

УДК 792.2.036.071.2(438) Н. Модrzejewska : 792.2(477.83-25)

MODRZEJEWSKA WE LWOWIE

Agnieszka Marszałek

Kontakty Heleny Modrzejewskiej ze sceną lwowską były liczne; dotyczyły całego niemal okresu jej aktywności zawodowej i choć nie miały trwałego charakteru, to było ich wiele i stanowiły łańcuch epizodów istotnych w jej karierze. O związkach artystki z teatrem stolicy Galicji trzeba też myśleć w innym sensie: kilkakrotnie – mamy pewność, że co najmniej trzy razy – starano się ją pozyskać dla myśli o podjęciu dyrekcji tamtejszej sceny. Ostatecznie dyrektorką (ani nawet współdyrektorką) teatru lwowskiego nie została, wydaje się jednak, że o tych “przymiarkach” warto pamiętać i przypomnieć, gdyż zaświadcniają, że artystka dysponowała cechami, które uzdolniały ją do objęcia takiego stanowiska.

Mówimy tu o okresie, który zawiera się pomiędzy 1862 a 1902 rokiem, a więc o latach czterdziestu. W ciągu tych czterech dekad Modrzejewska przybywała do Lwowa z rosnącego oddalenia: najpierw z pobliskiej prowincji wschodniogalicyskiej (1862), potem z Galicji Zachodniej – z Krakowa (1867), jeszcze później – z zakordonowej Warszawy (1870, 1871, 1872, 1874, 1876), wreszcie – zza Atlantyku (1879, 1890, 1894, 1895, 1901, 1902). Wraz z odległością wzrastała sława i ranga aktorki, a tym samym zmieniał się sposób jej postrzegania i oceniania z perspektywy lwowskiej.

Z prowincji

Zacząło się od niepowodzenia obiecująco zapowiadającej się próby. We wrześniu 1862 roku Helena Modrzejewska, wówczas początkująca aktorka wędrownego trupy Konstantego Łobojki, pojawiła się nad Pełtwią, by zaprezentować się w tak zwanych debiutach (występach próbnych) i starać się o angaż. Wydawałoby się, że to krok dość zuchwały: po rocznym zaledwie terminowaniu w zespole prowincjonalnym – od razu do Lwowa, na scenę stołeczną!... Trzeba jednak tę “zuchwałość” usprawiedliwić, inspiratorem przyjazdu Modrzejewskiej do Lwowa był bowiem Jan Nepomucen Nowakowski, wówczas dyrektor, a właściwie współdyrektor (z Witalisem Smochowskim) teatru lwowskiego, który poszukiwał młodej, utalentowanej artystki. Obejrzał Helenę w Samborze (zapewne w maju 1862), gdzie występowała właśnie trupa Łobojki, i podjął decyzję o złożeniu jej oferty¹. Układy z dyrekcją lwowską zostały podjęte w czerwcu, kiedy zespół Łobojki przebywał w Stanisławowie². Nim Modrzejewska rozpoczęła występy we Lwowie, dokończyła wędrowną tury z Łobojką: po Stanisławowie były jeszcze Ułazkowice, Brzeżany i Brody.

We Lwowie dostała prawo do trzech debiutów³. Towarzyszył jej, oczywiście, Gustaw Zimajer, czyli – oficjalnie – mąż, Gustaw Modrzejewski. Okazuje się, że i on występował

¹ Zob.: S. Schnür-Peplowski, Teatr polski we Lwowie 1780-1881, Lwów 1890, s. 27.

² Zob.: “Dz. Pol.” 1862 nr 146 (podaję za: J. Got, Prowincjonalna Modrzejewska, [w:] idem, Teatr i teatrologia, Kraków 1994, s. 70).

³ Zob.: J. Got, Prowincjonalna Modrzejewska, s. 72. Poświadczają to również zachowane afisze.

tu w drobnych epizodach, co również należy odnotować, zwłaszcza że dziś nie pisze się o nim jako o aktorze, pamiętając jedynie, że był przez kilka lat kochankiem i impresariem Heleny, ojcem jej dwojga dzieci, a także inspiratorem niezrealizowanego pomysłu jej wstąpienia na scenę niemiecką⁴.

Kiedy Jerzy Got ustalał przed laty porządek lwowskich występów Modrzejewskiej, rozkładał ręce wobec braku dostępu do afiszów⁵. Ostatnio Mariola Szydłowska przywiozła ze Lwowa fotokopie zachowanych afiszów teatralnych z tego okresu, dzięki czemu możemy powiedzieć o pierwszych lwowskich rolach Modrzejewskiej znacznie więcej⁶. Afisze zaświadczenia, że aktorka wystąpiła istotnie w trzech „debiutach” (w czterech rolach, jako że ostatni spektakl składał się z dwóch małych sztuk); zachowały się, szczęśliwie, wszystkie afisze tych występów: pierwszego z 24 IX 1862 (Stary mąż Józefa Korzeniowskiego), drugiego z 1 X 1862 (Domy polskie w XVII wieku, czyli Córka miecznika Konstantego Majeranowskiego), a także trzeciego a zarazem ostatniego, z 3 X (składanka: komedioopera Folwark Primerose Pierre’a Cormona i Felixa Dutertre’a oraz komedia Józefa Korzeniowskiego Konkurent i mąż). Modrzejewska wystąpiła w Starym mężu w roli Józki, żony tytułowego bohatera, w Domach polskich... jako Maria, w Folwarku... zagrała (i zaśpiewała) postać o takim samym imieniu, wreszcie w dwuaktówce Korzeniowskiego pojawiła się w roli Jadwigi i – została przyjęta⁷. Umowę (ustną, jak sama zaświadcza w liście do matki⁸) zawarto na okres osiemnastu miesięcy – a więc na sezon zimowy razem z wakacjami, co sugeruje, że dyrekcja skłonna była chyba kontrakt przedłużyć. Recenzenci wprawdzie wytykali aktorce błędy, byli jednak zgodni w opinii, że debiutantka wiele obiecuje na przyszłość i należy ją zatrudnić w teatrze Skarbkowskim⁹.

Jakie objęła emploi? No cóż, nie takie, jakie wiążemy dziś z tą aktorką: dostała bowiem „posadę”... wodewilistki (w zespole lwowskim takie właśnie miejsce zwalniało się wraz z odejściem Anny Wygrzywalskiej, która wyszła za mąż i w najbliższym czasie

⁴ Na lwowskich afiszach z sezonu 1862/63 (zob. przyp. 6) znajdujemy jego nazwisko w obsadach następujących dramatów (w nawiasach podaję role): Kasper Karliński W. Syrokomli (Górka), Stary piechur i syn jego huzar J. Szigeti (Wachmistrz), Noc i poranek K. Birch-Pfeiffer (Kamerdyner Germain), W chacie i we dworze K. Pieńkowskiego (Adolf), Podróżomania J. Korzeniowskiego (Kelner), Balladyna J. Słowackiego (Poseł z Gniezna), Rycerze mgły A. Dennery’ego i E. Bourgeta (William Hogarth), Hernani V. Hugo (Don Mathias), Maria Joanna, czyli Kobieta z gminu A.p. Dennery’ego i J. Maillana (wieśniak Grossmann), Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale J.N. Kamińskiego (Kwicołap), Don Karlos F. Schillera (Książę Medina Sidonia). Jak na nie-aktora, 11 ról, choćby najskromniejszych, to sporo.

⁵ Zob.: J. Got, *Prowincjonalna Modrzejewska*, s. 72.

⁶ Fotokopie afiszów zostały wykonane przez Mariolę Szydłowską w czerwcu 2009 roku w związku z przygotowywanym przez nią artykułem dla „Pamiętnika Teatralnego”; zechciała mi je udostępnić przed opublikowaniem własnego tekstu, za co składam podziękowanie.

⁷ Almanach Helena Modrzejewska J. Gota i J. Szczublewskiego (Warszawa 1958, s. 7) podaje datę zawarcia ustnej umowy: 7 listopada 1862. Modrzejewska występowała jednak już wcześniej – o tym świadczą afisze. Nie wiadomo wobec tego, jak traktować te występy z okresu „granicznego”: Modrzejewska była już po debiutach, ale nie należała jeszcze, jak widać, do składu osobowego teatru.

⁸ Zob. np.: H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, przekład M. Promińskiego, Kraków 1957, s. 592.

⁹ Znamy tylko cztery recenzje z tego okresu (możliwe zresztą, że więcej nie powstało): A. G[iller?], „Dziennik Literacki” 1862 nr 78; „Gazeta Narodowa” 1862 nr 54, 66 i 72. Jerzy Got cytuje wszystkie in extenso w przywoływanej już *Prowincjonalnej Modrzejewskiej*, s. 72-74.

opuszczała scenę). 22-letnia Modrzejewska miała talent, urodę, miły, melodyjny głos, doświadczenie niewielkie, szkoły (aktorskiej) właściwie żadnej, inteligencję wysoką i sporo samodzielności – można jej było śmiało powierzyć role w lekkim repertuarze, a więc takie, które nie stawiały jej zbyt wysokich wymagań. Tak w każdym razie uznał Jan Nepomucen Nowakowski.

Opiewający na półtora roku “kontrakt” został jednak zerwany po upływie niespełna czterech miesięcy – aktorka nie wytrzymywała morderczego tempa pracy (nikt się nie litował nad “krowientami”¹⁰, wykorzystywano je maksymalnie, przy skromnym wynagrodzeniu, same musiały dbać o kostiumy sceniczne, Helena więc najczęściej po prostu sama je sobie szyła), nie wytrzymywała też tego, do czego z czasem musiała się przyzwyczaić, o ile chciała się utrzymać w zawodzie aktorki: zawiści i szykan koleżanek i kolegów z zespołu. Prasa zwracała na nią uwagę, ale też nie tylko po to, żeby ją pochwalić. Wytykano jej braki warsztatowe, nadmiar emfazy, zbytek gestykulacji, sztywną nieco deklamacyjność – słowem, wszystkie typowe wady prowincjonalnej aktorki, których musiała się przecież “nałykać” w swoich dotychczasowych wędrownkach, a które teraz koniecznie należało wykorzenić. Pewnie mieli rację – ale to nie zachęcało, nie podnosiło na duchu. W dodatku – jak orzekli ci sami krytycy, potwierdzając intuicję Nowakowskiego – miała być wymarzonym materiałem na aktorkę wodewilową i komediową. A zdaje się, nie takie były jej aspiracje, nie o tym marzyła, rozczytując się w dramacie romantycznym i w Szekspirach jeszcze w rodzinnym krakowskim domu. Wystarczy przejrzeć zachowane afisze, by zorientować się, w jakich rolach ją obsadzano. Były to (po wymienionych już debiutach) kolejno: Felusia w Szlachcie czynszowej Jana Nepomucena Kamińskiego (22 X 1862, benefis Anny Wygrzywalskiej), Zygmunt Karliński w Kacprze Karlińskim Władysława Syrokomli (prem. 31 X 1862), Aplikant w Joannie, która płacze i Joannie, która się śmieje spółki Philippe Dumanoir i Ange de Keraniou (3 XI 1862, podrzędna postać, na afiszu wymieniona jako ostatnia w obsadzie), Pani Baronowa w Filizance herbaty Charlesa Nwitter i Josepha Derleya (prem. 21 XI 1862), Basia w Podróżomanii Józefa Korzeniowskiego (1 XII 1862), Skierka w Balladynie Juliusza Słowackiego (21 XII 1862), Salusia w Wiśliczankach Ludwika Adama Dmuszewskiego z muzyką Józefa Elsnera (18 I 1863), Jakub, paź księcia de Silva, w Hernanim Victora Hugo (prem. 23 I 1863), Leontyna w Staroświecczyźnie i postępie czasu J.N. Kamińskiego (25 I 1863), pokojówka Józia w Damach i huzarach A. Fredry (28 I 1863), Małgorzata w Marii Joannie Adolphe’a Dennery i Juliena de Mallian (30 I 1863), Anna w komedii – zapewne autorstwa Leopolda Feldmanna¹¹ – *Radca i córki jego na wydaniu* (9 II 1863), Margrabina Mondekar w Don Karlosie F. Schillera (13 II 1863) i ostatnia – Skawinka w Twardowskim na Krzemionkach J.N. Kamińskiego (15 lutego 1863). Warto wspomnieć, że w każdej z tych ról przewinęła się przez scenę raz tylko – wyjątek stanowił Folwark Primerose, powtórzony po debiucie jeszcze dwukrotnie (26 XI 1862 i 7 I 1863). Zagrała tu zatem osiemnaście ról (tyle przynajmniej możemy dziś udokumentować), ale nie dano jej szansy zmierzenia się z jakąś poważniejszą; grywała jedynie młodych chłopców, służące, przyjaciółki i drugoplanowe panny na wydaniu. Nawet w – mniej licznych na tej liście – utworach “z wyższej półki”. Jedyłą korzyść stanowiła możliwość podpatrywania

¹⁰ “Krowienta” – tak w żargonie teatralnym nazywano początkującą aktorkę (z fr.: un cru qui vient – świeża dostawa (dosł. świeżo dostarczone wino). Można się też spotkać ze zniekształconą, za to bardziej swojsko wyglądającą, ortografią “krowięta”).

¹¹ Afisz nie wymienia nazwiska autora.

aktorek doświadczonych i ukształtowanych. Nie wydaje się, by Modrzejewska chciała czerpać wzór z takiej, na przykład, Teofili Nowakowskiej, synowej dyrektora, nieco zmanierowanej, zajmującej pozycję pierwszej amantki w zespole. Nowakowska nie była chyba złą aktorką, musiała jednak zniechęcać Modrzejewską zazdrosną wrogością, którą jej podobno całkiem jawnie okazywała¹². Za to z pewnością wiele nauczyła się Helena od Anieli Aszpergerowej, artystki dojrzałej i wytrawnej (debiutowała w roku 1835, na pięć lat przed przyjściem „Helci” na świat), znakomitej odtwórczyni dramatycznych i tragicznych heroin, która, nie obawiając się w niej już rywalki, a przeczuwając krystalizujący się talent, otoczyła ją życzliwą opieką. Nie starczyła jednak przyjaźń Aszpergerowej, by Modrzejewska wytrwała w galicyjskiej stolicy. Koniec końców – po 15 lutego 1863 roku wróciła do Łobojki i podjęła występy w Czerniowcach. We Lwowie została po niej powtarzana do znudzenia za recenzentem „Dziennika Literackiego” anegdota o tym, jak to w Domach polskich jednym strzałem powaliła... dwunastu nadgorliwych figurantów, bo reżyser nie wyznaczył jednego, który winien był w tej scenie polec¹³. Nie było właściwie ról, w których można by ją zapamiętać i docenić. Dlatego pewnie tak niewiele pozostało dokumentów tego epizodu. O angaż na stałej scenie postanowiła się starać w rodzinnym Krakowie. Udało jej się to dwa lata później.

Z Krakowa

W pierwszej połowie maja 1867 roku pojawiła się we Lwowie po raz drugi – ale w jakże zmienionych okolicznościach! Była teraz cenioną aktorką teatru krakowskiego pod dyrekcją Stanisława Koźmiana, któremu bez wątpienia wiele miała do zawdzięczenia. Jedyłą jej poważną rywalką w zespole krakowskim była Antonina Hoffman – nieformalna dyrektorowa, ale przede wszystkim znakomita artystka. Obie pozostawały w przyjaznych relacjach, więc rywalizacja toczyła się naprawdę wyłącznie na polu sztuki. Porównując Modrzejewską z Antoniną Hoffmann, Franciszek Siedlecki wspominał: „Hofmanowa była jakby do potęgi podniesionym ideałem piękności i wdzięku mieszczańskiego, a Modrzejewska jakby wykwittem starych panujących rodów, cudnym okazem starej rasy, szukającym w sztuce zadowolenia i wyżycia energii życiowej”¹⁴. Dla łasych na krążące ploteczki o tym, jakoby ojcem Heleny był książę Władysław Sanguszeko, słowa te miały zapewne posmak pikantnej towarzyskiej aluzji. Niezależnie jednak od podtekstów, ów „arystokratyzm”, który pojawił się w jej aktorstwie, to przede wszystkim sygnał, że Modrzejewska rozpoznała i określiła już swoje właściwe emploi: aktorka serio dramatyczna i tragiczna heroina, a także – dodajmy – czarująca amantka.

Podczas pierwszej serii ról gościnnych przedstawiła zestaw kreacji, z których większość będzie potem powtarzać w kolejnych powrotach do Lwowa. Tym razem przedstawień było sześć, granych w okresie od 10 maja do 5 czerwca. Pokazała kolejno: Adriannę Lecouvreur Eugène’a Scribe’a i Ernesta Legouvé (10 V), Naszych najserdeczniejszych (15 V) i Dalilę (17 V)Victorien Sardou, dalej Barbarę Radziwiłłównę

¹² Por. np.: T. Terlecki, Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej, Kraków 1991, s. 49-50.

¹³ Zob.: „Dziennik Literacki” 1862 nr 78. Anegdotę powtarza S. Schnürr-Peplowski, Teatr polski we Lwowie 1780-1881, Lwów 1889, s. 273, a także J. Szczublewski, Żywot Modrzejewskiej, Warszawa 1977, s. 30, i T. Terlecki, Pani Helena, s. 46.

¹⁴ F. Siedlecki, Helena Modrzejewska, Warszawa 1920, s. 37.

Alojzego Felińskiego (22 V), Marię Stuart J. Słowackiego (31 V, na swój benefis) i na koniec Tyrana Padwy Victora Hugo (5 VI, przedstawienie na cel dobroczynny)¹⁵.

Krytycy dostrzegli w niej nareszcie aktorkę, której przeznaczeniem jest repertuar wysoki i poważny: “w dramatach i tragediach może się zawsze spodziewać większego powodzenia niż w komedii” – napisał L. w “Gazecie Narodowej”¹⁶. Dowiodła tego, grając tytułową Barbarę Radziwiłłównę i pokazując, jak pięknie potrafi mówić wiersz klasyczny, co dowodziło wysokiej sprawności warsztatu¹⁷. Powtarzają się w tym okresie komplementy w rodzaju “niewymuszona naturalność”, wdzięk, staranna dykcja, umiejętność stopniowania akcji i pokazywania postaci w dynamicznym rozwoju, zmienności, wreszcie gra niema – umiejętność “bycia” na scenie poza tekstem, tak cenna i tak trudna: “U pani M. nie masz ani jednej chwili, w której by nie grała”. A dalej: “Artystka w ogóle małymi środkami zdobywa wielkie efekta [...]. Zamiast sztucznie obmyślanych skoków i rzucań, w których często nowa szkoła realistyczna egzageruje, zdobywa ona widza powagą a dosadnością ruchów i pozowania”¹⁸.

Nie traktowano jej jednak całkiem bezkrytycznie: znalazło się miejsce i na uwagi, np. co do wykonania Marii Stuart Słowackiego: “[...] w znakomitej grze pani Modrzejewskiej spostrzeżliśmy [...] dość częsty brak dostatecznej naturalności ruchów i głosu, zbyt wyszukane pozowanie się, jakby przed zwierciadłem, organ, nie nadający się do oddania tkliwszych uczuć, a czasami nie wystarczający w chwilach szamotania się z gwałtownymi wzruszeniami, rozdzierającymi serce”¹⁹. A jako Dalila w sztuce Sardou – rozczarowała nieco w scenach, “gdzie prawdziwe, a nie udane ma tryskać uczucie, bo zimno właśnie zarzucilibyśmy w części znakomitej grze pani M.”²⁰.

Najbardziej uderzają uwagi o “szczupłości diapazonu głosu”, a więc niezbyt rozległej skali, która wystarcza do zagrania roli lirycznej, subtelnej, ale nie wystarcza do ról pogłębionych dramatycznie i tragicznych, kiedy trzeba sięgnąć do mocnego, ciemniejszego tonu. Tego jeszcze Modrzejewska, jak się wydaje, nie potrafiła. Jeszcze nie. Ale to się wkrótce zmieni. Na razie konsekwencją nie dość rozległej skali głosu była “niedostateczność sztuki deklamowania. Znadto silne i jednostajne wybijanie rymów”, nużące nieco w odbiorze koturnowych, klasycznych ról, jak Barbara Radziwiłłówna²¹.

Za pierwszą gością Modrzejewskiej w teatrze Skarbkowskim przyglądano się jej jeszcze w porównaniu z doświadczoną, rutynowaną Anielą Aszperger: “Gra obu artystek nie była równą, a palmę pierwszeństwa musimy przyznać bez namysłu pani Aszpergerowej. Pomimo trudniejszych warunków zewnętrznych [chodzi o zaawansowany wiek – AM] odniosła ona zupełne zwycięstwo”²² (mowa o spektaklu Angelo Malipieri, czyli Tyrana Padwy, w którym zagrały razem). Z perspektywy roku 1862 był to niewątpliwy awans, a porównanie – nawet jeśli wypadło na niekorzyść Modrzejewskiej – było przecież na swój sposób zaszczytne. Czy jednak zaspokajało ambicje wybijającej się aktorki sceny krakowskiej? A już na pewno mocno musiała odczuć zawoalowaną krytykę roli Barbary Radziwiłłówny: pomiędzy jedną a drugą pochwałą w recenzji “Narodówki”

¹⁵ Por.: A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864-1875*, Kraków 2003.

¹⁶ L., “Gazeta Narodowa” 1867 nr 116.

¹⁷ “Gazeta Narodowa” 1867 nr 120.

¹⁸ J. S., “Dziennik Literacki” 1867 nr 21.

¹⁹ “Gazeta Narodowa” 1867 nr 127.

²⁰ J. S[tarkel?], “Dz. Lit.” 1867 nr 2.

²¹ J. S[tarkel?], “Dz. Lit.” 1867 nr 22.

²² J. S[tarkel?], “Dz. Lit.” 1867 nr 25.

znalazło się takie zdanie: “Sądzimy, że artystka, posiadająca odpowiedniejszą do tej roli indywidualność, byłaby mogła uwydatnić lepiej ową słodycz i łagodność, nierozłączną od wyobrażenia, jakie mamy o Barbarze, i przypominamy sobie nawet, że niedawno mieliśmy sposobność przekonać się o tym w Twardowskim J. Szujskiego [...]”²³. Komplementy nie przesłoniły więc niekorzystnego porównania z rolą Barbary w innej sztuce, zagranej przez inną aktorkę. Rzecz ciekawa: recenzent zapamiętał tamtą, “słodsza” i “łagodniejszą” Barbarę, choć odbyło się – jeśli dobrze wiemy – tylko jedno, premierowe, przedstawienie sztuki Szujskiego: 22 marca 1867²⁴. A Barbarę wykreowała w nim Teofila Nowakowska, z którą niekorzystne porównanie Modrzejewska zniosła pewnie z trudem.

Warto wspomnieć w tym miejscu o sugestii, zrobionej przez Barbarę Maresz. W jej książce, poświęconej zjawisku występów gościnnych, czytamy: “Być może Modrzejewska wiązała z tą wizytą jeszcze większe nadzieje i nie traktowała jej tylko w kategoriach występów gościnnych, ale jako wstęp do angażu”²⁵. Na dowód autorka przytacza zagadkowo brzmiący fragment listu Modrzejewskiej do Walerego Rzewuskiego, znakomitego fotografa z Krakowa, który wielokrotnie uwieczniał artystkę. Na dwa dni przed rozpoczęciem występów we Lwowie Modrzejewska wyznała w tym liście: “Z głębokim wzruszeniem oczekuję tej chwili, ważącej moje losy”²⁶. Może więc istotnie marzyła jeszcze o angażu w stolicy Galicji? Jeśli nawet, to jej go nie zaproponowano. A zatem: drugie podejście – i drugie niepowodzenie, a przynajmniej rozczarowanie. Ambitna aktorka знаła jednak swoją wartość, czuła, że jej intensywny rozwój artystyczny ciągle trwa, więc – zamiast się załamać – wyznaczyła sobie nowy cel: zostać aktorką Warszawskich Teatrów Rządowych. Zrealizowała go w zdumiewająco krótkim czasie.

Z Warszawy

W 1870 roku przyjechała Modrzejewska do Lwowa już jako aktorka od ponad roku warszawska, której pozycja była ustabilizowana na poziomie gwiazdorskim – z tego piedestału już się nie pozwoli strącić. Teraz więc wypadało pisać o niej w innej tonacji – już nie będzie porównań z rutynowanymi poprzedniczkami, będzie za to coraz bardziej drobiazgowo analiza detali jej gry, śledzenie – jak wówczas mówiono – “szczęśliwych momentów” roli, zaczną się hołdy pod adresem jej umiejętności i zniewalającej urody, tak charakterystyczne dla atmosfery, która będzie ją otaczać w przyszłości. “Gazeta Narodowa” nazwie ją wprost “królową teatrów polskich”²⁷. Modrzejewska “warszawska” będzie pracować nad rozwojem środków aktorskich, podejmie też kilka charakterystycznych wyborów, jak ten, gdy Marię Stuart Słowackiego zamieni na tę samą bohaterkę z tragedii Schillerowskiej. Będzie jej wierna, a do wersji Słowackiego wróci we Lwowie jeszcze tylko raz, w roku 1872. Potem będzie już tylko Maria Schillera: aktorka pokaże, jak potrafi pozować i deklamować: “Dała nam ona piękny posąg Marii Stuart, była w każdej chwili doskonałym modelem dla rzeźbiarza. Uwielbiliśmy jej ruchy pełne wdzięku klasycznego, dalekie od nastrępionej patetyczności, tak często spotykanej dziś

²³ “Gaz. Nar.” 1867 nr 120.

²⁴ Zob.: A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864-1875*, Kraków 2003, s. 81, poz. 365.

²⁵ B. Maresz, *Występy gościnne w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*, Kraków 1997, s. 292.

²⁶ Cyt. za: *ibidem*.

²⁷ “Gaz. Nar.” 1870 nr 159.

na naszych scenach. Głos melodyjny, pełny i silny, piękność rysów i postawy, [...] jak znowu płynna, spokojna i świetna deklamacja w połączeniu z tą klasyczną poezją ruchów artystki czarowały publiczność i powoływały do rześmiałych oklasków²⁸. Recenzenci mieli nieraz poważne problemy z wyszukaniem odpowiednich słów, które pozwoliłyby jakoś „przyszpilić” rodzaj czaru, jaki rozsiewała. Nieraz wracały bezradne komentarze w rodzaju: „Dla gry tak mistrzowskiej atrament, a nawet druk i papier są bardzo smutnymi laurami. Kłopot jest zresztą prawdziwy w ocenieniu gry, która olśniewa i unosi, rozsypując wkoło bogactwa, nie pozwala widzowi skupić i zatrzymać wrażenia”²⁹. W tym przypadku nie pozwalała ich uporządkować i nazwać.

Jako aktorka warszawska, Modrzejewska odwiedzała Lwów pięciokrotnie: w 1870, 1871, 1872, 1874 i 1876 roku. Prócz ról znanych wprowadzała też systematycznie nowości: w 1870 Pannę męzatkę Józefa Korzeniowskiego, Schillerowską Marię Stuart, i Don Karlosa, Dalilę Sardou i Frou-Frou, modną komedię Meilhaca i Halevy’ego, Walkę kobiet Feuilleta³⁰. W 1871 pojawia się w roli Szekspirowskiej Ofelii i Julii, a także jako Amalia w Zbójcach i tytułowa Halszka z Ostroga w historycznym dramacie Józefa Szujskiego³¹. Rok później prezentuje między innymi Księżną Jerzową Aleksandra Dumas, Amelię w Mazepie i Beatryx Cenci (oba ostatnie tytuły Słowackiego, który był jednym z jej ukochanych autorów)³². W 1874 zwraca uwagę premiera Sfinksa Oktawa Feuillet, Ojczyzna, historyczny dramat Sardou, a także Safo, romantyczny melodramat na antycznym koturnie, pióra Franza Grillparzera³³.

²⁸ „Gaz. Nar.” 1870 nr 160.

²⁹ J. T[retiak], „Gaz. Nar.” 1870 nr 166 (rec. z Walki kobiet).

³⁰ Repertuar występów Modrzejewskiej w roku 1870 był następujący: Gilberta, tytułowa Frou-Frou H. Meilhaca i L. Halévy’ego (26 i 29 V), Księżniczka Eboli w Don Karlosie, infancie hiszpańskim F. Schillera (4 VI), tytułowa Maria Stuart Schillera (26 VI), Antonina w Starych kawalerach V. Sardou (29 VI), tytułowa Adrianna Lecouvreur E. Scribe’a i E. Legouvégo (1 VII), Hrabina d’Autreval w Walce kobiet, czyli Pojedynku w miłości tych samych autorów (4 VII), Celina, tytułowa Panna męzkatka J. Korzeniowskiego (8 VII), Julia w Romeo i Julii W. Shakespeare’a (10 VII) i tytułowa Dalila V. Sardou (prem. 13 VII). (Por.: A. Marszałek, Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864-1875, Kraków 1999.)

³¹ W 1871 roku Modrzejewska wystąpiła we Lwowie w następujących dramatach: tytułowa Adrianna Lecouvreur E. Scribe’a i E. Legouvégo (24 V), Ofelia w Hamlecie W. Shakespeare’a (28 V i 16 VI), Gabriela, tytułowa Panna de Belle-Isle A. Dumasa (31 V), Julia w Romeo i Julii W. Shakespeare’a (2 VI), tytułowa Halszka z Ostroga J. Szujskiego (7 VI), Celina w Panie męzkatce J. Korzeniowskiego (9 VI), Donna Diana (11 VI), Amalia w Zbójcach F. Schillera (18 VI, dodatkowy występ z Janem Królikowskim, który również przybył do Lwowa na gościnne występy). (Por.: ibidem.)

³² Oto role gościnne Modrzejewskiej z 1872 roku: tytułowa Księżna Jerzowa A. Dumasa (prem. 2 VI i 24 VI), tytułowa Maria Stuart J. Słowackiego (5 VI), Janina w Pojęciach pani Aubray A. Dumasa (7 VI i 3 VII), Amalia w Mazepie J. Słowackiego (9 VI), Julia w Romeo i Julii W. Shakespeare’a (12 VI), tytułowa Joanna Dominika Galati (prem. 19 VI – dramat napisany specjalnie dla Modrzejewskiej przez ożenionego z Polką Włocha), Ofelia w Hamlecie W. Shakespeare’a (21 VI), tytułowa Dalila V. Sardou (26 VI), tytułowa Beatryx Cenci J. Słowackiego (28 VI), Berta w Fortepianie Berty T. Barrière’a i J. Lorina (1 VII, składane przedstawienie dobroczynne), tytułowa Adrianna Lecouvreur E. Scribe’a (5 VII). (Por.: ibidem.)

³³ Wykaz ról Modrzejewskiej w roku 1874: tytułowa Adrianna Lecouvreur E. Scribe’a (17 VI), tytułowa Księżna Jerzowa A. Dumasa (19 VI), Joanna Dolivet w Czarnych diabłach V. Sardou (22 VI), Janina w Pojęciach pani Aubray A. Dumasa (24 VI), tytułowa Julia O. Feuilleta (26 i 29 VI), Julia w Romeo i Julii W. Shakespeare’a (28 VI), Berta w Fortepianie Berty T. Barrière’a i J. Lorina (29 VI i 9 VII), Bianka de Chelles w Sfinksie O. Feuilleta (prem. 1 VII i 3 VII), Donna Dolores w Ojczyźnie V. Sardou (5, 6 i 8 VII), tytułowa Safo F. Grillparzera (prem. 10 VII, benefis Modrzejewskiej), tytułowa Barbara Radziwiłłówna A. Felińskiego (12 VII), Hrabina d’Autreval w Walce kobiet, czyli Pojedynku w miłości E. Scribe’a i E. Legouvégo (13 VII). (Por.: ibidem.)

W tym “warszawskim szeregu” ostatnia tura, z 1876 roku, nie należała do zwykłych wizyt: wówczas bowiem żegnała się aktorka z polską publicznością przed wyjazdem do Ameryki – Lwów był ostatnim przystankiem na tej drodze. Na cztery spektakle pożegnalne³⁴, dane w Teatrze Letnim w pocyrkowym budynku Sidolego, dwa były nowe: *Niewinni* Okońskiego (Świętochowskiego) oraz *Wiele hałasu o nic* – świadectwo jej pracy nad poszerzaniem repertuaru Szekspirowskiego, który opracowywała zapewne z myślą o planowanych występach zagranicznych. Krytycy podziwiali emocjonalność i prawdę, która “nie przekracza nigdy granic piękna”³⁵, oraz “nieopisany wdzięk ruchów”³⁶ – połączenie wiarygodności i olśniewającej, starannie eksponowanej urody. Z czasem te cechy miały określić charakter jej aktorstwa, łączącego realizm i poezję. Niezależnie jednak od tego, co grała: czy melodramatyczną *Adriannę*, czy posagową *Barbarę*, czy *Frou-Frou*, uosobienie lekkomyślności – zawsze potrafiła znaleźć właściwe środki wyrazu. Zławsza w roli *Dalili* Modrzejewska pokazała, że skala zróżnicowanych emocji, na jakich potrafi grać, jest zadziwiająco rozległa. Sam dramat nie budził entuzjazmu krytyków, bez wątpienia jednak rola tytułowa stanowiła wybitnie atrakcyjny materiał aktorski. Jeśli wierzyć wrażeniu recenzenta, to w wykonaniu Modrzejewskiej widzimy tu ni mniej, ni więcej, tylko... *femme fatale*, wyprzedzającą zdecydowanie modę na podobny typ: “Pani Modrzejewska przedstawiła nam kobietę znużoną moralnie brakiem głębszych uczuć [...] przebijały się w niej tylko ambicja i namiętność krwi. Było coś tygryskiego w tej powolności ruchów *Dalili*, w omdłym i przygaszonym wzroku, co się chwilami tylko rozpałał złowieszczą, a przez okazałość i wyniosłość swoją szczególnie w chwili, kiedy stawała [...] na stopniach łoża, długi ogon sukni roztaczając za sobą, nasuwa nam na myśl porównanie z pawiem. Było istotnie w tej postaci coś z tygrysa i pawia zarazem. [...] draśnięta do żywego [...] pada na kanapę, zawijając się w sukni i przypominając nam tym ruchem zwijanie się boleśnie dotkniętego węża”³⁷. Te słowa mogłyby z powodzeniem opisywać grę aktorki modernistycznej (recenzja utkana jest zresztą typowymi później dla modernistów przywołaniami motywów zwierzęcych w odniesieniu do kobiety: tygrysyca, paw i wąż) – a przecież zapisane zostały w roku 1870!

Do ról szczególnie ulubionych przez Modrzejewską (obok *Adrianny Lecouvreur*, którą rozpoczynała większość swoich wizyt w teatrze lwowskim, choć krytycy mieli sporo zastrzeżeń co do wartości samego dramatu) należała *Szekspirowska Julia*. Aktorka włączyła ją do programu występów we Lwowie w roku 1870 i grała ją niemal przez cały okres “warszawski” (z wyjątkiem występów w 1876). Pracowała nad nią, cyzelując interpretację tak skutecznie, że zmiany zauważano bezbłędnie: “[...] Przedstawienie przedwczorajsze dowiodło każdemu, kto miał sposobność widzieć panią Modrzejewską w roli *Julii* za każdym jej pobytem u nas przez trzy lata, że artystka nie wyczerpała jeszcze wszystkich zasobów swego talentu, że gra jej nie przestała doskonalić się”³⁸. Podobnie przetwarzały się i inne role: tak było z *Ofelią*, którą we Lwowie Modrzejewska pokazywała począwszy od roku 1871: “*Ofelia* tegoroczna pani Modrzejewskiej, jakkolwiek tak samo

³⁴ Były to kolejno: *Tisbe* w *Angelo Malipierim* V. Hugo (26 VI), *Beatrice* w *Wiele hałasu o nic* W. Shakespeare’a (28 VI), tytułowa *Maria Stuart* J. Słowackiego (1 VII, *benefis* Modrzejewskiej), prawdopodobnie *Zofia* w *Niewinnych Okońskiego* [A. Świętochowskiego] (2 VII). (Por.: A. Marszałek, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875-1881*, Kraków 1992.)

³⁵ J. T[retiak], “*Gaz. Nar.*” 1870 nr 164.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J. T[retiak], “*Gaz. Nar.*” 1870 nr 175.

³⁸ “*Gaz. Nar.*” 1872 nr 161.

pojęta jak dawniej, nie była przecież fotografią przeszłorocznej. W scenach obłąkania szczególnie można było dostrzec nowego łagodniejszego cieniowania w grze artystki³⁹. Wygląda na to, że Modrzejewska podkreśliła w obłędzie Ofelii element niewinnej ofiary, czyniąc utratę przez nią zmysłów widowiskiem nie tyle wstrząsającym, ile wzruszającym i budzącym współczucie.

Planując opuszczenie teatrów polskich dla Ameryki, Helena Modrzejewska musiała nie tylko podjąć intensywną pracę nad językiem angielskim, ale także przygotować się do przebudowania dotychczasowego repertuaru. Należało sięgnąć po role, które byłyby czytelne i akceptowane przez publiczność, z jaką dotąd artystka nie miała okazji się zetknąć. Należało też obrać sobie nowe punkty odniesienia: nadszedł czas, kiedy Modrzejewską porównywać się będzie z aktorkami o światowym rozgłosie, takimi jak Sara Bernhardt czy Ellen Terry – z nimi teraz będzie konkurować w wielkich rolach ówczesnego repertuaru. Role w polskich sztukach mogła pokazywać za granicą w bardzo wąskim zakresie, raczej w charakterze ciekawostek niż poważnych propozycji artystycznych. I choć zawsze – zwłaszcza odkąd weszła na cokół dla gwiazd WTR-ów – grywała w repertuarze światowym (czytaj: francuskim, Szekspirowskim i Schillerowskim), to teraz musiała położyć na pracy nad nim szczególny nacisk.

Z Ameryki

Na pierwsze występy Modrzejewskiej-Modjeskiej trzeba było czekać trzy lata. Kiedy przybyła do Lwowa w 1879 roku, jawiła się zupełnie inaczej niż dotąd: postrzegana była jak ktoś, kogo się pamięta, ale zarazem jak ktoś należący już do innego, dalekiego i wyższego świata interkontynentalnych sław. Traktowano ją jak absolutną gwiazdę i pisano o niej „nasza genialna artystka”⁴⁰. Zabawne: kiedy mogła być dla lwowian naprawdę „nasza”, nikomu nie przyszło nawet na myśl, by użyć wobec niej takiego krzepiącego zaimka; teraz i „nasza”, i „genialna” odsłaniały tyleż dumę z międzynarodowej sławy Modrzejewskiej, ile familiarność niewczesną i podejrzenie przypochlebną...

Modrzejewska „amerykańska” zaprowadziła nowe porządki w układzie swoich lwowskich występów. Przede wszystkim – zmianie uległy terminy. Teraz zazwyczaj grywała nie latem (wyjątek stanowiły przyjazdy w roku 1895 i 1901), lecz w pełni sezonu, jesienią, niekiedy na pograniczu zimy. Po drugie: do rzadkości należały pojedyncze wykonania – zdecydowaną większość ról powtarzała co najmniej dwa, trzy razy. Z czasem ilość powtórzeń będzie rosła: podczas ostatnich występów w 1902 roku Schillerowską Marię Stuart zagrała aż sześciokrotnie. Złożyło się na to kilka czynników. Konieczność podporządkowania się rytmom pracy w teatrach amerykańskich spowodowała zmianę kalendarza występów w teatrach polskich – nie ma co do tego wątpliwości. Nowe wyzwanie, któremu należało teraz sprostać, stanowiło też przedstawianie się z języka angielskiego na polski – aktorka grająca na co dzień dla publiczności amerykańskiej musiała za każdym przyjazdem do starego kraju powracać do scenicznej polszczyzny, przywoziła więc coraz mniej ról, za to więcej razy powtarzanych. I jeszcze jeden, oczywisty czynnik: upływ czasu. Modrzejewska wkładała coraz więcej wysiłku w uczenie się tekstu, w wytrzymywanie rujnującego

³⁹ „Gaz. Nar.” 1872 nr 170.

⁴⁰ „Gaz. Nar.” 1879 nr 258.

tempa pracy, w utrzymywanie dyspozycyjności; by przekonująco przedstawiać swoje bohaterki, musiała z czasem coraz sugestywniej grać także ich... młodość.

Wróćmy jednak do 1879 roku: występowała wtedy we Lwowie od 8 do 29 listopada⁴¹. Do dawniejszych bohaterek dołączyły nowe: Aniela ze Ślubów panięskich, dotąd we Lwowie w interpretacji Modrzejewskiej nie widziana, oraz Cudzoziemka – tytułowa bohaterka komedii Dumasa.

Recenzent „Gazety Lwowskiej” postawił natychmiast pytania, które nurtowały czekających niecierpliwie lwowian: „Czy [...] pobyt w Ameryce nie wywarł żadnego wpływu na grę naszej artystki? Czy nic się w tej grze nie odmieniło od ostatniego pobytu artystki we Lwowie?” I zaraz odpowiadał: „O ile z kilku pierwszych przedstawień wnosić można, zaszły pewne zmiany [...]. Naprzód, co się tyczy głosu, [...] stał się mniej pieśczośliwym, i mniej może dźwięcznym, nie utracił jednak słodyczy, która stanowiła jego ton charakterystyczny”⁴².

„Dziennik dla Wszystkich” wtórował z większym jeszcze zapałem⁴³, zaś najbardziej entuzjastycznie wypowiadał się w „Gazecie Narodowej” Bolesław Spausta po obejrzeniu otwierającej cykl występów Adrianny Lecouvreur: “[...] nie spodziewaliśmy się niczego nowego. Zdawało nam się bowiem, że poza te granice, które oznaczają artystce jej warunki fizyczne, wyjść niepodobna [...]. Spodziewaliśmy się [...] postępu w technice gry, sądziliśmy, że spotkamy u niej większą wprawę, rutynę, [...] spotkaliśmy natomiast to, czego nikt spodziewać się nie mógł, spotkaliśmy cud istotnie prawdziwy, ujrzeliśmy postęp najzupełniejszy, olbrzymi, potężny pod względem artystycznym, zobaczyliśmy rozwój intuicji. Modrzejewska przez ten czas [...] nie tylko zapanowała nad techniczną stroną sztuki, ale zdobyła sobie szerszy pogląd psychologiczny, a na tym tle, na tej kanwie znajomości głębokiej wszystkich uczuć człowieka rozwinęła grę swoją pełną wdzięku, wyrazu i siły. Tak jest – siły! [...] Miękki, dźwięczny, harmonijny niby dzwonek srebrny głos [...] nabrał dziwnej rozległości, zdobył sobie całą skalę altową, wypełniał i spotężniał tak, że dziś zdolny jest oddać całą gamę uczuć w pełnej mierze, że nie potrzebuje się hamować, że może wytrzymać wszystkie wysokie tony grozy, rozpacz, oburzenia, wszystkie głębokie jęki boleści najwyższej. [...] Dziś o wszystko się ona pokusić może. Genialny talent Modrzejewskiej zwyciężył naturę samą [...]”⁴⁴.

⁴¹ Role zagrane przez Modrzejewską podczas występów w 1879 roku: tytułowa Adrianna Lecouvreur E. Scribe’a (8 i 14 XI), tytułowa Barbara Radziwiłłówna A. Felińskiego (10 i 18 XI), tytułowa Dalila V. Sardou (12 i 20 XI), Cecylia w Naszych najserdeczniejszych V. Sardou (15 XI), tytułowa Maria Stuart F. Schillera (17, 22 i 23 XI), Aniela w Ślubach panięskich A. Fredry (19 XI), Celina w Pannie mężatce J. Korzeniowskiego (21 X), tytułowa Cudzoziemka A. Dumasa (24 i 26 XI), Berta w Fortepianie Berty T. Barrière’a i J. Lorina oraz tytułowa Księżna Jerzowa A. Dumasa (obie sztuki w jednym przedstawieniu składanym na cele dobroczynne, 27 XI), Julia w Romeo i Julii W. Shakespeare’a (28 i 29 XI). (Por.: A. Marszałek, Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1875-1880, Kraków 1992.)

⁴² „Gaz. Lw.” 1879 nr 265: J[ózef] T[retiak], Pani Modrzejewska we Lwowie I.

⁴³ „Dz. dla Wszystkich” 1879 nr 86.

⁴⁴ „Gaz. Nar.” 1879 nr 259.

Gwiazda dwóch kontynentów powracała do Lwowa w latach 1890⁴⁵, 1894⁴⁶ i 1895⁴⁷, potem dopiero w 1901 i 1902 roku⁴⁸. Przeglądając repertuar jej występów, trudno nie zauważyć konsekwencji, z jaką dodaje do kolekcji kolejne role Szekspirowskie (że robiła to dla widowni amerykańskiej – zrozumiałe, ale w podziw wprawia fakt, że potrafiła opanować i opracować polskie wersje tych ról, specjalnie po to, by je pokazać u nas). I tak: w 1894 zaprezentowała Rozalinę w *Jak wam się podoba*, w 1895 – *Violę* w *Wieczorze Trzech Króli*, wreszcie w 1902 – *Izabelę* w *Miarce za miarkę* oraz *Lady Makbet*. Mimo lat i ubywania sił, ani na chwilę nie spoczęła na laurach, wciąż próbowała czegoś nowego.

W roku 1901 Modrzejewska wystąpiła w nowym lwowskim Teatrze Miejskim tylko w jednej sztuce (przyjechała wtedy prywatnie, nie na regularne występy), za to niezwykle – w *Warszawiance* Wyspiańskiego – odbyły się trzy spektakle: 2, 4 i 5 lipca⁴⁹ (w Krakowie pokazana została, jak pamiętamy, w 1898 roku, ale pierwsze lwowskie wykonanie odbyło się właśnie przy okazji pobytu Modrzejewskiej). Rola Marii została zresztą powtórzona w ostatniej lwowskiej turze w grudniu roku 1902, a następnie w Krakowie w 1903 roku. Niezwykle “zakochanie” w tekstach Wyspiańskiego sprawiło, że – jak wieść niesie

⁴⁵ W roku 1890 Modrzejewska zagrała we Lwowie w następujących rolach: tytułowa *Adrianna Lecouvreur* E. Scribe’a (10 XI), *Hrabina d’Autreval* w *Walce kobiet* E. Scribe’a i E. Legouvégo (12 i 15 XI), tytułowa *Maria Stuart* F. Schillera (14, 16 i 28 XI), *Małgorzata Gauthier*, tytułowa *Dama z kamelią* A. Dumasa (17, 24 i 30 XI), *Lady Makbet* w *Makbecie* W. Shakespeare’a (19 i 23 XI), tytułowa *Dalila* V. Sardou (21 i 17 XI), tytułowa *Barbara Radziwiłłówna* A. Felińskiego (22 XI), tytułowa *Odetta* V. Sardou (26 XI, 1 XII), *Beatrice* w *Wiele hałasu o nic* W. Shakespeare’a (29 XI, 2 XII). (Por.: B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1886-1894*, Kraków 1993.)

⁴⁶ Repertuar występów gościnnych z roku 1894 był następujący: tytułowa *Maria Stuart* F. Schillera (27 X, 1, 10 i 21 XI, 25 XI tylko III akt w przedstawieniu składanym, 30 XI), tytułowa *Adrianna Lecouvreur* E. Scribe’a (29 X i 12 XI), tytułowa *Dalila* V. Sardou (31 X), *Beatrice* w *Wiele hałasu o nic* W. Shakespeare’a (3 i 16 XI), *Magda* w *Gnieździe rodzinnym* H. Sudermanna (6, 7 i 13 XI), *Lady Makbet* w *Makbecie* W. Shakespeare’a (9 i 17 XI, 25 XI tylko III akt w przedstawieniu składanym), *Rozalina* w *Jak wam się podoba* W. Shakespeare’a (15, 19 i 24 XI), tytułowa *Panna mężatka* J. Korzeniowskiego (22 XI), *Małgorzata* w *Damie z kamelią* A. Dumasa (26 XI), tytułowa *Fedora* V. Sardou (27 i 29 XI, 1 XII), *Amelia* w *Mazepie* J. Słowackiego (28 XI, przedstawienie dobrotoczne). (Por.: B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1894-1900*, Kraków 2005.)

⁴⁷ Lwowskie role Modrzejewskiej z roku 1895 (występy odbywały się w Teatrze Letnim): tytułowa *Księżna Jerzowa* A. Dumasa (18 VI), tytułowa *Fedora* V. Sardou (19 VI), *Hrabina d’Autreval* w *Walce kobiet* E. Scribe’a i E. Legouvégo (20 VI i 17 VII), tytułowa *Maria Stuart* F. Schillera (22 i 30 VI, 16 VII), *Lady Makbet* w *Makbecie* W. Shakespeare’a (2 VII), tytułowa *Odetta* V. Sardou (23 VI i 11 VII), *Cecylia* w *Naszycy najserdeczniejszych* V. Sardou (29 VI i 1 VII), *Cyprianna* w *Rozwiędźmy się* V. Sardou (4 VII), tytułowa *Debora* S.H. Mosenthala (6, 13 i 18 VII), *Viola* w *Wieczorze Trzech Króli* W. Shakespeare’a (9 i 14 VII). (Por.: ibidem.)

⁴⁸ W 1901 roku Modrzejewska zagrała tylko trzy razy (2, 4 i 5 VII) *Marię* w *Warszawiance* S. Wyspiańskiego. Podczas ostatnich występów lwowskich, w 1902 roku, pokazała następujące role: *Hrabina Idalia* w *Nowej Dejanirze* (pod takim tytułem grano *Fantazego*) J. Słowackiego (31 X i 2 XI), tytułowa *Maria Stuart* F. Schillera (6, 8, 18 i 23 XI, 7 i 13 XII), *Izabela* w *Marce za miarkę* W. Shakespeare’a (13 i 15 XI), *Hrabina d’Autreval* w *Walce kobiet* E. Scribe’a i E. Legouvégo (20 i 22 XI), *Magda* w *Gnieździe rodzinnym* H. Sudermanna (27 i 29 XI, 9 XII), *Maria* w *Warszawiance* S. Wyspiańskiego (2 i 12 XII), *Lady Makbet* w *Makbecie* W. Shakespeare’a (4, 10 i 14 XII). (Por.: B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar teatru polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906*, Kraków 2005.)

⁴⁹ Występy Modrzejewskiej

– sama zgłosiła chęć zmierzenia się z bohaterką Warszawianki. (We Lwowie tylko z tą – ale przecież w teatrze krakowskim wcieliła także Laodamię).

Jak była odbierana przez krytykę w ostatnich seriach lwowskich występów, to jest począwszy od roku 1890? W tym okresie jej metrykalna młodość stawała się przecież zjawiskiem coraz bardziej historycznym – jak więc to możliwe, że miała jeszcze tyle odwagi, by podejmować tak ryzykowne wyzwania, jak młodzieńcze, dziewicze bohaterki Szekspirowskie (wyjątek stanowi Lady Makbet) albo Maria z Warszawianki? Racjonalnej odpowiedzi nawet nie próbuję udzielać. Wygląda na to, że klasa artystyczna aktorki tak kompletnie wypełniła to, co odkradała jej natura, że role przez nią wówczas grane rozpatrywano przede wszystkim jako bezdyskusyjne zjawiska artystyczne, nie bacząc na stosowność czy też niestosowność wieku – w tym szczególnym przypadku czynnik nie brany po prostu pod uwagę. Fenomen starzejącej się Modrzejewskiej polegał zresztą na tym, że nie starała się epatować niewczesną dziewczęcnością i nie na niej budowała swoje interpretacje. W pomoc przyszło jej to wszystko, co wypracowała i udoskonaliła przez lata: znakomite opanowanie warsztatu, umiejętność koncentrowania uwagi na aspekcie kreacyjnym, czysto artystycznym – i ten rodzaj wdzięku, który nie należy do wieku, ale do określonego typu kobiecości. Ponadczasową młodość aktorki zapamiętała w 1902 roku Elżbieta Kietlińska, podówczas 21-letnia (a więc naprawdę młoda!) krakowska miłośniczka sztuki teatralnej, która po spotkaniu z 62-letnią aktorką zapisała w swoim dzienniku: “Co za słodycz! I jak ona się trzyma. W to ostatnie trudno uwierzyć, nie widząc. Ona nie chce się zestarzeć, ale rozumnie nie chce [...]”⁵⁰. Prywatne wrażenie Kietlińskiej nie pozostaje oderwane: podzielali je w pełni krytycy, przyglądający się Modrzejewskiej na scenie:

“Dzielę się wrażeniem ogólnym: analizować tej gry, z tysiąca promiennych subtelności złożonej, a jednak jednolitej – nie potrafię. Wszelka chęć analizy ustępuje podziwowi i zachwytowi dla genialnej twórczości, która, pomimo szeregu lat, jakie artystce naszej zbiegły na scenie, jest dziś jeszcze potężną i każe zapominać o zmianie warunków zewnętrznych” – pisał w 1902 roku zachwycony obserwator Hrabiny Idalii z Nowej Dejaniry⁵¹. A po obejrzeniu jej w roli Magdy w dramacie Hermanna Sudermanna Gniazdo rodzinne, inny pozostający pod urokiem Modrzejewskiej recenzent orzekł: “Ten czar jest właściwością artystki i – jak niewidoczna woń kwiatu – wionąc z każdego jej słowa, spojrzenia, z ruchu, zmusza zapominać o upłynionych latach, o prawach czasu: wczorajsza Magdalena była młodą, piękną, powiewną – czarowała!”⁵².

Niekwestionowana pozycja “na cokole” niewątpliwie nie ułatwiała krytykom zadania: w relacjach z przedstawień, w których artystka już we Lwowie była oglądana, nie dało się uniknąć pompatycznych, “urzędowych” komplementów, przesuwających się w kierunku uogólnień raczej pozaartystycznej natury: “Dzień wczorajszy zapisany zostanie złotymi zgłoskami w dziejach sceny lwowskiej – jest on bowiem datą występu królowej sztuki. [...] Tryumfy jej w stolicy naszej żyją w świeżej pamięci, jak nie mniej fakt, że Lwów i cały kraj czcił w niej nie tylko wielką artystkę, ale pocziwą kobietę, przykładną obywatelkę”⁵³. Jeden z recenzentów zwolnił się otwarcie z obowiązku

⁵⁰ Pamiętnik E. Kietlińskiej cytuję za: J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa 1977, s. 623.

⁵¹ “Dziennik Polski” 1902 nr 510.

⁵² “Dziennik Polski” 1902 nr 556.

⁵³ “Dziennik Polski” 1894 nr 299.

“szczegółowego rozbioru” wielokrotnie pokazywanej roli Adrianny Lecouvreur, kwitując ją kwiecistym, ale dość banalnym westchnieniem: “Czyż słowa zdolne są opisać blaski brylantu, cudowną grę barw zorzy, śpiew słowika?”⁵⁴.

Inaczej traktowane były role niewyeksplloatowane, w których Modrzejewska pokazywała się we Lwowie po raz pierwszy czy drugi. Wypada tu wrócić do obserwacji, poczynionej nieco wyżej: krytycy z wnikliwą uwagą obserwowali przede wszystkim jej sztukę, podglądali tajniki warsztatu dojrzałej, wytrawnej artystki, starając się określić jego najbardziej zasadnicze cechy. Jeśli przyznawali się do bezradności, to działało się tak w dużej mierze ze względu na imponującą różnorodność ról, jakie prezentowała: kategoria *emploi* nie dawała się tu właściwie w ogóle stosować, a dla każdej kreacji aktorka znajdowała odmienne środki wyrażania. Odwołajmy się tu do kilku przykładowych recenzji.

Jako Beatrycze w *Wiele hałasu o nic* “zachwycała – jak zawsze – błyskami swego olbrzymiego talentu, wykazując z powodzeniem, że prócz dramatycznych kreacji, równą mistrz[yn]ią jest także w zakresie ról innych. W grze jej lekkiej, pełnej finezji i niewinnej kokieterii wychodzi postać dowcipnej i >>wygadanej<< Beatryczy tak, jak chyba sam autor mógł o tym ledwo zamarzyć”⁵⁵. Grając *Hrabinę d’Autreval* w *Walce kobiet* sięgnęła po zasoby mniej niewinnej i znacznie bardziej dojrzałej kobiecości: “Z kampanii, mającej na celu wprowadzenie w błąd starego wygi *Montricharda*, czyni Modrzejewska prawdziwe arcydzieło niewieściej sztuki wojennej. Scena kokietowania (akt II) nosi na sobie wszystkie cechy mistrzostwa. [...] Staje się ona [*Hrabina*] kusicielką, aby bronić ukochanego – i właśnie myśl o ukochanym zmusza ją do wyzyskania wszystkich środków, działających na wzrok, na słuch, na nerwy. A w jej kuszeniu nie ma ani jednego szczegółu niesmacznego; jej kuszenie to najszczęsza poezja słowa, ilustrowana klasycznym rysunkiem ruchów, ożywiona melodią głosu – jakiego głosu!”⁵⁶. W roli *Izabeli* w *Miarce* za miarkę stworzyła przekonujący, a przecież niezwykle złożony wizerunek: “Drobna, skromna, łagodna postać mniszki wydała się w tej chwili olbrzymem, głos artystki drżał wielką siłą i zdało się, że ta biała gołębicą wzięła postać orła, co broni piór swych śnieżnych, nieskałanych brudem ziemi. A wszystkie te tony i niuans gry, od najłagodniejszych słów modlitwy i cichego płaczu, aż do wybuchów potężnego gniewu i okrzyków wzdargy – płynęły tak konsekwentnie, tak naturalnie i szczerze, że całość w duszy widza tworzyła jakąś niepojętą a świetną harmonię, której się nie zapomni”⁵⁷. Zafascynowana wizją *Wyspiańskiego*, w *Warszawiance* stworzyła *Marię*, podporządkowując ją jednej – zdawałoby się – cesze: posągowej koturnowości; a przecież i tu zdołała “wprowadzić do gry swej całe bogactwo akcentów, jakimi rozporządza. Były tam i mgły trwożliwości niewieściej, i energiczne rzuty zranionego serca – była wspaniała nad wyraz podniosłość w chwili, kiedy *Maria* przedziera się w *Kasandrę*, i wówczas, gdy zapominając o własnym bólu, podnieca *Chłopickiego* do zbawczej decyzji; była wreszcie bezbrzeżna, szaleństwa bliska rozpacz, która przechodzi ostatecznie w potężny okrzyk Polki, biorącej górę nad kobietą”⁵⁸. Jako *Lady Makbet* przedstawiła biegunowo inne cechy: “[...] uosabia siłę złego, jest jednym z “narzędzi ciemności” [...]. Więc

⁵⁴ “*Dziennik Polski*” 1894 nr 302.

⁵⁵ “*Dziennik Polski*” 1894 nr 307.

⁵⁶ “*Dziennik Polski*” 1895 nr 171.

⁵⁷ Kl. K., “*Dziennik Polski*” 1902 nr 532.

⁵⁸ w. i., “*Słowo Polskie*” 1901 nr 306, wyd. poranne.

w pierwszych aktach kusicielka, potem krzepiąca męża, słabnącego pod brzemieniem wyrzutów sumienia, kryjąca w swym sercu cały jad goryczy, niepewności i lęku, walcząca mężnie z samą sobą w celu stłumienia głosu budzącego się w duszy, aż do ostatecznego wyczerpania sił, aż do chwili, w której myśl chora >>wyznaje głuchemu wezglowiu serca tajemnicę<<. I oto mamy tę wspaniałą scenę, w której sumienie łamie siłę złego w zbrodniczej duszy królowej. Tu wrażenie dosięga szczytu⁵⁹. Chodzi o słynną scenę otwierającą V akt tragedii, gdy lunatykująca Lady Makbet ukazywała się na stopniach zamku z lampką w ręku – pod wrażeniem tego samego obrazu Wyspiański poświęcił aktorce poetycki fragment swego studium o Hamlecie. Na koniec jeszcze rola, którą stawiano w jednym rzędzie z Lady Makbet i zgodnie określano jako genialną: Magda w Gnieździe rodzinnym: “Ten typ kobiety nowożytnej, niezdolnej już do pielęgnowania cichych cnót rodzinnych, znalazł w Modrzejewskiej genialną przedstawicielkę. [...] Ze zdumiewającą plastyką występowały w grze jej wszystkie czynniki, składające się na taką Magdalenę: kapryśność nerwowa, duma, samowola, niezadowolenie z siebie pomieszane z upojeniem tryumfów, czułość z rozkielzaniem, a potem owa wiwsekcja na samej sobie, szarpanie własnego serca w gorzkiej godzinie pokuty. Artystka z całym realizmem odtworzyła Sudermannowską postać; ze szlachetnym realizmem, który nie posługuje się fotografią, ale i życia fałszować nie umie; który dwóm równocześnie bóstwom składa ofiarę: prawdzie i sztuce⁶⁰.”

W tej olbrzymiej różnorodności poszukiwano uporczywie jakiejś stałej zasady, metody podchodzenia do materiału, jaki stanowiły kolejne role. Każda próba “przechwycenia” tajemnicy prowadziła nieodmiennie do obserwacji, że u podstaw aktorstwa Modrzejewskiej leży prostota i bezpretensjonalność. Nie ma chyba krytyka, który nie zwracałby na to uwagi. Znamienna i godna w tym kontekście zacytowania wydaje się zwłaszcza wypowiedź krytyka “Słowa Polskiego” z 1901 roku: “Zdawałoby się [...], że znakomita artystka nadzwyczajnych jakichś używa sposobów dla ujarznienia widza. Tymczasem rzecz ma się wprost przeciwnie. W grze jej nie ma nic ponad to, o czym każdy aktor pamiętać powinien. Modrzejewska przenika intencje autora; Modrzejewska stara się jego myśl podać w sposób jak najzrozumialszy; każde słowo wychodzi z jej ust we właściwej intonacji, ze stosownym zabarwieniem; grają przy tym nie tylko słowa, lecz ona sama całą sobą, a przede wszystkim gra mimika twarzy, wyraźnie ilustrując każdy proces psychologiczny; grają także ruchy doskonale obmyślane – a wszystko łączy się w jedną harmonijną całość, wolną od wszelkiej przesady.

Gra Modrzejewskiej jest 1) dokładna, czyli wyrazista; 2) ciągła; 3) estetyczna – to przecie tak niewiele!

A jednak to jest wszystko, czemu Modrzejewska zawdzięcza swą wielkość. [...] Wyjątkowość zaś jej tkwi w [...] nadzwyczajnym, idealnym po prostu połączeniu wszystkich warunków fizycznych i intelektualnych [...] Bo wszystko, co Modrzejewska wypowie, każde jej spojrzenie i ruch jej każdy – nosi na sobie piętno sztuki, genialnej sztuki, której potęgą cała w prostocie i wdzięku⁶¹.

⁵⁹ “Gazeta Lwowska” 1902 nr 280.

⁶⁰ “Dziennik Polski” 1895 nr 176.

⁶¹ w. i., “Słowo Polskie” 1901 nr 304.

Do trzech razy sztuka (plany dyrekcyjne)

Przedstawmy i drugi, wspomniany na wstępie, aspekt związków Modrzejewskiej z teatrem lwowskim: pani Helena wydawała się bardzo obiecującą kandydatką do fotela dyrektorskiego. Jej rosnąca sława i autorytet podniosłyby niewątpliwie prestiż sceny we Lwowie, wydaje się przy tym, że doceniano w niej cechy, predestynujące ją do pełnienia funkcji kierowniczej: tytaniczną pracowitość, konsekwencję, uzdolnienia organizacyjne, bogate kontakty, wyrobiony smak artystyczny, wreszcie – czynnik nie bez znaczenia – dobrą sytuację materialną.

Po raz pierwszy

...nazwisko Modrzejewskiej w związku z dyrekcją teatru lwowskiego pojawia się jedynie w prywatnych listach, w 1872 roku, kiedy wiadomo już było, że od Wielkanocy odchodzi Adam Miłaszewski, a jednocześnie – w efekcie zniesienia przywileju na teatr niemiecki – Lwów opuszczają artyści austriacy. Teatr Skarbka miał odtąd służyć jedynie Polakom, pojawiła się więc kwestia wyznaczenia nowego programu artystycznego i wyłonienia godnego stołecznej sceny dyrektora. Kiedy rozpisano konkurs, zaprzyjaźniony i dobrze poinformowany Kazimierz Chłędowski radził, by do rywalizacji stanęli także Modrzejewska i jej mąż, Karol Chłapowski. Obiecywał im silnego poplecznika w osobie księżnej Leonowej Sapieżyny, żony marszałka sejmu galicyjskiego. Po jakimś czasie zreflektował się jednak i wycofał się z tej myśli, obawiając się, że zwróciłoby to przeciw Chłapowskim i tak już mocno skłócone środowisko dziennikarskie. Ostatecznie więc ani Modrzejewska, ani jej mąż do konkursu nie przystąpili.

Drugie “podejście”

...miało miejsce w roku 1880, kiedy dobiegała końca kadencja dyrekcyjna Jana Dobrzańskiego. Pomysł objęcia dyrekcji przez Modrzejewską podnoszono w prasie jeszcze jesienią roku poprzedniego, przedstawiał się on jednak piszącemu jako nieosiągalna, czysto hipotetyczna myśl, powstała pod wpływem wrażeń z jej występów: “[...] co by tu można zrobić z lwowskiej sceny, gdyby, na przykład, taka p. Modrzejewska objęła jej kierownictwo? [...] Niestety, są to jednak tylko marzenia nasze, albowiem Lwów jest jeszcze dotąd za mały, aby mógł być jakąkolwiek podniętą dla stałego osiedlenia się takiej gwiazdy [...]”⁶².

Tymczasem po upływie kilku miesięcy, “marzenia” zdawały się przybierać kształt bardziej realny. Józef Drohojowski, znany lwowski teatroman, zgłosił własną kandydaturę, ale z myślą o powołaniu spółki dyrekcyjnej⁶³. Chciał pozyskać zainteresowanie Modrzejewskiej i Chłapowskiego i nakłonić ich do wspólnego objęcia kierownictwa sceny skarbkowskiej. Pisał 4 maja 1880 do pośredniczącego w sprawie Stanisława Koźmiana: “Wszelką konkurencję by zabili państwo Chłapowscy [...] – ja zaś nie tylko, że nie myślę z nimi konkurować, lecz przeciwnie, całymi siłami razem z nimi pójdę, zostawiając im firmę [...], ja dam potrzebną kaucję i potrzebny kapitał [...]”⁶⁴.

⁶² J[an Nepomucen] G[niewosz], Helena Modrzejewska we Lwowie, “Sztandar Polski” 1879 nr 17.

⁶³ Zob. BJ rkps sygn. 9143 III, Archiwum Heleny Modrzejewskiej, t. 8, załącznik do listu J. Drohojowskiego do Stanisława Koźmiana z dnia 4 maja 1880 [drukowanego – por. przyp. 50]: brulion podania Józefa Drohojowskiego do Rady Zawiadowczej fundacji hr. S. Skarbka.

⁶⁴ Cyt. za: A. Marszałek, Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886, Kraków 1999, s. 155-156.

Drohojowski miał nadzieję, że do spółki przystąpi także Stanisław Koźmian. Wygląda więc na to, że projektowano dyrekcję lwowsko-krakowską. Z Krakowa kibicował tym planom Roman Żelazowski, który marzył sobie tak oto: “Oby jak najprędzej nastąpiły te błogie dni projektowanej spółki!”⁶⁵. Czy taki projekt miał jakieś szanse realizacji? Trudno dziś orzec. Faktem jest, że i w Krakowie zbliżała się wówczas do końca wspólna kadencja dyrektorska Koźmiana i Józefa Rychtera, zdominowana przez tego ostatniego, Koźmian bowiem, którego wówczas znacznie bardziej zajmowała polityka, wycofał się z czynnego wpływu na sprawy teatru⁶⁶. Może teraz zamierzał, w innej konstelacji, do nich powrócić? Wiadomo, że Modrzejewska i jej mąż interesowali się bardzo poważnie dyrekcją lwowskiej sceny. W liście do Marii Faleńskiej z 18 kwietnia 1880 pani Helena wyraźnie pisała: “[...] mamy nadzieję dostania lwowskiego teatru i zaznaczenia nowej ery dla sceny – w Galicji”⁶⁷. A więc nie tylko we Lwowie. Wszystko to wygląda intrygująco i – o ile można wnioskować z tak niekonkretnych przesłanek – zapowiada układ, w którym Koźmian sprawowałby kierownictwo teatru krakowskiego, Modrzejewska, Chłapowski i Drohojowski – lwowskiego, ale wszyscy działaliby wspólnie, w interesie obu scen.

Jak daleko zaszły starania? Dlaczego je porzucono? Czy nie udało się dojść do porozumienia w sprawie składu planowanej spółki, czy też stanęły na przeszkodzie inne jakieś względy – dość, że i tym razem oficjalna oferta nie została złożona.

Trzeci – i ostatni – raz

...sprawa objęcia lwowskiego teatru powraca na przełomie 1902 i 1903 roku, podczas ostatniej gościnnej tury Modrzejewskiej. Nowo wybudowany Teatr Miejski prowadzi od ponad dwóch lat Tadeusz Pawlikowski. Ma jednak poważne problemy finansowe i zachodzi obawa, że będzie zmuszony zrezygnować z dyrekcji, jeśli nie wypłaci się z długów. Franciszek Pajęczkowski napisał: “Duże wrażenie i sensację wywołała wiadomość o zwróceniu się do Modrzejewskiej z propozycją objęcia teatru lwowskiego, gdyby Pawlikowski nie mógł czy nie chciał prowadzić dalej teatru. Modrzejewska oświadczyła, że propozycji zasadniczo nie odrzuca, ale projekt mógłby przyjść do skutku tylko wtedy, gdyby Pawlikowski ustąpił”⁶⁸. Sprawa – przedstawiona przez Pajęczkowskiego w wielkim skrócie – wymaga chyba szerszego objaśnienia. Problemy finansowe Pawlikowskiego ujawniły się z końcem 1902 roku, wtedy w każdym razie sam dyrektor mówił znajomym, że od jesieni 1903 chciałby odstąpić od dyrekcji. W grudniu 1902, a więc pewnie jeszcze przed wyjazdem Modrzejewskiej ze Lwowa, zwrócił się do niej książę Andrzej Potocki (ówczesny marszałek Królestwa Galicji i Lodomerii) z propozycją objęcia teatru. Choć nie upubliczniano szczegółów tych rozmów, wkrótce w mieście stało się o nich głośno. Kazimierz Skrzyński pisał 21 XII do Krakowa, zdając Modrzejewskiej sprawę z rozwoju sytuacji: “Marszałek [Potocki] konferował z prezydentem miasta Małachowskim, który z radością myśl powitał, utrzymując, że gmina [Lwowa] dla Pani bardzo daleko pójdzie

⁶⁵ Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, zebrał i oprac. E. Orzechowski, Kraków 2000, list nr 77, s. 62. List jest bez daty i miejsca, podpisany tylko imieniem “Roman” – ale treść wskazuje na autorstwo Żelazowskiego (aktor posługiwał się zresztą wówczas scenicznym pseudonimem Roman) i na to, że list został napisany z Krakowa wiosną 1880 roku.

⁶⁶ Zob.: J. Michalik, Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne, Kraków 1997, s. 265-266.

⁶⁷ Cyt. za: ibidem, przyp. 131.

⁶⁸ F. Pajęczkowski, Teatr lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906, Kraków 1961, s. 38-39.

w koncesjach i warunki umowy radykalnie zmieni. [...] Potocki jedzie na święta do Krakowa i tam będzie mówić o teatrze krakowskim z ojcami miasta; on bowiem ob staje przy połączeniu w jednej ręce obu scen!”⁶⁹ Modrzejewska miałaby więc objąć podwójną dyrekturę krakowsko-lwowską. Trudno powiedzieć, jak na taką możliwość zapatrywała się sama kandydatka, krakowskie rokowania Potockiego nie przyniosły bowiem wymarzonego przezeń rezultatu.

Wiadomość oficjalna o możliwości przejścia sceny lwowskiej przez Modrzejewską ukazała się w prasie dopiero po Nowym Roku, 3 stycznia 1903⁷⁰, a w ślad za nią 8 stycznia nadszedł ze Lwowa do aktorki kolejny list Skrzyńskiego: “Obecnie sprawa stoi tak, że komisja teatralna ciągle jeszcze czeka na odpowiedź Pawlik[owskiego], czy będzie dzierżawić teatr na drugie trzechlecie [!], czy nie! On się nie może zdecydować. Pieniądzy już nie ma. Słyszę, że w Krakowie go [Pawlikowskiego] sobie życzą. To by nie była zła kombinacja. On tam, Pani tu, a między Wami kartel!”⁷¹

Tak zatem miał wyglądać “wariant B”: Modrzejewska obejmie Lwów, a Pawlikowski – Kraków, przy czym oboje – jak zakładano – będą ściśle współpracować (skoro pojawia się słowo “kartel”, miało chyba dojść do zawarcia jakiegoś formalnego układu pobieży obiema dyrekcjami). Znowu wraca pomysł powiązania obu teatrów, podobny, jak się wydaje, do poprzedniego – szczegółów jednakże nie znamy.

Modrzejewska – jak już wiemy – swoje projekty dyrekcyjne uzależniała jedynie od decyzji Tadeusza Pawlikowskiego. Ten wahał się długo, negocjował z radą miasta (właścicielem gmachu) dogodniejsze warunki dzierżawy i ostatecznie... podpisał kontrakt we Lwowie na kolejne trzy lata, co oddaliło pomysł objęcia dyrekcji przez panią Helenę w bliżej nieokreślonej przyszłości.

Następna okazja się już jednak nie pojawiła. Seria polskich występów w 1902/1903 roku była, jak się miało okazać, ostatnią – w 1905 roku artystka zakończyła karierę sceniczną, a w cztery lata później dobiegło kresu jej intensywne życie. Proroctwo Skrzyńskiego o “świątyni teatralnych rządów Modrzejewskiej”, które się staną nowym odrodzeniem polskiego teatru”⁷² pozostało niespełnione.

“Modrzejewska we Lwowie” – tak, ale jednak nie “lwowska Modrzejewska”. Powracała tu wielokrotnie, gotowa stawić czoła niezycziwym zazdrośnikom, nie zrażona przygnębiającym doświadczeniem pierwszej porażki, ale przecież nigdy nie została kontraktową aktorką tutejszego teatru, nawet wtedy, gdy była uwielbiana. Po sprawiedliwości należałoby powiedzieć tak: najpierw długo wydawała się nie dość dobra, by ją na stołecznej scenie Galicji zaakceptować, a potem – bardzo niedługo potem – zajmowała już tak wysoką pozycję w hierarchii aktorskiej, że dla Lwowa jako członkini stałego zespołu stała się po prostu nieosiągalna. Nie poprowadziła też lwowskiej sceny, choć zdarzały się okoliczności temu sprzyjające.

⁶⁹ Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, tom drugi: 1880-1909, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, list nr 457, s. 294-295.

⁷⁰ Zob.: “Słowo Polskie” 1903 nr 5 (wydanie poranne).

⁷¹ Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego, tom drugi: 1880-1909, wybór i oprac. J. Got i J. Szczublewski, Warszawa 1965, list nr 459, s. 297.

⁷² Ibidem, list nr 457, s. 295.

Temat “Modrzejewska we Lwowie” domaga się uzupełnień. W pierwszym rzędzie wypadałoby zgromadzić i uporządkować rozproszone i trudno dostępne archiwalia, tworząc solidną podstawę materiałową. Dalej należałoby poświęcić odrębne studia lwowskiej krytyce i przebadać wszystkie wypowiedzi na temat artystki; warto by się też zająć lwowskimi aktorami, z którymi przychodziło jej się stykać, a wreszcie – prześledzić zachowania i reakcje publiczności: podczas spektakli i poza sceną. To nie wszystko – bo przecież pozostaje jeszcze, na przykład, “Modrzejewska urzędowa” – wobec instytucji, które organizowały, ułatwiały albo i utrudniały jej przyjazdy i pobyty w Lwim Grodzie. A co z “Modrzejewską prywatną”, jej mniej lub bardziej zażyłymi relacjami, nie dającymi się pomieścić w granicach czysto zawodowych znajomości? Materiału zapewne starczyłoby na sporą książkę, może niejedną. Pewne jest bowiem, że o Modrzejewskiej we Lwowie wiemy wciąż za mało.

Стаття надійшла до редколегії 04.05.2009

Прийнята до друку 23.09.2009