zbyt mądry i znajduje subtelności i ukryte znaczenie, o jakich Szekspirowi nigdy się nie śniło. Wielkie piękno Szekspira — to jego prostota i zrozumiałość. Znajdzie się, oczywiście, jakieś okolicznościowe zdanie i wyraz, które wymagają wyjaśnienia, mam tu jednak na myśli postaci. Są one łatwe do zrozumienia i zawsze da się znaleźć klucz do nich w sztuce [...]. Najwięcej światła na Szekspira rzuca staranne studiowanie jego własnych dzieł." *(Wywiad z Modrzejewską w „New York Times" z dnia 5.II.1888.)*

Osią całej twórczości Modrzejewskiej był Szekspir. Siedemnaście postaci Szekspira znalazło się w jej repertuarze, czternaście z nich grała w języku angielskim, dziesięć po polsku i angielsku. Grać dramaturga z nad Avonu w oryginale — było marzeniem jej aktorskiej młodości, a gdy to się spełniło, postanowiła zostać aktorką przede wszystkim szekspirowską. Wysokiej i trudnej tej misji poświęciła lata swojej najpełniejszej dojrzałości artystycznej: w dziesięcioleciu 1882—1892 wśród dwunastu nowych nabytków w jej repertuarze znalazło się aż siedem sztuk Szekspira: *Jak wam się podoba, Wieczór Trzech Króli, Cymbelin, Dwaj panowie z Werony, Miarka za miarkę, Makbet, Henryk VIII,* przy czym z wcześniejszego repertuaru grała w tym okresie nadto werońską Julię, Desdemonę, Beatrice, Porcję i Ofelię. Gdyby nawet w tej epoce udało się wyszukać artystkę z obszerniejszym repertuarem szekspirowskim, niezachwiana ostoi się pozycja Modrzejewskiej, jak największej ówczesnej propagatorki geniusza ze Stratfordu. W niektórych kreacjach dorównywać jej mogły lub ją przewyższać znakomite aktorki grające w języku angielskim, lecz ani Ofelia, ani Beatrice czy Porcja Modrzejewskiej nie znajdowały równych. A przecież wcielając te postaci musiała stale pokonywać dwie zasadnicze trudności, jakie nie obarczały jej współzawodniczek szekspirowskich: obcy język oraz głębokie przekonanie krytyków amerykańskich, że Szekspir jest wyłączną domeną aktorów anglosaskich. Recenzenci londyńscy byli zawsze jeszcze bezwzględniejsi dla przybyszów „z kontynentu", czyli z Europy.

Właśnie w Londynie Modrzejewska poważyła się grać Szekspirowską Julię w marcu 1881 roku, wtedy gdy *Damą kameliową, Adrianną Lecouvreur* i Schillerowską *Marią Stuart* utwierdziła już swoją sławę najlepszej aktorki występującej ówcześnie w Anglii. Julię przyjęto różnie. Jeden z krytyków żałował, że po tak obiecujących pierwszych scenach, w których nawet wyobrazić sobie nie mógł „bardziej idealnego, wdzięcznego, delikatnego i poetyckiego odtworzenia postaci Julii", i mimo oryginalnej koncepcji roli — zawiodła recenzentów na premierze. Nikt już dziś nie sprawdzi, czy zawiodła także publiczność w trzydziestu sześciu z rzędu przedstawieniach, bądź co bądź warto przytoczyć instruktywną część owej oceny:

„Widywałem Julię graną wielokroć z większą lub mniejszą biegłością, ale rzadko kiedy pierwsze sceny były przepojone tak wonnym poczuciem poezji. Oglądanie tego świtu miłości u Julii było tak przyjemne, jak obserwowanie otwierającego się kwiatu. Zamknięty w tym ciemnym londyńskim mieszkaniu i pozbawiony tonów budzących się w naturze, mam w pobliżu biurka kilka hiacyntów, których rozwijanie się i piękno obserwuję od czasu do czasu. Obserwowanie narodzin miłości u Julii było dla wyobraźni równie kojące. Całe poczucie teatru i jego tendencji zniknęło. Sama nawet atmosfera uległa oczyszczeniu [...] i zdawało mi się, że gdy Julia z całą dziewiczą skromnością wzdryga się przy zetknięciu z Romeem lub zakrywa oczy na wzmiankę o małżeństwie, albo też z kobiecym oddaniem okrywa warkoczami twarz pokrytą rumieńcem, że wtedy sztuka dokonuje tego właśnie, co było intencją Szekspira. Zdaję sobie sprawę, że znajduję się tu w mniejszości. Krytycy, dla których opinii mam najwyższy szacunek, nie mogą odczuwać tych scen, jak ja je czuję. Uważają oni, że skulenie się wśród lilii do pierwszego uścisku i zakrywanie włosami twarzy jest obrzydliwe i nie do obrony. Traktują to jako sztuczki w najbardziej tandetnym rodzaju. Jak dziwnie różnią się ludzkie umysły! Dla mnie wszystko to jest przepojone poezją i sztuką tak nieteatralną, jak tylko można sobie wyobrazić."

Stempel londyński, tak ważny dla aktorki pragnącej dalej podbijać Amerykę, świetnie rekomendujący inne role, blado oznaczył jej atutową rolę, jaką miała inicjować swą amerykańską bitwę o Szekspira. Z całą ostrością stanęło przed Modrzejewską pytanie: czy jej „kontynentalne" pojmowanie postaci Szekspirowskich nie zniweczy planowanej kampanii, gdy za lada rok przestanie na widzów działać jej fascynująca uroda, a urok dojrzałej młodości skończy się, z chwilą gdy obliczą, że przekroczyła czterdziestkę. (W rzeczywistości już ją przekroczyła, lecz nikt w Ameryce i Anglii, patrząc na nią, nie miał powodu przypuszczać, że odjęła sobie cztery lata; mogła zaś bezpiecznie to zrobić, bo syn urodził się, gdy miała *de facto* 20 lat.) Wątpliwości tych nie rozproszyła nawet pochwalna dla Julii ocena po występach w zadymionym Manchesterze w listopadzie tego samego roku:

Andriolli, «Romeo i Julia», akt II, scena 4.
Ilustracja do francuskiego przekładu wydanego w r. 1885 nakładem Firmin Didot.

„Usiłować Julię grać realistycznie, nie pamiętając, że przede wszystkim i nade wszystko jest to postać z poezji, jest tym samym, jak gdyby ktoś zdjął Wenus z Milo z piedestału i próbował uczynić ją realną i ludzką ubierając ją według najnowszej mody dziewiętnastego wieku. Wydaje się nam, że Madame Modjeska rozumie to wszystko lepiej niż jakakolwiek aktorka, którą widzieliśmy w tej roli. Pod tym względem wytrzymuje ona porównanie z najlepszą Julią naszego pokolenia, Adelaidą Neilson. Można znaleźć wskazówkę co do rodzaju czułej powagi, jaką Madame Modjeska próbuje łączyć z bardziej oczywistymi i kuszącymi rysami roli, w sposobie wypowiadania przez nią wiersza:

Tak, pielgrzymie, te wargi służą do modlitwy.

Na ogół mówi się to filuternie i swawolnie; Madame Modjeska powiedziała to ze wzmożonym cieniem powagi w tonie i z oczami wzniesionymi ku górze. Nie jesteśmy zupełnie pewni, czy jej mówienie tego poszczególnego wiersza jest poprawne, jednak jest ono mile widziane jako dowód, że aktorka dostrzega, iż błędne jest traktowanie całej postaci tylko jako miłej i ładnej. Nigdy przedtem nie widzieliśmy, by ktoś tak poważnie starał się o utrzymanie Julii w poetycznej atmosferze, która jest jej właściwa, i te starania znajdują nagrodę w wykonaniu sceny balkonowej, która z pewnością jest najpiękniejszą, jakiej byliśmy świadkami na naszej scenie.

Cudzoziemski akcent Madame Modjeskiej był dla niej mniejszą zawadą, niż to można było przypuszczać. Gdyby istniała choć jedna angielska aktorka, która by naprawdę rozumiała budowę i piękno białego wiersza, jak np. Sara Bernhardt rozumie aleksandrynę, wówczas próba Madame Modjeskiej mogłaby się wydać trochę nierozważna. Tak się jednak składa, że wygłaszanie białego wiersza jest niemal, jeśli nie całkiem, kunsztem zaginionym w naszym kraju i dlatego Madame Modjeska nie musi walczyć z potężnymi rywalkami. Sam fakt, że nie jest ona Angielką, stwarza pewną powolność i precyzję w wypowiadaniu tekstu, co daje znakomite wyniki. To jednak coś znaczy słyszeć wiersz mówiony jak wiersz, a nie jak prozę pocięta na nierówne kawałki.

Jedyna trudność nie do przezwyciężenia tkwi w ustępach wymagających wielkiej szybkości i wielkiej wyrazistości artykulacji. Czasem trudno było zrozumieć aktorkę w czwartym akcie: szkoda tym większa, że znajdowało się tam wiele pięknych rzeczy w ustępach, gdzie wyjątkowy pośpiech nie jest konieczny. W scenie tej Julia na wpół oszalała błądzi po scenie, aktorka porusza się w osobliwy, *saccadé* sposób, bardzo charakterystyczny dla stanu napięcia, do jakiego doszły jej nerwy, a szczególnie przy jednej okazji robi pełny obrót, który jest jednym z najbardziej niezwykłych,

a zarazem przekonywających poruszeń, jakie kiedykolwiek widzieliśmy za naszej pamięci na scenie. Majaczenie, w którym Julia widzi Tybalta unoszącego się przed nią w powietrzu, również było oddane pięknie i bez przesady, która często psuje tę scenę". *

Julię Capuletti, postać równie jak Lady Makbet właściwie niemożliwa dla pełnego wcielenia, grała Modrzejewska przez dwadzieścia lat, ciągle ją doskonaląc. Pierwsza Julia, dwudziestosiedmioletniej, oczarowała Poznań bardziej zewnętrznymi walorami, muzyką głosu i kilkoma świetnymi scenami niż wrażeniem całości; następne, sławne w kraju wydanie Julii warszawskiej (w roku 1870), młody Kotarbiński nazwał „Julią doskonałą, północną, naszą", ale nie Szekspirowską; po pierwszym powrocie artystki z Ameryki warszawski krytyk zauważył: „Dziś Julia nie przedstawia się nam od pierwszego wejścia na scenę jako męczennica przeczuwająca za wcześnie smutne swe losy. [...] Jest swobodną i szczęśliwą dziewczynką [...]. Poprawiając swój utwór, odwzorowała ją wiernie podług obrazu Szekspira z tą energią i prawdą, jaką widzimy w oryginale: tylko wdzięk Julii, słodycz, nieporównana wytworność ruchów w scenach najburzliwszych — jest własnością niepodzielną naszej artystki." *

Po powrocie z Anglii, na początku 1882 roku, przybyło roli „sporo upiększeń misternych", lecz złośliwi szeptali, że w pewnych momentach Julia zdawała się wykazywać doświadczenie nieledwie Telimeny, a otwarcie zarzucano brak „natury wewnętrznie młodocianej, mimo odpowiedniej powierzchowności". (Ostatnie określenie nie było komplementem. Jeszcze wtedy artystka zadziwiała na scenie prawie dziewczęcym wyglądem, gdy tego rola wymagała). Julią, na prośbę genialnego amerykańskiego aktora Edwina Bootha, zamknęła 30 marca 1883 roku w Nowym Jorku bohaterskie dzieje jego teatru, kultywującego repertuar Szekspira, i również Julię Modrzejewskiej wybrano w czasie festiwalu dramatycznego w Cincinnati na uczczenie 250 rocznicy śmierci Szekspira, 23 kwietnia 1884 roku. Miał to być ostatni występ w tej roli, lecz wznowiła ją po trzech latach w *tournée* amerykańskim z lat 1887/88 głównie dlatego, że urodził się jej wnuk. Czterdziestosiedmioletnią babcię w roli Julii nie z grzeczności oklaskiwano w Chicago, Nowym Orleanie, Nowym Jorku i po raz ostatni w Waszyngtonie.

Ciągle doskonaliła te i owe sceny kochanki werońskiej, dodawała szczegóły, lecz koncepcja roli pozostała w zasadzie nie zmieniona, od Poznania do Waszyngtonu, grała taką Julię, jaką u j r z a ł a w swej wyobraźni po pierwszej lekturze Szekspirowskiej trage-

* „Manchester Guardian" z dnia 19.XI.1881. Pisał W. T. Arnold.

* „Gazeta Polska", 1879, Nr 276.

Andriolli, «Romeo i Julia», akt V, scena 1.

dii. Wtedy między pierwszą lekturą a premierą sceniczną miała tylko tyle czasu, by opanować tekst, więc musiała zawierzyć jedynie intuicji. Od premiery zaś przez dwadzieścia lat bardziej ufała aplauzowi widowni niż recenzentom, bowiem pod różnymi szerokościami geograficznymi różne przejawiający upodobania widzowie prawie jednakowo gorąco zachwycali się jej Julią, gdyż — jak to dostrzegł jeden z krytyków angielskich — „Julia Modjeskiej nie jest kobietą jednego kraju, lecz uosobieniem wszystkiego, co jest piękne i czyste w kobietach". Gdyby szła za sugestiami krytyków, musiałaby co jakiś czas stwarzać nową, inną postać. Ten pragnął widzieć w Julii impulsywną Włoszkę, inny — tragedię przedwcześnie rozbudzonej kobiecości, jeszcze inny przypominał, że Julia, jako wykwit ducha anglosaskiego, powinna mieć „amerykański wygląd"! O rozbieżności sądów niech świadczy fakt, że Julię klasyfikowano zarówno jako jedną z najbardziej subiektywnych, jak i najbardziej obiektywnych kreacji szekspirowskich Modrzejewskiej.

Wysoko cenił Modrzejewską w tej roli wielki poeta amerykański Henry W. Longfellow, który widział ją w roku 1879 w Bostonie i nie zawahał się napisać, że poszedłby na ten jej występ „nawet na czworakach". Po występie odwiedził redakcje pism bostońskich, by uzyskać skreślenie ewentualnych nieprzychylnych uwag recenzenckich o tym — jak ją nazywał — „uroczym stworzeniu", przybyłym z tajemniczego kraju i opowiadającym mu o Mickiewiczu, równie wielkim jak on poecie, którego nazwiska nie potrafił w żaden sposób wymówić.

Ci sami krytycy amerykańscy, którzy najsławniejszym reprezentantom teatru włoskiego, francuskiego i niemieckiego, gościnnie występującym w Ameryce, nie przyznawali właściwego rozumienia postaci Szekspirowskich, mimo świetności wykonania aktorskiego — wobec Modrzejewskiej nie mieli tych zastrzeżeń. Jasne, że nie mogło tu być mowy o jakimś zbiorowym akcie kurtuazji ze strony krytyków wobec cudzoziemki, która opanowała język angielski.

[...]

Od pierwszej szekspirowskiej roli — Porcji w *Kupcu weneckim*, granej w grudniu 1866 roku w Krakowie — do ostatniej, siedemnastej, którą była Konstancja w *Królu Janie*, nieustępliwie szła w głąb Szekspira. Nieobca jej była bogata literatura tego zakresu, od Gervinusa do hamletowego studium Wyspiańskiego, nie stroniła od teoretycznych wypowiedzi na temat własnych interpretacji np. Rozalindy (odczyt po angielsku w nowojorskim Towarzystwie im. Goethego), Julii czy Katarzyny z *Henryka VIII*, lecz przede wszystkim szukała kobiet Szekspira w swej aktorskiej imaginacji. One wiodły Modrzejewską ku coraz to wyższym stopniom wtajemniczenia w sztuce aktorskiej, pomagały jej przebyć najtrudniejszą dla niej drogę, od subiektywnego do obiektywnego tworzenia postaci.

Dała temu wyraz w wywiadzie dla „New York Times" mówiąc m. in.:

„U Szekspira musimy utopić naszą własną indywidualność w jego rolach, jeżeli spodziewamy się uzyskać prawdziwy sukces. To jest powód, dla którego tylu naszych współczesnych aktorów spotkało niepowodzenie, kiedy usiłowali grać Szekspira. Byli oni przyzwyczajeni przedstawiać postacie, które autorzy do nich dostosowywali, kiedy zaś próbowali grać role napisane dla wszystkich czasów, gubili się w swoich wysiłkach. We współczesnych sztukach realistycznych grają nerwami. Jest to po prostu mechaniczna operacja, która niewiele znaczy, jeśli ją sądzić z punktu widzenia czysto artystycznego. Gdy jednak usiłują grać Szekspira tą metodą, chybiają."*

(Fragmenty z monografii pt. *Helena Modrzejewska*, PIW, Warszawa, 1959. — Tytuł fragmentów pochodzi od nas.)

* „New York Times" z dnia 13.X.1895.

Andriolli, «Romeo i Julia», akt V scena 3.

«ROMEO I JULIA» W TEATRZE POLSKIM

Obecna premiera *Romea i Julii* jest drugą z rzędu realizacją na scenie Teatru Polskiego tej tragedii Wiliama Szekspira.

Po raz pierwszy *Romeo i Julia* wystawieni zostali w przekładzie Jana Kasprowicza dn. 29 października 1931 roku. Scenę balkonową grano w tłumaczeniu Adama Mickiewicza. Inscenizatorem i reżyserem był wówczas Arnold Szyfman, dekoracje i kostiumy projektował Karol Frycz, muzykę skomponował Jan Maklakiewicz, a tańce ułożyła Tacjanna Wysocka. Obsadę stanowili: K. Lubieńska (Julia), W. Pawłowski (Romeo), R. Boelke (Merkucio), B. Mierzejewski (Benvolio), Wł. Szuwalski (Tybalt), J. Rudnicki (Parys), M. Bogusławski (Eskalus), J. Krzewiński (Monteki), St. Słubicka (Pani Monteki), T. Chmielewski (Kapulet), H. Arkawinówna (Pani Kapulet), G. Buszyński (O. Wawrzyniec), J. Janecka (Piastunka), R. Dereń (Samson), M. Zajączkowski (Grzegorz), K. Brodzikowski (Baltazar), K. Gella (Abraham), H. Małkowski (Piotr), Wł. Ratschka (Aptekarz), St. Golczewski (Krewniak Kapletów), E. Strycki (Naczelnik straży), St. Muszyński i A. Rokossowski (Strażnicy), St. Kustowski, B. Dominiak i J. Daniel (Słudzy), Z. Borkowski (Paź Parysa), T. Fijewski (Paź Merkucia).

Obecnie Teatr Polski gra *Romea i Julię* w tłumaczeniu Jarosława Iwaszkiewicza. Reżyserem jest Kazimierz Braun, scenografię opracował Janusz A. Krassowski, muzykę — Zbigniew Ciechan. Układ tańca — Witold Borkowski, pojedynków — Sławomir Lindner.

Obsada: M. Maciejewski (Escalus, książę Werony), St. Żeleński (Monteki), Z. Komorowska (Pani Monteki), H. Boukołowski (Romeo, syn Montekich), H. Bąk (Kapulet), E. Herman (Pani Kapulet), A. Pawlicka i H. Stankówna (Julia, córka Kapuletów), K. Meres (Parys, młody szlachcic, krewny Escalusa), K. Kowalewski (Merkucio, krewny Escalusa, przyjaciel Romea), A. Chomiński (Benvolio, siostrzeniec Montekich, przyjaciel Romea), J. Kaczmarek (Tybalt, siostrzeniec Pani Kapulet), M. Klejdysz (Mamka Julii), P. Pawłowski (O. Laurenty), R. Piekarski (Brat Jan), Z. Szymborski (Baltazar, sługa Romea), J. Kobuszewski (Samson, sługa Kapuletów), S. Lindner (Grzegorz, sługa Kapuletów), J. Kalita (Abraham, sługa Montekich), J. Turek (Pietrek, pachołek Mamki), Z. Bończa-Tomaszewski (Aptekarz), E. Kowalczyk (Dowódca straży).

Redakcja i Wydawca: Dyrekcja Teatru Polskiego
w Warszawie, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. „Dom Słowa Polskiego". Zam. 4387a. L-18.

CENA ZŁ 4.—

TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Rok jubileuszowy 1963

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W środę, dn. 17 lipca 1963 r. o godz. 19.30

Premiera

WILIAM SZEKSPIR

ROMEO i JULIA

Przełożył Jarosław Iwaszkiewicz

Escalus, książę Werony	Maciej Maciejewski
Monteki	Stanisław Żeleński
Pani Monteki	Zofia Komorowska
Romeo, syn Montekich	Henryk Boukołowski
Kapulet	Henryk Bąk
Pani Kapulet	Eugenia Herman
Julia, córka Kapuletów	Alicja Pawlicka
Parys, krewny Escalusa	Kazimierz Meres
Mercucio } przyjaciele Romea	Krzysztof Kowalewski
Benvolio } przyjaciele Romea	Andrzej Chomiński
Tybalt, siostrzeniec Pani Kapulet	Jerzy Kaczmarek
Mamka Julii	Maria Klejdysz
O. Laurenty	Piotr Pawłowski
Brat Jan	Ryszard Piekarski
Baltazar, sługa Romea	Zdzisław Szymborski
Abraham, sługa Montekich	Józef Kalita
Samson } słudzy Kapuletów	Jan Kobuszewski
Grzegorz } słudzy Kapuletów	Sławomir Lindner
Pietrek, pachołek Mamki	Jerzy Turek
Aptekarz	Z. Bończa-Tomaszewski
Dowódca straży	Edward Kowalczyk

Tancerze, tancerki, strażnicy

Reżyseria: Kazimierz Braun

Scenografia: Janusz A. Krassowski

Muzyka: Zbigniew Ciechan

Układ tańca: Witold Borkowski

Układ pojedynków: Sławomir Lindner

Asystent reżysera: Zdzisław Szymborski

5.IV. Zmarł nagle aktor Teatru Polskiego Jerzy Pichelski.

6.IV. Premiera na scenie Teatru Polskiego *Snu srebrnego Salomei* J. Słowackiego. Układ tekstu i inscenizacja K. Skuszanka, scenografia: M. Garlicki, muzyka: J. Bok.

28.IV. Premiera *Godzin Poezji* – K. I. Gałczyński *Wit Stwosz* i *Niobe* na Scenie Kameralnej. Reżyseria: Z. Listkiewicz, scenografia: E. Grochulski, opracowanie muzyczne: E. Wejman.

25.IV.–30.IV. Uroczyste przedstawienia dla uczczenia Święta 1 Maja dla pracowników zakładów pracy i młodzieży: 25.IV *Borys Godunow* – Centr. Związek Spółdz. Pracy, 26.IV *Borys Godunow* – Huta Warszawa, 27.IV *Sen srebrny Salomei* – Zakłady Radiowe im. M. Kasprzaka, 28.IV *Dwa teatry* – WSK Okęcie, 30.IV *Borys Godunow* – Technikum Ekonomiczne nr 1, 30.IV *Sen srebrny Salomei* – Min. Rolnictwa.

2.V. Rozpoczęcie prób ze sztuki W. Szekspira *Romeo i Julia*, w przekładzie J. Iwaszkiewicza. Reżyseruje K. Braun, scenografię opracowuje J. A. Krassowski, muzyka Z. Ciechana. Obsada: Julia – A. Pawlicka, H. Stankówna; Rozalina – A. Pawlicka, H. Stankówna; Romeo – H. Boukołowski, M. Pawlicki; Merkucio – K. Kowalewski; Benvolio – A. Chomiński; Tybalt – J. Kaczmarek; Parys – K. Meres; Eskalus, książę – M. Maciejewski; Monteki – St. Żeleński; Pani Monteki – Z. Komorowska; Kapulet – H. Bąk; Pani Kapulet – E. Herman; O. Laurenty – P. Pawłowski; Mamka – M. Klejdysz; Samson – J. Kobuszewski; Grzegorz – S. Lindner; Baltazar – Z. Szymborski; Abraham – J. Kalita; Brat Jan – R. Piekarski; Aptekarz – Z. Bończa-Tomaszewski; Dowódca straży – E. Kowalczyk

25.V. Premiera sztuki pisarza czeskiego Ludwika Askenazego *Gość* na Scenie Kameralnej. Reżyseria: O. Koszutska, scenografia: K. Horecka.

31.V. Przedstawienie w Teatrze Polskim dla uczczenia 50-lecia twórczości dramaturgicznej L. H. Morstina – premiera jego sztuki *Kleopatra*. Reżyseria: R. Niewiarowicz, scenografia: I. Lorentowicz, ilustracja muzyczna: K. Stromenger.

DSP. Zam. 4767