

TEATR

Andrzej Żurowski

Modrzejewska. ShakespeareStar

Zagrała prawie 300 ról w 300 miastach, dając 6000 przedstawień, w tym 750 w Warszawie, 520 w Nowym Jorku, 390 w Krakowie, 320 w Londynie i 300 w San Francisco. Oto świadectwo katorzniczej pracy Heleny Modrzejewskiej. Kiedy przemierzała Amerykę wynajętym wagonem podczas swoich wielkich tournée, zdarzało się, że w jedynym tygodniu grała w czterech miastach, niekiedy po dwa przedstawienia dziennie. Wychodziła na scenę nawet osłabiona, niemal nigdy nie odwołała spektaklu z powodu niedyspozycji. Wygląda na to, że pogoń za sukcesem ją pochłonęła. A może poczucie misji?

Kiedy dotarła do Ameryki, już jako gwiazda warszawska i polska, była zrozpaczona, że nie rozumie, co do niej mówią, a przecież zamierzała grać po angielsku i wkrótce grała. Wydaje się, że nie istniały przeszkody, których nie potrafiłaby skruszyć.

O tym wszystkim można się przekonać, zerkając za kulisy jej niezwykłej kariery, za pośrednictwem sugestywnie napisanej książki Andrzeja Żurowskiego. Autor od lat bada ślady obecności Szekspira na polskiej scenie, pierwsza z nich („Szekspiriady polskie”) ukazała się niemal 35 lat temu, a ta jest bodaj dziesiąta. Opisu polskie dzieje Szekspira nie mógł Żurowski ominąć Modrzejewskiej, największej z największych.

Idzie Żurowski śladem ról szekspirowskich artystki, przytacza obszernie fragmenty recenzji, korespondencji i dyskusji towarzyszących kolejnym krokom artystycznym. Ale przytacza też autor świadectwa pozostawione przez artystkę. Warto się nad nimi czasem zadumać. Oto po wyczerpującym objeździe po Ameryce, snuje Modrzejewska refleksje o wielkości autora „Hamleta”: „Piękno Szekspira – powiada – to jego prostota i zrozumiałość. Mam tu myśli postaci. Są one łatwe do zrozumienia i zawsze da się znaleźć klucz do nich w samej sztuce”. Byłoby nieźle, gdyby i dzisiejsi interpretatorzy Szekspira czytali uwagi starszej koleżanki.

TOMASZ MIŁKOWSKI

Andrzej Żurowski **MODRZEJEWSKA. SHAKESPEARESTAR**

słowo/obraz terytoria,
Gdańsk 2010



Andrzej Żurowski, autor monografii o Helenie Modrzejewskiej jako najwybitniejszej szekspirystce wszech czasów, powiada kokieteryjnie we wstępie, że napisały tę książkę nożyczki. W rzeczy samej, niemało w niej cytatów z innych książek, w tym pisanych ręką Żurowskiego, a dotyczących dziejów Szekspira na polskiej scenie, ale co ważniejsze, cytatów z nigdy w Polsce niepublikowanych tekstów o Helenie Modrzejewskiej, pozostawionych przez jej współczesnych, wnikliwych krytyków i recenzentów. Dzięki takiej kompozycji możemy zbliżyć się do tajemnicy, jaką pozostaje niezwykle sukces artystki za oceanem i w ojczyźnie Szekspira, gdzie uznana została za szekspirowską gwiazdę pierwszej wielkości. Jeśli więc nożyczki to napisały, to bardzo utalentowane, bo czyta się tę księgę (ponad 500 stron druku!) z wielkim zainteresowaniem, chwilami z zapartym tchem, śledząc katorżniczą drogę Modrzejewskiej na aktorski olimp.

Tomasz Miłkowski

UWIEDZIONA PRZEZ SZEKSPIRA

Elżbieta Baniewicz

Porcję w *Kupcu weneckim* grała po polsku i angielsku trzydzieści sześć lat, Ofelię i Beatrycze z *Wiele hałasu o nic* – trzydzieści, Julię i Lady Makbet – dwadzieścia, Violę z *Wieczoru trzech króli* – osiemnaście, Rozalindę z *Jak wam się podoba* – szesnaście, Desdemonę z *Otella* tylko rok krócej. Przez ponad czterdzieści dwa lata – od 13 grudnia 1866 roku do 12 stycznia 1909 roku – kreowała osiemnaście bohaterek szekspirowskich, udoskonalając latami ich sceniczną interpretację. Przy czym kilka z nich po raz pierwszy pojawiło się w jej wykonaniu po angielsku – Rozalinda i Julia z *Dwóch panów z Werony* w bostońskim The Globe, Viola z *Wieczoru trzech króli* w The National Theatre w Waszyngtonie, Lady Makbet w Opera House w Pittsburgu, Imogena z *Cymbelina* w New Grand Opera House w Des Moines, Izabela z *Miarki za miarkę* w Tabor Grand Opera House w Denver, Katarzyna z *Henryka VIII* w nowojorskim The Garden Theatre, Konstancja z *Króla Jana* w New Wieting Theatre w Syracuse, a ostatnia szekspirowska rola Hermiony z *Opowieści zimowej* w Mason Opera House w Los Angeles.

Od samego wyliczania premier zrealizowanych przez Helenę Modrzejewską kręci się w głowie, a przecież oprócz bohaterek szekspirowskich latami grała z ogromnym sukcesem uciśnione „francuskie kochanice”: w *Adriannie Lecouvreur* Eugène Scribe’a, Małgorzatę Gauthier w *Damie kameliowej* Aleksandra Dumasa, tytułową Frou-Frou w sztuce Henri’ego Meilhaca i Ludovica Helévy’ego oraz Marię Stuart Schillera, wychowaną we Francji szkocką królową skazaną na śmierć. Ich losami publiczność pod

Andrzej Żurowski: *MODrzejEwSKA ShakespeareStar*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 576, ilustracje.

każdą szerokością geograficzną lubiła się wzruszać, zwłaszcza gdy uczucia miłosne oddawała aktorka słynąca z umiejętności przekazywania skrajnych emocji.

Nic dziwnego, że tej miary szekspirystka zainteresowała Andrzeja Żurowskiego, znanego krytyka, pisarza, autora ponad dwudziestu książek, a nade wszystko znawcę Szekspira. W kilku tomach – *Prehistoria polskiego Szekspira*, 2007, *Szekspiriady polskie*, 1976, *Myślenie Szekspirem*, 1983, *Czytając Szekspira*, 1996, *Demon? Błazen? Cynik?*, czyli *Żywot sceniczny „Ryszarda III” Wiliama Szekspira w teatrze polskim*, 2000, *Szekspir w cieniu gwiazd*, 2001, *Szekspir – ich rówieśnik*, 2003, *Szekspir i wielki zamęt*, 2003 – przedstawił oryginalne interpretacje dzieł Stradfordczyka oraz dwustuletnią recepcję jego dzieł, dzieje polskiego teatru szekspirowskiego, czyli całość historycznego procesu tak ważnego dla polskiej kultury. Naturalne więc stało się uzupełnienie tychże dziejów o historię scenicznych interpretacji jego bohaterów, co było udziałem jednej z największych aktorek dziewiętnastego wieku – Heleny Modrzejewskiej, a dla Europy i Amerykanów Madame Modjeskiej.

Książka Żurowskiego, rezultat wieloletnich kwerend w bibliotekach polskich, angielskich i amerykańskich, poświęcona została nie tyle biografii Wielkiej Heleny, jej bogate życie zostało wszak kilkakrotnie opisane przez historyków teatru kilku generacji i krajów, ile analizie jej sztuki scenicznej. Urzeczywistnionego najpełniej w jej szekspirowskich rolach, podziwianych na obu kontynentach. Wzbudzały one niekończące się spory, dzieliły krytyków i aktorów, którzy z niedowierzaniem przychodzili zobaczyć słowiańską artystkę ośmielającą się zawłaszczać „ich autora”, by później składać jej wyrazy uznania, niemal hołdy.

Autor we wstępie pisze, że głównym narzędziem pracy okazały się nożyczki do wykrawania cytatów z recenzji, wspomnień artystów i widzów, którzy oglądali Madame na scenie lub z nią pracowali, cytatów z przeróżnych pamiętników, relacji reporterów, wywiadów, z korespondencji przyjaciół i krewnych, jej własnych wspomnień, wygłaszanych referatów, autointerpretacji oraz innych dokumentów z epoki. Trzeba jednak pamiętać, że owe nożyczki prowadziła głowa świetnie znająca Szekspirowskie utwory, angielski, z którego owe cytaty zostały w większości przetłumaczone i, nie na końcu, teatr dziewiętnastowieczny obu kontynentów. Bez tych parametrów intelektu pióro autora nie byłoby tak rzutkie, a narracja całości nie skrzyłaby się humorem, swadą tudzież swobodą w operowaniu ogromnym materiałem „dostępnym” w bibliotekach kilku krajów.

Unaocznic owe peregrynacje badawcze oraz styl autora może taki oto cytat:

Podobnie [jak wielka aktorka angielska Ellen Terry o rolach Modjeskiej] pisać potrafią bodaj zaprzysięgli teatromani, którym nawet po dziesiątkach lat w oczach pozostały cienie wielkich dzieł sztuki aktorskiej. Ponad ćwierć wieku po londyńskiej Julii pani Heleny stary szekspiriomaniak Richard Dickins wydał książkę *Forty Years of Shakespeare on the English Stage*. Własnym sumptem, w nakładzie – mam powody przypuszczać – nie nazbyt imponującym. Jest to dzisiaj najprawdziwszy, śnieżnobiały kruk. Zabawne mam z tym dziełkiem tarapaty. Egzemplarz z British Library – zaginął. W katalogu London University Senat House Library, i owszem, jest – ale go w magazynie – diabeł ogonem nakrył. W Cambridge University Library bibliotekarz dwoi się i troi, wreszcie

rozkłada ręce, bardzo po angielsku: książka „chwilowo” niedostępna. Czego nie ma nigdzie, przeważnie jest tuż przy Lancaster Square, w antykwariacie David Drummond Theatre Books – nie tym razem: słynny londyński antykwariusz książki Dickinsa nigdy na oczy nie widział. W waszyngtońskiej Library of Congress – ni widu, ni słyhu. Wyraźnie mam do Mr. Dickinsa pecha. Wreszcie jest! To nieco zbyt śmiało powiedziane – egzemplarz w Theatre Collection nowojorskiej Public Library for the Performing Arts dogorywa; porozrywany, pocięty, dosłownie rozpada się w pył. No, ale jest. Bibelot: 22 cm wysokości, 157 stron. Cały już obsypany drobinami papieru znajduję akapit, za którym krążyłem: „Przedstawienie było zachwycające. [...] Julia Modjeskiej miała momenty genialne. Nigdy nie...”. Na pokruszonej stronicy brak wielu słów, inne trudno odczytać; trzeba się raczej domyślać. Stopniowo ogarnia mnie wrażenie uczestnictwa w jakimś seansie spirytystycznym, w przywoływaniu duchów kędyś z bardzo daleka... „Nigdy nie [...] mogę [...] w scenie balowej, oparta o kolumnę, z falującą pierśią w milczeniu wpatrywała się w Romea, zdumiona [...] przerażona, onie miała. Albo ten jej cudowny ruch, którym odrzuca z twarzy swe cudowne włosy [...]. Niania powiedziała: «Przyszedł twój mąż uczynić cię żoną». [...] Nigdy – puentuje Dickins na czytelniejszym skrawku strony – nie potrafiłem ostatecznie rozstrzygnąć, czy nie była to najlepsza z moich Julii; na pewno Ellen Terry jest jej jedyną rywalką”. Po trzydziestu latach... Jedynie one dwie. I cóż tu jeszcze rozstrzygnąć?...

I tak to jest z tymi nożyczkami, wyciąć każdy głupi potrafi, ale wyciąć sensownie – już niekoniecznie, bo do tego trzeba wiedzy i, jak widać, samozaparciu, nie licząc kosztów i fatygi. Kilka zdań Mr. Dickinsa to niepełna stroniczka w książce, a ma ich ona bitego tekstu stron pięćset dziesięć, a łącznie z przypisami, indeksem i zdjęciami, sześćset. A wszystkie do czytania, gdyż nie jest to książka konferansjerska łącząca sążniste cytaty kiepskim komentarzem, tylko rzecz o ciekawej narracji, ułożonej przez kogoś, kto po dziełach Szekspira porusza się jak po własnym gospodarstwie, kto zna teatr od widowni i od kulis. Nade wszystko zaś jest pełen sympatii i niekłamanego podziwu dla bohaterki, niepoprawnej maksymalistki i pracoholiczki, która „mierzyła siły na zamiary, nie zamiar podług sił”. Może dlatego się udało, choć wiele przeciwności musiała pokonać. Debiutując w prowincjonalnej Bochni jako dwudziestoletnia dziewczyna pod opieką Gustawa Zimajera, impresaria i nieślubnego ojca jej dzieci, była skazana na złe języki i los prowincjonalnej aktoreczki. Po kilkunastu latach została fetowaną i uwielbianą przez publiczność gwiazdą scen krakowskich oraz Warszawskich Teatrów Rządowych. Jako żona hrabiego Karola Chłapowskiego Bodzenty obracała się w najlepszym towarzystwie, mogła stawiać warunki finansowe, ale przede wszystkim artystyczne, a na tych zależało jej najbardziej. To dzięki jej uporowi w warszawskim Teatrze Wielkim pojawiły się *Otello*, *Hamlet*, *Romeo i Julia*, *Kupiec wenecki*, *Wiele hałasu o nic*, *Antoniusz i Kleopatra*, i choć nie udało się z *Makbetem*, cenzura zaborcy nie wyraziła bowiem zgody na tę krwawą tragedię, gdzie zabija się królów, to jednak jej walka o Szekspira nie pozostała daremna. Aktorzy epoki gwiazd, i ci wybitni jak Królikowski czy Leszczyński, i ci rozkapryszeni kabotyni, skupieni na swych popisowych numerach, służących zdobywaniu poklasku publicz-

ności w podłego lotu farsach i komediach, dotknęli prawdziwej sztuki. Zrozumieli lub mogli zrozumieć, że od indywidualnych popisów gwiazdorskich ważniejsza jest wymowa całości, poetycki sens dramatów Szekspira, którego dopiero poznawano w przekładach z oryginału, a nie jak dotychczas w przeróbkach tłumaczonych z niemieckiego albo francuskiego. Miłość Modrzejewskiej do dramaturga znanego z Avonu świadczyła o jej wyjątkowym guście artystycznym i determinacji, z jaką walczyła o obecność jego sztuk w repertuarze polskich scen. Jej inteligencja i artystyczna wrażliwość przeobraziła polski teatr drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Sceniczne portrety jej kolejnych bohaterek określały tradycję teatralną, stały się punktem odniesienia dla kilku pokoleń aktorów, a występy gościnne, gdy przyjeżdżała z Ameryki z rolami, jakich w kraju nie oglądano, stawały się kolejnymi pokazami jej sztuki i wyzwaniem dla kolegów.

Ambicją Modrzejewskiej było zostać gwiazdą teatru europejskiego na wzór polsko-żydowskiego aktora Bogumiła Dawisona, który święcił triumfy na scenach niemieckich. Nie udało się wprawdzie w Wiedniu, dokąd woził ją jeszcze Zimajer, ani w Paryżu, gdzie próbowała zaistnieć przy pomocy męża frankofila, ale powiodło się w Ameryce. Nie od razu i niełatwo, ale za to blisko trzy dziesiątki lat, połowę dorosłego życia, była gwiazdą dwóch kontynentów. Wyjeżdżając z Polski, miała już trzydzieści sześć lat i status najjaśniejszej gwiazdy teatru swej epoki. W San Francisco była tylko „hrabiną Bozenta”, czyli nikim. Rok prawie Madame Nobody czekała na przesłuchanie w California Theatre (zmuszona sprzedać srebra i biżuterię), ponieważ dyrektorzy nieraz musieli się opędać od hrabin z bzikami teatralnymi, czyli kompletnych amateerek. Gdy wreszcie dopięła swego i wybitny aktor Edwin Booth zgodził się popatrzeć na kilka scen jej Ofelii, nie doszła do końca swego występu, gdy stary wyjadacz zbierał łzy chusteczką, w rezultacie czego podpisała kontrakt. Potem następny. Po roku miała już swego impresaria. Przedsiębiorczy Harry Sargent nie tylko potrafił jej zorganizować występy od zachodniego po wschodnie wybrzeże, lecz także wynajął pociąg, by sprawnie wozić gwiazdę, jej kostiumy, dekoracje oraz obsługę techniczną. Mimo logistycznych udogodnień, które naśladowały później inne gwiazdy, tournée było mordercze: w ciągu dziewięciu miesięcy ponad dwieście przedstawień, siedem spektakli w tygodniu, bo za wolną niedzielę trzeba było dawać popołudniówki.

Madame Modjeska jest niepokonana, przemierza Amerykę wzdłuż i wszerz, gra w prawdziwych teatrach i salach zupełnie nieprzygotowanych; dekoracje dostosowane do danej sztuki (o co dba pieczołowicie) albo nie pasują i gniją w pociągu, albo się je naprędce dopasowuje do wymiarów sali, od czego też się rozpadają wcześniej, niżby powinny. Początkowe kłopoty z angielskim, zwłaszcza z jej słowiańskim akcentem, uniemożliwiają widzom rozumienie sztuki, lecz z czasem maleją, aktorka czuje się coraz swobodniej w kolejnych rolach, czyta recenzje i wyciąga wnioski, szlifuje poszczególne ujęcia scen, pozbywa się maniery, wygląda coraz piękniej, gra coraz lepiej.

Ponieważ jest pracowita i sumienna, tysiące recenzji, afiszów, artykułów, zdjęć, programów teatralnych, opatrzonych własnymi komentarzami, notatkami wkleja chronologicznie w latach 1876-1900 do specjalnych kajetów w sztywnych okładkach. Nazwane *Madame Modjeska Scrapebook* i *Helena Modjeska Scrapebook* znajdują się w The New York Public Library for the Performing Arts, ale dopiero po stu latach

z okładem odnajdzie je Andrzej Żurowski i będzie mógł śledzić, jak z miesiąca na miesiąc, z roku na rok największa szekspirystka obydwu kontynentów doskonali swój kunszt, jak coraz lepiej, głębiej, ale też nowocześniej, bo w duchu Wielkiej Reformy Teatralnej, która nadchodzi wraz z przełomem wieków, rozumie Szekspira.

Per asperam ad astram – od tej dewizy nie odstępował nigdy. Po czterech zaledwie latach harówki na amerykańskich scenach, setkach przedstawień i tysiącach przejechanych kilometrów, udaje się do jaskini lwa, czyli do Londynu. Jedzie z rolami Julii, Marii Stuart, Adrianny, Małgorzaty Gauthier, słowem, wiezie samowar do Tuły, co na odległość pachnie klęską. A jednak nie. Żurowski cytuje dziesiątki, setki recenzji, wspomnień, opinii świadczących o jej sukcesie, nie bezdyskusyjnym, ale jednak. Angielscy krytycy są podzieleni, fakt że czterdziestoparoletnia kobieta gra czternaścieletnią Włoszkę należy do konwencji epoki, nikogo taka niezgodność z prawdą nie razi, publiczność, znając na pamięć dzieło, kontempluje szczegóły wykonania, ale Julia jako słowiańska piękność z burzą jasnych włosów budzi żaźarte spory. Publiczność zaś, w tym sam książę Edward VII, przyszły król Albionu, ze świtą lordów i innych notabli wzrusza się losem kobiet granych przez pełną gracji, uroku, ale też zniewalającą prawdą przeżyć miłosnych maistrę. Wielu dystygowanych Anglików pokonuje swą powściągliwość w wyrażaniu uczuć i ukradkiem ociera łzy wzruszenia. Powodzenie w stolicy, później w innych miastach wyspy przez kolejne trzy sezony Madame ma zapewnione. Oscar Wilde pisze hołdy, aktorki zielenieją z zazdrości, poeta Henry Longfellow przyjmuje we własnym domu i obsypuje pochwałami, także w formie mowy wiązanej, a za nimi wielu widzów, którzy zobaczyli na scenie tak poruszający pięknem i prawdą żywioł emocji.

Marzenie polskiej aktorki, jakim było zdobycie angielskich scen, ziściło się, ale Modrzejewska na Wyspie nie zostanie; zdała sobie sprawę, że wszystko tam dziwnie odległe i obce, zwłaszcza kontakty z ludźmi opancerzonymi formą i tradycją zachowań pozostaną jak za szklaną szybą. Wraca więc do Ameryki i tam organizuje kolejne tournée – piąte, szóste, siódme, ósme... a każde zawiera kilka sztuk Szekspira, w tym prapremiery w jej wykonaniu. Przemierza kolejny raz ten ogromny kraj, zahacza „przy okazji” o Kanadę z coraz bardziej ambitnym repertuarem, w coraz bardziej profesjonalnym, czyli zespołowym wykonaniu, co dla amerykańskiej publiczności jest i nowością, i wyzwaniem. Modrzejewska walczy już nie o chwałę własną, już powstały o niej książki, pióra największych znawców sceny porównują ją z największymi aktorkami wieku – Rachel, Ristori, Neilson – i traktują jak gwiazdę większą od nich wszystkich: pierwszą tragiczkę sceny światowej. „Trudno o więcej; więcej już nie ma” – pointuje, poparty dziesiątkami cytatów i dokumentów, swój wywód myślowy Żurowski. Lecz na następnych kilkuset stronach książki udowadnia, że więcej jest, bo Madame Modjeska walczy przede wszystkim o sztukę teatru, którego patronem jest największy z największych – Szekspir. Do kolejnych objazdów dobiera coraz lepszych partnerów, tworzy zespół; jest już nie tylko gwiazdą wielkimi literami nazwiska na afiszach skupiającą publiczność, lecz także reżyserem, który uważnie analizuje tekst dramatu, by tam znaleźć motywacje działań postaci. Jest też, trochę z konieczności, i menedżerem, i przedsiębiorcą, zdolnym do ryzyka, co czasem bywa bolesne, ale nie zmienia jej przekonania, że bez względu na straty finansowe warto prowadzić ambitny teatr. Dziwi się, że tak bogaty kraj, jak Ameryka nie utrzymuje stałych reper-

tuarowych scen. Działa jak najprawdziwszy artysta teatru w nowoczesnym rozumieniu tego słowa, dba o stosowne dla sztuki kostiumy, ich znaczącą kolorystykę nie tylko dla siebie, lecz także dla całego ansamblu, o właściwe dekoracje (do *Antoniusza i Kleopatry* studiuje dzieła o starożytnym Egipcie). Wraz z Charlesem Bozentą, mężem, przyjacielem, wielbicielem i współwłaścicielem prowadzą niespotykaną na świecie w owym czasie instytucję artystyczną.

Można powiedzieć o niej nie tylko – zwierzę teatralne, ale, co poprzedniemu nie przeczy – artysta totalny. Nigdy nie lubiła naturalizmu, ponieważ wierzyła w prawdę sceny, a ta nie musi, nawet nie powinna być prawdą życia, lecz harmonijnie skonstruowanej wyobraźni artystycznej, tak by wszystkie sensory wychodziły ze sceny i działań aktorów. Wierzyła w kreacyjną siłę słowa, które niesie sensory najbardziej codzienne, przyziemne, ale też najbardziej uniwersalne. Słowa, któremu scenografia, kostiumy, gra aktorów mogą pomagać, ale go nie przytłaczać. Wierzyła nade wszystko w aktora, w jego zdolność transformacji i umiejętność przekazywania emocji; sama tę umiejętność opanowała do perfekcji – potrafiła liczyć po polsku, a widzom się zdawało, że wygłasza tyrady o miłości lub śmierci.

Fascynowała za życia, fascynuje wiele lat po śmierci, czego książka Andrzeja Żurowskiego jest doskonałym przykładem. Autor postawił sobie za zadanie opisanie fenomenu talentu, stylu jej aktorstwa. Przeanalizował tysiące dokumentów, wybierał z nich cytaty mówiące o ujęciach kluczowych dla dojrzewającej świadomości artystycznej oraz życiowego doświadczenia. Wystarczy wspomnieć, że Julię, która rzuca z balkonu kwiaty ukochanemu Romeo, grała jako babcia, a Rozalindę, dziewczynę przebraną za młodzieńca z „gołymi nogami”, przed sześćdziesiątką. Szekspiromaniak Żurowski napisał kolejną świetną książkę, tym razem o wielkiej artystce, zdolnej niepospolitą urodę i talent wesprzeć żelazną dyscypliną, pracowitością i nowoczesnym myśleniem artystycznym. Książkę, która przywraca wiarę w sztukę teatru, ale też wiarę, że zajęcie historyka ją badającego może być tyleż pożyteczne, co atrakcyjne, jeśli wykonane z talentem. *MODrzeJEwSKA ShakespeareStar* jest tego dowodem.

Elżbieta Baniewicz

Szekspirowskie role Modrzejewskiej

Rafał Węgrzyniak

Helena Modrzejewska pomiędzy rokiem 1866 a 1909, czyli w ciągu czterdziestu dwóch lat, zagrała na scenach polskich, amerykańskich, kanadyjskich i angielskich osiemnaście postaci z dramatów Williama Shakespeare'a. Z największym upodobaniem i powodzeniem wcielała się w kobiety przywdziewające męskie stroje: Rozalindę w *Jak wam się podoba*, Violę w *Wieczorze Trzech Króli* oraz Porcję w *Kupcu weneckim*. Ale budziła podziw, grywając również Ofelię, Julię, Desdemonę, Kleopatę czy Lady Makbet. Jej dokonania w tej dziedzinie postanowił odtworzyć Andrzej Żurowski, gdański krytyk i teatrolog, mający w dorobku osiem książek poświęconych scenicznej recepcji Shakespeare'a w Polsce. Na kartach jednej z nich, *Szekspir w cieniu gwiazd* (2001), omawiał już role Modrzejewskiej.

Pisząc *MODrzejEwSKĄ ShakespeareStar*, przestudiował gruntownie całą literaturę poświęconą artystce, zarówno polską (przede wszystkim prace historyczne Tymona Terleckiego, Jerzego Gota i Józefa Szczublewskiego, a wreszcie najnowsze publikacje Emila Orzechowskiego), jak i anglojęzyczną. Ponadto zapoznał się z dokumentacją amerykańskich występów Modrzejewskiej, a właściwie Modjeskiej, przechowywaną w The New York Public Library for the Performing Arts, na którą składają się zwłaszcza dwa albumy z wklejonymi wycinankami z gazet oraz afisze i programy.

Jak zaznaczył we wstępie, jego książka „jest w dużej mierze pisana... nożyczkami”, bowiem zebrał w ten właśnie sposób wszystkie cytaty z recenzji, listów, zapisków diarystycznych czy wspomnień dotyczące ról szekspirowskich Modrzejewskiej. Niestety, ułożył je w kolejności chronologicznej, wybierając formułę następnej opowieści biograficznej o tej aktorce po *Pani Helenie* Terleckiego (1962), *Fair Rosalind* Marion M. Coleman (1969) czy *Żywocie Modrzejewskiej* Szczublewskiego (1975). Do dzieł tych nieustannie się odwołuje, często polemizując z opiniami autorów lub rewidując ich ustalenia. Nie skupiał się wyłącznie na rolach szekspirowskich. Sporo uwagi poświęcił życiu osobistemu i rodzinnemu,



działalności zawodowej oraz charytatywnej aktorki, zwłaszcza zaś jej przeobrażaniu się z Modrzejewskiej w Modjeską, a więc karierze głównie w Stanach Zjednoczonych po wyjeździe do Kalifornii w 1876 r. Znaczną część jednego z rozdziałów wypełnia opis kontaktów towarzyskich Modrzejewskiej z Ignacym J. Paderewskim i dowodzenie jego udziału w charakterze widza w nowojorskim jubileuszu aktorki w 1905 r.

„Porządek chronologiczny, który przyjąłem jako zasadę organizującą tę opowieść o scenicznych kolejach gwiazdy szekspirowskiej – sugeruje w pewnym momencie – pozwala śledzić i stopniowo szkicować długie, przez całe dziesięciolecia trwające żywoty słynnych kreacji w ich rozwoju”. Trudno się jednak z autorem w pełni zgodzić. Żurowski poprzestał bowiem na przytoczeniu rozmaitych opinii o poszczególnych rolach, sygnalizując tylko wprowadzane przez aktorkę zmiany w ujęciach całej postaci albo rozgrywaniu epizodów. Natomiast właściwie nie zadał sobie trudu ich rekonstrukcji na podstawie wszelkich zachowanych świadectw. Jeśli podjął taką próbę w przypadku Julii, to podążył w znacznym stopniu śladem konstatacji zawartych w dysertacji powstałej na Uniwersytecie Gdańskim i pozostającej w maszynopisie. Nawet dysponując dokonanyymi w 1889 r. przez Edwarda T. Masona drobiazgowymi zapisami gry Modrzejewskiej w *Hamlecie* i *Makbecie*, zacytował tylko kilka wybranych notatek. Podobnie usiłując w końcowych partiach książki scharakteryzować styl aktorstwa Modrzejewskiej, ograniczył się do zdawkowego skomentowania obszernych

passusów z rozważań trzech krytyków z epoki, Feliksa Konecznego, Władysława Bogusławskiego i Adama Grzymały-Siedleckiego, oraz wywodów Dariusza Kosińskiego stającego się ostatnio autorytetem w dziedzinie historii polskiego teatru.

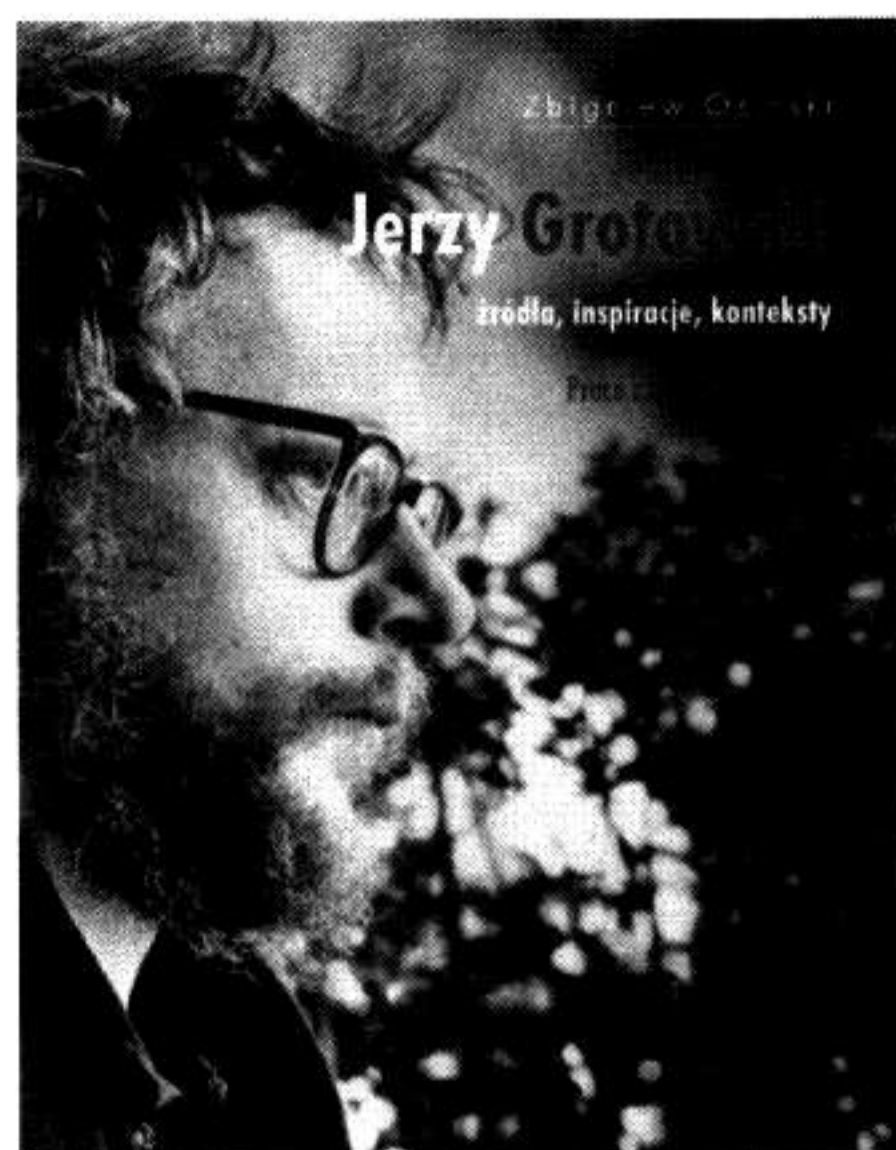
Poza tym lektura męczy minodeyjnym stylem, jakim posługuje się autor, pełnym wielokropków i wykrzykników, zbędnego wielosłownia, mentorskich uwag i osobistych dygresji. W jednej z nich Żurowski zaznacza, że w Santa Monica, w pobliżu miejsca, gdzie aktorka żegnała się z kalifornijskimi przyjaciółmi po sprzedaniu rezydencji Arden, „dziewięćdziesiąt pięć lat później umrze Jan Kott – po Modrzejewskiej najsłynniejszy w świecie polski szekspiryista”. I dodaje: „Raz po raz potykamy się o konsekwentnie powracające zbiegi przypadków...”. Żurowski powinien raczej odwołać się do *Plci Rozalindy* Kotta, gdzie analizował on dwuznaczność seksualną tej postaci czy Violi. Wręcz bulwersujące są jego konkluzje mające uzupełniać relację z wygłoszonego w 1893 r. na kongresie w Chicago przemówienia Modrzejewskiej o charakterze niepodległościowym, którego konsekwencją był wydany przez władze rosyjskie zakaz jej występów w Warszawie. Żurowski broniąc swych wątpliwych zachowań „w stanie wojennym po 13 grudnia 1981”, utrzymuje, że nastąpił wtedy jakoby „zabójczy dla kultury narodowej podział” na zwolenników i przeciwników bojkotu mediów. Należąc do tych drugich, przekonuje, iż „trzeba” było wtedy publikować, choćby „ostatnim miejscem, w którym jeszcze można by pisać po polsku, została ściana w kłozecie publicznym”. Najwyraźniej zapomniał, że krytycy swe teksty drukować mogli w owym czasie w zachowujących niezależność periodykach albo w pismach katolickich, samizdatowych lub emigracyjnych.

Na pewno *MODrzejEwSKA ShakespeareStar* zawiera niejedno cenne ustalenie i udostępnia szereg dokumentów ze zbiorów amerykańskich. Stanowi jednak niezbyt udane połączenie historycznej monografii z raczej popularną biografią słynnej aktorki. Żurowski starał się pogodzić rygorystyczne studium, dopełnione aparatem naukowym świadczącym o pewnym dyletantyzmie, z nieomal powieściową narracją, w ramach której dominujący autor pozwala sobie na psychologiczne domysły dotyczące motywów postępowania bądź reakcji emocjonalnych protagonistki oraz snuje zgoła felietonowe dywagacje. □

Andrzej Żurowski
MODrzejEwSKA
SHAKESPEARESTAR

Gdańsk : „słowo/obraz terytoria”, 2010. – 576 s.,
16 s. tabl. : il. ; 25 cm. – (Portrety Kobiet)
792.071.2:929(438)“18/19”A/Z

noty o książkach



Zbigniew Osiński

Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009

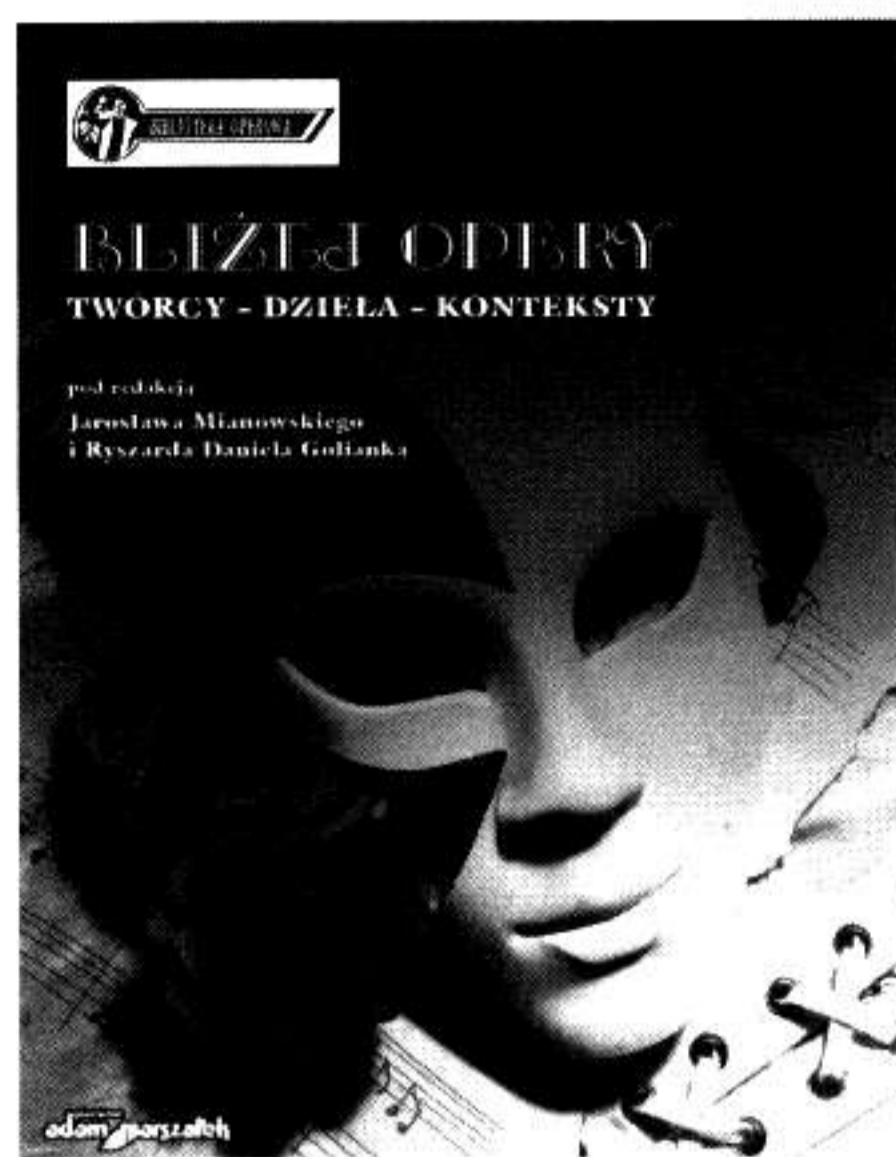
słowo/obraz terytoria

Gdańsk 2009

Drugi tom monografii Zbigniewa Osińskiego doskonale potwierdza tytuł całości. Wszystkie opowiedziane w niej historie samoistnie wylaniają się ze źródeł, często nigdy wcześniej nie publikowanych lub po raz pierwszy tłumaczonych. Osiński bardzo ostrożnie opatruje fakty własnym komentarzem, najważniejsze więc jest to, jaką konstruuje z nich narrację. Ułożone w przemyślany sposób materiały, pochodzące z różnych czasów i zebrane w wielu miejscach, ukazują podjęte tematy na szerokim, dobrze rozpoznanym przez autora tle.

W tej części Osiński zajmuje się głównie związkami Jerzego Grotowskiego z Rosją, które drobiazgowo śledzi. Są tu również teksty podejmujące inne tematy, m.in. problem stosunku Grotowskiego do Brechta i jego teatru, lub rozdziały trochę lżejsze, jak ten opowiadający o niezrealizowanych scenariuszach filmowych Andrzeja Wajdy o Teatrze Laboratorium. Ilość cytatów i przypisów sprawia, że książka jest nie tylko ważnym i rzetelnym opracowaniem naukowym, ale wręcz skarbnicą materiałów źródłowych, do której można sięgać bez wahania. Praca jest też bardzo dobrze zilustrowana. Pokazuje więc równoległe źródła, inspiracje, konteksty Grotowskiego i Osińskiego – oraz jak imponującą pracę wykonał ten ostatni.

k.t-s



Blżej opery. Twórcy – dzieła – konteksty

red. Jarosław Mianowski,

Ryszard Daniel Goliańek

Wydawnictwo Adam Marszałek

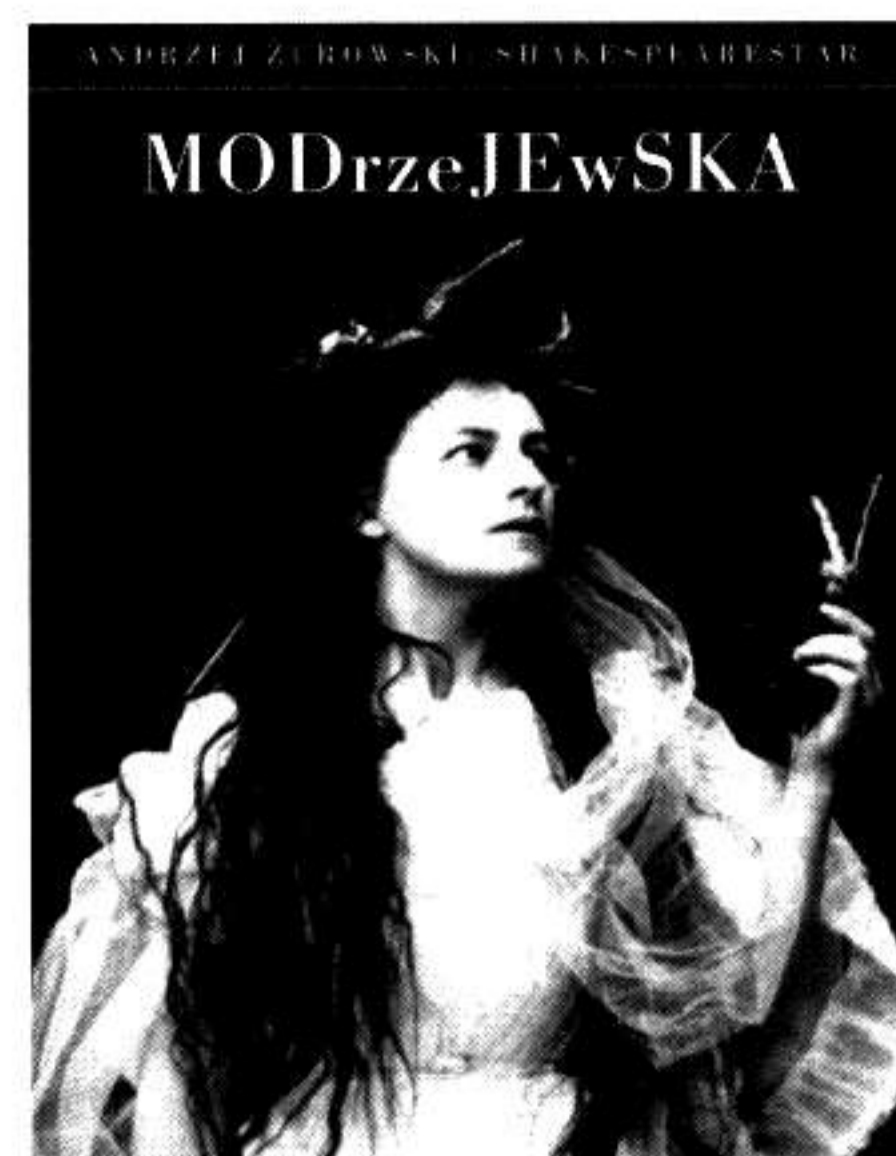
Toruń 2010

Po kilku latach działalności „Operomanii” – periodyku wydawanego przez Teatr Wielki w Poznaniu – Jarosław Mianowski, założyciel i redaktor naczelny pisma, postanowił ocalić najcenniejsze teksty od zapomnienia i zamieścić je w tomach serii *Biblioteka Operowa*. Nagła i przedwczesna śmierć pokrzyżowała mu plany: nie zdążył nawet przejrzeć wstępnego wydruku pierwszej książki. Jego przyjaciel i współpracownik Ryszard Daniel Goliańek doszedł do wniosku, że materiały wymagają jeszcze pracy redakcyjnej i ujednolicenia koncepcji programowej serii.

I chwala mu za to, choć książka wciąż ujawnia wszelkie wady i ułomności antologii przygotowanej bez klucza. Poziom tekstów jest bardzo różnicowany. Artykuły naukowe sąsiadują z popularyzatorskimi, eseistyką i mniej lub bardziej udanymi próbami literackimi. Najcenniejsze teksty znalazły się w dziale zatytułowanym *W stronę naszych czasów* (świetne szkice Piotra Deptucha o Prokofiewie, Marcina Gmysa o Debussym i Danuty Gwizdalanki o Szostakowiczu), nie zawsze potrzebne, a często pretensjonalne – w części *Mozart moja miłość*.

Czy będą następne tomy? Pewnie tak, choć pierwszy numer „Operomanii”, przygotowany pod nową redakcją Katarzyny Liszkowskiej, budzi niepokój: „Niniejsze wydanie poświęcamy wyłącznie poznańskiemu Teatrowi Wielkiemu”. Oby Goliańek miał z czego wybierać.

Dorota Kozińska



Andrzej Żurowski

MODrzeJEwSKA. ShakespeareStar

słowo/obraz terytoria

Gdańsk 2010

Andrzej Żurowski szekspiologią zajmuje się od dawna, pokazanie Heleny Modrzejewskiej jako szekspirystki zainspirowane zostało jednak zdaniem z *Żywotu Modrzejewskiej* Józefa Szczublewskiego, wskazującym występy w sztukach Stratfordczyka jako najważniejszą część dorobku artystki.

Książka Żurowskiego podzielona została na kilkanaście rozdziałów pokazujących etapy życia Modrzejewskiej. Czasami podział ten współgra z tematyką, jak w części poświęconej występom w ojczyźnie Szekspira. Częściej jednak odczuwa się, że analiza ról nieco ginie w zawilych przypadkach życiorysu. Być może więc autor zrobiłby lepiej, gdyby swoje dzieło wyraźnie sproblematyzował i napisał na przykład serię studiów nad poszczególnymi rolami.

Podziwu godne są próby dotarcia do prawdziwego obrazu zdarzeń, przedarcia się przez warstwę nieporozumień i mitologizacji, czy też przez wizję, którą budowała Modrzejewska. Książkę zamyka próba syntezy, w której autor zastanawia się nad aktorskim stylem Modrzejewskiej, „jej szekspiryzmem”, w końcu jej pozycją na tle gwiazd amerykańskich i europejskich. Przydatnym dodatkiem jest aneks zawierający informacje o datach i miejscach pierwszych oraz ostatnich występów artystki w poszczególnych rolach szekspirowskich. Koncepcja książki, jej kompozycja, styl narracji mogą budzić różnego rodzaju wątpliwości, z pewnością jednak napisana została ona z pasją.

Patryk Kencki