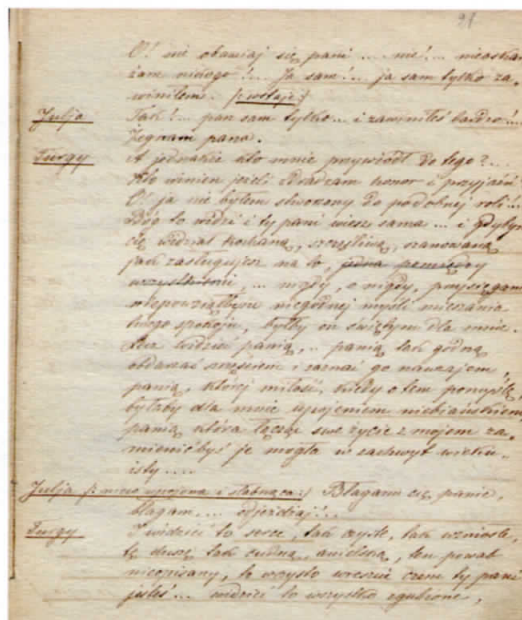


Kilka uwag o aktorskiej legendzie Heleny Modrzejewskiej

W grudniu 1864 r. Helena Modrzejewska miała za sobą swój sceniczny debiut (lipiec 1861) oraz trwającą prawie trzy i pół roku tułaczkę po prowincjonalnych scenach Bochni, Nowego Sącza, Rzeszowa, Stanisławowa, Przemyśla, Brodów, Brzeżan. W Czerniowcach, gdzie występowała od czerwca 1863 r., była traktowana przez wielonarodową publiczność jak gwiazda. Jednak świadomość własnych możliwości, pragnienie gry w wielkim repertuarze, wewnętrzny przymus doskonalenia artystycznego warsztatu, a także poczucie mijającego czasu sprawiły, iż właśnie pod koniec 1864 r., siedząc w dużej i brudnej garderobie czerniowieckiej sceny, aktorka postanowiła: „Zanim dojdę do lat trzydziestu, będę najlepszą aktorką w Polsce”¹. W swoich wspomnieniach, chcąc oddać ówczesne poczucie bezsilności i marzenie o zmianie własnego losu, Modrzejewska pisała: „[...] siedziałam tam, marząc o jakimś teatrze, w którym prawdziwe piękno byłoby myślą przewodnią przy naśladowaniu przyrody. I znów zerwała się w moim sercu gwałtowna chęć wyrwania się z tego ciasnego kółka i budzić jęłam wciąż nowe mrzonki, jedne szaleńsze od drugich. – Muszę! Muszę! Muszę!”. Pod koniec sierpnia 1865 r. aktorka porzuciła scenę w Czerniowcach, zakończyła niszczący ją związek z Gustawem Zimajerem i przybyła do Krakowa, gdzie zaangażowała się do teatru prowadzonego przez Adama Skorupkę. Po latach ów „przedkrakowski” okres działalności (1861-1865) określiła mianem „artystycznego czyścica”, z którego musiała uciec, aby podążyć własną – życiową i artystyczną – drogą.

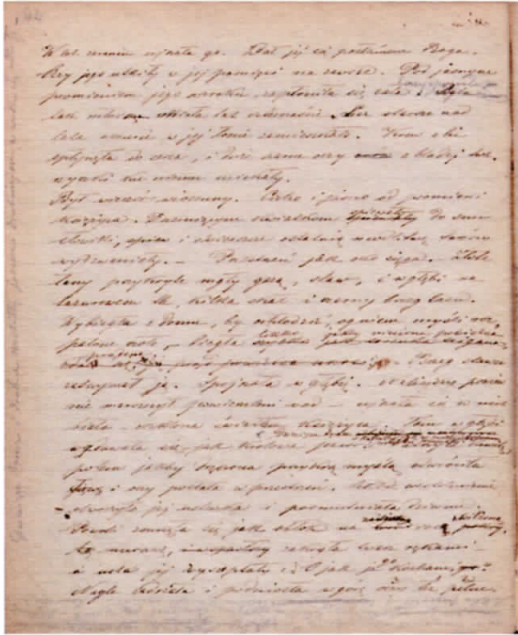
Analizując bogatą biografię Modrzejewskiej trzeba stwierdzić, iż krakowski debiut aktorki (7 października 1865 r.) jest początkiem niezwyklej, świadomej, podpartej genialnym talentem i morderczą pracą, artystycznej drogi, której fenomen powinien być rozpatrywany w szerokim kontekście dziejów sztuki aktorskiej w XIX-wiecznej Europie. Należy zauważyć, iż sposób wykorzystania własnej popularności, a także świadome budowanie artystycznego wizerunku w oparciu o odpowiedni dobór ról powinny skłonić nas do przywołania zjawisk gwiazdorstwa i aktoromanii, które w połowie XIX stulecia



Fragment sztuki *Julia* przepisany ręką Modrzejewskiej

opanowały europejskie sceny. Kontrakt, jaki Modrzejewska podpisała z warszawską Dyрекcją Teatrów Rządowych w 1868 r., wiązał się z „objęciem stanowiska” pierwszej aktorki dramatu i komedii. Umowa gwarantowała roczną pensję w wysokości 2070 rubli, kwotę dodatkowych 30 rubli za każdy występ, czteromiesięczny urlop i prawo do jednego benefisu oraz wyboru ról. Warto zauważyć, iż do momentu zaangażowania Modrzejewskiej najlepiej opłacaną artystką warszawskiej sceny była Wiktoryna Bakałowicz, której roczna pensja nie przekraczała 1500 rubli. Podpisując swój kontrakt Modrzejewska stała się – jak pisał Józef Szczublewski – nie tylko aktorką warszawskiej sceny, lecz także jej „gwiazdą i dyktatorką”. Marzenia wypowiedane w garderobie teatru w Czerniowcach urzeczywistniły się jednak nie tylko w wymiarze materialnym. Od pierwszego występu w Warszawie była anonsowana jako „największa polska aktorka”. Pomimo środowiskowych konfliktów i niezbyt dobrych relacji z częścią zespołu cały okres warszawski (wrzesień 1869 – czerwiec 1876) ugruntował pozycję aktorki, której role w dramatach Szekspira stały się niedoścignionym wzorem aktorskiej kreacji. Być może szczególne powodzenie szekspirowskich ról stało się inspiracją do projektowania kariery zagranicznej. Niespotykane dotychczas w dziejach polskiego teatru sukcesy artystyczne i ogromna popularność, jaką Modrzejewska osiągnęła w Stanach Zjednoczonych, były

¹ Wszystkie wykorzystane w tekście cytaty zostały przedstawione z zachowaniem oryginalnej pisowni.



Nowelka autorstwa Modrzejewskiej

*„Pierwszym warunkiem sukcesu
aktorki jest mieć duszę;
potem ładną buzię, zniwalający
głos, atrakcyjną osobowość;
ale ten warunek jest pierwszy”.
[Helena Modrzejewska]*

efektem konsekwentnej pracy nad pogłębianiem aktorskiego warsztatu, ambicji i realizacji celów, które dla większości kobiet-aktorek tamtego czasu wydawały się nierealne. Po amerykańskim debiucie Modrzejewskiej w roli Adrienne Lecouvreur (San Francisco, 20 sierpnia 1877 r.) Henryk Sienkiewicz w swojej korespondencji dla „Gazety Polskiej” (1877, nr 204) napisał: „Obecnie artystka ta, nie przestając być polską artystką, stała się także artystką całego świata [...]”. Sama Modrzejewska, zazwyczaj powściągliwa w ocenianiu własnych dokonań, mając już za sobą wielkie sukcesy na scenach amerykańskich, w liście do Daisy Leslie z marca 1892 r., stwierdziła: „Ja nie uznaję żadnych rywalek poza Duse i Bernhardt”.

Niewątpliwym atutem aktorki była jej uroda i warunki fizyczne. Kazimierz Chłędowski w swoich *Pamiętnikach* zanotował: „Uroda jej typowo polska, rysy nadzwyczaj regularne... Oko ciemne, ale nie czarne, włosy również ciemne, ale nie wpadające w czarny kolor, nadzwyczaj cienkie, ale niezbyt bujne, cała postać wiotka, zgrabna, ruchy pełne wdzięku”. Według opisu austriackiego dziennikarza A. Flachsa („Moderne Kunst” 1896, z. 5) w wieku 56 lat Modrzejewska była „proporcjonalnie zbudowana, szczupła w talii”, a o jej niepowtarzalnej urodzie decydowały: „delikatnie zarysowany nos z leciutką skłonnością do orientalnego zakrzywienia, ciemne zamyślane oczy, otwarte, pięknie sklepione czoło, jasnobrunatne, kędzierzawe, a zarazem delikatnie sfalowane włosy – uduchowiona, wytworna postać kobieca”. Franciszek Siedlecki w swojej monografii porównywał proporcje ciała i urodę Modrzejewskiej do greckich posągów: „Głowa mieści się ośm razy w całej długości ciała, długość stopy i długość ręki odpowiada długości głowy”.

O fenomenie aktorstwa Modrzejewskiej nie zdecydowała jednak uroda i naturalny wdzięk przykuwający uwagę widowni. Każde zadanie aktorskie artystka traktowała z ogromną powagą, czego konsekwencją była szczegółowa analiza postaci, psychologicznych motywacji jej zachowań oraz materialnej strony jej życia. W jednym z wywiadów dla amerykańskiej prasy (1898) stwierdziła: „Najpierw uczyć się tekstu, ale to jest nic. Moim zadaniem jest nauczyć się czuć kobietę, która mówiłaby te słowa”. Wbrew obyczajom epoki znała na pamięć całość roli i dbała o zachowanie naturalnego rytmu dialogów. Projektowała kostiumy dla granych przez siebie postaci. Na scenie unikała nadmiernej ekspresji i przerysowanych gestów. Krytycy zwracali uwagę

na precyzję i oszczędność w doborze środków. Sukcesywnie, poprzez długotrwałe ćwiczenia, zwiększała siłę swojego głosu. W trakcie przedstawień stosowała przemyślaną skalę dynamiczną. Rozpocynała grę cichymi tonami, aby w kulminacyjnych momentach wzmocnić siłę głosu, co w połączeniu z wyrafinowaną mimiką wywoływało zamierzony efekt. Dobrana do konkretnego zadania, pozbawiona monotonii intonacja, a także nienaganna dykcja były świadectwem doskonałego warsztatu artystki. Według Jerzego Gota Modrzejewska „przez cały czas pobytu na scenie była czynna, wypełniając chwile milczenia ruchem, gestem, mimiką. Dla potrzeb gestu wykorzystywała całą postać, od ruchów głową do poruszeń stopy. Nie ruchomość pojawiała się wtedy, gdy była uznana przez aktorkę za właściwy w tej chwili środek wyrazu. Do stylu i charakteru roli dobierała odmienne postawy, chód, ruchy, sposób trzymania głowy, poruszania rąk, grę twarzy. Rytm ruchów był ściśle zgodny z rytmem tekstu roli. Sylwetka postaci była utrzymywana przez dłuższe chwile, ale w czasie ich trwania urozmaicana dużą ilością drobnych gestów. [...] Silniejsze efekty gestyczne, mimiczne i głosowe Modrzejewska stosowała najczęściej wymiennie, bardzo oryginalnie zastępując jedne drugimi. Kiedy czasem łączyła wszystkie te środki w dużym napięciu – nieodmiennie wywoływała ogromne wrażenie”. Fenomen jej scenicznego artyzmu wynikał – zdaniem Gota – z niezwykle połączenia trzech różnych tradycji aktorskich: „Harmonijne piękno postaci, plastyka pozy, upodobanie do spokojnego ruchu i dykcji miały rodowód klasyczny. Potęgowanie wybranych rysów, idealistyczne traktowanie roli, skłonność do liryzmu – to dziedzictwo aktorstwa romantycznego. Współczesny realizm dostarczył jej środków ekspresji. Były one czerpane z wzorów życiowych i służyły budowaniu konsekwentnej, przekonywającej psychiki kreowanej postaci”. O niezwykłych emocjach wywoływanych wśród publiczności przez kreacje Modrzejewskiej świadczą zachowane do dziś relacje. Recenzent „Dziennika Poznańskiego”, po obejrzeniu gościnnego występu artystki w słynnej roli Adrienne Lecouvreur (19 maja 1868 r.), nie kryjąc zachwytu, pisał: „W ostatnim akcie rozpacz jej, a potem obłąkanie i okropna walka ze śmiercią [...], sprawiły aż zimny dreszcz na widzach. Było to niewątpliwie wzniesienie się do najwyższego szczybla artyzmu, do którego tylko wybrańcom sztuki dochodzić jest dano” (nr 117 z 21 maja 1868, s. 2).

Aktorka bardzo dbała o swoją sprawność fizyczną – uprawiała jazdę konną, dobrze pływała, a w trakcie pobytu w Ameryce ćwiczyła strzelanie z różnych typów broni. Według opinii współczesnych dobrze rysowała, co zapewne wpłynęło na zamiłowanie do projektowania kostiumów.

Na dorobek artystyczny Modrzejewskiej złożyło się ponad 260 ról, z których najważniejszą, liczącą osiemnaście pozycji grupę stanowią kreacje szekspirowskie – m. in. Ofelia (*Hamlet*), Julia (*Romeo i Julia*), Lady Makbet (*Makbet*), Rozalinda (*Jak wam się podoba*), Viola (*Wieczór Trzech Króli*), Beatrycze (*Wiele hałasu o nic*), Imogena (*Cymbelin*), Desdemona (*Otello*), Porcja (*Kupiec wenecki*), Konstancja (*Król Jan*), Małgorzata (*Henryk VIII*), Julia (*Dwaj panowie z Werony*), Kleopatra (*Antoniusz i Kleopatra*). Niezwykle istotne w jej karierze okazały się role w inscenizacjach dramatów Juliusza Słowackiego – Amelia w *Mazepie*, a przede wszystkim główna rola w *Marii Stuart*. Trzeba powtórnie odnotować tytułową rolę w sztuce *Adrienne Lecouvreur* Scribe'a i Legouvège, która okazała się wielkim sukcesem nie tylko na polskich, lecz także na amerykańskich scenach. Niezwykle żywiołowo przyjmowano jej kreacje w dramatach F. Schillera, V. Sardou, A. Dumasa syna, A. Fredry, E. Lubowskiego, Z. Sarneckiego.

W 1892 r., poproszona przez amerykańskiego dziennikarza o wyjaśnienie fenomenu własnego aktorstwa, podkreśliła znaczenie wrażliwości i duchowości w procesie scenicznej kreacji. Stwierdziła: „Pierwszym warunkiem sukcesu aktorki jest mieć duszę; potem ładną buzię, zniwalający głos, atrakcyjną osobowość; ale ten warunek jest pierwszy”².

² Wybrana bibliografia: H. Modrzejewska, *Artykuły, referaty, wywiady, varia*, oprac. E. Orzechowski, Kraków 2009; J. Szczublewski, *Modrzejewska. Życie w odślonach*, Warszawa 2009; A. Żurowski, *Modrzejewska Shakespearestar*, Gdańsk 2010; D. Ratajczakowa, „Gwiazdy nad nami rządzą naszą duszą”, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 3, s. 155-171; J. Got, *Prowincjonalna Modrzejewska*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 4, s. 493-517; hasła osobowe opublikowane w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765-1965* oraz *Polskim słowniku biograficznym* (autorstwa J. Gota).