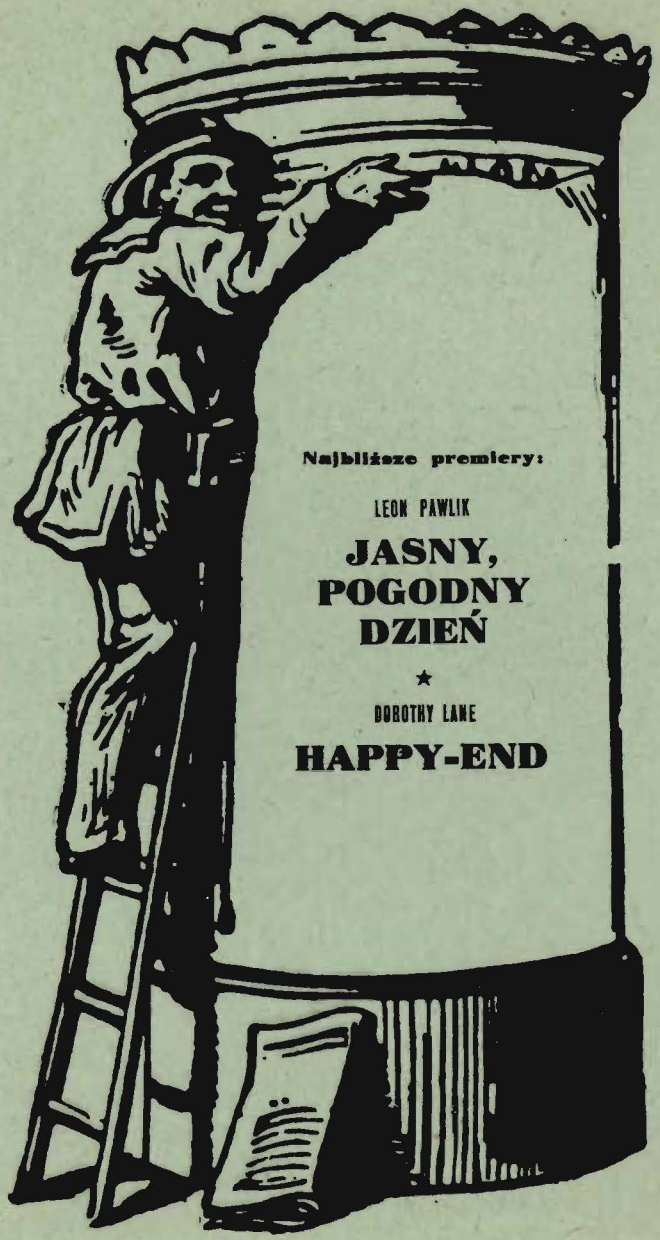
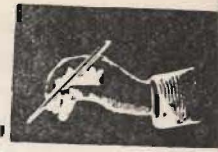
STARY
TEATR
PASTORAŁKA



LEON SCHILLER



POCHWAŁA STAROŚWIECCZYZNY

Wychowałem się wśród starych książek, starych nut, starych piosenek i gawęd o przeszłości — rzecz jasna — że mogło to być tylko w Krakowie. Pierwszy świat marzeń zbudowałem sobie z brockhausowskiej biblioteki pisarzy polskich, ale i z pamiętników Jana Duklana Ochockiego, z *Ramot starego Detiuka* i z nieustannie wertowanych „Kłosów", pełnych rysunków Andriollego i Kostrzewskiego, które opiewały świat już zamierający.

Wieczorami rodzice śpiewali piosenki pana Artura Barthelsa, Troszla, Komorowskiego i Dunieckiego, o którego tak się upomina kochany Staś Wasylewski. Babka była pianistką, wciąż grała jakieś „fantaisies brillantes" na temat „ulubionych aryj" z modnych w czasach jej panieńskich oper. Śpiewała także piosenki z melodram czarodziejskich Raimunda, Nestroya i dyrektora (!) Jana Nepomucena Kamińskiego. Gdy nauczyłem się czytać, wychynęły z bogatego księgozbioru matczynego przysmaki, znane mi dotychczas z opowiadań: zabawka dramatyczna pt. *Zabobon czyli Krakowiacy i górale*, zdefektowany, na strasznej bibule drukowany egzemplarz *Pieśni ludu galicyjskiego* Wacława z Oleska, kilka tomów Kolberga (na szczęście te, w których najwięcej jest pieśni z nutami), kajety oprawne, ułożone z różnokolorowych kartek z przepisanymi ozdobnym pismem kupletami i ariami, partycje fortepianowe dawno zapomnianych oper i tomiki nut pisanych, zawierające tańce i pieśni, uprzyjemniające życie towarzyskie Podola galicyjskiego w pierwszej i w początkach drugiej połowy XIX stulecia. Było co czytać i wystukiwać na fortepianie.

Kraków był jednym wielkim teatrem obrzędów wiejskich i mieszczańskich. Tuż pod Krakowem pieśni i zwyczaje ludowe czarowały dusze poetów i malarzy. Od tych skarbów dzieliła mnie zaledwie godzina drogi. Obcowałem z nimi często. Potem powiernikiem moich wrażeń był rozklekotany fortepian.

Mania kolekcjonowania w pamięci starych piosenek przerodziła się później w piosenkarstwo, towarzyszące od dosyć długo na drodze do teatru. Sentyment do staroświecczyzny, nim się zakończył zbieractwem, przydał mi się w teatrze w walce z naturalizmem.

W Zielonym Baloniku, wśród całej plejady najwybitniejszych cyganów krakowskich, spotkałem dwu mistrzów i znawców piosenki: Teofila Trzcińskiego i Witolda Noskowskiego. Mało komu zapewne wiadomo, że w „Jamie Michalikowej" obok piosenek Boya śpiewano często i chętnie wszystkie niemal sielanki Karpińskiego, pieśń kurdeszową, Frankowskiego *Pieśń o mieście* i niezliczoną ilość piosenek ludowych i przedmiejskich. Prym wiedli Trzciński i Noskowski.

W Paryżu na marginesie rosnących wciąż zainteresowań teatralnych żyłem tylko piosenką, tą, którą śpiewa ulica, dawna montmartryjska, przez poètes -chansonniers tworzona i pieśnią starej Francji, którą poznałem z różnych dawniejszych i nowszych zbiorów i z genialnej interpretacji Yvette Guilbert.

W tych czasach życie studenckie umilałem sobie występami piosenkarskimi we własnym repertuarze (Chansons tristes, bodaj pierwsze u nas) i propagując piękno pieśni ludowej i pseudoludowej francuskiej.

Podczas wojny zabrałem się do sumiennych źródłowych studiów nad dawną pieśnią polską szlachecką, mieszczańską i ludową. Wielką rozkosz sprawiły mi przede wszystkim kancjonały klasztorne, rękopisy z XVII i XVIII wieku z najdawniejszymi kolędami.

Wtedy naprawdę poznałem wysoki artyzm naszego pieśniarstwa anonimowego, jego szlachetną poezję, bogactwo motywów muzycznych — i wartości dla sztuki dzisiejszej.

Rozgłaszałem to piękno w szeregu koncertów poświęconych piosenkom staropolskim w moim opracowaniu muzycznym i w moim wykonaniu. Zachętą do dalszej pracy w tym kierunku był oddźwięk w szerokich masach publiczności, która nie wiedziała, że coś podobnego u nas istnieje.

Gdy na dobre wszedłem do teatru, przydały mi się moje teki z pieśniami polskimi i francuskimi, dostarczając materiału ilustracyjnego do reżyserowanych przeze mnie i przez moich kolegów widowisk stylowych.

Ale hołd największy polskiej muzie pieśniarskiej złożyłem w Reducie moją *Pastorałką*, *Pasją Wielkanocną*, *Pochwałą wesołości*, w Teatrze Bogusławskiego *Bandurką*, na scenie łazienkowskiego teatru na wyspie *Pieśnią o ziemi naszej* i widowiskiem pt. *Kulig* inscenizowanym w Poznaniu podczas Wystawy 1929 roku.

Z piosenkowych natchnień zrodziły się także moje rekonstrukcje *Nowego Don Kiszota* Fredry-Moniuszki, *Podróży po Warszawie* i *Królowej przedmieścia*.

Wiele, bardzo wiele zawdzięczam Polskiemu Radiu. Tu niemal od pierwszej chwili jego istnienia po dzień dzisiejszy wolno mi co czas pewien dawać upust moim sentymentom antykwarycznym i mojej pasji piosenkarskiej.

Jaki jest cel takich wojażów do krainy przeszłości, uprawianych dziś jeszcze przez wszystkie nasze rozgłośnie?

Mówiłem o tym przed pierwszym *Kurantem staroświeckim* tak:

„Myślimy, że pożyteczną rzecz czynimy budząc w sercach radiosłuchaczy uczucie każdemu synowi ziemi przyrodzone, niezniszczalne, do których tylko przez wstyd fałszywy nie

chcemy się przyznać. Uczucia te jakby na zaklęcia guślarza łączą nas z dziadami naszymi, przedłużają życie nasze o całą wieczność i dolę sierocą znośniejszą czynią. Weselej żyć przecież temu, kto wie, iż wszystko, co ukochał, co kształt jego duszy wypracowało, pozornie tylko odeń odeszło i że każdej chwili dawność, której dziedzictwa zapierać się nie warto, może stanąć przed nami jak żywa — ku przestrodze lub ku pociesze. Stare druki, sztychy, rękopisy, dagerotypy, piosenki, jak kuranty pokutujące w zegarach, mają tę siłę guślarną".

1938 r.

POMYSŁ „PASTORAŁKI"
i różne próby jej wykonania

Pomysł *Pastorałki* powstał na wiele lat przed wojną. Misterium o Bożym Narodzeniu miało rozpocząć łańcuch widowisk obrzędowych, w skład których weszłyby misteria pasyjne i wielkanocne, obrzędy czterech pór roku, wesele wiejskie oraz tzw. „tańce śmierci". Inny cykl stanowić miały ballady ludowe i piosenki staropolskie w kształt sceniczny ujęte. Przemyśliwałem także nad reinscenizacją dawnych komedio-oper, wodewilów mieszczańskich itp. antyków scenopisarskich.

Te romantyczne odloty w przeszłość wytłumaczyć się dają moim „wychowaniem krakowskim". Kraków w latach mojego dzieciństwa był jeszcze sceną, na której przez cały rok odgrywała się większość owych widowisk ludowych, a te, które zaginęły, łatwo dawały się w imaginacji odbudować na podstawie ustnej lub pisemnej tradycji. A tak się jeszcze złożyło, że od dziecka mogłem grzebać w „Kolbergach", różnych zbiorach pieśni, w starych nutach i egzemplarzach teatralnych. Wkrótce potem rozbiła się „bania z poezją" nad Krakowem i szary kopersztych zmienił się w wielobarwną malowankę.

To Wyspiański wkroczył do gmachu wzniesionego na placu Świętego Ducha (!), tuż obok starożytnego kościółka Świętego Krzyża (!). I natychmiast teatr krakowski stał się Wawelem, a Wawel w teatr się przemienił. Za poetą-guślarzem wcisnął się przez zapadnie, spłynął z paludamentów na stalowych „flugach" i kręgiem scenę opasał korowód dobrze nam znanych, a jakby zapomnianych postaci. Spotykaliśmy je w szopce, na Rynku, w kościołach i wioskach okolicznych, a nie wiedzieliśmy, że są tak piękne i na coś w sztuce przydać się mogą. Zaraz też w „żywym teatrze" wszystko się przeobraziło i głębszego sensu nabrało; procesja i Lajkonik, wesele chłopskie, cwałujące z Bronowic do Mariackiego kościoła środkiem rynku, wianki i odpusty — a przede wszystkim Wawel i szopka, Wawel wprowadzony na scenę w obydwu *Legendach*, *Wyzwoleniu*, *Bolesławie Śmiałym*, *Akropolis*; Wawel mający zastąpić Elsynor w inscenizacji *Hamleta*, Wawel pomyślany jako Akropolis Krakowski, z teatrem monumentalnym (niby Dionizosa) na południowym stoku wzgórza

zbudowanym! A szopka krakowska, która zapożyczyła część swej architektury od katedry wawelskiej; szopka, której wpływ na fakturę sceniczną *Wesela, Bolesława* i większości dramatów Wyspiańskiego ślepy by zobaczył!

Cóż dziwnego że niektórym teatrologom, między innymi i mnie, rzucić się musiała w oczy pewna filiacja, zachodząca między rudymentami polskiej sztuki scenicznej a mickiewiczowską koncepcją teatru słowiańskiego przyszłości. Trójpiętrowość szopki, jej dramat, obejmujący w zarysie całokształt poezji ludowej, a kończący się „wielkim proroctwem" — czyż nie o takim teatrze marzył Mickiewicz w Kolegium Francuskim? Czyż nie pod taki właśnie teatr podwaliny kłaść począł Wyspiański? I wierzyliśmy wtedy, nieliczni fanatycy polskiego teatru monumentalnego, w rychłą możliwość jego realizacji. Wtedy to nosiłem się z myślą opracowania scenicznego szeregu widowisk ludowych na cały „rok krakowski", a w plany moje wtajemniczyłem kolegę z ławy szkolnej, początkującego wówczas aktora, Juliusza Osterwę.

Nie potrzebuję chyba dodawać, że chodziło mi jedynie o ukazanie nowych możliwości scenicznych i przygotowanie materiału formalnego do inscenizacji wielkiego repertuaru polskiego. Stan bowiem tej inscenizacji w owej epoce wołał o pomstę do nieba. Nie miałem żadnych aspiracji dramatopisarskich i nie ambicjonowałem na punkcie naukowego „pobielania grobów", czyli rekonstrukcji starożytności teatralnych. Z konieczności jednak musiałem teoretyzować. Ale w moich podróżach po całym obszarze dziejów teatru, odbywanych pod kierunkiem mistrza mojego i przyjaciela Edwarda Gordona Craiga, nie straciłem łączności z marzeniem dawnym. Owszem, myśl przeciwstawienia teatru monumentalnego rozpanoszonej na ziemiach polskich tandecie pseudoliterackiej, pseudopolskiej i pseudorealistycznej, dziś jeszcze, najspokojniej w świecie zatruwającej widownie naszych teatrów „eklektycznych" — myśl ta pogłębiła się we mnie i wzmocniła postawę estetyczną wobec przestarzałego, bezmyślnego i szablonowego niby-realizmu techniki dramatopisarskiej, gry aktorskiej i formy inscenizacyjnej.

Wojna — i to co po niej nastąpiło, nauczyła pracowników sztuki, że zadania ich nie mogą ograniczać się li tylko do wysiłków czysto artystycznych, że „sztuka jest bronią" i że pierwej należy organizować „teatr wojujący", zanim się plany „teatru triumfującego" kreśli. Ten nowy pogląd na społeczne zadanie teatru nie od razu wycisnął piętno na mojej pracy reżyserskiej i inscenizacyjnej. Dosyć osamotniony na drodze do reformy teatru konwencjonalnego, musiałem przyjąć taktykę posuwania się naprzód etapami. Wynikł stąd przymus chwilowego cofnięcia się i odrobienia rzeczy jeszcze nie zrealizowanych, a dla dalszego rozwoju koniecznych (stylizacja „starego teatru", inscenizacja widowisk nierealistycznych, abstrakcjonizm inscenizacyjny). Z tego właśnie okresu datuje się *Pastorałka* oraz szereg widowisk religijnych, ludowych, stylizowanych komedio-oper itp., grywanych w Reducie i w pierwszych miesiącach Teatru im. Bogusławskiego. *Pastorałka* jest tylko

dokumentem pewnego okresu mej pracy teatralnej. Niczym więcej.

Temat zasadniczy *Pastorałki*, ozdobiony licznymi intermediami i bardziej szopkowo niż misteryjnie ujęty, ukazał się po raz pierwszy na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, w roku 1919. Konstrukcja sceny, pomysłu Wincentego Drabika, naśladowała szopkę krakowską, pozwalając akcji rozwinąć się na dwóch piętrach i w bocznych wieżycach.

Tekst i forma nowej wersji kształtowały się w latach 1923 i 1924 w Reducie. Tu zdecydowałem się uwypuklić wszystkie momenty misteryjne, a folklor przedstawić, że się tak wyrażę „na surowo", bez kunsztownych wymysłów i burleskowych przejaskrawień „zawodowego" teatru. Zamierzeniom moim sprzyjało znakomicie ubóstwo środków technicznych, a jeszcze więcej młodość i entuzjazm redutowców. Ton, osiągnięty przez Redutę, był czymś jedynym w swoim rodzaju, i na innych scenach, w innych warunkach artystycznych i w innym nastroju nie dał się powtórzyć.

Godzi się zaznaczyć, że aktorzy redutowi w owym czasie z humorem ludzi świętych uprawiali cnotę niewiarygodnej wprost nędzy, co nie przeszkadzało im śpiewać, tańczyć, grać najmniejsze role, statystować, sporządzać rekwizyty i kostiumy — bezimiennie, gdyż afisz nie podawał ich nazwisk.

Nie mogąc inaczej tym arcydoskonałym kolędnikom wyrazić mej nieskończonej wdzięczności, dekonspiruję po raz pierwszy nazwiska głównych wykonawców *Pastorałki:* MARIA — Mysłakowska, JOSEPH — Turczyński i Zbyszewski, ARCHANIOŁ MICHAŁ — Żabczyńska i Knobelsdorf, ARCHANIOŁ GABRYIEL — Żabczyński, ADAM — Jaracz i Brodzikowski, EWA — Perzanowska, Kuncewiczówna, Wiercińska, KRÓL KACPER — Kochanowicz, KRÓL MELCHER — Wierciński, KRÓL BALTAZAR — Miciński, KORYDON — Poręba i Al. Wasiel, MAŚCIBRZUCH — Zbyszewski i Arnoldt, DAMETA — Zawistowski, CHLEBURAD — Żabczyński, RYCZYWÓŁ — Bogdan Wasiel, BARTOS — Kiernicki, ŻYDEK — Jamiński, RABIN — Janicki, HEROD — Chmielewski, HERODOWA — Hohendlinger i Kunina, KARCZMARKA — Jakubowska, ŚMIERĆ — Hollakowa, Hohendlinger i Życzkowska, DIABEŁ — Zawistowski.

Reduta w swych pierwszych podróżach po całej Polsce opierała repertuar przeważnie na *Pastorałce, Misterium Wielkanocnym* i piosenkach ludowych i staropolskich przeze mnie inscenizowanych *(Pochwała wesołości)*.

Poza Redutą wystawiały *Pastorałkę* następujące teatry: krakowski, toruński, bydgoski, lubelski (pod dyrekcją Stanisławy Wysockiej), dwukrotnie Teatr Nowy w Poznaniu i Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie.

Muzykę do *Szopki staropolskiej* (granej w r. 1919 w Teatrze Polskim) w liczbie 60 numerów skomponowałem sam. Częścią tego materiału, odpowiednio zmodyfikowanego, posłużyłem się w roku 1923 w Reducie. Nie mając pieniędzy na orkiestrę kierownictwo Reduty orzekło, abym ja do śpie-

wów na fortepianie, ustawionym na widowni, akompaniował — i, jak twierdzili Osterwa i Limanowski, tak było najlepiej. W roku 1924 skorzystaliśmy ze współpracy naszego „brata muzycznego", świetnego organisty i choralisty, Bronisława Rutkowskiego. Wówczas to część muzyczna *Pastorałki* wzbogaciła się o szereg chorałów z roku 1635, a muzykę ludową zinstrumentował Rutkowski na zespół smyczkowy i klarnet. W teatrze im. Bogusławskiego wykonano *Pastorałkę* z muzyką w układzie moim i jednego z najwybitniejszych dziś przedstawicieli młodszej muzyki polskiej, Jana Maklakiewicza.

Warszawa, listopad 1929.

Hanna Małkowska

PASTORAŁKA W REDUCIE

W okresie bardzo krótkich zresztą prób analitycznych ukazał nam Schiller zawartą w konstrukcji *Pastorałki* historię polskiego teatru misteryjnego; tego istotnego teatru ludowego, który już się wyzwolił z ciasnej skorupy liturgicznego misterium kościelnego.

Część pierwsza, na którą składały się: sprawa pierwsza — Upadek Pierwszych Rodziców, sprawa druga — Zwiastowanie, sprawa trzecia — Maria i Joseph w Betleem Noclegu Szukają i sprawa czwarta — Adoracja anielska, jest najbliższa ogólnoeuropejskiej, najstarszej formie misterium bożonarodzeniowego.

Część druga — Actus pastoralis — ma charakter przedstawień Żakowskich: pełna jest rubasznego dowcipu i komicznej łaciny.

Część trzecia — herodowa — oparta na materiale szopek ludowych w formie, w jakiej w wędrownych „Herodach" dotrwała niemal do naszych czasów.

Ten materiał twórczości ludowej skomponowany w jeden kształt artystyczny przez Schillera związał nas ze źródłami polskiej sztuki scenicznej i wszystkim, którzy przez tę pracę w Reducie przeszli, dał drogowskaz na całe życie.

Należy zauważyć, że z wielu setek zebranych przez Schillera kolęd, pieśni i kantyczek do *Pastorałki* w jej redutowej wersji nie weszły (z wyjątkiem Angelus pastoribus) kolędy o znanym charakterze kościelnym, a przeciwnie: marsze, polonezy, mazury, krakowiaki, na których twórczość ludowa dorobiła pełne werwy, okolicznościowe, bożonarodzeniowe teksty. Również dialogi pełne rubasznego dowcipu mają niejednokrotnie wyraźną wymowę społeczną. Dlatego *Pastorałka* nie ma charakteru religianckiego, cechującego przeróżne „szopki" z lukrowanym, sentymentalnym tekstem. Postacie *Pastorałki* z osobami świętych i aniołami włącznie są w pełni ziemskie, polskie. Persony święte nie zdradzają właściwie nadprzyrodzonych cech. Gdy aniołowie raz jeden śpiewają po łacinie, nie mogą się z pasterzami dogadać, ale zaraz potem nazywają ich po imieniu i następuje porozumienie. Gdy Archanioł obwieszcza Adamowi, że kiedyś może zostać zbawiony — Diabeł buntuje się jak skarcony żak: „To im Pan Bóg darował a mnie to nie podaruje!" A gdy kusi Adama, żeby zemścił się za namówienie go do grzechu i zabił Ewę — pcha Adamowi do garści butelkę z wódką.

Jakże wymowna jest scena poszukiwania noclegu przez Matkę Boską i Św. Józefa. Odrzućmy święte tytuły i przyjrzyjmy się temu fragmentowi: przed drzwiami bogatej gospodyni stoi na chłodzie stary człowiek i młoda znużona kobieta, która szuka schronienia, bo lada chwila dziecko jej ma przyjść na świat. Ale bogata gospodyni odpowiada im ze złością:

(...) ja nierada gadam z chudziętami!
Wyrozumiej, że dziadów i bab nie nocuję,
Jeno ślachtę z panięty, bo trzos u nich czuję!

Następny dom — to dom szlachcica, do którego stary człowiek prosząc o nocleg ośmielił się powiedzieć „panie bracie". Szlachcic wybucha:

Kto pozwolił ci, dziadu, witać mnie jak brata?
(...) Zjedz kata!

I kończy:

Idźcież dachu nad głowa poszukać inędy,
Fora z mojego dwora! Nie gadam z przybłędy!

I zostają bez dachu nad głową w czasie zamieci śnieżnej, która dręczy podróżnych w tym polskim Betleem. I tu Schiller wkłada w usta Marii słowa swego pióra:

Pomaluśku, Josephie,
Pójdźmy w inne strony,
Kędy żywie w ubóstwie
Ludek wiejski, nieuczony.

W trzecim domostwie mieszkają ubodzy chłopi, którzy mówią:

Radzi wam, moi państwo, w tej chacie będziemy,
Jeno czem was częstować? sami z głodu mrzemy.
Jedną ci mam izdebkę, w niej dzieciaków siła,
Nie użyje waść wczasu, ni ta Panna miła!

Ale ci właśnie biedacy przyjmują podróżnych pod swój dach.

Większość więc biblijnych i ewangelicznych spraw została sprowadzona na twardą ziemię, gdzie jest ciężka praca, dokucza głód i chłód, dach nad głową nie łatwo znaleźć, a serca najczystsze i dary najszczersze przynoszą pasterze.

Jaką drogą szedł Schiller, aby te założenia z zespołem Reduty zrealizować? Trzeba było przecież odejść od większości środków aktorskich, jakie obowiązywały w pierwszym ćwierćwieczu naszego stulecia. Właśnie dysproporcje między gatunkiem środków aktorskich a istotną treścią pastorałki spaczyły widowisko w Teatrze Polskim.

Szukaliśmy drogi do tych prostych, naiwnych tekstów. Punktem wyjścia stało się założenie, że teksty te nie powstawały z myślą o aktorze zawodowym, jak powstaje większość utworów dramatycznych. Teksty te układał twórca ludowy dla siebie i swojej drużyny, aktorów okolicznościowych, kolędników, a więc od kolędników i my musimy zacząć. Zanim zabierzemy się do odtwarzania postaci *Pastorałki*, musimy przeistoczyć w kolędników, którzy żarliwie i jak najpiękniej chcą historię o Bożym Narodzeniu odegrać. A więc pierwsza sprawa zasadnicza: stosunek do tematu. Czyj? — nas, aktorów? Nie — nas, kolędników. My, kolędnicy, głęboko wierzymy, że tak właśnie sprzeczał się anioł z diabłem, że tak wąż kusił Ewę, a później Adama, że na pewno chciał go upić siwuchą. Musimy mieć tę pewność i z całym przekonaniem grać zupełnie serio. Naiwnie — z naiwnością kolędników i z ich żarliwością. Wszelka bowiem pseudoludowa nieporadność albo co gorsza dystans w stosunku do postaci, ów podskórny uśmieszek porozumiewawczy, powoduje sztuczną naiwność i sztuczny wdzięki — cechy nie do zniesienia w jakimkolwiek przedstawieniu, a cóż dopiero w tak specyficznym, jak *Pastorałka*.

Sądzę, że we właściwym zrozumieniu założeń Schillera pomogli ogromnie obaj Jaracze: Stefan i Józef. Obaj wskoczyli od razu i bez reszty w skórę kolędników i ukazali nam właściwy styl.

Trzeba było widzieć Stefana Jaracza jako Adama. Okryty liśćmi i kawałkiem skóry, barczysty, toporny, wyglądał jakby zszedł z obrazu Cranacha. A gdy poważnie mówił Ewie, że idzie się przejść po raju i oddalał się godnie, po gospodarsku śpiewając „Helo, helo, bydełko moje, jako mi się pasiesz"... było się zupełnie pewnym, że raj to nie żaden mistyczny ogród, ale po prostu dostatnie chłopskie gospodarstwo. To raj jedyny, który temu Adamowi wystarczał i nic go nie kusiło do kosztowania jabłek z drzewa rosnącego w jego obejściu, nie wiadomo po co. Tak to Jaracz interpretacją kilku zdań pokazał nam raj widziany oczyma chłopa.

Kantyczka kończąca ten obraz też nie ukazuje okropności grzechu pierworodnego, ale po sąsiedzku narzeka:

Ach zła Ewa narobiła,
Kłopotu nas nabawiła,
Z wężem sama rozmawiała
I jabłuszka kosztowała,
Narobiła!

Tak wzdychają kumoszki przeciągłym postamentem. I zaraz w drugiej strofce diabelski wąż zostaje określony słowami: „Robak chytry zwiódł mężatkę".

Taki układ tekstów jasno określa zamierzenia artysty. Dlatego też w pierwszej realizacji *Pastorałki* anioł wypędzający Adama z raju nie był w niczym podobny do rycerskiego archanioła Michała. Grała go kobieta, młodziutka Maryna Żabczyńska, która w różowej tuniczce z przepaską na blond włosach była wyobrażeniem anioła, jakiego wszystkie dzieci zwykły widzieć na choince.

Józef Jaracz-Poremba jako pasterz Korydon wnosił tyle prawdy i bezpośredniości, że postać jego w tej roli stała się akcentem całej części pasterskiej.

Gdy się pasterze dowiedzieli, że mają witać dzieciątko — jak ich Schiller do tego powitania sposobi? Ano zupełnie tak samo, jak na jakąś uroczystość na wsi, wesele lub chrzciny. Trzeba wziąć kapelę:

Walku chudy, nuże w dudy,
Wit niech bzdurzy bandurze.
Hej nam hej!

Chór dorzuca:

Kontraalty i tenory
Podzielimy na dwa chory,
Hej nam hej!

No, i oczywiście prezenty. Zbierają, co kto może. Chciałoby się ofiarować —

(...) tłustego barana...
Ale go kwestarz zabrał wczorajszego rana.

Chleburad, który lubi wypić, ofiarowuje od serca flaszkę gorzałki z prośbą:

Przyjmijcie, pięknie proszę, ten podarek mały...
A sprawcież to, by lepsze gorzałki bywały!

Nad osiągnięciem właściwego wyrazu w scenach dialogowych czuwało nieomylne oko Osterwy. W scenach muzycznych prowadził nas Schiller przede wszystkim własną interpretacją. Śpiewał z niezwykłą wyrazistością i zdumiewającą prostotą i ta prostota była dla nas najlepszym drogowskazem. Nie wymagał od nas żadnej techniki wokalnej, bał się głośno „wykszkolonych", tępił bezlitośnie jakiekolwiek manierki. Mieliśmy śpiewać zwyczajnie, tak jak się śpiewa dla siebie. Tylko tekst musiał być wyrazisty i trzeba było mieć mocny, osobisty stosunek do tekstu.

W trzeciej części, herodowej, pragnął Schiller pokazać typ teatru szopkowego, bliższego naszym czasom. A więc interpretacja tej części odbiegła nieco od dwu poprzednich. Kolędnicy grający tę część mieli nam przypomnieć „Herodów", których każdy z nas miał sposobność widzieć w dzieciństwie, czy to na wsi, czy w mieście. Można ich w bardzo już krótkich i ubogich fragmencikach zobaczyć i dziś jeszcze. Trzeba więc było sięgnąć do żywej jeszcze tradycji, do prymitywnych rytmów i zaśpiewów znanego nam aktora ludowego.

Swoisty charakter nadawała tej części rola Heroda w wykonaniu Zygmunta Chmielewskiego, który znakomicie ucieleśnił zamysł reżyserski Schillera. Chmielewski był parobkiem-kolędnikiem, który bardzo chce dobrze przedstawić okrutnego Heroda, ale jego chęci i powaga kolidują z nieporadnością formy, z mechanicznym akcentowaniem. Ta sprzeczność dawała w wyniku ładunek szczerego komizmu.

Schiller w tym fragmencie chciał pokazać stosunek twórcy ludowego do wszelkiej tyranii. Herod w słowniku ludowym jest uosobieniem zła i okrucieństwa. Herod szopkowy jest to okrutny, chytry i głupi bęcwał przystrojony w insygnia królewskie.

Redutowy Herod, rosły, barczysty, nieporadny i głupi, tarzający się przed śmiercią z żałosnym lamentem, był zamierzonym przez Schillera obrazem drwiny ludowego twórcy z tyranii.

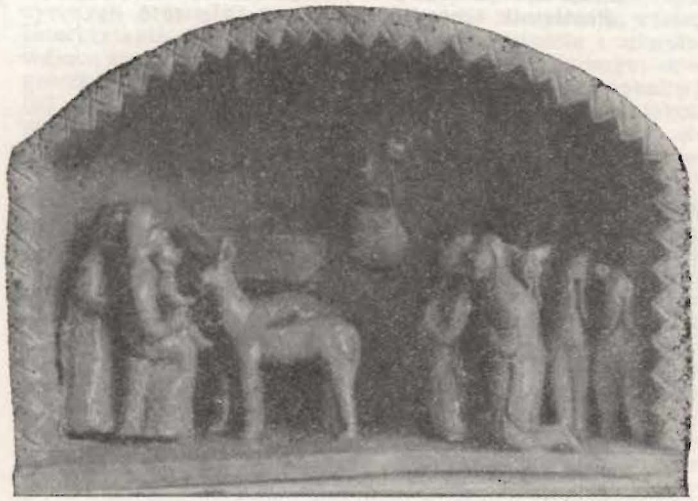
Oprawa dekoracyjna w sezonie była niesłychanie skromna. Trzy mansjony z surowego drzewa tworzące oszczędny w kształcie tryptyk, zasłony w mansjonach, gwiazda, kołyska po krakowsku malowana — ot i wszystko.

Zamknięta premiera Pastorałki odbyła się w dzień wigilii Bożego Narodzenia 1922 r. o godz. 21-ej. Nie pozostały po tym przedstawieniu żadne ślady w annałach i archiwach, gdyż nie było ono nigdzie ogłaszane. Miało charakter uroczystości zewnętrznej, niemal rodzinnej, na którą zaproszeni zostali przyjaciele Reduty i rodziny członków zespołu.

Schiller sam akompaniował na fortepianie umieszczonym w prawym rogu widowni, przed sceną. Miał bezpośredni kontakt z wykonawcami, prowadził nas osobiście przez czas wszystkich przedstawień.

Ta skromność, niemal surowość oprawy zarówno dekoracyjnej, jak i muzycznej, brak wszelkiego rodzaju efektów teatralnych były również charakterystyczną cechą przedstawienia i jednym z jego uroków.

(Fragment szkicu p. t. „Leon Schiller w Reducie" „Pamiętnik teatralny", zeszyt 3—4 z 1955 r.)



Julian Lewański

SCHILLER i teatr staropolski

...Tedy w swojej pracowitej drodze ku polskiemu teatrowi monumentalnemu zwrócił się ku dwóm źródłom — ku staremu dramatowi i ku sztuce ludowej. Te dwa pojęcia splatały mu się w sposób naturalny. Sztuka ludowa była dla historyka tekstu dramatycznego i dla historyka sztuki inscenizacyjnej rodzajem skarbczyka, w którym z dala od szybko zmieniającej się mody literackiej warstw ukształconych zapadły trwale i głęboko stare sposoby sztuki scenicznej. Ponieważ zaś masowy odbiorca sam reprezentował jednocześnie środowisko w pewien sposób twórcze — przyjmował z dramaturgii „modnej" lub „literackiej" pewne tylko elementy, takie, które nie były sprzeczne z jego podstawowymi pojęciami o sposobach wyobrażania świata, z jego pojęciami o sposobie prowadzenia dialogu, z jego poczuciem językowym. Schematycznie rzecz ujmując, jak było w wieku XIX — tak było i w XVI, gdy się formowało misterium. Korzysta więc Schiller z tej sytuacji, aby oprzeć się na ludowym zasobie dramatycznym i ludowych formach inscenizacyjnych — miałoby to zagwarantować polskość teatralnej gałęzi sztuki. W jakim stopniu można mówić o rodzimości, oryginalności masowej sztuki scenicznej — nie umiemy jeszcze odpowiedzieć. Wnioskować można tylko drogą okrężną. Znaczna część sztuk staropolskiego teatru to dzieła teatru masowego, to znaczy anonimowego redaktora dialogów misteryjnych i religijnych, anonimowego sowizdrzała-komediopisarza, anonimowego intermedianta. Wszyscy oni wychodzą ze środowiska plebejskiego i zwracają się ku niemu po schematy organizujące akcję i inscenizację sztuk.

Drugim źródłem, do którego zwrócił się Schiller po wzory dla polskiej sztuki inscenizacyjnej — jest stary dramat. Sięga więc do szopki jako reliktu dawnego misterium. Następnie rozszerza szopkę do ram prawdziwego misterium, do tej postaci, jaką znamy z drukowanej *Pastorałki*. Potem bierze na warsztat misterium pasyjne i rezurekcyjne, budując z nich wielkie widowisko religijne o silnym ładunku emocjonalnym. Wybór nie był przypadkowy, nie był też nietrafny. Dramat staropolski w swojej części rodzimej, nieprzywoźnej, nie-elitarnej, słowem dramat dla widza masowego, wyczerpał się w trzech dziedzinach: w komedii sowizdrzalskiej, intermediach i sztukach o treści religijnej. Żadna z tych gałęzi nie lubuje się w akcji w rozumieniu dramatycznym, nie posiada intrygi do tyla zawikłanej, aby stać się mogła przedmiotem prawdziwie głębokiej „tragedii". Komedie nie wyrażały haseł ideolo-

gicznych bezpośrednio i zrozumiale dla dzisiejszego widza sformułowanych — pozostawało misterium jako jedyny rodzaj dramatyczny dający patos, dający bogate przeżycia, poruszające i dzisiejszego widza...

Drugi odcinek staropolskiej twórczości teatralnej, komedia sowizdrzalska, nie zdobyła sie na szersze syntetyczne sądy i pozornie pozostawała umiarkowaną satyrą na wybrane w ludowy sposób odcinki rzeczywistości. Dopiero w ostatnich latach historycznie pojmowane, na marksistowskich zasadach oparte literaturoznawstwo uwypukliło istotny, ideologiczny walor klasowy tego pisarstwa.

Zapewne pod wpływem tych badań w ostatniej kompozycji, *Sowizdrzale*, niestety dotąd nie zrealizowanym scenicznie, zebrał Schiller dialogi o dużej nośności ideologicznej, ukazując możliwości bezpośredniego głoszenia haseł plebejskich wprost ze sceny. Pierwsza część *Sowizdrzała* jest próbą takiej inscenizacji, w której doszły do głosu zatarte przez czas i zlekceważone przez formalistyczną, burżuazyjną interpretację teksty.

Jak wynika z osobistych wypowiedzi autora, korzystał w dużej mierze z dorobku teatralnego jednego tylko regionu, mianowicie Krakowa. Nie chodzi tu o kult regionalnej kultury, przeciwnie — Schiller zastrzegał się przeciw ścisłemu „etnografizowaniu" kostiumów i dekoracji, nie skłaniał języka ku gwarze. Oparł się na szopce krakowskiej, na lajkoniku, wreszcie na misterium i komediach sowizdrzalskich w Krakowie odbijanych — ale też i Kraków dostarczył naszej teatralnej przeszłości największego zespołu sztuk, postaci i sposobów teatrowych. W ten sposób korzystanie z dorobku regionalnego nie jest jednoznaczne ze sztucznym wyodrębnieniem jakiejś jednostki etnicznej, ale jest po prostu korzystaniem z największego zasobu tradycyjnego.

W poszukiwaniu starej polskiej sceny Schiller sięga z pozorną niefrasobliwością do kilku naraz epok naszej dramaturgii. Korzysta więc z misterium wieku XVI, komedii sowizdrzalskiej XVII wieku, dialogów ze schyłku wieku XVII, motywów kostiumowych i dekoracyjnych wieku XVIII, kantyku gregoriajskiego i kompozycji wieku XVII. Ma do tego prawo, skoro nie przeprowadza rekonstrukcji wybranej epoki ani nie próbuje dawać na scenie autentyku. Przeciwnie, kieruje nim swoisty obiektywizm historyka i liberalizm humanisty, który aprobuje dorobek każdej epoki, byle był naprawdę dorobkiem, miał wartość szczerego artystycznego przeżycia, nie rozbijał tego, co poprzedni wiek wypracował, więc nie był artystycznie wsteczny...

Z pracy p. t. „Leona Schillera prace nad teatrem staropolskim" „Pamiętnik teatralny" z. 3—4 1955 r.

Ilustracje w programie przedstawiają ludowe formy piernikowe z Cieszyna (XVIII/XIX wiek)

ŚPIEW KOLĘDNIKÓW

Coraz to dalej
Szopa się wali,
Józek nieborak
Kijem podpiera.

Wiatr zewsząd wieje,
Nic nie zagrzeje
Wicher do reszty
Strzechę obdziera...

Za kolędę dziękujemy

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Żywo

Za ko - lę - dę dzię - ku - je - my, zdro - wia, szczę - ścia wm - szu - je - my:

by - ście so - bie dłu - go ży - li, zdrowi i szczęśli - wi by - li na ten no - wy rok.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Leon Schiller

PASTORAŁKA

OSOBY

(w kolejności ukazywania się na scenie)

Prologus	Janusz Sykutera
Adam	Aleksander Bednarz
Ewa	Anna Seniuk
Diabeł	Zdzisław Zazula
Archanioł Michał	Henryk Błażejczyk
Maria	Izabela Olszewska
Archanioł Gabriel	Iwona Swida
Herold Heroda	Michał Żarnecki
Józef	Wojciech Ruszkowski
Karczmarka	Wanda Kruszewska
Szlachcic	Euzebiusz Luberadzki
Chłop	Józef Dwornicki
Chłopka	Krystyna Ostaszewska
Wół	Andrzej Buszewicz
Osioł	Stanisław Gronkowski
Korydon	Antoni Pszoniak
Maścibrzuch	Kazimierz Kaczor
Dameta	Andrzej Buszewicz
Chleburad	Tadeusz Jurasz
Ryczywół	Stanisław Gronkowski
Bartos	Zbigniew Filus
Herod	Roman Wójtowicz
Pakos	Tadeusz Malak
Kopet	Aleksander Bednarz
Miś	x x x
Grześ	Henryk Błażejczyk
Chruściel	Jan Adamski
Żydek	Jerzy Nowak
Koza	x x x
Słoń	x x x
Pachoł Heroda	Tadeusz Malak
Orszak trzech króli:	
Kacper	Józef Dwornicki
Melchior	Ezebiusz Luberadzki
Baltazar	Michał Żarnecki
Feldmarszał	Jan Adamski
Anioł	Wanda Kruszewska
Śmierć	Zofia Więcławówna
Rabin	Jerzy Nowak
Herodowa	Halina Kuźniakówna
Wielbłąd	x x x
Żyrafa	x x x

Anioły:
Wanda Kruszewska, Anna Seniuk, Halina Kuźniakówna, Krystyna Ostaszewska

Pacholęta trzech króli:
Aleksander Bednarz, Stanisław Gronkowski, Tadeusz Jurasz, Kazimierz Kaczor, Henryk Błażejczyk

SCENOGRAFIA:
Kazimierz Mikulski

MUZYKA:
L. Schiller — J. Maklakiewicz
w opracowaniu A. Walacińskiego

CHOREOGRAFIA:
Zofia Więcławówna

REŻYSERIA:
Andrzej Witkowski

ASYSTENT REŻYSERA:
Andrzej Buszewicz

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska
Sufler	Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
— prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
— prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
— pracownia stolarska	Andrzej Skoś
— pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada" — Kraków
Kierownik pracowni scenograf.	Jerzy Jeleński
Gł. elektryk	Józef Jasiński
Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera w Starym Teatrze dnia 17 grudnia 1965 r.

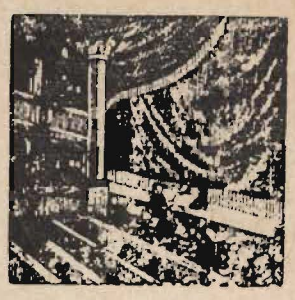
NR • 12

Sezon 1965/66

Premiera

17 grudnia 1965 r.

AFISZ TEATRALNY.



Cena 3 zł

HELENA MODRZEJEWSKA

(1840—1909)

Aktorka, której imię od 30 września 1956 r. nosi nasz teatr, na tej właśnie scenie ukończyła swój sceniczny uniwersytet. Dwudziestopięcioletnia artystka, która 7 X 1865 r. po raz pierwszy występowała przed krakowską publicznością, miała za sobą już cztery lata praktyki scenicznej i blisko setkę ról granych w miastach i miasteczkach Galicji i Bukowiny, od Bochni przez Lwów po Czerniowce. Ta wędrówka, choć dawała możność próbowania swoich sił w różnorodnym repertuarze, od operetki po tragedię, już choćby z braku odpowiedniego kierownictwa i braku możliwości rzetelnych studiów musiała nadać sztuce Modrzejewskiej nieuniknione piętno prowincji. Dopiero tu, w Krakowie, miała się

uczyć metod najlepszego spożytkowania swoich fenomenalnych zdolności. Przez cztery sezony, w czasie których należała do zespołu naszego teatru, nie tylko zagrała dalszą setkę nowych ról, ale przede wszystkim gorączkowo, z fanatycznym zapałem uzupełniała swoje wykształcenie. Aktorskie i ogólne. Aktorskie — podpatrując w czasie prób i przedstawień u doświadczonych kolegów sekrety techniki, słuchając wskazówek doświadczonego tradycjonalisty — Jasińskiego, i znawcy współczesnych scen paryskich — Koźmiana, systematycznie poszerzając stawiane sobie granice zadań artystycznych w kolejnych rolach. Ogólne wykształcenie zdobywała przez ustawiczne lektury i przez kontakty ze zbliżonym do teatru krakowskiego środowiskiem naukowym i artystycznym. Powstały wtedy już niektóre z najświetniejszych ról Modrzejewskiej: Księżniczka Eboli w „Don Karlosie", Adrianna Lecouvreur w dramacie pod tym tytułem, Maria Stuart — Schillera, Barbara Radziwiłłówna — Felińskiego, Aniela w „Ślubach panieńskich" i siedem pierwszych jej ról szekspirowskich.

4 października 1868 r. Modrzejewska zaczęła w Warszawie swoje gościnne występy. Zakończyły się one nie tylko ogromnym triumfem aktorki, która bez trudu udowodniła, że w Warszawie nie ma rywalki — ale również podpisaniem przez nią kontraktu z Dyrekcją Teatrów Rządowych w Warszawie. Miała przejść na warszawską scenę po roku, po upływie umowy z teatrem krakowskim. Na krótko przed wyjazdem na występy gościnne do Warszawy — Modrzejewska wyszła za mąż w Krakowie za Karola Chłapowskiego.

Siedmioletni pobyt w Warszawie obok niekwestionowanej pozycji pierwszej aktorki teatru oraz wielu świetnych sukcesów i scenicznych i towarzyskich — przyniósł Modrzejewskiej zniechęcenie do tamtejszych stosunków, do ograniczeń artystycznych narzucanych przez zestarzałą rutynę i tępą cenzurę. W r. 1876 wyjechała do Ameryki — rzekomo na roczny urlop, w rzeczywistości już od razu z myślą o występach. 20 VIII 1887 r. zagrała po raz pierwszy w San Francisco Adriannę Lecouvreur. Mimo usterek akcentu zwycięstwo było równie świetne jak w r. 1868 w Warszawie. Odtąd zaczęła się amerykańska kariera Modrzejewskiej — a raczej Modjeskiej, bo tak swój pseudonim dostosowała do angielskiej wymowy. W podróżach po całych Stanach Zjednoczonych (od 1877 do 1907 — 26 tourneés) zdobyła sławę wielkiej aktorki szekspirowskiej. Z USA jeździła do Londynu i innych miast Anglii i Szkocji (1880—1885) oraz przyjeżdżała na występy do kraju — od 1879 do 1903. Wskutek ostrego politycznego wystąpienia na Międzynarodowym Kongresie Kobiet w Chicago w r. 1893 — władze carskie zabroniły jej przyjazdu do Warszawy. Ustąpiła ze sceny w r. 1907 i ostatnie dwa lata swojego życia spędziła w Kalifornii pisząc wspomnienia. Po śmierci jej zwłoki przewiózł mąż do Krakowa, gdzie pochowano ją na cmentarzu Rakowickim.

PUBLICZNOŚĆ TEATRALNA w Krakowie w r. 1821

(...) Publiczność, jak zazwyczaj po miastach większych się zdarza, na dwie części podzieloną być może: jedna, która by chciała mieć widowiska w dobrym smaku, z przyzwoitą rzeczy wystawą, dobrze odegrane a osobliwie opery i komedye, bo mało bardzo trajedyj i to tylko wyższego rzędu — druga, największe dziwolągi dramatyczne w wszelkim rodzaju, byle nowe, osób dużo, mnóstwo duchów i upiorów, w pośrodku huku piorunów, grzmotów i nieustannych błyskawic, co scena odmianę dekoracyj, strojów itp., a ta jest pospolicie największą i stanowiącą o losie paradyzu, galeryi, może nawet blisko połowy parteru. — Przyznać potrzeba, że w każdym mieście, gdzie tylko jest jeden teatr i więcej być ich nie może, nieuchronnem powinno być staraniem przedsiębiorców — dogodzić ile tylko się da, ile okoliczności dozwolą, obojgu z powyższych żądań. (...)

Pszczółka Krakowska 1821, t. III, s. 148—149.

ZAPOWIEDŹ BENEFISU Józefa i Wiktorii Winnickich

6 III 1827

Przedstawiając sztukę „Lazarylla, Piękna Cyganka" — oryginalnie po francusku przez P. Caigniez, która na Teatrze Paryzkim de l'ambigue comique po pierwszym oney wystawieniu w 1816 roku tyle uczyniła wrażenia iż ją sto kilka razy powtarzać musiano, a tym samym zasłużyła dla siebie na naypiękniejsze pochwały i oklaski ze względu dobrze ułożoney intrygi i Scen Komicznych i że po innych wszystkich Europy Stołecznych Teatrach z naywiększymi oklaskami przyymowaną zawsze była. Mamy nadzieię że światła Publiczność Stolicy Jagiellońskiey również znaydzie swoie naywiększe zadowolnienie. Dodana komedya ze Śpiewami „Kominiarczyk", jest jedną z nayprzyjemnieyszych Sztuk tychczasowych. Obie więc Sztuki w tym wieczorze przedstawione mogą za rękoymią, że Łaskawa Krakowska Publiczność z równym iak po zagranicznych Teatrach zapałem przyymie i wieczór na korzyść naszą przeznaczony z zupełnym zadowolnieniem przepędzi. A my pokładamy nadzieię, że przez wybór Sztuk i naygorętsze chęci zawsze Tobie służenia, pozyskamy Twe łaskawe względy i Spektakl ten na nasz dochód przeznaczony liczną swą obecnością zaszczycić raczysz.

Szanowney i Łaskawey Publiczności nayniżsi i nayobowiązańsi

Z afisza — Józef i Wiktorya Winniccy

„Salomon" W. Szymanowskiego — 7. X. 1865

W roli tej (Sary) wystąpiła po raz pierwszy na naszej scenie pani Modrzejewska, krakowianka (...) dotąd od lat trzech czy czterech grywająca tylko po scenach prowincjonalnych. Pani Modrzejewska przedstawiła się od razu jako artystka, z jaką niełatwo spotkać się i na scenach wielkich stolic, artystka, która przy pracy i pod światłym kierownictwem stanąć może w rzędzie pierwszych. Natura była jej bardzo szczodrą matką: dała jej w wysokim stopniu wszystko, czego artystka koniecznie potrzebuje: dała jej prócz pięknej powierzchowności, postaci i głosu, najważniejszy dar — przenikliwości artystycznej, która samym instynktem przeczuwa, czego w roli potrzeba, bo też posiada pani Modrzejewska tę delikatność w całym, że się tak wyrazimy, wzięciu się do rzeczy; ten wdzięk, którego w tym stopniu nie zdoła nadać i najmozolniejsza praca, bo artystką prawdziwą trzeba ostatecznie koniecznie się urodzić. Toteż odrazu miała p. Modrzejewska publiczność za sobą. (...) Sara jej była (...) ideałem kobiecym (...) który wyszedłszy czy to z pod słomianej strzechy, czy z kasty nawet pogardzanej, odrazu imponuje swą wyższością, sprawiając powszechne podziwienie.

(A. Kłobukowski), Czas 1865 nr 231.

O Modrzejewskiej w r. 1865

Pani Modrzejewska mieszkała z matką i braterstwem Bendami przy Floriańskiej ulicy. Wchodziło się do dużego pokoju matki, bardzo miłej starszej kobiety, a piesek przeraźliwie szczekający zapowiadał wejście każdego gościa. W drugim, wąskim pokoiku, z oknem na podwórze, mieszkała artystka. Ceratowa kanapa, łóżko białą pokryte kapą, kilka krzeseł, małe biurko ze składów mebli na Szpitalnej ulicy, jeszcze mniejsza toaleta z wiszącym lusterkiem — to całe było umeblowanie skromnego mieszkania. Na stole leżało kilka zeszytów z rolami i duża książka: życiorysy najznakomitszych artystek po francusku. Modrzejewska była miła, uprzejma, uderzającej piękności i miała głos tak dźwięczny, tak pełen harmonii, że samym tym głosem byłaby podbijała serca. Uroda jej typowo polska, rysy nadzwyczaj regularne miały coś w sobie z tej prostoty pięknych góralskich twarzy z Zakopanego (...) Oko ciemne, ale nie czarne, włosy również ciemne, ale również nie wpadające w czarny kolor, nadzwyczaj cienkie, ale niezbyt bujne, cała postać wiotka, zgrabna, ruchy pełne wdzięku. Młoda artystka bardzo nad sobą pracowała, zaczęła się uczyć francuskiego języka, dużo czytała, a mimo skromnych środków, umiała się już wtedy z wielkim ubierać smakiem. (...) Zamiłowanie do sztuki górowało w niej nad wszystkim, rzec można — nad wszystkimi innymi uczuciami i umiało pokonywać najcięższe trudności. Pamięć miała ogromną, z nadzwyczajną łatwością uczyła się ról (...) Na każdym, kto znał wówczas panią Modrzejewską, robiła ona wrażenie niepospolitej artystki o wielkiej ambicji.

K. Chłędowski, Pamiętniki, Wrocław 1951, t. I. s. 81—82

opr. Jerzy Got

KZGraf. nr. 3 — 995 65 5.000 W-25(8821)