

POLSKI INSTYTUT TEATROLOGICZNY

MONOGRAFJE
wybitnych artystów
scen polskich

TOM I

WARSZAWA

FRANCISZEK SIEDLECKI

HELENA
MODRZEJEWSKA



WARSZAWA

Nakładem Związku Artystów Scen Polskich
Skład główny: Księgarnia F. Hoesicka

Biblioteka

Wojciech

15791

II

Odbito trzy tysiące egzemplarzy na
papierze bezdrzewnym w drukarni
„Rola“ Jana Buriana, w Warsza-
wie, Mazowiecka 11.



71-



X-46022
15791 <u>II</u>

Copyright by Franciszek Siedlecki,
Warsaw nineteenhundred seventeen.

DZIECIŃSTWO I PIERWSZE POCZĄTKI NA SCENIE

Tajemnicą pozostaną istotne źródła twórczości genialnych artystów, lecz spojrzawszy na ich życie i dzieła z lotu ptaka, znajdziemy pewne momenty, głównie w ich dzieciństwie, z których wyrastają później precudne kwiaty twórczości, otulone w formę artystyczną. Ujrzymy nieraz, po przez krajobraz, w którym wyrosli, rysunek wyraźny ich kreacji, a koloryt i budowa rozpościerającej się rodzimej ziemi i widnokręgu pouczy nas o wyborze przez nich punktu patrzenia na rzeczy, ludzi i zdarzenia. Legendy i podania danej miejscowości, jak mgły wieczorne snujące się w opowiadaniach, objaśnią nas o skarbach uczuciowości zgromadzonych w duszy. Wizerunki ludzi, którzy w młodości otaczali artystę, wyjaśnią nam nieraz wiele zagadek jego twórczości o dużo lepiej, niż analiza jego samego, wydzielonego z otoczenia. W twórczości aktora, którego sztuka polega na przeisto-

czeniu się w postać, sprowadzoną przez poetę ze sfer wyobraźni poetyckiej w krąg sztuki scenicznej, — otoczenie i taśma tradycji historycznej ma tem większe znaczenie, bo aktor jest z niemi życiowo związany i jest jakby projekcją na scenie danego okresu życia narodowego.

Dzisiaj, po cudownem odzyskaniu wolności politycznej wśród gigantycznych walk wszystkich narodów na kuli ziemskiej, wiemy, że ducha w narodzie Polskim w czasie snu niewoli utrzymywała sztuka, że naród śnił przez swą *sztukę o nowem życiu, które miał rozpocząć*. Dziejopisarstwo i historyczne malarstwo Matejki okazywały mu naocznie jego wspaniałą przeszłość, poezja wprowadziła ducha jego w nieskończone przestrzenie zadumań mistycznych, gdzie płynie srebrny strumień podświadomego poznania, a sztuka sceniczna w tym heroicznym okresie teatru polskiego, w którym Modrzejewska tworzy, wskazuje na królewski majestat gestu z tradycji zrodzony i zachowuje w czystości słowo mówione polskie.

Kraków był ostatnią częścią obszaru dawnej Rzeczypospolitej Polskiej, która najdłużej utrzymała wolność polityczną po rozbiorach. Kongres wiedeński 1815 roku uczynił zeń „Wolne miasto“, osadził w nim trzech rezydentów państw zaborczych, a na czele postawił Prezydenta i Radę przyboczną. Spełniał Kraków go-

dnie swą rolę stróża tradycji i grobów królewskich, rękami swych obywateli usypał mogiłę Kościuszki, a w duszach swych mieszkańców posiał przywiązanie do wolności i poczucia godności narodowej. Majestat, płynący z milczących sarkofagów wawelskich nie pozwalał na zniżenie lotu do płaskich spraw dnia codziennego, rozległy widok ze wzgórz świętej Bronisławy, po szczyty tatrzańskie sięgający rozszerzał wewnętrzne widnokreśli myśli, a pełne legend i opowiadań kościoły, zaułki, domy i Wawel unosiły młodociane dusze w krainy baśni, zadumań i rozmarzeń poetyckich.

Od Wisły płynęły podania, o Wandzie, królewnie, co śmierć ofiarną przeniosła nad szczęście z najeżdżcą, i o mitycznym księciu Krakusie, zabijającym smoka, zło ukryte w smoczej jamie u stóp Wawelu. Co roku w noc sobótki, w wigilję św. Jana Chrzciciela wypływa na powierzchnię Wisły dzwon z klasztoru Zwierzyńskiego pp. Norbertanek, zatopiony w czasie napadu Tatarów na Kraków, i drżącym sercem o mokre boki uderza wzywając pomocy, a głos jego smutny słychać daleko, może po całej Polsce. O północy jednak otwierają się tonie i dzwon znów na cały rok zapada w głębiny. Prawie każda kamienica w Krakowie piastuje swoją legendę. W Sukiennicach do dziś dnia wisi wielki żelazny nóż, którym brat zabił bra-

ta. Obaj byli architekci i budowali dwie wieże kościoła Panny Marji. Brat starszy widząc, że młodszego wieża wyższa będzie, bo na szerszych oparł ją podstawach, i nie mogąc tego ścierpieć, brata swego tym nożem przebił. Stąd to wieże kościoła Marjackiego są nierówne, a niższą jest ta, co na szerszych wsparła się fundamentach.

O zamku wawelskim istnieje podanie, że: „Tam gdzieś głęboko pod najgłębszem sklepieniem w ziemi jest drugi taki sam zamek jak tu na wierzchu, tylko że jasny, wesoły, wspaniały i strojny; w nim znajduje się świetlica wielka, niby kościół jaki i dużo tam zbroi, tarcz, szablic i chorągwi, a w środku świetlicy stoi stół, a koło stołu siedzą wszyscy dawni królowie w szatach koronacyjnych. Raz w roku ludzie słyszą huk i rzenie koni, trąby i wrzawę i wtedy jeden z nich, ponoć to Bolesław, co się zwał Chrobrym królem, z głębokiego Grodu wychodzi o północy i rusza krokiem żelaznym przez duże dziedzińce zamkowe, a na ramieniu świeci mu niby anioła, miecz. Gdyby się z nim kto z ludzi śmiertelnych spotka, jeśli jest dobry, to obaczy króla, a w sercu mu będzie lekko i wdzięczno, a jeśli jest zły, to go nie obaczy, lecz mu się w głowie zakręci i upadnie.

W tem wolnem, pełnem legend, podań i opowieści mieście, urodziła się 17 kwietnia 1840 ro-

ku Modrzejewska, córka Józefy z Miselów Będowej a do chrztu ją trzymał w parafji Wszystkich Świętych Dr. Radwański. Rewolucja w 48 roku, pogrzeb jej ofiar oraz pożar Krakowa 1850 wywarły na nią w czasach dzieciństwa silne wrażenie. Pozostawiły wspomnienia wypadków przeżytych, lecz niezbyt głęboko wryły się w duszę.

Dużo głębiej kształtowały jej wyobraźnię poetycką i zasiewały w duszę ziarna przyszłej twórczości inne okoliczności. W bliskości domu, w którym Modrzejewska spędziła swe dzieciństwo stały naprzeciw siebie dwa kościoły z klasztorami. Jeden dominikański, drugi franciszkański. Stały jak dwa żywe symbole dwóch wielkich prądów duchowych trzynastego wieku.

Klasztor dominikański żyjący tradycją Tomasza z Akwinu, kryjący w swych murach zakon intelektualistów i kaznodzieji — i klasztor franciszkanów drugiej reguły Św. Franciszka. Niejednokrotnie widywała Modrzejewska wynurzające się z kościoła franciszkanów bractwa, których członkowie ubierają się w czarne oponcze i kaptury zasłaniające twarze z okrągłymi otworami na oczy, a na plecach mają wizerunki czaszki i kości złożonych na krzyż. W podziemiach tegoż kościoła składano niegdyś w czasie zarazy trupy, nie mogąc zdążyć z grzebaniem zmarłych. Poczucie dreszczu śmierci i pokonanie jej przez pokutę tedy dochodziło do jej duszy,

a opowiadania o duchach krążących po krużgankach klasztoru, wzmacniały to pierwsze wrażenie. Młoda wyobraźnia Modrzejewskiej widziała pokutujące dusze „w dwóch olbrzymich pułkaczach, gnieźdzących się w podziemiach klasztoru, a które wychodziły z nich nocą przy świetle księżyca rzucając po za siebie potworne cienie. Poruszały się wolno i cicho, od czasu do czasu rozpościerając skrzydła rozpaczliwym a próżnym wysiłkiem, by dźwignąć w powietrze swe stare cielska i znów opuszczając je w zniechęceniu na ziemię, po której wlokły się za nimi. W tych ptakach — widziadłach, dopatrywała się Modrzejewska skazanych na męki duchów czołgających się w prochu i błagających o litość. Na ich widok dreszcz ją przechodził ze strachu, oczy się otwierały i nie mogły od nich oderwać. Siedziała tak, w nie wpatrzona, w ciepłe noce księżycowe, jakby przykuta i zahipnotyzowana — a dusza jej nieświadomie zdobywała materiał na przyszłe formy jej sztuki scenicznej”). Innych znów wrażeń doznawała Modrzejewska w kościele dominikanów. Na dole w kościele znajduje się kaplica z szeroko rozwartymi, większymi łukami. Było to jej miejsce ulubione, a zwłaszcza latem lubiła tam chodzić i przesiadywać godzinami. Było tam cicho i żaden zgłosek tam nie do-

*) Hel. Modrzejewska. Wspomnienia i wrażenia R. III.

chodził, chyba świergot wróbli z podwórza. Często kładła się krzyżem oczekując i modląc się gorąco o cud, by jej się jaki święty lub anioł ukazał. Gotyckie sklepienia ostrołukowe kościoła dominikanów czyniły na niej wrażenie złożonych do modlitwy rąk. Naśladuje ten gest nieraz po wieczornych pacierzach ustawiając ręce pod światło i ciesząc się, że i ona ma swoją modlitewną kapliczkę z trzema łukami i bramą.

Szukając za dalszemi źródłami religijności Modrzejewskiej, która w jej sztuce scenicznej przejawia się jako wewnętrzne napięcie uczuciowości, wypływające z nabożnego stosunku do sztuki i z poczucia pewnego rodzaju kapłaństwa, jakie spełnia na świecie artysta, idący za wewnętrznym głosem swego genjuszu, — musimy spojrzeć na ówczesny Kraków pełen kościołów i klasztorów, w którym wychowanie dziewcząt było wyłącznie powierzone zakonnicom. Przy ulicy Św. Jana istnieje klasztor Felicjanek, obok klasztoru mały kościółek a w nim obraz Matki Boskiej opiekunki więźniów. Po rewolucji z 48 roku, która pociągnęła za sobą kilkanaście ofiar walk ulicznych, wielu patriotów siedziało więzionych przez austriaków, a kościółek klasztorny pełny był żon i córek, modlących się o złagodzenie losu i ciężkiej doli uwięzionych i o opiekę nad nimi w więzieniu, do którego wstęp był bardzo surowo wzbroniony. Do tego klasztoru od-

daje matka na naukę, małą Helenę i siostrę jej Józję. Zakonnice są nią zachwycone i wkrótce staje się ich ulubienicą; bronią ją przed surowymi inspektorami austriackimi, przychodzącymi na wywiady, czy język niemiecki jest dobrze nauczany i czy uczennice nim dobrze władają. Nieświadomy narodowy opór, nie pozwala małutkim na uległość, buntują się nieszkodliwie, a poczciwe zakonnice łagodzą konflikty między surowym inspektorem a dziećmi.

Nauka klasztorna rozpoczynała się od wspólnej modlitwy lub wspólnej mszy ранnej w kościele Św. Jana. Uczennice kochały swe matczki-nauczycielki, zżywały się z niemi, znały ich pacierze i lubiły się przysłuchiwać odmawianym głośno wspólnie przez wszystkie zakonnice modlitwom o oznaczonych regułą godzinach. Wychowanie w klasztorze wywiera na całe życie swój wpływ. U natur słabszych, ulegających wpływom warunków życiowych wywołuje reakcję i czyni z nich nieraz cyników i skrajnych materialistów. Natury silniejsze zachowują w skarbcu swej duszy, owe z „kazania na Górze” wypływające nakazy i stają się one w burzliwe noce ich życia latarniami wskazującymi drogę do bezpiecznego portu i ostrzegającymi przed grożącymi niebezpieczeństwami. Życie klasztorne oparte jest na cnocie pokory, o ten najwspanialszy przymiot duszy ludzkiej, unoszący ją

w prawdziwą wolność ducha. To pokorne nachylenie klasztorного życia przejawia się u artystki Modrzejewskiej w jej stosunku do własnej sztuki, do autora dramatycznego, do swych koleżanek i w ogóle wszędzie tam, gdzie toruje ono drogę do wyższego poznania lub do życiowej decyzji woli. Kto posiadał sztukę — mówi mnich średniowieczny Theofi—niech się tem nie szczyci, ponieważ nie jest to zdobyczą osobistą, lecz darem nieba". Życie klasztorne nie znosi trywialności i pospolitości, chociażby z tej racji, że wyodrębnia ze społeczeństwa grupę ludzi żyjących według innych zasad i reguł i skierowuje ją do medytacji i kontemplacji nad religijnymi objawami bytu. To odrębne za murami życie, przenika całą istotę człowieka, modeluje ton mowy i głos, wytwarza opanowany i spokojny gest, i chód czyni pływającym po powierzchni ziemi, odcieleśnionym. Wychowanki klasztorne cech tych nabierają w mniejszym lub większym stopniu i stanowią one ów niewypowiedziany wdźwięk i czar, jakim się odznacza kobieta polska, a jaki w tak wysokim stopniu posiadała Modrzejewska.

Nie można pominąć w rozważaniu źródeł i cech twórczości artystki, struktury miasta, w którym się urodziła. Perspektywy miast, są nieraz kierunkowymi linjami w życiu: Kraków zaś jest tak zbudowany, że każdy widok kończy się albo jaśniejącą na wodnokręgu Katedrą Wawelską lub

kościółem. — Na krańcu więc każdego spojrzenia dziecka krakowskiego widnieją dom Boży, o królestwie bożem na ziemi opowiadający, a jeśli jeszcze w dniu uroczyste do tego widoku przyłączy się poważne nawoływania dzwonów, z dzwonem Zygmunta na czele, zrozumiemy owo skupienie modlitewne, które rodzi się w duszy dziecka i na całe życie wskazuje mu źródła prawdziwej sztuki z ducha płynącej.

Z trójwymiarowości praktycznego życia wyprowadza artystę wyobraźnia i ukazuje mu inne światy. Niehamowana, lecz pobudzana w dzieciństwie, staje się w dojrzałej twórczości artystycznej skarbcem form artystycznych. Dobre duchy opiekujące się rozwojem artystycznych natur podsuwały i małej Helenie książki z cudownymi i czarodziejskimi powiastkami. O dobór tych książek dba panna Salomeja, córka jej ojca chrzestnego Radwańskiego. Już w siódmym roku życia zaczytuje się na umór we wszystkim co jej w rękę wpadnie, a prócz tego przysłuchuje się prześlicznym powiastkom i powieściom czytowanym wieczorem przez przyjaciela domu i nauczyciela języka niemieckiego Zimmajera. „Czytywano kolejno, i podczas gdy matka i córka Teresa robiły lub cerowały pończochy a my stroiliśmy lalki, któryś z braci, lub ktośkolwiek na ochotnika brał książkę i czytał na głos. Były to wieczory rozkoszne, których zapomnieć tru-

dno *). A cóż to mogły być za książki. Zapewne Grima zbiór powiastek, i cała literatura romantyczna pełna fantastycznych opowiadań, dociekań nadzmysłowych, legend i podań o rycerzach rozkochanych w królewnach, o zaklętych księżniczkach, o czarach, czarownicach i czaro-dziejach.

Wolne miasto Kraków zajęte w 1846 roku przez Austriaków, zcichło w swoim życiu, lecz po spaleniu w 50 roku rozpoczęło swą odrodzeniową pracę. Poczęto od uprzątnięcia gruzów, usuwania rozsypujących się dawnych średniowiecznych murów i bram miejskich a na ich miejsce założono planty okalające śródmieście, ulubione miejsce spacerowiczów krakowskich. Austriacy wprowadzili język niemiecki w szkołach a przedstawienia teatralne odbywały się naprzemian po polsku i po niemiecku. Niemcy żyjący w Krakowie z wolna przesiąkali kulturą polską a w zamian zaznajamiali Polaków ze swą głęboką poezją romantyczną, z Fryderykiem Schillerem, ulubionym wówczas poetą, za jego zapał wolnościowy, za jego szlachetne duszy porywy. Wielu z arystokracji polskiej, i bohaterów walk z 48 roku a potem z 63 roku mieszkało w Krakowie. Dom pod Baranami Potockich stanowił ognisko życia towarzyskiego, gdzie gromadziła się nie tylko arystokracja lecz wszystko, co tylko było

*) Wsp. i wr. III.

wybitniejszego pod względem intelektualnym i artystycznym.

Miasto było małe, wszyscy się znali między sobą, pracowali wspólnie i umieli zachować hierarchję duchową. Wybitniejsi ludzie krakowscy stawali się chwałą miasta i otoczeni byli ogólnym szacunkiem.

Tłum przepuszczał ich szpalerem, kornie chyłąc głowy przed ich talentem i pracą. Obok ludzi wybitnych wyrastały na podatnym gruncie krakowskim typy charakterystyczne, pragnące się wyróżnić z pośród tłumu, lecz mając pustkę w duszy zastępowali ją oryginalnym wyglądem.

Niektóre z nich spotykane codziennie, na zawsze utkwily w pamięci Modrzejewskiej i ujaśniły jej groteskową stronę życia ludzkiego. Takim typem, a raczej dwoma, byli dwaj bracia hr. M., podeszli już kawalerowie, ubrani jednakowo w piaskowe obciste długie surduty, cylindry i śnieżnej białości koszule z gorsami zdobnemi w żaboty. Obaj nosili małe faworyty à la Byron, a gdy mijając panie, podnosili kapelusze widać było ich wysoko i mozolnie wyczesane czupryny ślniące się sztywnie na samym czubku głowy *).

Od najmłodszych lat otoczona była Modrzejowska ciepłem rodzinnem. Matka jej była osobą wielkiej energji, żywą, otwartą, szlachetną,

*) M. wspom. i wrażeń.

lecz prędką w swych sądach. Prowadziła dom i interesa, dbała o gromadkę dzieci przywiązanych do niej. A dzieci było dosyć, czterech synów i dwie córki. U wszystkich istniał jakiś pęd do aktorstwa. Tworzyli rodzinny zespół teatralny. Pod dyрекcją Józefa urządzano w domu raz na miesiąc amatorskie przedstawienia. Najstarszy Józef grywał role charakterystyczne i malował dekoracje, Szymon zajmował się muzyką, a Feliks obejmował role amantów. Z gromadki tej czworo wstąpiło do teatru. Pierwszą swą bytność w teatrze przeżyła Modrzejewska jakby „jakiś sen radości i czaru”. Dawano operetkę „Córka pułku” i balet „Syrena Dniestru”. Przedstawieniem była tak oszołomiona, że nie można było z nią się dogadać i w gorączce położono ją do łóżka.

Troszkę podrósłszy, kiedy bracia jej wyjechali, stęskniona do przedstawień teatralnych, pisze sama jakiś „przerażająco straszny dramat, pełny tyrad i tragicznych sytuacji” kończący się śmiercią. Wystawiła go rodzinnymi siłami w saloniku matki spraszając na wieczór dzieci z niankami i znajomych z sąsiedztwa. Niestety u matki i gra i treść dramatu nie znalazły uznania.

Matka niezadowolona z upodobań córki, zabroniła zajmować się przedstawieniami i zakazała chodzić do teatru. Zakaz ten trwał przez kilka lat, aż do ukończenia kształcenia w kla-

sztorce, i słusznie, bo zbyt wrażliwa natura Modrzejewskiej nie była jeszcze odporną na działanie sztuki w teatrze, zbyt się nią przejmowała i mogła być wyprowadzoną zupełnie z równowagi psychicznej. Dopiero jako dorastającą pannę zaprowadziła ją z sobą rodzina do teatru na przedstawienie, za namową Zimmajera, przyjaciela domu i późniejszego męża Modrzejewskiej.

Już nie ciekawość dziecięca owładnęła jej duszą, lecz wstępując w progi teatru wkracza „do Świątyni” przejęta czcią i zachwytem, jako do miejsca, gdzie „powiew uczucia poety, jedno dotknięcie czarodziejskiej różdżki sztuki aktorskiej roznieca w ludzkiej gromadzie śmiech lub łzy wyciska”. Grano „Intrygę i miłość” Schillera, Modrzejewska siedziała jak skamieniała, „wchłaniając każde słowo sztuki i wpijając się oczyma w grę aktorów niemieckich”. Odtąd ukochała poezję dramatyczną Schillera, zapoznała się z nią dokładnie, a z ukochania tego tworzy jedną z najwspanialszych kreacji scenicznych. Marję Stuart. W rok później zapoznaje się z tytanem nowoczesnego teatru, Szekspirem. Była na przedstawieniu „Hamleta” granego przez wiedeńskiego aktora Fritza Devrienta. Doznała wrażenia tak niesłychanego „że wzniciło ono w niej bałwochwalcze wprost uwielbienie” dla Szekspira. „Ten tajemniczy duch, dusz ludzkich władca, ten wielki i jedyny Szekspir”, został od onej chwi-

li jej mistrzem i pozostał nim przez cały ciąg teatralnego zawodu. Gra młodego aktora wywarła na Modrzejewskiej wrażenie i rozbudziła na nowo tęsknoty do sceny. Jednak zapadły te dawno ostudził wyrok jednej z aktorek teatru krakowskiego, orzekający, że Modrzejewska nie ma talentu i że nie warto jej uczyć na scenę.

Biegną po fantastycznej na pozór linii wypadki życiowe, kładą się jakieś dziwne przeszkody na drodze życia i znów usuwają się same, wreszcie ściele się przed artystą jasna droga, wabi i kuśi do pójścia po niej. Więc przypadkiem usłyszał nauczyciel muzyki śpiewającą Helenę u siebie w domu, zachwyca się jej głosem, uczy śpiewu i przyrzeka wyrobić na pierwszą śpiewaczkę operową. To znów Zimmajer przyjeżdża z Wiednia oszłomiony grą aktorów Burgteatru i przyprowadza najlepszego aktora teatru niemieckiego w Krakowie na nauczyciela Modrzejewskiej. Pan Axtman uczy ją roli Ludwiki w Intrydze i Miłości, Małgorzaty w Fauście, Klary w Egmoncie i Katchen z Heilbron" Lessinga. Pan Axtman nie tylko był doskonałym aktorem i artystą na wskroś, prócz tego był idealistą, wzorem entuzjazmu i zapału artystycznego oraz szlachetności; przy mierając sam z głodu nie chciał wziąć za udzielanie lekcji najmniejszego wynagrodzenia, twierdząc, że przyszłe powodzenie na scenie Modrzejewskiej będzie mu dostateczną zapłatą.

Pod wpływem Zimmajera, mimo pewnych obaw i „tajemniczych udręk“, że trzebaby kraj opuścić i iść między obcych, oswaja się coraz więcej Modrzejewska z myślą kariery artystycznej na niemieckich scenach. Czyta bardzo wiele po niemiecku, czyta wspólnie z Gustawem Zimmajerem; ulubieni jej polscy poeci, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Zaleski idą na razie w zapomnienie, na ich miejsce przychodzą Goethe, Wieland i Lessing, a nawet uczy się na pamięć niektórych ustępów z Nibelungów.

Równocześnie dojrzewa w niej kobieta i jak prześliczny rumiany owoc zawisa ku pokusie wszystkich, na gałęzi pnia rodzinnego. Sięga po niego ten, co jest najbliżej, co ukołysał jej fantazję słowami największych poetów, co odczytywał z nią historję Siegfryda i Walkirji. Gustaw Zimmajer był tym człowiekiem, co w niej wzniecił i ciągle podsyczał zapał artystyczny, co ją obeznał z liteaturą dramatyczną polską i niemiecką, a który zapewne należał do tych ludzi, co nie będąc sami aktorami, scenę kochają i przez to ukochanie stają się organizacyjnym ośrodkiem zamierzeń teatralnych, gromadzą koło siebie zespoły i odczuwają talent u drugich, umiają go uszanować i rozwijać. Ówczesny stan teatru polskiego nie budził w nim zaufania, nie wierzył w jego przyszłość, pragnął szerszego działania, niż na prowincjonalnej scenie kraiku małego ja-

kim była wówczas Galicja — marzył zawsze o występach Modrzejewskiej na scenach niemieckich.

Musiały w tym czasie nastąpić w rodzinie Bendów jakieś wstrząsy, bo przeniosła się ona z Krakowa do małego miasteczka, Bochni, sławnego z kopalni soli, oddalonego o kilkadziesiąt kilometrów od Krakowa. Rozpoczęło się cichutkie, małomiasteczkowe życie, karmienie małego Rudolfa Modrzejewskiego, przechadzki po najbliższej okolicy. Ferment artystyczny duszy Modrzejewskiej nie pozwalał jednak na zupełnie spokojny żywot, zawsze się coś koło niej działo, zawsze coś zdarzało, a jakiś najdrobniejszy fakt rozrastał się do niebywałych rozmiarów, i pomagał jej do rozpoczęcia kariery artystycznej.

Urzędnicy i garstka inteligencji urządziła w lecie majówkę do pobliskiego lasu. Na niej spotyka Modrzejewska, na polanie wśród lasów, dawnego znajomego Łobojkę, aktora i tancerza. Cygan artystyczny włączył swój niespożyty humor po prowincji polskiej. Radość ze spotkania była ogromna. Oczywiście zaraz urządzono w rodzinie lekcję tańców. Wieczory spędzano razem, wesoło, w pełnej zażyłości. Lecz i prowincjonalną ciszę przerywają groźne wypadki. W kopalniach soli powstał pożar, w czasie którego kilku górników poniosło śmierć.

Łobojko i rodzina Modrzejewskiej postanowiła urządzić przedstawienie amatorskie na dochód wdów i sierot po ofiarach. W domu zrobił się ruch i ożywienie, wszyscy znaleźli się znów w swoim żywiole. Próby, uczenie się ról, omawiania reżyserskie. Przygotowano dwie sztuki „Białą Kamelję” i „Primadonnę czyli mleczną siostrę”. Grali w niej, Modrzejewska i jej siostra, Łobojko i jego uczeń Bauman. Powodzenie było niebywałe a publiczności bocheńskiej znużonej monotonnem życiem tak się to przedstawienie podobało, że uprosiła amatorskie kółko o nowe widowiska. Małej grupce w to graj. Co sobota przedstawienie w kasynie a tydzień spędza się na przygotowywaniu. Co to za rozkosz zmienić nagle szarotę życia w działalność artystyczną — poczyną się na nowo kochać życie i ludziom spędzać smutek z czoła. Dobrze bogi opiekują się teraz z tkliwością Modrzejewską. Nasłaly jej raz niebywałego widza. Po przedstawieniu zjawił się za kulisami i wypytywał Modrzejewskiej jak długo już była na scenie „*Ależ ja nigdy nie byłam na scenie i nie jestem zgola aktorką. Gramy ot tak, dla przyjemności*”. Mam nadzieję — powiedział na odchodnym Chęciński, stary reżyser teatru warszawskiego — „*wkrótce Panią zobaczyć w Warszawie*”.

Wypadek ten rozstrzygnął o przyszłości Modrzejewskiej. Wiarę w talent, utwierdził najpo-

ważniejszy znawca i reżyser najlepszego w Polsce teatru.

Grono amatorskie postanowiło zespół zamienić na rzeczywisty teatr. Nie sięgano odrazu zbyt wysoko, nie stworzono spółki akcyjnej i nie rozpoczęto od poszukiwania kapitału, lecz mając ufność w swoje zdolności i pracę przystąpiono od razu wprost do rzeczy, w skromnych rozmiarach, ale rzeczywistych.

Pan Łobojko pojechał do Krakowa wystarał się o pozwolenie na wędrowne towarzystwo teatralne i bezwłocznie ruszono na wędrowkę artystyczną po małych miasteczkach galicyjskich.

Wiosna w duszy i wiosna w naturze. Biała płócienna budka okrywająca wóz z trzema siedzeniami, a za nią jednokonny wózek wiozący dekoracje i walizki — potoczyły się po białej szosie podgórskiej okolicy. Rozśpiewanie nadziei rozpierało pierś. Wiersze same popłynęły na usta a potem pieśni polskie. W takiej wędrowce dusza artysty nabiera radości życia, która później przemienia się w klejnoty sztuki na scenie. Dusza się wznosi w obłoki, szybuje po przestworzach błękitnych i nigdy już w życiu nie spadnie na dno zgnilizny miejskiej. Dusza czuje nieskończoność i nigdy nie zamknie swej sztuki w małościowość sztuczek wirtuozowskich. Dusza czuje harmonje i jedność natury i stworzy na scenie kreacje jednolite w strukturze, a w szczegółach

oparte na szarmonizowanych akordach uczuciowości.

Na tej górskiej drodze, wijącej się po nad rzeczkami i potokami, spływały do skarbcza sztuki Modrzejewskiej, wszystkie klejnoty rozsiane w naturze, przepojonej jednym modlitewnym pragnieniem czynu twórczego. Była to wędrówka trubadura uginającego się radośnie pod ciężarem ideału swej ukochanej sztuki. Towarzyszyło jej w drodze rozweselenie, a za nim szło uśmiechnięte szczęście. Z za każdego drzewa, z każdego kwiatu wychylały się do niej główki chochlików, skierek, Puków i innych leśnych twórków, z chmur spływała muzyka Arniela, a szumem drzew kołysała jej duszę cała natura. To rozradowanie i przepojenie naturą uzyska później swą formę sceniczną, kiedy zetknie się z Szekspirem, kiedy pocznie odtwarzać jego czarujące postacie komedjowe.

Pierwszy postój w Nowym Sączu wędrownego zespołu udaje się doskonale, mieszkańcy tłoczą się na przedstawienia. Modrzejewska gra główne role, lecz dla ćwiczenia i wprawy obejmuje najmniejsze epizodyczne rólki, byle tylko być na scenie, byle coraz więcej nabierać techniki teatralnej. Epizody wypadają świetnie. Raz grając historyczną i komiczną staruszkę doprowadza audytorjum do homerycznego śmiechu. Wędrowny teatr grał wszystko, co popadło a Mo-

drzejewską obarczał stale najcięższymi rolami. Grała między innemi Amelję w „Zbójcach”, lady Tearle w „Szkole obmowy” Sheridana, „Klarę” w Ślubach panińskich, i wiele głównych ról w melodramatach z francuskiego i komedjach Fredry, Korzeniowskiego, Szymanowskiego i innych.

Ślawą Modrzejewskiej rosła z dnia na dzień, roznoszona z miasta do miasta; wkrótce stała się ulubienicą prowincji, a nazwisko jej musiało być zawsze na afiszu. Doszły te słuchy, aż do uszu dyrektora teatru lwowskiego, Nowakowskiego, żadnego, jak każdy dyrektor — znalezienia oryginalnego talentu, któryby był nową atrakcją dla publiczności. Wyjeżdża więc dyrektor Nowakowski do Sambora i przypatruje się grze Modrzejewskiej. Oględziny wypadają dobrze i w jakiś czas potem — 6 listopada 1862 roku — zawiera z nią kontrakt na półtora roku, angażując ją jako wodewilistkę, na miejsce ustępującej śpiewaczki operetkowej Majeranowskiej. Grywa tam role najrozmaitsze „raz jest dostojną damą, to paziem, wenecką kurtyzaną, węgierskim skoczkiem, cyganką i zaczarowaną królowną, nieśmiałym podlotkiem i czupurną a wygadaną subretką^{*)}). Po roku, praca ta zaczyna ją wyczerpywać, bo wyuczenie się co tydzień trzech nowych

^{*)} Tygodnik Ilustr. 1901. Str. 74.

ról, a prócz tego próby i szycie nocami kostjumów przechodzi siły ludzkie. Schudzona, zmęczona, wyczerpana a prawdopodobnie zniechęcona ciągłą walką z koleżankami zazdroszczącemi jej powodzenia i dręczącemi ją codziennie drobnemi małemi złośliwemi ukłóciami — usuwa się ze sceny lwowskiej i powraca na prowincję.

W parę miesięcy potem mąż jej Gustaw Zimmajer bierze w dzierżawę teatr w Czerniowcach i zbiera nowy zespół aktorski. Należą do niego bracia Modrzejewskiej Józef, Feliks i Szymon Bendowie, siostra jej z mężem Tomaszewskim, Ortyński i Wincenty Rapacki z żoną Józefą Hoffmanową. Czerniowce wówczas były stołecznem miastem małego kraiku korony austriackiej -- Bukowiną — zwanego, zamieszkałem przez trzy narodowości Rumunów, Polaków i Niemców. Były to ostatnie rubieże polskości, gdzie w dobrej zgodzie i kulturalnej jedności żyły obok siebie trzy narodowości, wspomagając się wzajemnie w artystycznych imprezach. Teatr polski był najbiedniejszy, bo procent Polaków w mieście był najniższy, ale za to ~~hodował~~ wyjątkowy talent, którego mu inni zazdrościli, — talent Modrzejewskiej. Teatr ten nie dawał dostatecznej przestrzeni, aby talent Modrzejewskiej mógł „rozpostrześć skrzydła do wielkiego lotu“, było mu w nim za ciasno, marnowano go, rozdrabniano.

Wszyscy to czuli, wszyscy nad tem boleli. Znow więc powstała myśl, podsycana przez Zimmajera, przeniesienia się na scenę niemiecką.

Tym razem zabrano się bardzo poważnie do rzeczy i po kilku miesiącach nauki wymowy niemieckiej, doprowadzono do tego, że można było zapowiedzieć plakatem drukowanym „gotyckimi literami” występ Modrzejewskiej na scenie niemieckiej w jednoaktówce „O chlebie i wodzie”. Zbliżający się termin występu, gotyckie litery na plakacie, jakieś niewyraźne wspomnienia dzieciństwa wywołały niepokój w duszy Modrzejewskiej. Sumienie narodowe zaczęło się coraz silniej odzywać, i mimo poszukiwań za usprawiedliwieniem swych zamierzeń ogarnęło ją nieuchwytnie poczucie, że popełnia coś niewłaściwego. Poczuła się bardzo nieszczęśliwą, zgębioną, lecz bierną i bezradną. W momencie tym, znowu jej dobre opiekuńcze bogi przychodzą z pomocą. W dniu przedstawienia, rano, zsyłają przechodzącą przed jej dom muzykę, która gra pieśni narodowe polskie. Wsłuchana w żywy twór narodowy — w pieśń polską — stanęła chwilę w przejęciu, w zasłuchaniu, a potem cała zapłakana zdobyła się na decyzję nie dopuszczenia do odstępstwa narodowego, i zrezygnowała raz na zawsze z występów na scenach niemieckich.

Myśl jednak zdobycia jaknajszerszego tere-

nu dla swego bujnego talentu, dla swej ukochanej sztuki nie opuszcza jej. Uczy się po francusku, doskonali w śpiewie a w podświadomem szepcą do niej głosy Julji, Ofelji, Rosalindy, opowiadają o Szekspirze wabią swym czarem i nawiązują ku scenie angielskiej.

W ciągłej natężonej pracy scenicznej i wyjazdach do okolicznych małych miasteczek, spędza kilka lat aż do 1865 roku. Śmierć jej róreczki i zerwanie z Zimmajerem, które bardzo ciężko odchorowała daje jej zupełną wolność. Chorą, zbiedniałą, niemal umierającą przewozi brat jej Józef i matka do Krakowa.

Tak kończy się pierwszy okres najrańszej młodości i pracy artystycznej Modrzejewskiej. Okres wędrówki po podgórskich miasteczkach małopolski, na zboczach Karpat rozsiedlonych. Zdobywa w niej tężyznę natury, szerokie szczytne horyzonty, prawość zjawisk przyrody, ufność w Opatrzność kierującą ludzkimi sprawami i pogodę ducha, przejawiającą się nieraz w łobuzerskim geście, — którym tak lubiła czasami okraszać chwile pustoty*). Poznała również miłość i macierzyństwo i ich tragiczne momenty w życiu.

*) Rapacki Sto lat.

NA SCENIE KRAKOWSKIEJ

Kraków, mimo że w XVII wieku przestał być stolicą Polski, utrzymał jednak pewną tradycję przedstawień teatralnych. Grywano w różnych miejscach, raz w Kszysztoforach, to znów w pałacu Spiskim, lub w ratuszu. Stałego miejsca na teatr nie było, dopiero Józef Kłuszewski starosta, nabywszy dwa domy przy placu Szczepańskim zrobił z nich budynek teatralny i od roku 1800 przedstawienia w nim dawać począł. Rząd austriacki po zajęciu Krakowa, pozwolił tylko na grywanie w języku niemieckim, dopiero w pięć lat potem wolno było raz na tydzień dawać przedstawienia polskie. Kiedy w roku 1809 przydzielono Kraków do Księstwa Warszawskiego przybył z Warszawy Bogusławski i założył prawdziwy i trwały teatr polski. W 1840 senat Wolnego Miasta Krakowa oddał teatr w zarząd St. Chęłmowskiemu. Grywał on wówczas w starym teatrze przy ulicy Św. Jana w gmachu urządzo-
nym na teatr po dawnym kościele bonifratów

a kiedy ukończono budowę nowego teatru na placu szczepańskim, Chęłkowski był zmuszony odstąpić dyрекcję teatru Hilaremu Meciszewskiemu, członkowi towarzystwa naukowego krakowskiego, najwybitniejszemu człowiekowi ówczesnego Krakowa, gromadzącemu pod swoim przewodnictwem całą inteligencję Krakowa w restauracji hotelu Saskiego. Jednak trudno było Meciszewskiemu uporać się z bracią artystyczną, bo już w półtora roku odstępuje zarząd teatru J. Mączyńskiemu.

Pod rządami Mączyńskiego i jego następców Juljana Pfeifra, Karola Królikowskiego i Miłaszewskiego teatr upadał, publiczność go nie popierała, ponieważ wszystkim tym kierownikom zbywało na umiejętności, nie opierali swej działalności na jakiejś wyższej myśli a niewolniczo trzymali się szablonu.

Po upadku dyrekcji Miłaszewskiego teatr zamknięto a Kraków z niepokojem oczekiwał, kto teatr od rządu austriackiego w zarząd dostanie.. Kraków wówczas, po klęskach powstania 63 roku pierwszy doszedł do przekonania, o konieczności intensywnej pracy we wszelkich dziedzinach narodowej kultury. Około tej myśli zgromowali się najwybitniejsi ludzie. Geniusz Matejki okazujący społeczeństwu naocznie w dramatycznych obrazach jego wielką przeszłość panował nad duszami. „Jego chuda twarz błada, o

nieregularnych rysach, świadczyła wymownie o woli, wyteżonej w nadludzkim trudzie i o trawiącym ogniu artysty. Tło: zieleń drzew i zwaliska dawnych murów otaczających miasto, było jakby stworzone dla tego niezwykłego człowieka, rodem z średniowiecza, który pośród współczesnych sobie, sprawiał wrażenie zjawy jakiejś, wywołanej z przeszłości i zabłąkanej w tłum ludzi, banalnych tak strojem jak myślą^{*)}) a żyjącej przyszłością narodu. Obok niego stali w rzędzie bojowników o przyszłość narodu: poeta i historyk Józef Szujski, wypuszczony dopiero z więzienia Stanisław Tarnowski, człowiek nieznużonej pracy i szlachetnego serca, Karol Estreicher kierownik biblioteki jagiellońskiej, znakomity znawca i historyk teatru, Władysław Anczyc nieśmiertelny twórca sztuk ludowych, Stanisław Koźmian również niedawno wypuszczony z więzienia a wkrótce najwybitniejszy dyrektor teatru i wychowawca młodych aktorów.

W tym gronie i w kołach arystokracji zbierającej się w pałacu pod Baranami u Potockich, gdzie duszą towarzystwa była przyjaciółka i uczennica Szopena Arturowa Potocka — powstała myśl zajęcia się teatrem krakowskim. Podjął ją Adam Skorupka, Stanisław Koźmian i Wale-ry Wielogłowski a do urzeczywistnienia dopo-

*) Wspom. i wr. XVIII.

mogli Adam Potocki, ks. Leon Sapieha i Henryk Wodzicki. W lecie 1865 roku hr. Adam Skorupka otrzymawszy koncesję od rządu na prowadzenie teatru w języku polskim i niemieckim zwrócił się do Stanisława Koźmiana o współdziałanie a uzyskawszy jego zgodę przystąpili do organizowania teatru. Wezwali przedewszystkiem na reżysera Jasińskiego z Warszawy a zespół dobierali z wybitnych sił znanych i młodych, zupełnie nieznanymi.

Szczęśliwą mieli rękę i złożyli wyjątkowo niezwykle dobrany zespół.

Afisz pierwszego przedstawienia z dnia 19-go października 1865 roku wymienia następujące artystki i artystów zaangażowanych do krakowskiego teatru: Bendowa, Ekerowa, Hennigowa, Hofman, Kwiecińska, Łapińska, Modrzejewska, Morska, Nowakowska, Rapacka, Raszowska, Rudnicka, Thun, Wiśniewska, Wolska, Zakrzewska i panów: Benda, Deryng, Eker, Henning, Janowski, Ładnowski ojciec, Ładnowski syn, Miciński, Rapacki, Raszowski, Siedlecki, Sikorski, Sochaczewski, Świerczewski, Wisłocki, Wolski, Zródelski.

Modrzejewska, o której już w 1862 roku w Dzienniku literackim pisał Władysław Łoziński „że jakkolwiek dopiero od roku występuje, ma już rękojmię znakomitej przyszłości, i może stać się ozdobą cenną nietylko swego teraźniejszego

lecz każdego innego towarzystwa", zaangażowana za wstawieniem się jej brata Feliksa Bendy, odrazu zyskała w teatrze dominujące stanowisko. „Tu dopiero — pisze Wincenty Rapacki*) — w słynącym z swej kultury Krakowie, otworzono oczy szeroko, gdy dała się poznać, z początku jakby niedowierzano własnemu wzrokowi, powołali dopiero utwierdzano się w przekonaniu, że to przecież... Modrzejewska. Ależ to siostra Bendy! Taki talent! Skądże to!?”.

Po raz pierwszy wystąpiła dn. 7 października 1865 roku w dramacie, na tle dziejów XVI wieku, Wacława Szymanowskiego p. t. „Salomon”. Grała rolę Sary, księżniczki żydowskiej. „A Sara jej” — pisał Antoni Kłobukowski**) była tym ideałem kobiecym, który Stwórca przywoływa do bytu bez różnicy stanu i narodu, i przeznacza do odegrania w życiu głośniejszych lub cichszych, ale zawsze ważnych ról, tym ideałem, który wyszedłszy czy to z pod słomianej strzechy, czy nawet z kasty pogardzanej, odrazu imponuje swą wyższością sprawiając powszechne podziwienie, tym ideałem o którym prawią już podania ludowe, jeśli wspominają, że możni lub nawet królowie uderzeni wdziękiem i bystrem rozumem cór wiejskich pojmwali je za żo-

*) W. Rapacki 100 lat. Teatr warszaw. Str. 144.

**) Czas 10. X. 65.

ny. Wychodząc z teatru słyszeliśmy, że Sara Modrzejewskiej nie miała w sobie nic żydowskiego, że w niczem nie różniła się w zachowaniu od jakiejś księżniczki lub królowej. To właśnie była wielka zaleta jej gry, bo Sara przestała już należeć do pogardzonej (wówczas — XVI wiek) warstwy, ona wyższą już była nad zwykłe stosunki ludzkie, cierpieniem tylko miała spłacić jeszcze dług temu światu, duchem zaś żyła już w innym świecie, wyższym, dla którego na ostatnie zaklęcia ojca, by wróciła do dawnej wiary, z całym spokojem odpowiedziała owo stanowcze: „Nie mogę” po którym już nie ma powrotu. Powaga, godność, urok przekonania o świętości nowej wiary, do której z taką miłością tęskniła, ta miłość święta, przy której zupełnie wgląb wstąpiła miłość do ziemskiego kochanka, wszystko to było z całej gry Modrzejewskiej, nawet kiedy autor skazał ją na wewnętrzną walkę i na nieme cierpienie”.

Na przedstawieniu tem spotkała Modrzejewska Antoninę Hofman drugą „gwiazdę”, — choć nie tak pełną blasku, — sceny polskiej z owych czasów. Były to dwie zupełnie odmienne piękności*), około których skupiło się ogólne zajęcie, i na których przeważnie oparł się repertuar odradzającego się teatru. Hofman była kobietą uro-

*) Z. Przybylski, Ant. Hofman.

dziwą, o rysach nieregularnych, miała pyszne pełne wyrazu piwne oczy, czerwone wargi i wspaniałe kasztanowate włosy spadające do kolan. Cała jej zewnętrzna postać nadawała się „do ról namiętnych o wyraźnych konturach, do charakterów zdecydowanie określonych” i do ról salonowych w komedjach, w których była rzeczywiście niezrównana i skutecznie rywalizowała z Modrzejewską. Hofmanowa była poniekąd poprzedniczką późniejszego realizmu na scenie, lecz strzegła się w tym kierunku przesady**).

Modrzejewskiej, natura była bardzo szczodra matką. Dała jej w wysokim stopniu wszystko, czego artystka koniecznie potrzebuje; dała jej prócz pięknej powierzchowności, postaci i głosu, najważniejszy dar przenikliwości artystycznej, intuicji artystycznej przeczuwającej czego w roli potrzeba, i wdzięk czarujący całej postaci, który podbijał tłumy na obu półkulach ziemi. Hofmanowa była jakby do potęgi podniesionym ideałem piękności i wdzięku mieszczańskiego a Modrzejewska jakby wykwitem starych panujących rodów, cudnym okazem starej rasy, szukającym w sztuce zadowolenia i wyżycia energii życiowej.

Nieuchronną stała się rywalizacja tych dwóch artystek, tem bardziej, że reżyser Jasiński wi-

**) Czas 10. X. 65.

dząc niezwykle zdolności Modrzejewskiej namówił ją do ról tragicznych i dał do wyuczenia około sześćdziesięciu ról na cały rok. Kiedy obie artystki występowały w jednej sztuce widownia dzieliła się na dwa obozy i część teatru wywoływała namiętnie Hofmanową, druga zaś Modrzejewską z niemniejszym zapałem. Spory artystyczne przenosiły się również do towarzystwa krakowskiego, różniąc nieraz rodzonych braci, jak to było ze Stanisławem i Kazimierzem Badenim. Wszystko to jednak podniecało do twórczości scenicznej, zmuszało do jak największych wysiłków artystycznych a kierowników teatru do ustalania repertuaru godnego tak wybitnych sił, jakimi teatr rozporządzał.

Drugą z rzędu sztuką, w której ukazała się na scenie krakowskiej Modrzejewska była operetka Dunieckiego „Paziowie królowej Marysieńki”. Grając w niej miała rolę pazia, z tem swoim szelmosko-łobuzerskiem zacięciem, w kostjumie z XVI wieku wyglądała bardzo kształtnie i uroczo i w zupełności podbiła publiczność krakowską.

Powodzenie jakie osiągnęła czternastego października grając „Barbarę Radziwiłłównę” Felińskiego, i entuzjastyczne krytyki podnoszące niezwykle barwną deklamację, wysokie napięcie uczuciowości uwydatnione szlachetnym ruchem, i pełną prawdy mimiką — nie mogły nie wpłynąć

na skryształizowanie dwóch obozów, tych dwóch największych artystek. Obóz jednak Hofmanowej przycichł po przedstawieniu „Don Carlosa”, w którym Hofmanowa grała królową a Modrzejewska księżniczkę Eboli. Do tego artystycznego rekordu przygotowywała się Modrzejewska z całą świadomością, nie szczędząc pracy i trudu. Była pewną swej roli pamięciowo, a tem samem miała myśl wolną i mogła w grę włożyć całą duszę, pamiętać o każdym szczególe, o każdym efekcie, nie chybić żadnej intonacji ani żadnego gestu^{*)}). Przetworzyła się na scenie w księżniczkę Eboli i prawdziwością swej sztuki zwyciężyła.

Rywalizacja ta będąc wyłącznie artystyczną, podnosiła wartość teatru i jej to zawdzięczała nieraz widownia niezrównane przedstawienia, jak „Śluby panieńskie” Fredry, w których Klarą była Hofmanowa, Anielą Modrzejewska, Radostem Rapacki, Guciem Swieszewski lub Benda, Albinem Bolesław Ładnowski syn, Dobrojską - Ekerowa; do tych przedstawień należała „Balladyna” Słowackiego z Hofmanową w roli Balladyny a Modrzejewska w roli „Goplany”.

Mimo, iż polityka dzieliła trochę ludzi w Krakowie, spotykali się oni wszyscy na wspólnym gruncie umiłowania teatru i, utworzyli zastęp „Przyjaciół teatru” rodzaj towarzystwa, w któ-

^{*)} Wspom. i wr. XVI.

rym na wspólnym terenie towarzyskim rozgrywały się walki o sztukę. Byli w nim lewicowcy, piszący wówczas w piśmie „Kalina” redagowanym przez Bałuckiego, Alfreda Szczepańskiego i Ludwika Kubalę i prawicowcy grupujący się około „Czasu” i „Przeglądu”, do których należeli: Stanisław Tarnowski, St. Koźmian, Lucjan Siemieński, Józef Szujski, Maurycy Mann, Szukiewicz, Dębicki, dawniejsi rewolucjoniści z 48 roku Dunajewski, Smolka, Ziemiałkowski i młodszy z 63 roku; Asnyk, Romanowicz, Anczyc, Karol Chłapowski i inni.

Wysoko podniesiony sztandar sztuki w teatrze krakowskim, otworzył podwoje pilnie strzeżone domów arystokratycznych. Powszechną czcią i przez wszystkie warstwy Krakowa wielbiona była i kochana powszechnie p. Arturowa Potocka. „Chociaż podeszła wiekiem uczęszczała na przedstawienia bardzo regularnie, oklaskiwała każdy udatny ustęp roli, uśmiechem odpowiadała na każdy wyraz żartobliwie wytworny”, a te dowody uznania nieraz przypadały Modrzejewskiej. „Pewnego dnia — pisze w swych wspomnieniach Modrzejewska — zaprosiła mnie do siebie, przez swego przyjaciela i powiernika pana Rembowskiego. Był to dla mnie niespodziewany zaszczyt, zaraz też udałam się do pałacu pod Barany. Zastałam panią Arturową czarno ubraną. Błada twarz arystokratyczna w

otoczeniu srebrnych włosów i czarnych koronek, szal koronkowy i falbanki spadające w miękkich fałdach dookoła całej postaci, nadawały jej wygląd dawnego portretu. Przywitawszy się ze mną, zapoznała mnie z całym rodzinnym i przyjacielskim gronem. A ja słuch i wzrok wyteżałam, by pochwycić na czem polega różnica między wielką panią z urodzenia, a przeciętną zamożną panią z miasta. Kwadrans nie bawiłam jeszcze w tem wykwintnem towarzystwie a już przeniknąłam tajemnicę: wszystkie te panie były na wskroś proste, bez śladu snobizmu w całym zachowaniu, wdzięk ich miał w sobie coś dziecinnego, polegając na wykonywaniu nieświadomem harmonijnych ruchów, noszących wszakże na sobie piętno pewnej wytwornej miary, zdobytej ćwiczeniem od pierwszej młodości*).

Wrodzona wytworność, ujmujący wdzięk i poczucie godności otwierało Modrzejewskiej salony „wyższego towarzystwa“ w Krakowie. Zbierali się w nich Zamoyscy, Lubomirscy, Tarnowscy, Sapiehowie i Sanguszkowie. Modrzejewska podobną była jak dwie krople wody do księżniczki Sanguszkowej z Gumnisk pod Tarnowem.

„Czy w życiu, czy na scenie, równa księżniczce Helenie“ mówili z zachwytem o Modrzejewskiej wielbiciele jej z salonów krakowskich, dum-

*) Wspom. i wr. XIX.

ni, że mogą „zachowanie jej i królewskość” na scenie wywieść z podobieństwa z potomkiem książęcego rodu. Modrzejewską „te dorywcze rzuty oka na wnętrza zamkniętych kół wyższego towarzystwa” nie psuły, nie podniecały próżności, lecz stawały się pobudką do bardziej natężonej pracy artystycznej sprzyjającej jej rozwojowi.

Najchętniej przebywała w ściślejszem kółku artystów i literatów, które zbierało się u dyrektora Skorupki. O czym tam mówili ci zapaleńcy odradzającego się teatru polskiego? Mówili o nim jako o nowem królestwie sztuki, które na razie ma zastąpić brak rzeczywistego, a w którym niepodzielnie ma zapanować srebrzysta mowa polska ze szkół i urzędów wygnana, w którym okażą się w blaskach dawnej świetności hetmani, bojownicy polscy, i ich trud, ofiara, poświęcenie i nieugiętości woli w tragicznych starciach z otoczeniem. A z Szekspirem zstąpią na scenę boskie igraszki komedjowe o szczerem i radosnym uśmiechu, wreszcie Fredro podeprze swym słonecznym humorem wątplące i łzawiące dusze i radością je napełni przy ciężkiej codziennej, twardej, od podstaw budującej pracy. Dosyć pseudoklasycyzmu i przeciągłej deklamacji, wiersz powinien być muzykalnie, lecz z prostotą mówiony.

W teatrze praca wrzała, Kraków, małe miasto żądało częstych zmian repertuarowych. Nieraz dwóch sztuk na tydzień trzeba się było Modrzejewskiej nauczyć, a prócz tego nocą szyć kostjumy. Wzorów do nich nikt jej nie dawał, musiała je wyszukiwać w bibliotece Jagiellońskiej. Dopomagał jej w tem dyrektor biblioteki Karol Estreicher. Biblioteka Jagiellońska jedna z największych w Europie, posiadała mnóstwo materiału historycznego i nieraz przy jednym stole znaleźli się Józef Szujski poszukujący za dokumentami historycznymi, Jan Matejko odczytujący z pieczęci wizerunki królów i bohaterów Polski i Modrzejewska szukająca wzorów dla swych kostjumów. Umiała rysować i sama szkicowała wzory. Raz tylko jeden narysował jej mistrz Matejko jako wzór kostjumowy małą postać w stroju średniowiecznym — a w wiele lat potem ulubiony uczeń Matejki, Stanisław Wyspiański, kostjum do Laodamji.

Nie tylko za wzorem do kostjumów robiła Modrzejewska poszukiwania w bibliotece. Ważną dla niej rzeczą było poznać i zrozumieć z rzeczywistej historii postać, którą miała na scenie odtwarzać. Rad i wskazówek udzielał jej dyrektor Estreicher, fanatyczny przyjaciel i znawca teatru. Nie zawahał się użyczać jej książek do domu, ceniąc jej wyjątkową sumienność w przygotowywanym król na scenę. Z wystudjowaną

w domu rolę, zastawała Modrzejewska w teatrze na próbach znakomitego fachowego instruktora reżysera Jasińskiego, nieocenionego w rzeczach fundamentalnych aktorskiego zawodu i teatralnej technice i dyrektora Stanisława Koźmiana, udzielającego aktorowi wskazówki zwięzłej a tak trafnej, że objaśniała aktora w czym błędził, czy to w zrozumieniu roli, czy w jej wykonaniu i wprowadzała go odrazu na właściwe tory.

Stanisław Koźmian, przewidujący polityk, współautor „teki Stańczyka”, genialny publicysta, piszący dla „Czasu” przez szereg lat artykuły wstępne, uważane za opinie stronnictwa konserwatywnego Małopolski, wiedział co to jest praca w zespole polegająca na wytworzeniu harmonijnego rytmu między grającymi i umiał go wytworzyć. W Koźmianie było dwóch ludzi, jeden polityk, kierownik stronnictwa — i drugi artysta — dyrektor teatru, kierujący się jedynie wartościami artystycznymi w wyborze sztuk do grania i w ocenianiu ludzi teatru bez względu na ich przekonania polityczne. Cechowała go swoboda i niezawisłość sądu i nieraz stawał jako dyrektor teatru w opozycji do polityka. Ta zupełna niezawisłość artystyczna, to wzniesienie się wyższego umysłu po nad małostkowość codzienną i względy partyjno - polityczne, udzielało się aktorom z nim pracującym i podnosiło

ich we własnej opinii, rodziło w nich przekonanie o spełnianiu pewnej misji narodowej, polegającej na wcielaniu harmonii artystycznej ze sceny w zbiorowisko zasłuchanej widowni.

Kraków nie miał brudnych i potwornych wielkomiejskich przedmieść, lecz zaraz za rogatkami leżały przycupnięte wsie. Pierwiastek ludowy, owo tchnienie z pól i łąnów, ciągnących się tuż za błoniami wnosili do teatru Sewer Maciejowski i Władysław Anczyc.

Kaśki i Zośki w sztukach ludowych grywa Modrzejewska z lubością, a stwarza je tak pięknie i „wytwornie” i wygląda w ubraniu wiejskiem, w gorsecie wyszywanym blaszkami i spódnicy w kwiatki, tak uroczo, że podbija nimi jeszcze wahające się w hołdach dla niej grupy „warcholów” krakowskich. Z tych pełnych wdzięku postaci ludowych na scenie realizowanych, urodzą się w młodszym pokoleniu upodobania i sympatje dla ludu, artyści — ludowcy pójdą w wieś, a pod Krakowem w Bronowicach osiadzie z żoną chłopką w wiejskiej chacie, zachowawszy obok świetlicy izbę z dworku szlacheckiego, z zegarem z kurantem i karabelą zawieszoną na litym pasie, — Włodzimierz Tetmajer. Z zaczarowanej chaty zrobi się nowy dramat polski „Wesele” i na tej samej scenie przysłuchiwać i oglądać go będzie ku schyłkowi swego życia, Modrzejewska z autorem jego,

Wyspiańskim zawrze przyjaźń głęboką, a w dramatach jego po raz ostatni na scenie krakowskiej wystąpi.

To co z podgórza Małopolski kwitło w duszy Modrzejewskiej, znalazło nowe pożywienie w Wielkopolsce w Poznaniu, gdzie teatr krakowski pod wodzą Koźmiana wyjechał na gościnne występy. Poznańskie, — ów rdzeń polskości, kraina chudego Polaka, twardego, zahartowanego w pracy, mocnego i nieustępliwego, rzetelnego a pełnego humoru i szalejącego za teatrem, jako za najbardziej życiową sztuką — przyjęło teatr krakowski z niebywałem zapalem. Obywatelstwo zjechało się do Poznania z najdalszych stron, zawrzało życie towarzyskie; i mimo, że przedstawienia teatru wypadły w czasie wojny prusko - austriackiej, nic nie straciły na znaczeniu, a stały się uroczystościami artystycznymi i narodowymi. Tam w Poznaniu ujrzała Modrzejewska podczas przedstawienia po raz pierwszy swego przyszłego męża hr. Karola Chłapowskiego, który niedawno wypuszczony z więzienia pruskiego w Moabicie, gdzie był trzymany za udział w powstaniu 63 roku, jako żuaw w oddziałach Langiewicza — wrócił w rodzinne strony.

W dwa lata później przed wyjazdem Modrzejewskiej do Warszawy odbył się dnia 12 września 1868 roku ślub Modrzejewskiej z Ka-

rolem Chłapowskim w kościele Św. Anny w Krakowie. W mężu swym znalazła Modrzejewska wyjątkowo wykształconego doradcę artystycznego, opiekuna życiowego pełnego bujnej szlacheckiej fantazji, nieznoszącej płytkości mieszczańskiego życia, gnanego w dalekie kraje wrodzoną chęcią do przygód. Nudno mu było jeździć stępa po wybojnych lub piaszczystych drogach polskich, tęsknił do szerokich szlaków, nieznanymi krajów i mórz. Wychowany we Francji, władał lepiej językiem francuskim, niż własnym. Wykształcony na literaturze francuskiej, zaznajomił Modrzejewską z jej istotnie wartościowymi dziełami, a pod wpływem, iście chrześcijańskiego jego ducha, nauczyła się Modrzejewska „miarkować swą niechęć wobec nieprzychylnych jej kolegów, i wogóle łagodzić sąd o ludziach”, i nabrała wyższej wyrozumiałości na błędy i wady ludzkie pojawiający grozę istnienia i Odkupienia. Zdobyć stanowiska towarzyskiego przez małżeństwo z potomkiem starej rodziny arystokratycznej ułatwiło jej dalszą karierę artystyczną i dopomogło do przeprowadzenia swoich artystycznych zamierzeń.

Po występach w Poznaniu odbyła ze znajomymi pierwszą kilku tygodniową wycieczkę artystyczną do Paryża. Przyłączył się do niej w Paryżu Karol Chłapowski i objął „godność przewodnika po teatrach.” Największe wrażenie

zrobiła na niej komedia francuska, gdzie „całe przedstawienie dawało wrażenie harmonji, przestrzeganej ściśle przez cały ciąg sztuki, jak gdyby to była symfonia wykonana na wybornie zestrojonych instrumentach.”

Poza pracą sceniczną oddaje się studjom historycznym, ćwiczy się w języku francuskim i w śpiewie. Pracuje ponad siły. Raz podczas próby zatracą zupełnie pamięć, słania się i mdleje z zupełnego wyczerpania. Pracę musi przerwać, lecz kilka tygodni spokoju i wytchnienia przywracają jej dawne niespożyte siły.

Powrót jej na scenę po chorobie budzi niekłamany entuzjizm, sława jej rośnie i przekracza granice kraju. W lutym 1868 roku pojawił się jej portret i sonet z podpisem lord Pilgrim w piśmie „l'artist”. Autorem jego był wielbiciel jej sztuki Aleksander Przeździecki. Za jego to pośrednictwem otrzymuje wkrótce Modrzejewska list z 27 czerwca 1868 roku od Dyrekcji Warszawskich teatrów rządowych *) zapraszający ją na dwanaście gościnnych występów po 150 rubli za każdy występ i benefis.

*) Kurjer Warszaw. 16. IV. 909.

NA SCENIE WARSZAWSKIEJ

Prezesem teatrów Rządowych był wówczas Sergjusz Muchanow, „szambelan dworu Jego cesarskiej mości, Rzeczywisty Radca Stanu”. Był on ongi adjutantem wielkiego księcia Konstantego, potem za rządów liberalnego Wielopolskiego, oberpolicmajstrem. Żoną jego była Marja Calergi, córka kanclerza Nesselrodego, kobieta wytworna, odznaczająca się wyższością umysłową, urokiem w obejściu i smakiem artystycznym. Łączyły ją ściśle artystyczne węzły z najwybitniejszymi muzykami ówczesnymi, żyła w przyjaźni z Chopinem, Lisztem i Wágnerem, była muzą młodego Norwida i bardzo przyjazną Polakom.

Pod kulturalnymi rządami Muchanowa, ulegającego wpływom swej żony, teatr warszawski przeżywał swe bohaterskie czasy, stał się rzeczywistą świątynią słowa polskiego, promieniającego na cały kraj. Każda premjera była uroczystością dla Warszawy, na którą przyby-

wał warszawski świat intelektualny; młody w mundurkach na galerję, dojrzały we frakach na parter. Aktorzy spełniali misję artystyczną i byli swego artystycznego kapłaństwa świadomi. Widownia ze sceną tworzyła nierozłączną całość, ulegała wzruszeniom bezpośrednio, jakby przy akcie liturgicznym. Słowa i gest na scenie nabierały dla niej symbolicznego znaczenia, — rozumiała milczenie i niedomówienia, bo życie było na wskroś wewnętrzne.

Zaproszenie na gościnne występy Modrzejewskiej, aktorki „prowincjonalnej” wydawało się większości członków teatru warszawskiego rodzajem rewolucji pałacowej, sprzeciwiało się tradycjom. W światku teatralnym zaroilo się jak w ulu, i postanowiono w zawiązku łeb urwać hydrze. Pojawiły się artykuły w prasie na temat sprowadzania do stolicy „wydmuchanych wielkości sceny stołecznej”. Wywiązała się na ten temat polemika w prasie, jak zwykle w takich wypadkach nieszkodliwa, bo zaciekawiająca publiczność, a krótki czas przed występami Modrzejewskiej wznowiono „Adrjanę Lecouvreur” Scribe’go, w której, tytułową rolę zagrała Pa-lińska, zapewne w nadzieji, że porównania z nią nie wytrzyma Modrzejewska, a publiczność doskonale będzie przygotowana do krytycznej oceny dwu tych aktorek.

Niezmiernie sumienną ocenę z tego przedsta-

wienia zamieścił w Gazecie Warszawskiej Kenig *). W długim wywodzie dał szczegółowy obraz i analizę głównej postaci — Adrjanny; — wymienił i ocenił najefektowniejsze sceny gry Palińskiej, przypominał, że rolę Adrjanny zaliczano do najtrudniejszych i że żyła jeszcze w pamięci wszystkich rola ta kreowana na warszawskiej scenie przez sławną Rachel, której żadna z późniejszych aktorek nie zdołała dorównać.

Przeznaczona na pierwszy występ Modrzejewskiej sztuki Dumasa „Pojęcia Pani Aubrey” po pierwszych próbach została wycofaną z powodu rzekomej niedyspozycji jednego z aktorów, a w zamian za to zaproponowano Modrzejewskiej rolę „Adrjanny Lecouvreur”. „Miałam wprawdzie zamiar — pisze w swoich pamiętnikach Modrzejewska — grać Adrjanę w Warszawie — ale chciałam to uczynić na samym końcu, zdobywszy sobie wprzód względy publiczności innemi rolami. Obawiałam się, że, będzie to uważane za zuchwalstwo z mej strony, jeśli od tej właśnie roli rozpocznę. Wiedziałam, że w Warszawie, w świecie teatralnym, przyjęto z uśmiechem politowania wiadomość, że porwać się chcę na rolę, z której jedyna Rachel wyszła zwycięsko. Gdy teraz zaproponowano mi nagle, bym od niej właśnie ropoczęła, czułam

*) Nr. 206. 868 r.

zastawioną na się pułapkę, lecz po chwili wahania postanowiłam podjąć rękawicę na przekór i odpowiedziałam: dobrze. Świadoma walki jaką miała stoczyć, przystąpiła do niej z wyrachowaniem i przebiegłością wodza, umiejącego ukryć swe najlepsze siły i pozycje, i zachować je na końcowy finisz. Nie grała przeto na próbach „pełną parą” lecz rolę znaczyła, ale tak umiejętnie, że się zdawało, iż to jej najwyższy wysiłek, opanowała zupełnie nerwy podniecone przedwczesną polemiką dziennikarską i uzyskała konieczny spokój. Świadomość, że w tym pierwszym występie wszystko na jedną kartę stawia, dodawało jej odwagi i ufności. Wiedziała również, że to nie tylko o jej zwycięstwo chodzi, lecz i o tych którzy ją popierali, a w pierwszym rządzie o Muchanowa, którego ówczesny namiestnik Królestwa Polskiego hr. Berg „stary zaskrzepły konserwatysta” nie bardzo lubił i byłby niezmiernie rad, gdyby mu się noga poślizgnęła przy jego nowych zamierzeniach, bardzo na owe czasy rewolucyjnych. Nie mniej chodziło o jej męża Chłapowskiego, o jego znaczenie towarzyskie, który pozwalając swej żonie występować na scenie, przeciwstawiał się wówczas przyjętym konwenansom, a mógł to jedynie usprawiedliwić wyjątkowym talentem swej żony.

Nadszedł nareszcie czwartego października 68 roku, dzień pierwszego przedstawienia. Te-

atr Wielki zapełnił się doszczętnie doborową publicznością, a tłum studentów opanował galerję. Po zjawieniu się Modrzejewskiej na scenie, rozległo się kilka zachęcających oklasków i trochę niechętnych syków i wkrótce zaległa głęboka cisza na widowni. Niechęć jednych i sympatja drugich zamieniły się w nieme oczekiwanie. Trwało to dość długo, aż do sceny wypowiedzenia bajki o dwóch gołąbkach. „Každy frazes tej bajki, — pisał najsurowszy krytyk Modrzejewskiej, — to promień wystarczający na ozłocenie szczęściem całego życia. Takie wyznanie miłości, acz pośrednie, to prawda nieśmiertelna, do której zrozumienia dosyć by było jednego zmysłu, której przeniewierzenie się byłoby niepodobieństwem, potwornością. Po wysłuchaniu tej bajki z ust Modrzejewskiej, żaden podobno z mężczyzn nie zapragnąłby mniej być kochanym, żadna z kobiet przypuścić, że więcej kochać może“^{*)}). Niezmierna siła prawdy tchnąca z każdego słowa, siła wynikająca z możności „zwołania całego swego talentu na jeden punkt“, zogniskowania żaru uczucia w dany moment, rozgrzała widownię, a milczenie oczekiwania, przerwała burza oklasków, któremi zagrzemiała cała sala.

Podziw dla jej gry wzrastał z każdą sceną. Akt czwarty i piąty przedstawiający walkę z ry-

*) „Gazeta Warszawska“ Nr. 5. 868.

walką, zwycięstwo nad nią, szaloną radość wreszcie rozczarowanie, żal głęboki, rozpacz, chwilowe obłąkanie i śmierć — pisane jakby dla popisu — dawały pole do okazania wirtuozowskiej gry scenicznej. „Piękna postać Modrzejewskiej, głos wdzięczny, sympatyczny, do licznych modyfikacji uzdolniony” dzielnie służył artystce do wydobywania wzruszeń, a siła i głębia pojęcia roli, zapal, swoboda każące zapominać o sztuce i przejęcie się silne przedmiotem,” w zupełności podbiły widzów.

Tryumf tego wieczoru był na całej linii. Żółkowski i Rychter przyszli do garderoby Modrzejewskiej i uściskawszy ją serdecznie powitali jako nową „siostrę w artyzmie.” A Rapacki pisał w swoich pamiętnikach *) „Tych Adrjanne było przed nią wiele, leżały pogrzebane w niepamięci i nikt się nie ważył wydobywać je na światło dzienne. Bo i po co? Po ustąpieniu Halpertowej, spały — heroiny — snem kamienym, a do nowych kreacji nie miano odwagi się zabrać, bo któż miał je odtwarzać! Nie ma na scenie kochanki, nie ma bohaterki. Wzniosła miłość uleciała z tej świątyni, zaledwie jakieś kwilenia można było usłyszeć czasami. I oto zjawia się Modrzejewska, zaczyna opowiadać o miłości i o jej troskach i publiczność słucha

*) W. Rapacki. Sto l. sceny war. St. 146.

jej, śmieje się jej śmiechem, płacze jej łzami, a w końcu wybucha rozpaczliwym jękiem nad tragicznym zgonem bohaterki. „Dawno już nie świecił nikt podobnego tryumfu na scenie warszawskiej.” Obecna na przedstawieniu od dwudziestu lat emerytka, Halpertowa, zawołała, zachwycona grą Modrzejewskiej: „Ależ ona rozpoczyna tem, na czem ja skończyłam.”

Tego wieczora zdobyła — Modrzejewska — swe przyszłe losy „niezawiodła oczekiwań tych co w nią wierzyli i co ją popierali, a wrogów zmusiła narazie do milczenia. Narazie!, bo będą oni prowadzić swą podziemną robotę całemi latami, aż w końcu dopomogą jej do wyjazdu z Warszawy, przyspieszą decyzję opuszczenia sceny ojczystej i przeniesienia się w Nowy Świat anglosaski.

Muchanow dyrektor teatrów rządowych uradowany powodzeniem Modrzejewskiej i utwierdzony na swem stanowisku, przedłużył gościnne występy i zawarł z nią kontrakt angażujący ją na stałe do Warszawy. Kontrakt zawarty został 23 listopada 68 r. w kancelarji rejenta Stanisława Jasińskiego i obowiązywać miał od 13 września 1869 roku tj. po upływie umowy, która wiązała Modrzejewską ze sceną krakowską. Warunki kontraktu zapewniały Modrzejewskiej stanowisko uprzywilejowane na scenie warszawskiej. Była obowiązana przygotować w ciągu roku co-

najmniej pięć nowych ról, a dyrekcja miała prawo wymagać od niej tylko dwóch występów tygodniowo. Przyznano jej całkowity benefis corocznie, zagwarantowano siedem występów miesięcznie po 30 rubli, cztery miesiące urlopu i prawo wyboru rocznie pięciu sztuk do grania.

Talent jej rozstrzygnął również o jej znaczeniu towarzyskiem i o stanowisku społecznym w Warszawie, w tej stolicy Polski „dyszącej niewygasłą miłością ojczyzny i wzajemną miłością swych dzieci, która — wbrew okowom, i ranom — tak spaja tych ludzi pełnych ciepła, wrażliwości i wyobraźni, że w zwartych szeregach, niemal jak jedno ciało gotowi są zawsze odierać nowe ciosy.”*)

Po ukończeniu gościnnych występów publiczność i prasa żegnały Modrzejewską owacyjnie. Artyzm jej wstrząsnął do głębi wszystkich, bo unosił się na nieznanym dotychczas rytmach, wyczarowanych z głębi uczuciowości narodowej. Dał temu wyraz „Kurjer Warszawski” z dnia 1 grudnia 1868 roku: „Ostatnie wystąpienie Modrzejewskiej w Adrjannie Lecouvreur należało do najświetniejszych z tego całego szeregu *zjawiskowych* przedstawień. Oklaski były ciągłe, zapal publiczności wielki, przywoływania po każdym ustępie, po każdym akcie i po ukończe-

*) Wr. i wsp.

niu sztuki bez końca prawie. Po wypowiedzeniu bajki o dwóch gołąbkach, której Modrzejewska umie nadać wyraz tak z serca płynący, rzucono z górnych sfer sali na scenę bukiet, w którym się znajdował wiersz widocznie naprędce sklecony: „Serc naszych władczyń — hołd talentowi co cię wielką czyni”, a pod tym wierszem napis, od publiczności uczęszczającej na *paradyz* wielkiego teatru. Skromny ten objaw uwielbienia, więcej może od świetnych hołdów artystce będzie drogiem“... Przyjęcie, jakiego utalentowana artystka doznała w Warszawie powinno być dla niej pociechą i zachętą, ale zarazem i zaciąganiem długu, który jedynie talent i praca spłacić mogą. Rzeczywiście przyjęcie było bezprzykładne. Publiczność tutejsza wiele się nauczyła zachować na Modrzejewską i wiele po niej oczekuje. Nie wątpimy, że oczekiwania te się spełnią, prawdziwy bowiem talent zwykł zaprzeczać znanemu aksjomatowi, że łatwiej zdobyć powodzenie, niż je utrzymać”.

Po krótkich odwiedzinach rodziny męża w poznańskim, gdzie poznała Dezyderego Chłapowskiego, starca ośmdziesięcioletniego, byłego adjutanta Napoleona, a później generała wojsk polskich w 31 roku, wróciła do Krakowa. Mąż jej założył tam postępowe pismo „Kraj”, około którego gromadził młode wybitne siły. Były to pożegnalne miesiące ze swem rodzinnem miastem,

w którem przez trzy lata pracy na scenie przygotowała sto trzynaście nowych sztuk,

Kraków, jego milczące lecz pełne treści mury, jego rozłożenie nad Wisłą wśród pól i lasów, jego modlitewne wzniesienie wież kościelnych ku niebu i głosy setek dzwonów, dał Modrzejewskiej w zawiązku wszystkie elementa jej sztuki, talent jej odrazu ocenić potrafił i otoczył go macierzyńską pieczołowitością. Wyjazd jej odczuł boleśnie i żegnał się z nią jak z najukochańszem dzieckiem wyruszającym z domu rodzicielskiego w świat na misję i na zdobycie sławy. Słał jej swoje jaknajlepsze życzenia szczęścia i powodzenia w świecie i błogosławił na drogę, wiedząc, że Warszawa po ostatnich wypadkach politycznych potrzebowała wielkiej sztuki i wielkich artystów, którzyby ducha jej podtrzymywali.

Gdyby historia chodziła tylko po linii przyczyn i skutków, byłaby jakąś potworną skomplikowaną maszyną wciągającą wszystko w swe tryby, niemożliwą do opanowania, lecz łatwą do odgadnięcia. Na szczęście tak nie jest, idzie ona, jak wielki twórca i wysuwając lub ukrywając w cieniu na różnych stanowiskach, różnych o wolnej woli ludzi, czyni wszystkim niespodzianki. Taką osobą, ukrytą w cieniu, lecz mającą niezmiernie wpływy w rządzie, była w Warszawie żona Muchanowa, ówczesnego dyrektora teatrów, znana w kołach artystycznych Europy

pod nazwiskiem pierwszego swego męża Calergi. „Rosła, jasnowłosa, ze śliczną twarzą i wrażliwie ruchliwemi rysami”, ujmowała prostotą obejścia i serdecznością. Była przyjaciółką Ryszarda Wagnera i jego żony Cosimy, bliska przyjaźń łączyła ją przedtem z Mussetem, Chopinem i Lisztem. Sama muzykalna, znała prawie wszystkich ówczesnych muzyków. Dom jej słynął z wieczorów kameralnych, a na jej przyjęciach grywali prawie wszyscy więksi muzycy, przejeżdżający z koncertami przez Warszawę do Petersburga. W walkach z cenzurą o wystawianie sztuk, stawiała zawsze po stronie Polaków i prawie zawsze wygrywała sprawę. Jej to zawdzięcza teatr, że uzyskano pozwolenie na granie „Mazepy” Słowackiego, Marji Stuart, Hamleta i wielu innych sztuk, w których sama obecność króla na scenie raziała cenzurę, obawiającą się naruszenia majestatu. Nie znała i znać nie chciała polityki w teatrze, a wpływ jej na męża sprawił, że zajmował on ściśle artystyczne stanowisko, tak do teatru jak i zespołu teatralnego, przez co podnosił się wysoko poziom życia teatralnego.

Zespół ówczesnych teatrów warszawskich składał się z najwybitniejszych polskich talentów aktorskich, uważających teatr za świątynię sztuki, w której mieli oni misję do spełnienia, misję artystyczną i narodową. Należeli do niego

między innymi Żółkowski, Rychter, Królikowski, Ładnowski, Rapacki, Leszczyński, Tatarkiewicz, Bakałowiczowa, Popielówna, Palińska, prowadzeni przez wybornego reżysera Chęcińskiego. Z temi siłami można się było odważyć na przedstawienie najtrudniejszych dramatów, to też Szekspir, Szyller, Słowacki nie schodzili ze sceny i stanowili jądro pracy artystycznej.

Mimo budzącego się pozytywizmu, — zresztą pozytywizm ten u nas nigdy nie był chciwym materializmem — życie narodowe w istotnych swych wartościach kwitło na planach wyobraźni w dziedzinie sztuki, a najwybitniejsi twórcy w różnych jej rodzajach, tworzyli idealne ministerstwo spraw zagranicznych, mające swe placówki po całym świecie, broniące idealnych interesów Polski i ciągle świadczące o żywotności narodu, wykreślonego chwilowo z karty Europy. Istnieje jakieś pokrewieństwo dusz twórczych, które sprawia, że łączą się one w jedną rodzinę duchową, spojona ciągle przyptywającymi falami entuzjazmu. Do tej rodziny duchowej, w której królowała Modrzejewska, należała przede wszystkim trójka malarzy: Adam Chmielewski, Stanisław Witkiewicz i Józef Chełmoński. Mieszkali oni razem we wspólnej pracowni na rogu Królewskiej i Krakowskiego Przedmieścia i w tej to pracowni zakiełkowały myśli, które potem rozrosły się po ziemi polskiej i tworzyły zasa-

dnicze kierunki kultury polskiej w okresie powstaniowym. Najbardziej z nich uduchowioną postacią był Adam Chmielowski. Życie jego za mało jeszcze wśród nas znane i owiane tajemnicą jego pokory, stanie się może wkrótce wzorem do naśladowania. Talent malarski i natura artysty walczyły w nim z poczuciem mistycznym życia. Przeżywał swe życie jak obraz ciągle zmieniany. Z początku wyobrażał radość barw i kształtów zmysłowych, potem harmonję życia świetlanego Adama i Ewy w raju. Z ogrodu rajskiego przemalował się obraz w krwawe barwy cierpienia na Golgocie — a wreszcie wszystko zatopiło się w białej bezbarwnej i bezkształtnej przestrzeni w mistyce duchowej i miłosierdziu na ziemi. Wtedy Adam Chmielowski przywdział szarą opończę św. Franciszka, stał się bratem Albertem, zaopiekował się najbiedniejszymi tego świata, a od czasu do czasu w wybudowanym kościółku w Tatrach począł rozmawiać wprost z Bogiem o rzeczach wiecznych. Jeśli znajdziemy czy w twórczości Witkiewicza, Chełmońskiego lub Modrzejewskiej owe dziwne promienie świetlane, łączące człowieka z najtajniejszymi źródłami światła nadzmysłowego lub zobaczymy objawy rozrzutnej dobroczynności i szlachetną pogardę dla dóbr ziemskich, to mimowoli ukaże się w myślach postać Adama Chmielowskiego — brata Alberta — będącego

od najmłodszych lat „żywą krynica chrześcijańskiej miłości, poezji i sztuki, z której czerpać można było do woli“.

Józef Chełmoński, zapatrzony w ziemię polską, z nią jak dąb zrośnięty, zasłuchany w jej melodje i miłujący wszystko co z nią razem żyje, począwszy od cicho mknącej nad stawem ważki aż do rozhukanych koni pędzących po równinach podolskich, — był barwą i tęsknotą ziemi polskiej i pierwszym ludowcem z ludem żytym na twardej glebie mazurskiej.

Wreszcie teoretyk sztuki, Stanisław Witkiewicz, z początku zaciekły i zasklepiony polemista, potem uciekający przed zgiełkiem wielkomięjskim w góry, do Zakopanego, odkrywca prapolskiej kultury u ludu górskiego. Wszyscy trzej byli określonymi osobowościami, aż do ubrania zewnętrznego, urągającego wymaganiom towarzyskim. Mocni, idący na przekór utartej frazeologii codziennej i na przełaj przez przeszkody rzucane im pod nogi.

Poznał się z nimi Sienkiewicz. Wchodzi do tej duchowej rodziny i staje się w niej zarzewiem zapalającym umysły, serca i wolę.

Zebrania towarzyskie u Modrzejewskiej wypełniały się najwybitniejszymi jednostkami z inteligencji warszawskiej. Modrzejewska stanowiła łącznik między starszą i młodszą generacją, między ludźmi o różnych poglądach politycz-

nych; redaktorzy radykalnego „Przeglądu tygodniowego” zasiadali na jej przyjęciach zgodnie obok redaktorów „Kurjera” i „Gazety”, bo ponad wszystkim królował wdzięk i harmonja duszy artystki.

Salony warszawskie ubiegały się o jej bytność. Panowała w nich nieopisanym wdziękiem, dowcipem i manjerami damy wielkoświatowej. „Oczarowała i podbiła Warszawę, starano się o nią jak o legendowe bóstwo, które stanowi szczęście i chlubę *)

Zjawienie się Modrzejewskiej na scenie warszawskiej i działalność jej kilkoletnia, było wypadkiem ogólnego znaczenia. — Przyszła kość bliźniące się rany, przyszła otwierać oczy na piękno w życiu, i sprowadziła ze sobą na scenę największych genjuszów świata, by przez swoją sztukę ich słowami, wznosić dusze ku wyżynom, dawać chwile radości estetycznej, chwile zaczerpniętego życia w błękitach prawdziwego piękna.

Przyjęto ją z entuzjazmem, a zapal Warszawy przebiegł iskrą elektryczną wszystkie zakątki, gdziekolwiek odzywał się język polski. „Widzieć Modrzejewską stało się hasłem dla najbardziej zadomowionych konserwatystów z najodleglejszych partykularzy” **). Zjeżdżali do War-

*) Rapacki Sto lat.

**) Bogusławski. Siły i środki. 244.

szawy ludzie, których dawniej nic skłonić nie mogło do opuszczenia swych siedzib, z Pińszczyzny, z odległych lasów borysowskich, z piachów mazurskich i gór Świętokrzyskich, byle tylko być w teatrze i napawać się jej widokiem.

Ze znaczenia w jakie rosła zdawała sobie dokładnie sprawę. Wiedziała, że wypływało ono z przeprowadzenia celu, jaki sobie wytknęła wstępując na scenę warszawską, którego osiągnięciu oddawała się całym sercem. Celem tym było podniesienie etyczne i artystyczne sceny warszawskiej. Przez sam fakt promieniowania, elementy estetyczne i etyczne żyjące na scenie rozszerzały się w społeczeństwo. Ujrzało ono po raz pierwszy na scenie kobietę rzeczywiście piękną, o rysach i postaci posągowej, o ruchach pełnych wytwornego dostojenstwa, o głosie melodyjnym, srebrnym i dziwnie sympatycznym, obejmującej swą sztuką wszystkie możliwości duszy kobiecej, wszystkie charaktery w najidealniejszych przejawach, od nieświadomej i czystej Anieli w „Ślubach panieńskich“, aż do idącej na szafot królowej Marji Stuart i zbrodniczej lady Macbet.

Zdumienie społeczeństwa polskiego było równie niezmierne, jak wyjątkowym był artyzm Modrzejewskiej, jak fenomenalną była ona sama zjawiskiem. Lecz im więcej rosło jej artystyczne znaczenie, im bardziej pogłębiał się jej talent, im

w szersze warstwy wnikały dobroczynne wpływy jej sztuki, tem silniej zaczęły się podnosić z oparów ziemi wrogie siły, zawsze wrogie temu co na ludzi działa poetycznie lub moralnie i rozpoczęły podziemną walkę, tak w teatrze jak w prasie.

Śmierć Muchanowej - Calergi, 1875 roku, będąca ciosem dla jej męża i przyjaciół, dotknęła również Modrzejewską. Straciła w niej wypróbowaną przyjaciółkę i artystyczną podporę, na którą w każdej chwili liczyć mogła. „Straciłam w niej — pisała Modrzejewska — nadewszystko bezpowrotnie możność zachwycania się tym jej nieprzebranym urokiem, niewołącym dookoła wszystko i wszystko opromieniającym. W jej towarzystwie ludzie nawet pospolici i mierni, czuli w sobie artystyczne dreszcze i dobywali z pustego zresztą wnętrza skarby, które ona jedna z nich wyczarować zdołała”. Ze śmiercią Calergi podziemne siły podniosły głowę, rozuchwaliły się i poczęły coraz mocniej atakować Modrzejewską.

Zawiść czyha wszędzie, a najwięcej w zawodzie artystycznym. Od czegoż są ludzie? Zaczęły się pojawiać coraz częściej paszkwile, zjadliwe krytyki, obojętne traktowanie jej artystycznej pracy^{*)}. W naszym społeczeństwie wy-

^{*)} Rapacki. Sto lat sc.

tworzył się osobliwy rodzaj społecznej brzydoty, którą Sienkiewicz ochrzcił mianem „platonicznej zazdrości”. Polega to osobliwe uczucie na tem, że ludzie ścigają zazdrosną niechęcią nietylko tych, którzy w ich własnym zawodzie wyrosli im ponad głowy — to zdarza się wszędy — ale i tych, którzy zdobyli uznanie dla swej zasługi w jakimkolwiek bądź zawodzie, nic z ich zakresem działania i ambicji nie mającym wspólnego. Śpiewak zazdrości tu pisarzowi, szewc poecie, praczka aktorce, a klubowiec artyście”).

Oczywiście, że z samego teatru najcięższe i najzjadliwsze wykonywano ataki. W sztuce Lubowskiego „Nietoperze” jeden z aktorów, grający bardzo nieszczególną rolę urwisa-cynika, powtarzającego co chwila „żyję z kapitału mojej najdroższej żoneczki”, ucharakteryzował się łądząco podobnie do męża Modrzejewskiej, chcąc ją nietylko ośmieszyć, lecz w oszczerczy sposób dotknąć jej „najdroższych domowych stosunków”. Siedząca na przedstawieniu w łoży Modrzejewska, była tem do żywego dotknięta, a rozgoryczenie w niej rosnęło, podsycane coraz mocniej złośliwością ludzką.

W tym czasie na roli „Fedry” skreśliła następujące słowa, dosadnie malujące ówczesny jej stan duszy:

*) Wspom. XXXV.

Spokoju! Wszechmocny Ojczy! Spokoju!
Gdybym tak mogła uciec gdzieś daleko, daleko,
zabrać ze sobą najdroższych i nowe życie rozpocząć: życie pracy i spokoju!

Oh! ci ludzie tutejsi! To zazdrosne okrutne mrowisko. Łzy moje są im igraszką! Moja męska — ich zabawa. Gdybym umiała nienawidzieć, może nienawiść dałaby mi uspokojenie. Ale ja taka słaba! Skąd brać odwagę na zmaganie się z przeciwnościami? na walkę? Mam jeno serce, a w sercu jeno miłość, a tu miedzianego czoła trzebaby mi i serca ze stali! Ale czy jest prawdziwy artysta, czy jest prawdziwa aktorka, która zbrojna by była w taką broń, na taką walkę? Tylko ten, co czuje, odtwarzać może uczucia, a tylko ten co kocha, miłość! I jakże stałą opancerzyć serce? Więc — pogarda? Ale czy ona co pomoże? Czyż mniej się cierpi, gdy się udaje zimną i wyniołą? Nie, nie! Niewiasta nie stworzona do publicznego życia! Ktoś powiedział: najszcześniejsza ta, o której nic złego i nic dobrego powiedzieć nie można. Kto wie, czy nie sporo prawdy mieści się w tych słowach? Czy kobieta powinna zgola szukać szczęścia poza domem, który jest właściwem polem jej działania? Tam jest królową, tam życie jej nie jest wystawione na pastwę ludzkiej ciekawości. Do tajemnic jej życia ma klucz jeden tylko jedyny — wybrany. To jest życie wszystkich żon i matek,

cichych i szczęśliwych. Ale kobieta, która ważyła się podnieść głowę ponad inne, która zuchwałą ręką sięgnęła po wawrzyn, która nie wahała się wystawić na widowisko tłumu wszystkiego, co w duszy ma, miłości, rozpacz i ognia—ta kobieta dała prawo wglądania do swego domowego życia, zazierania do najtajniejszych skrytek serca, do liczenia jego drgań i uderzeń. Czyż jest coś zabawniejszego, jak słuchanie plotek o potocznem, o rodzinnem życiu tych, których się widuje na scenie? Zauważyło się ich smutek? — trzeba znaleźć dlań wytłumaczenie, mniejsza o to czy prawdziwe. I gdyby to tylko nas dotykało. Ale gdy złośliwa ciekawość, gdy złość targnie się na tych, którzy nam są drodzy, szarpie się ich pazurami, oh! wtedy, duszę naszą przepełnia nieprzewyciężony wstręt do tego pręgierza, co w życiu potocznem zwie się sceną i straszna wątpliwość ogarnia umysł: czyż warto dawać ze siebie wszystko, co w nas najlepszego, by w nagrodę przez chwilę napawać się poklaskiem, ale stale, przez życie pić kielich goryczy!" *).

Zapiski te niezmiernie szczere, wyrażone ówczesnym stylem, pełnym zapytań i wykrzykników, jakże świetnie charakteryzują dany moment życia Modrzejewskiej, wciąganej do co-

*) Wspomn. i wraź.

dziennej walki, ostrzeliwanej z za płota, narażonej na tysiące przykrości, na złe oczy zawiści i zazdrości. Gdyby nie była Polką, sprawy te nie dotyczyłyby jej tak głęboko, lecz Polak „obdarzony jest nadzwyczajną wrażliwością. Sprawy i rzeczy, na któreby nie zwracał uwagi Francuz lub Niemiec, poruszają go do tego stopnia, że trudno jest cudzoziemcowi to zrozumieć. Zwyczajny wypadek staje się dlań tragedją, dobry czyn staje się dla niego cudną cnotą, niezauważenie obrażą śmiertelną. Tak więc wszystkie konstrukcje myślowe, w których dominuje uczucie, odznaczają się u niego hipertrofią. Stąd jego szal w miłości, stąd jego niezwykły patriotyzm, który mu nieraz każe zapominać o koniecznościach ojczyzny, stąd jego odwaga w boju, której dotychczas żaden naród nie przewyższył“ **). I stąd jego konieczność życia poezją.

Walka, jaką prowadzono z Modrzejewską była w rzeczywistości walką codzienną, lecz urosła ona w jej oczach i w oczach jej przyjaciół do wielkich zmagania z nieprzyjaznem otoczeniem. Gorycz i niechęć opanowała nie tylko ją, lecz wszystkich jej najbliższych. Stan był nieznośny, a dusze wahały się między zupełnem

**1) P. M. De Mynmynch O. P. Les vitreaux de Me-hoffer, str. 17.

biernem zniechęceniem a rozpaczą graniczącą z samobójstwem.

Dzisiaj patrząc na to zdaleka, widzimy, że ta przesada rzeczy zwykłych, że robienie tragedji z małego zła, było jednak potrzebne do wywołania reakcji poetyckiej, do przetworzenia życia zwykłego, w heroiczne. Modrzejewska i jej otoczenie doskonale czuło, że należy powrócić do zdrowia, a chcąc do niego powrócić, trzeba było opuścić Warszawę i być zdaleka od jej ciemnych duchów.

Lecz gdzie wyjeżdżać? Nie wiadano. Z pomocą przyszły dobre narodowe duchy, otaczające opieką nasze prześliczne dusze artystyczne i użyły wyobraźni Sienkiewicza, który w olśniewających i potężnych barwach odmalował cuda Nowego Świata. Decyzję wyjazdu powzięli szybko, postanowili zerwać ze zmurszałą Europą i przenieść się do Ameryki, do Kalifornji, krajiny miodem i mlekiem płynącej, krajiny wiecznej wiosny a dzikiej, pełnej zwierzyny i owoców leśnych, gdzie ziemię można było nabywać za „psie pieniądze”. Zakupić ziemię, założyć na niej wspólną kolonję, żyć w naturze wśród pracy na roli i w ogrodzie — spodobało się wszystkim. Najbardziej zapalonym do tej myśli był Sienkiewicz i Sypniewski, przyjaciel Chłapowskiego — przyobiecali przyłączyć się do emigracji St. Witkiewicz, Chmielowski i Paprocki. Projektowano

zakupić wielką fermę. Rolę mieli uprawiać mężczyźni, a Modrzejewska zająć się miała gospodarstwem domowym. W każdym Polaku tkwi tęsknota do pracy na roli i przywiązanie najpierwotniejszego człowieka do ziemi, do „własnego kawałka planety“, na którym mógłby swobodnie stanąć i z jej soków czerpiąc, żyć zapatrzony dniem w błękit nieba, a nocą w zniżające się ku niemu gwiazdy. A jeśli zespoli się grupa ludzi myślą i uczuciem, jeśli dusze ich owiane miłością do sztuki i spragnione czystego życia, poczują piękno gromadzkie, coś dziwnego, że zapragną odłączyć się od reszty świata i żyć swem własnem zbiorowem życiem w przestrzeni, do którejby nie dochodził gwar swarów i kłótni a panowała miłość, poświęcenie i szacunek.

Wielką też rolę grała w tych projektach wrodzona polskiej duszy żądza szukania nieznanych przygód, która swego czasu gnała Beniowskiego za morza, szlachtę polską na żyzne pola Ukrainy i za porohy kozackie, a naszego chłopą pędzi dziś na twardą pracę w Kanadzie. Nic to, że życie może być trudniejsze, że trzeba się będzie borykać z naturą i ludźmi, byle tylko zdala od swoich, z którymi trudno wyżyć, byle doznać nowych wrażeń, wszystko raczej choć w trudzie niż codzienność.

Rolę swoją w tej mającej powstać kolonii, przedstawiała sobie Modrzejewska o dużo poe-

tyczniej, niż jej otoczenie liczące się z realnem życiem. Pisała więc w swoim pamiętniku: „Gotować! Ale pod szafirowem niebem, pod wolnem niebem. Bieliznę prać będę w rwącym strumieniu, jak te dziewczęta, które w Homerze nieciły natchnienie. Po całodziennym trudzie, harfę w swe dłonie ujmę, górą miesiąc świecić będzie blady, a ja strudzonym pracownikom, wieszczów słowa powtarzać będę szeptem przy onej harfy posępnym i ptaków szczebiotliwym tonie... A w harfy, ptaków i moją pieśń wsłuchane sąsiadki nasze: uroczę indjanki, dziewczęta, więc nam będą wieńce i równianki z polnych, z dzikich więc je będą kwiatów, a my się im wywdzięczymy błyskotkami, zdobiąc ich wysmukłe ramiona i brązowe piersi. A tak daleko, daleko będziemy od złośliwości płaskiej i pełzającej plotki... Im bliżej będziemy Boga, tem lepsi”.

Pod temi marzeniami kryła się, silnie w podświadome jej życie zaszczipiona myśl o graniu sztuk Szekspirowskich na angielskiej scenie. Myśl ta dojrzała w jej świadomości podczas zebrania towarzyskiego, podszeptnięta przez Leona Kronenberga, który, dowiedziawszy się o jej zamiarze wyjazdu do Ameryki, powiedział jej, że powinna się nauczyć po angielsku i wystąpić na angielskiej scenie. Poparł tę myśl Adam Chmielewski, a mąż Modrzejewskiej postarał się o nauczycielkę w osobie panny Albiette, której ojciec

był Anglikiem a matka Francuzką. Lekcje jednak kończyły się na konwersacji francuskiej, śnać jeszcze grono przyjaciół nie ~~bardzo~~ bardzo wierzyło w ten wyjazd.

Decydujący krok zrobił znów Sienkiewicz. Pełny młodzieńczego zapału i niezłomnej energii, wyruszył z Sypniewskim na wiosnę 1876 roku na wywiad do Kalifornji. Przysyłał stamtąd entuzjastyczne listy i w parę miesięcy odesłał Sypniewskiego do kraju z opowieścią naoczną o cudach tego kraju, o ludziach i stosunkach. Wieści te zdecydowały ostatecznie Modrzejewską i jej męża do wyjazdu. Otrzymawszy od Muchanowa roczny urlop z zastrzeżoną karą 5,000 rubli, gdyby nie wróciła na scenę po roku, zabrała się Modrzejewska wraz z mężem do skupowania potrzebnych do gospodarstwa rzeczy i ustanowiła dzień ostatniego występu.

Warszawa dowiedziała się z pism o zamierzonym wyjeździe Modrzejewskiej do Ameryki i o pożegnalnym występie. Tłoczono się do kasy, by jeszcze ostatni raz zobaczyć ulubioną artystkę. Na przedstawieniu teatr był przepełniony, wszystkie miejsca a nawet przejścia stojącymi zajęte.

„Kurjer Warszawski“ z dn. 20 czerwca 1876 roku umieścił następujące sprawozdanie z tego przedstawienia:

„Czy to prawda, że już jutro kraj nasz opuszcza? Dokąd?

Jak słyhać do Ameryki. Ale czyż to możliwe? Mówią, że już miejsca zamówione na statku. I sześć miesięcy ma tam zabawić? Może cały rok. — Jedzie do Filadelfji? Ależ nie! do Chicago. — I tam ma występować. — Dobryś! a w jakim języku? po polsku, czy angielsku? Ale jak nasza scena radzić sobie będzie bez niej przez tak długo? Wielka artystka, prawdziwie wielka artystka!

Takie pogłoski, takie zdania krążyły z ust do ust wczorajszego wieczora. Bądź co bądź faktem jest, że pani Modrzejewska grała wczoraj w teatrze Letnim po raz ostatni przed swym wyjazdem na urlop, który rozpoczyna się dzisiaj. Na występ ten wybrano dwie sceny z Szekspira: scenę balkonową z Romea i Juljety i scenę obłąkania Ofelji z Hamleta, prócz tego ostatni akt z Adrijanny Lecouvreur i całe „Śluby panieńskie” Fredry. Nie potrzeba chyba powtarzać pochwał, któremi obsypywano tylokrotnie wielką artystkę z powodu tych niezwykłych kreacji, pragniemy tylko zaznaczyć, że jej ostatni występ, łączący w jednym wieczorze tyle odrębnych wrażeń najwyższego polotu, długo pozostanie w pamięci tych szczęśliwców, co po zwycięskiej walce przy kasie, zdobyć zdołali bilety. Dano im było podziwiać cały szereg ról tak różnorodnych a wy-

konanych z doskonałością, na którą z trudnością zdobyć się mógł jakikolwiek teatr, z wyjątkiem może jednej lub dwóch scen pierwszorzędných europejskich. Zapał słuchaczów osiągnął najwyższe szczyty, salwy oklasków wybuchały jedne za drugimi a wywoływaniom, zdawało się, nie będzie końca. Owacja jaką zgótowano artystce zawierała wyraz nadzieji, iż powróci nam rychło i jaśnieć będzie na naszej scenie długo. Nie wątpimy, że tak się stanie, a nadzieje nasze opieramy na tem co następuje: Po ukończeniu przedstawienia, cała publiczność en masse utworzyła szpaler, ciągnący się podwójnym szeregiem od tylnych drzwi teatru przez długość parku, aż do głównej bramy. I wszyscy stali w miejscu, czekając na ukazanie się artystki. Skoro tylko się ukazała, powitano ją okrzykami i słowami podziwu, mieszającemi się z wyrazami najserdeczniejszych życzeń: Wracaj nam, wracaj! — wołano — wracaj jaknajrychlej, bo pozostawiasz za sobą przepaść, której nic zapełnić nie zdoła. I rzeczywiście wielka przepaść otworzy się na naszej scenie, gdy braknie tej, którą nawykliśmy byli uważać za główny filar naszego dramatu i komedji. Smutno będzie miłośnikom sztuki bez tej artystki, która podczas pobytu w Warszawie wprowadziła na naszą scenę arcydzieła największych pisarzy świata, zdwajając ich wartość

potęgą własnego genjuszu. Wzruszona do łez temi nadzwyczajnemi objawami sympatji, Modrzejewska przyrzekła zebrany miłośnikom sztuki, że niebawem powróci z czerstwością i siłą, pokrzepiona niezbędnym wypoczynkiem".

PO-ZA KRAJEM

Z chwilą opuszczania Warszawy, Modrzejewska nawet nie przypuszczała, że zamkneła jeden okres swej działalności, okres twórczości wśród swoich, w swoim rodzimym języku i że rozpocznie się okres drugi działalności, wśród obcych w nowym wyuczonym języku. Wszystko, czem dusza jej artystyczna nasiąkała na ziemiach polskich, wszystkie skarby swej twórczości, pracy i pilności, rozrzuci wśród innych ludzi, o innej konstrukcji psychicznej, innej kulturze i cywilizacji.

Wyjechała z własnego kraju, zamieszkanego przez naród o kulturze katolickiej, zapatrzonego w życie duchowe i pod tym kątem widzenia patrzący na radość życia, lekceważący potęgę i środki materialne, a wierzący w moc ducha i siły duszy, prowadzony przez swych wieszczów po ciernistych ścieżkach bytowania, pracującego nad jednością narodową w najcięższych warunkach, a miłujący swą ziemię, swe łany

zbóż, łąki, lasy, góry, rzeki i jeziora ponad wszystko. Modrzejewska wiedzona swem przeznaczeniem, i jakby wioząca posłannictwo o Polsce, udawała się do krajów energii materialnej, interesów i potęgi pieniądza, — do krajów anglosaskich opasujących całą ziemię pierścieniem napięcia sił materialnych, wyładowujących się w olbrzymich zakładach fabrycznych rozsianych po całej kuli ziemskiej, — w których poczucie społecznego ładu ogniskuje się w stróżu bezpieczeństwa publicznego, jako znaku potęgi państwowej. Do krajów tych wiozła swoją sztukę opartą na niewymownie pięknym brzmieniu jej czarującego głosu, na dostojnym, królewskim goście i na pełni uczucia drgającego w każdej jej kreacji scenicznej.

Morze wywarło na Modrzejewskiej kojący wpływ, leczyło ze wszystkich małych i dużych ran zaognionych w Warszawie. Inaczej już myślała o swoich. Z nowego Yorku pisze do Witkiewicza: „Miasto brzydkie, lecz pomimo swej brzydoty jest metropolją Zjednoczonych Stanów i byłoby dla mnie prawdziwą satysfakcją podbić je... Jabym pragnęła trochę sławy w Ameryce i Anglii, zebrać trochę złota, a potem wrócić do kraju i zrobić coś dla swoich, bo nic dotąd nie uczyłam.”

Po krótkim pobycie w Nowym Jorku wyruszyła gromadka emigrantów na pokładzie „Cres-

cent City" do Panamy. Stała tam 9 września 876 roku — a przesiadłszy się na stary statek „Constitution" wyruszyła wprost do Kalifornji, gdzie ich oczekiwał Sienkiewicz zachwycony kra-
jem.

Trzy tygodnie na pokładzie „Constitution" minęły bardzo szybko. Stary statek, wierny swemu nazwisku, skrzypiał i trzeszczał, ale szedł równo, ciągłym spokojnym ruchem, nie spiesząc się i nie spóźniając. Niezmierna cisza; spokój i powaga bezdennych głębi oceanowych nad którymi w dzień rozstaczał się błękit przeczystej niebieskości, a w nocy lśniły i uśmiechały się migając na firmamencie setki gwiazd, kołysy i uspakajały zdrażnioną duszę Modrzejewskiej, doprowadzały zmęczone nerwy do dawnej siły i prężności, wracały zdrowie fizyczne i duchowe. W poetycznem złączeniu się z dwoma elementami świata, z głębią wód i lotnością powietrza, męźniał duch artystyczny Modrzejewskiej, a dusza wzbijała się coraz wyżej i ujmowała w swych myślach całe człowieczeństwo, we wszystkich jego sprawach tak w jednostce, jak w narodzie i ludzkości.

To też tem lepiej umiała ocenić gorące przyjęcie jakie jej zgotowali rodacy w San Francisco. Zastyszawszy o jej przybyciu, wyszli na jej spotkanie. Na czele grupy szedł kapitan Korwin-Piotrowski, za nim kapitan Bielawski, dr. Pa-

wlicki, jenerał Krzyżanowski, Horain, Bednarski i kapitan Lessen. Była to mała garstka ludzi, których los wyrzucił z ojczyzny. Każdy z nich „Sobie-pan“ a wszyscy razem murem stojący w obronie idealnych interesów ojczyzny i rodaków, bo łączyło ich poczucie honoru i miłości ojczyzny.

Każdy z nich przebiegł kawał ziemi, a Stany Zjednoczone znali wszerek i wzdłuż. Bednarski, dawny żołnierz z 31 roku, zesłany po powstaniu na Kaukaz uciekł do wojska francuskiego, a oddawszy wielkie usługi wojskowe Francji i otrzymawszy pensję osiadł w Ameryce. Był nieodłącznym przyjacielem kapitana Bielawskiego. Bielawski kapitan inżynierji w wojsku Austriackiem, po rzezi galicyjskiej inspirowanej przez rząd w 46 roku, nabrał takiego wstrętu do rządu, że z wojska wystąpił, pojechał do Ameryki i otrzymał w Kalifornji urząd geometry w urzędzie tabularnym; z przekonania wolterjanin, piorunujący na klerykalizm, był zaprzyjaźniony z najzacofańszym „z przedpotopowych szlachciców“ Korwinem-Piotrowskim i Dr. Pawlickim gorliwym katolikiem. Korwin - Piotrowski weteran z 31 roku, po długich wędrówkach po Stanach Zjednoczonych, osiadł w San Francisco, gdzie dostał urząd inspektora emigracji. Wesoły, niespożyty, oczajdusza z humorem nie opuszczającym go nigdy w opowiadaniach swoich przy-

gód szczególnie miłosnych „łgarz bezinteresowny”. Nieraz w ważnych a trudnych momentach życiowych, swym jednym, prostym wyrazem podcinał rosnące zniechęcenie i odwagi do czynu dodawał. Przyjacielem jego również był kapitan „Francis” Wojciechowski, chudy, wysoki, małowówny. Wszyscy oni otoczyli swą opieką Modrzejewską — a najwięcej przysłużył się jej, w jej artystycznej karierze, swemi stosunkami i znajomościami generał Krzyżanowski, żyjący w przyjaźni z gubernatorem Kalifornji Salomonem.

Z początku nie było mowy o żadnej karierze artystycznej Modrzejewskiej. Wszak przyjechali dla pracy na roli, dla założenia kolonji, żyć mieli wśród natury z tego, co ziemia przyniesie.

Wybrano ku temu idealną miejscowość. Było nią małe miasteczko Anaheim. Na około Anaheim — pisał Sienkiewicz *) — ciągną się przez całą dolinę od gór aż do pasa stepowego, pola nieuprawne, bo jeszcze nie zużyte przez nikogo, porośłe tylko kaktusami. Kaktusy te tworzą ogromne kępy, wyspy i jakby całe lasy. Latem kwitnie to wszystko ślicznie purpurowem kwieciem, a jesienią zaś wydaje owoce, barwy siwej, pokryte drobnymi kolcami, parzącymi jak pokrzywa, słodkie i tak kształtem jak smakiem

*) Sienkiewicz dzieło. T. II. 244, i. d.

do fig podobne. W błogosławionej anaheimskiej dolinie nie ma już grzechotników, jedynymi gadami są tu piękne rogate jaszczurki, należące do rodziny salamander, które nic nikomu złego nie robią, które nieraz brałem w rękę. Nie ma tu również ani niedźwiedzi, ani pum, ani jaguarów, ani wielkich niebezpiecznych kotów dzikich, ani wreszcie nawet moskitów, tej plagi stron południowych. Są tu tylko palmy, migdały, pomarańcze i barwiste ptaki i powietrzne kwiaty: motyle i wieczna wiosna; uśmiechnięte bezchmurne dni, księżycowe noce, podczas których przedrzeźniacz śpiewa jak słowik, kołysząc się na gałązkach tamaryndy... Brzoskwinie dochodzą tam takiej wielkości, iż jednej dwoma dłońmi nie obejmiesz, winogrona jak w Ziemi chananejskiej, a kto ich chce kupić mniej niż sto funtów, temu powiedzą, żeby sobie poszedł do winnicy i zjadł za darmo tyle, ile mu się podoba."

W tem małym miasteczku zakupił dla gromadki Sypniewski mały domek, jakby dworek szlachecki, składający się z czterech pokoi, kuchni, stodoły i stajni. Do stodoły na mieszkanie przeniósł się Paprocki z Sienkiewiczem, a w domku pozostała rodzina Sypniewskich i Modrzejewska z mężem i synem, i z Hanusią, przywiezioną z Polski, w kuchni.

Śnione w kraju obrazy wyobraźni, stały się rzeczywistością. Artyści zamienili się w rolni-

ków. Gdyby był płomień ich artystyczny zupełnie wygasł, gdyby nie czekała na nich nieznana im dalsza artystyczna twórczość, może zrosłiby się z tą „obiecana ziemią” i stworzyli na niej nowy kąt dawnej Polski, lecz życie w naturze, które poczynali, było poprostu schowaniem się na pewien czas pod ciepłe skrzydła matki ziemi, dla ogrzania zziębniętych i doprowadzenia zmęczonych i wyczerpanych codzienną walką i wysiłkiem do nowej energii i twórczości. Były to wakacje w małym dworku szlacheckim położonym wśród cudownej natury, w klimacie wiecznej wiosny, do którego wnieśli cały zapal rolnika - Polaka i wszystkie jego grymasy codziennego życia.

Z lekką dozą ironji opisuje, to krótkie życie wśród natury Modrzejewska w swoich wspomnieniach.*) „O godzinie szóstej z rana przywdziewałam jedną z wrzorzystych zapasek, umyślnie w tym celu przywiezionych z Europy i udawałam się do kuchni. Trzeba było przygotować śniadanie. Pokazało się, że każdemu było potrzeba czegoś innego, jednemu kawy, drugiemu herbaty, innym szynki, jajecznicy, lub winnej polewki; juści trudno było obejść się bez tego, gdy się chciało mieć siły na trudy pierwotnego życia. Natomiast obiady i wieczery nie wymagały tyle za-

*) Wsp. i wr. 52.

chodu, ilość zastępowała zupełnie jakość, nasi panowie powróciwszy z pola, zmiatali wszystko, na nic się nie skarżąc a choć i ja i Hanusia zapobiegaliwie mozoliłyśmy się nad starannem przygotowaniem strawy, przyprawiał ją kucharz lepszy od nas obojga, nasz sojusznik głód. Pamiętam dobrze ten dzień, kiedy nasi pracownicy, wybrali się po raz pierwszy na robotę około uprawy gruntu pod drzewa pomarańczowe. Szli z zapałem pełni animuszu i energii, cieszyli się z góry z zetknięcia z wielką żywicielką i matką ziemią. Oczywiście i mój piętnastoletni synek pospieszył z nimi. W południe powrócili, pełni wesołości i ochoty, przedrwiwając się nawzajem i omawiając najwydatniejsze sposoby uprawy gleby, podnieceni nadzieją wydobycia kroci z bujnej i żyznej kolidornijskiej ziemi. Wieczorem przyszli do domu zmęczeni, lecz z otuchą. Mój syn usiadł do fortepianu, by grać walca Chopina i przekonać się zarazem, czy mu palce nie zgrabiały od motyki; po wieczery, Sienkiewicz, nie dbając o strudzenie ciała, odczytał nam jeden ze swych szkiców. Piękny to był wieczór i nawet ohydne sprzęty i kopcząca lampa nie zdołały pozbawić go — uroku. Nazajutrz nie wszyscy zerwali się na czas na śniadanie. Trzeciego dnia dotkliwie bóle krzyżów nawiedziły paru osadników, Sienkiewicz pisać musiał pilną korespondencję do Warszawy, Paprockiego okula-

wił reumatyzm, że ledwie rysować zdołał karykatury, Sypniewski pielęgnować musiał chorą żonę. Po tygodniu dwóch ich tylko upierało się przy pracy; mąż mój i syn... Idealistom naszym brakowało metody; czasami pracowali z niesłychanym impetem, czasami nic nie robili, stosując się w tem nie do pożądań ziemi, lecz własnych nerwów."

Kilka miesięcy osadniczego życia i pracy na roli wystarczyło do przekonania się o utopji całego przedsięwzięcia. Z ogólnego przygnębienia, wyprowadziła osadniczą gromadkę — Modrzejewska, — która postanowiła zmienić tryb życia, udać się do San Francisco, nauczyć się po angielsku i wystąpić na scenie amerykańskiej. Na jej zamiary zgadzono się, bo wszyscy wierzyli w jej talent i szczęście, jakie z sobą niosła. W styczniu 877 roku w raz z mężem wyjechała z Anaheimu do San Francisco i korzystając z zaproszenia kapitana Bielawskiego, zamieszkała w jego domu.

Shczęście, które zawsze jej sprzyjało, kiedy ją sztuka motała w srebrne nici, nie opuściło jej i tym razem. Nasłało jej pannę Joe Tucholską amerykańkę, córkę izraelity emigranta z Polski, która staje się jej aniołem opiekuńczym w jej trudnych początkach na deskach teatru amerykańskiego i najlepszą nauczycielką angielskiego języka. Była to wysoko wykształcona dama, o

wybitnem poczuciem swej polskości, lubo nie mówiła po polsku, i bez granic wylana wielbicielka pani Heleny.*) Pół roku wytężonej pracy wystarczyło, by Modrzejewska nabyła takiej wprawy, że można było rozpocząć starania o występy w teatrze. Trudności były niemałe, pokonywał je głównie upór panny Joe, która uprosiła reżysera teatru „Californja Theater“, by pozwolił odegrać na próbie, jakiś akt z Adrijanny Lecouveau, Romeo i Julja lub Kleopatry. W staraniach o występy dopomagali najgorliwiej generał Krzyżanowski i przyjaciel jego Salomon były gubernator waszynktoński oraz cała zaprzyjaźniona grupa polaków, dla których występy te stały się wypadkiem narodowym, za które odpowiedzialność brali wszyscy na swe barki.

„Poszliśmy wszyscy na tę próbę — pisze Brodowski — pewni siebie i gotowi ukamienować każdego, ktoby wątpił o genjuszu „naszej pani“. Wyszła na scenę i zaczęła mówić. Ledwie minęło kilka minut, dyrektor zawołał dość głośno nawet „Shęis not good“ — Ona do niczego! Ten głupiec nie rozumiał niebiańskiego akcentu, którym potem miliony czarowała i w ograniczeniu swojem uznał go za błąd! Na takie dictum „pani nasza“ z płaczem wypadła za scenę. „Panowie na cóżeście mnie narazili!“ — były jedyne słowa,

*) Brodowski wspomnienia. Tyg. Il. Nr. 4. St. 75.

które wśród szlochania wypadły z jej ust. Stałiśmy jak skamienieli, jak skazani na ściecie. Tylko kapitan Piotrowski mruczał pod nosem: „A to oczajdusza!” Pierwszy z niemiłego wrażenia ochłonął generał Krzyżanowski i zawołał swym rubasznym tonem: „Ależ to osieł, Mości dobrodusziko!... nie temu durniowi sądzić taką artystkę!” Pomimo to, Modrzejewska, była tem „uspokojeniem” jak to nazywała zniechęcona do głębi serca.” O nowej próbie, do której przygotowania już był poczynił Salomon, nawet słyszeć nie chciała, była przygnębiona i straciła ufność w siebie, z chęcią byłaby uciekła gdzieś za dalekie morza do nieznanych ziem, by tam w cichości życia zapomnieć o swych nadziejach i projektach.

Sytuację wyratowało dosadne, w porę wyrzeczone powiedzenie kapitana Piotrowskiego: „No moja Pani — rzekł raz do niej — „jeżeli jeden taki pludra potrafił Cię nastraszyć, toś chyba nie Polką.” Tem dotknął najdrażliwszej strony „naszej pani”. Być Polką w całym znaczeniu i piękności tego wyrazu, było to zawsze jej ideałem i szlachetnem dążeniem... a więc wyciągnęła rękę do kapitana i rzekła: „Róbcie tedy, moi przyjaciele, ze mną, co chcecie.”

W kilkanaście dni po tych wydarzeniach przyjechał do San Francisco John Mc Coulough, dyrektor teatru i jeden z najbardziej znanych

aktorów amerykańskich. Zmobilizowana i czujna gwardja „naszej pani” postarała się o odbycie próby. Ten ściślejszy egzamin odbywał się na prawdziwej scenie w obecności dyrektora i reżysera Hill'a oraz zaproszonych krytyków, między innymi Ryszarda Hinton'a, wydawcy *Evening Post*, który od tej chwili został prawdziwym wielbicielem sztuki Modrzejewskiej, jej szczerym przyjacielem i ułatwił jej rozgłos na ziemi amerykańskiej. Powędrowała oczywiście i cała gromadka polaków na próbę, przejęta do głębi ważnością tej chwili, lecz „ze ściśnionem sercem, bo lubo każdy ufał genjuszowi naszej artystki jakoś nie bardzo dowierzano „amerykańskiej znajomości sztuki”. Biły oczekiwaniem serca starych wiarusów, co siedzieli rzędem obok siebie. Generał Krzyżanowski z gubernatorem Salomonem, dalej Bielawski i Bednarski, Brodowski i Horain, wreszcie kapitan Piotrowski z Henrykiem Sienkiewiczem. Modrzejewska grała ostatni akt z Adrijanny Lecouvreur i z Romea scenę balkonową, a Joe czytała inne role.

Scenę balkonową mówiła po polsku. „Wyszła na scenę jak królowa i naraz spłynął na nas prześliczny potok naszej ukochanej mowy. Była to dla nas rozrzewniająca chwila, usłyszeć tam, na brzegach oceanu spokojnego, ze sceny amerykańskiej polskie słowa, że nam wszystkim zaperliły się oczy. Kapitan Piotrowski, zaczął chrzą-

kać tak niewłaściwie, że aż siedzący obok niego Sienkiewicz do ucha szepnął mu jakąś uwagę, a generał Krzyżanowski udawał, że mu coś w oko wpadło. Na raz z po za sceny wybiegł Mc. Callongh, o srebrnym na ramiona spadającym włosie i zgiąwszy z młodzieńczą gibkością kolano przed panią Heleną, zawołał po angielsku: Pani jesteś największą artystką jaką widziałem i przepowiadam pani niebawome tryumfy na naszej scenie.*).

Zaraz po tej próbie zawarła umowę na szereg gościnnych występów i oznaczono dzień 13 sierpnia 877 roku na pierwszy występ w *Adrianie Lecouvreur*". Rolę Maurycego objął Tom. Kaene pełny męskości i rycerskości, Księżniczkę de Bouillon urocza panna Wilton a Michonetem był Harry Edwards.

Dzień oznaczony na premjerę nadszedł, stała drżąca o sukces gromadka przyjaciół do apelu, a z nią Henryk Sienkiewicz, który opisał to przedstawienie w liście tak przepięknie, że podaję go w całości.*).

„Uderzyła godzina ósma. Weszliśmy do teatru. Nie był pełny. Zasłona podniosła się wreszcie; przeszedł szybko akt pierwszy w którym Adrianna nie ukazuje się na scenie i rozpoczął

*) Brodowski wspom. T. II. 901. Str. 75.

*) List Litwosa z dn. 20. VIII. 77 r.

się akt drugi. Godzina stanowcza wybiła. Z głębi kulis ukazała się nasza artystka. Oklaski, jakimi przywitali ją rodacy brzmiały długo i rozgłośnie, ale amerykańanie zachowali się obojętnie, więc oklaski przebrzmiały i zrobiła się cisza. Słyszałem bicie serca siedzących obok mnie rodaków artystki. Z zeszytem roli Roxany w rękę, poważna, może wzruszona, ale spokojna, zbliżyła się na przód sceny. Światła kinkietów rzucały na nią blaski. Idealna postać, rysy tak czyste, jakby wyszły z pod dłuta Fidjasza, szlachetność rozlana w całej postawie i ów niewypowiedziany czar niewieści, znany wam dobrze, widocznie uczyniły wrażenie niezmierne na nieprzywykłej do takich postaci publice. Cisza stała się głęboka, że nie przerywał jej najmniejszy szmer. Na koniec posąg przemówił. Wy znacie czary tego głosu głębokiego, serdecznego w którym drgają łązy i srebro... wy znacie jego słodycz i jego potęgę, ale na scenie amerykańskiej, jakkolwiek nawiedzają ją najpierwsi artyści, było to zjawisko nowe, nieoczekiwane i niezwykle, to też w miarę jak artystka mówiła, głowy pochylały się naprzód, jakby w mimowolnym hołdzie, twarze traciły swój codzienny businessowy ostry wyraz, a zimna ciekawość zamieniała się w pełne sympatycznego uczucia, zajęcie.

Zauważyli już niejednokrotnie krytycy i warszawscy i obcy, że jedną z wybitniejszych potęg

naszej wielkiej artystki jest niewypowiedziany urok niewieści. Poprostu jest to tak sympatyczna postać, tak chwytająca za serce, tak nawskroś kobieca i idealna, że kto ją raz widział, ten przyzna, iż podobnej nie spotkał nigdy na scenie. Publika patrzy na każdą inną artystkę jako na artystkę. Ocenia jej grę, zachwyca się lub nie, jak wypada i dosyć na tem. Osobistość nieodgrywa tu żadnej roli. Z panią Modrzejewską dzieje się przeciwnie. Chwyta ona widza za serce czem? Kobiecością, jakimś rzewnym urokiem. Nawiązuje się jakaś niewidzialna nitka sympatyczna między publiką a osobistością artystki. Widzowie poprostu kochają ją, jakby siostrę własną, jakby własne dziecko. Jej, powodzenie staje się osobistą sprawą każdego. Tak było w Warszawie, tak było wszędzie, i ten czar niepojęty nie zawiódł i tu. Spojrzałeś po twarzach i wszędzie widziałeś przychylność: czar działał. Poczęto patrzeć na nią, jak na słodką istotę, której nikt nie zrobiłby krzywdy, jakby nie zrobił gołębiowi. Słyszałem wokoło słowa: Very nice! very nice. O! by goot — Hou swit — (jak słodka). Tymczasem akcja ożywiła się na scenie. Niezrównanej kobiecie przysłała z całą potęgą w pomoc niezrównana artystka. Gdy nadeszła kolej na bajkę La Fontaina, publiczność zatrzymała oddech w piersiach. Jakieś niewypowiedziane poczucie, kazało oczekiwać wszystkim czegoś niezwykle-

go. Głos artystki rozległ się jakby zaziemska muzyka, po wszystkich kątach teatru, w oczach rodaków zabłyśły łzy. O! już było zwycięstwo! zwycięstwo wielkie, w rocznikach sztuki niesłychane. Gdy skończyła, cisza trwała jeszcze przez chwilę, jakby publiczność nie zdołała się ocknąć od razu z upojenia. Potem trudno opisać co się stało. Burza prawdziwa oklasków, okrzyków, nawoływań. Zimna z natury publiczność uniosła się do tego stopnia, iż potem dziennikarze mówili, że, jak Ameryka Ameryką, nie pamiętano takiego entuzjazmu. Nieszczęśliwy Maurycy Saski pięć razy zaczynał swój frazes i pięć razy nie mógł go skończyć. Aktorowie sami byli zdziwieni. Ta publiczność zwykle nie oklaskuje nikogo. Artystka sama nie spodziewała się niczego podobnego. Po skończonym akcie wyszła rozrzewniona i upojona. Teatr, wył, ryczał, klaskał, tupał. Mężczyźni odbierali swoim ladies bukiety i ciskali je na scenę; starzy rodacy nasi płakali, jak małe dzieci, słowem oczywistość przeszła wszelkie nadzieje, wszelkie oczekiwania."

Do męża, który nie mógł przyjechać na przedstawienie, zatelegrafowała jeden wyraz „zwycięstwo". Było to zwycięstwo artystki, rozradowanej w swej duszy z samego faktu znalezienia się na scenie, we własnej swej twórczości. Pokonała wszelką bojaźń, obawę i trwogę, że występuje w obcym języku, poruszała się jak naj-

swobodniej, nie zapomniała żadnego wyrazu i nie dała zbić się z tropu omyłkami jakie jej współgrający ciągle popełniali. Nie straciła też przytomności, kiedy welon jej zajął się od świecy, z zimną krwią go zerwała i grała dalej. Tryumf ten na scenie obcej, był zarazem pożegnaniem ze sceną rodzinną. Traciła ją na zawsze scena polska, lecz nie traciła Polska. — Sztukę swą z Modrzejewską ofiarowała Polska — Ameryce. Przez nią dowiadywała się Ameryka o istnieniu Polski, o jej życiu w niewoli i o ludziach w niej pracujących. Przez nią dochodziły do Ameryki niedole i smutki narodu, — ona świadczyła swą sztuką o żywotności narodu, a czar przez nią płynący ze sceny przygarniał dla nas serca wolnego narodu.

W Modrzejewskiej zjawiał się żywy symbol Polski na gruncie amerykańskim, nie była to gwiazda teatralna w zwykłym tego słowa znaczeniu, lecz jakieś żywe świadectwo narodowe, żywy człowiek podbijający serca wszystkich a posługujący w imię uciśnionego narodu.

A czas był ostateczny, by znów zacząć przypominać Polskę cudzoziemcom. Wszak każdy co z kraju wyjechał, natrafiał na zupełną ignorancję o naszym narodzie. Modrzejewską spotykało to na każdym kroku. Raz, przygotowując się do występów w Londynie, sprowadziła sobie do poprowadzenia wymowy angielskiej gentelmena z mo-

numentalnym nosem i potężnymi białymi zębami. Przychodził każdego poranka, by poprawiać wymowę angielską. Twierdził on, że Modrzejewska zachowała sposób wymawiania rosyjski, który łatwiej wykorzenić, niż nosowe skrzeczenia amerykańców." „Gdym mu powiedziała — pisze Modrzejewska — że nie jestem „Russian” lecz „Pole”, wytrzeszczył na mnie ślepa, jakby dręczony poważnemi wątpliwościami, czy ojczyzna moja leży na północnym czy też na południowym biegunie, wreszcie wydobył z ust zasznurowanych przeciągłe „Oooch!, które miało oznaczać coś w rodzaju przeprosin. I tak mnie to gniewa, że ci ludzie zagraniczni, tak mało o nas wiedzą i tak mało dbają. „Polska” gdzie to jest? pytają. Nie ma nas na mapie, więc widocznie nie ma nas zgoła — jaka piekielna omyłka.” Innym znów razem, poszli do polskiego kościoła. „Na płacz jej się zbierało *), gdy zobaczyła karykaturę domu Bożego. „Mszę odprawiał X. Bakowski w podziemiach włoskiego kościoła. Ołtarz przykryto poplamionym obrusem i ustawiono dwie świece i trzynaście stołków. To było wszystko. Biedny ksiądz, sam sobie przyniósł wino, mszał i inne przybory. Msza się rozpoczęła cicho, smutnie... Przypominało to katakumby, gdzie

*) Wspom. LXI.

pierwsi chrześcijanie kryli się z obrzędami. „Jakie to było smutne!”

Dumna i odczuwająca po nad zwykłą miarę niedolę swej ojczyzny, spełnia na równi z innymi artystami, noszącymi Polskę w swym sercu, misję przedstawicielską narodu pozbawionego legalnej reprezentacji, wykreślonego z karty Europy. Spełnia ją z całym przejęciem się, powagą, poczuciem odpowiedzialności i z odwagą nie liczącą się z własnymi prywatnymi interesami.

Jak dalece nie zważała na siebie i w imię interesów narodowych nie wahała się narazić państwu zaborczym, świadczy następny fakt. W roku 1883 odbywał się podczas powszechnej wystawy w Chicago kongres niewieści. Kongres był również podzielony na narodowości a delegaci każdej z nich mieli obowiązek zaznajomienia uczestników ze stanem kwestji kobiecej w danym kraju. Zjechały się delegacje ze wszystkich krajów z wyjątkiem z Polski z zaboru rosyjskiego. Uproszono przeto Modrzejewską, ażeby na podstawie nadesłanego statystycznego materiału, bardzo skromnego, lękliwie zebranego i mało-mównego wygłosiła referat o położeniu kobiet w Polsce. Nie wiele miała czasu na przygotowanie, zaledwie kilka godzin. Na kongres zjechało się mnóstwo delegatek, sala była zapełniona po brzegi, a Modrzejewska wśród ogólnego zaciekania, — ledwie docisnąć się mogła do estrady.

Stanawszy na estradzie w imponującej pozie, wykład rozpoczęła od usprawiedliwienia nieobecności kobiet polskich, — wszak za udział w kongresie czekały je śledztwa, rewizje, więzienia, a potem porwana samym przedmiotem, nie tylko naukowo na podstawie dat statystycznych, lecz wprost z serca z wciąż rosnącym przejęciem się niedolą kobiet polskich, pozbawionych nauczania w języku ojczystym, dała tak żywy obraz ówczesnych stosunków wychowawczych w zaborze rosyjskim, że na słuchaczach zrobiło to olbrzymie wrażenie, byli pełni oburzenia a zapał i swadę Modrzejewskiej nagrodzili rześzystymi oklaskami. Na drugi dzień wszystkie pisma amerykańskie zamieściły szczegółowe sprawozdanie referatu Modrzejewskiej „opatrząc je dosadnymi komentarzami dla rządów państw rozbiorowych, a szczególnie rosyjskiego”. W dwa lata później, kiedy Modrzejewska, po zawarciu umowy z dyrektorem teatru Karandjewem przyjechała na gościnne występy do Warszawy, w dzień przedstawienia zawezwał ówczesny generał - gubernator Królestwa Polskiego Hurko dyrektora teatrów do siebie i zabronił „występów w carskich teatrach takiej miateżnicy”. Podobno ktoś z teatru, co mu nie na rękę były występy tak znakomitej artystki, podsunął gubernatorowi dosłowne wyjątki z owego odczytu Modrzejewskiej na kongresie kobiet

w Chicago i w ten sposób uwolnił się od konkurencji. Modrzejewskiej zabroniono raz na zawsze pobytu w Warszawie i jeszcze tego samego dnia odstawiono w asystencji dyrektora policji do granicy. Do dziś wiadomo jest, kto to zrobił, słyszałem to nazwisko od kilku starszych aktorów, lecz czyż nie lepiej pokryć je milczeniem?

Sukcesy pierwszych występów Modrzejewskiej w San Francisco zdecydowały o jej dalszych losach. Ameryka zabrała ją na zawsze i wprowadziła do historii sztuki anglosaskiej. Niespożyte siły życiowe Modrzejewskiej pomagały jej do zdobycia obcego otoczenia, do uzyskania i utrzymania znaczenia artystycznego na scenie. Życie jej na gruncie amerykańskim jest jednym więcej z dowodów, że Polak przeniesiony na obcy grunt rozwija do najwyższego stopnia wszystkie swe właściwości, przymioty i zdolności, wychodzi zwycięsko z najtrudniejszych okoliczności i stanowi wzór energji i pilności, — podczas gdy w pracy u siebie, w ojczyźnie ulega często zwątpieniom powodowanym nie tyle osłabieniem energji życiowej, ile zawiścią otoczenia.

Dyrektor teatru Mc Cullough pod wpływem niezwykłego powodzenia pierwszych występów, przedłużył je o jeden tydzień, a na drugi dzień po pierwszym przedstawieniu zjawił się u Modrzejewskiej impresarjo Sargent i zrobił z nią

układ o występy gościnne po wschodnio-amerykańskich miastach, poczynając od New-Yorku.

Wrócił jej dawny humor, obudził w niej dawnego cygana wędrownego i wspomnienia z wędrowek teatralnych po Małopolsce. Nastrój ten ściągnął ku niej wędrownego aktora James'a Warda, który jej zaproponował urządzenie krótkiej wycieczki artystycznej po małych miasteczkach Kalifornji i Newady. Z łobuzerskiem zacięciem, z radosną ochotą przyjmuje Modrzejewska tę propozycję — bo daje jej to sposobność, wygimnastykowania języka w angielszczyźnie przed popisami w New-Yorku, nabrania kontaktu z publicznością mało jej znaną i sposobność do romantycznej włóczęgi po ślicznych nieznanych krajach.

Rozpoczęła swą wędrowkę w jakimś małym miasteczku od „Damy Kameljowej“, grywała „Romeo i Julję“, Adrjanę Lecouvreur. Powodzenie na prowincji było zmienne, nieraz na przedstawienie przyszło ze trzydzieści osób, lecz wówczas aktorzy umieli się zemścić za zawód jaki ich spotkał. I tak w miasteczkach San Jose uwinęli się z pięcioma aktami Adrjanny w półtorej godziny, nie tracili wcale czasu na przebieranie się i opuszczali sceny jakie tylko się dało.

Pierwszy jej występ w New-Yorku w teatrze dzielnicy miljonerów nie mniejszem cieszył się powodzeniem jak występ w San Francisco.

Szczęście do ludzi i owo przyciąganie ku sobie wybitnych jednostek nie opuściło jej i w tej nowej wędrownicy artystycznej. Próbami w Fifth Avenue Theater zajął się sam dyrektor teatru Dion Boucicault, Irlandczyk z pochodzenia, jeden z najzdolniejszych dyrektorów i aktorów. Dzięki jego inwencji artystycznej i reżyserji, której się podjął utrzymując „że chętnie to czyni dla Modrzejewskiej, gdyż wie, iż cudzoziemcy nie umieją się tu wziąć do wszystkich szczegółów, bez których opracowania najlepsze role mogą zepsuć inni” i dzięki wyborowi zespołu i obsadzeniu ról, przedstawienie „Adrianny Lecouvreur” wypadło znakomicie. Nazajutrz po przedstawieniu pokój Modrzejewskiej był wysłany kwiatami i zaproszeniami, które otrzymała od najlepszego towarzystwa nowojorskiego.

Jako „nowa gwiazda” teatralna, wciągnięta została Modrzejewska na ów „Amerykański Pas”, po którym toczy się w sposób prawie że z góry wiadomy karjera artystyczna. Każdy dodaje swoje uderzenie, najpierw prasa, potem towarzyskie znajomości, to znów stuświelna reklama, aż wykuje się sława, z którą już bezpiecznie objeżdża „Gwiazda” po wszystkich miastach Ameryki i starej Europy. Z początku Sargent później Chłapowski był impresarjem Modrzejewskiej. Jeździł z nią dobrze dobrany zespół w osobnych wagonach przyczepianych do pocią-

gów. Po dwóch latach wędrówki, Modrzejewska, dość krytycznie zapatrywała się na swoje występy. W liście z dn. 21 kwietnia 1879 roku pisała do Kornela Ujejskiego: „Nie myśl, żeby blaski moje olśniewały całą ludność amerykańską. Ogół nie rozumie mojej gry, ale mam tu małe grono kochających mnie szczerze i to mi wystarcza... Mój impresarjo rozprasza po świecie różnego rodzaju anegdoty, które zwabiają grubszą publiczność, ale tym nie trzeba wierzyć — jest to amerykański „humbug” i nic więcej. Prawdą jest jedynie, że mam powodzenie, ale nie takie, jakie sobie moi znajomi w Europie wyobrażają. Uważają mnie tu za najlepszą artystkę od czasów Racheli, ale opinia ta nie zaprowadziła jeszcze miljonów do mojej kasy i jeszcze nie tak prędko będę się mogła pochwalić fortuną. Całem mojem życzeniem jest grać w Londynie, a później objechać świat na około — Australję, Japonję, Indje i wrócić drugą stroną do Europy, a zatem do kraju i już tam zostać do końca. Chcę sobie nazbierać trochę wspomnień na starość, bo sądzę, że tego rodzaju wspomnienia więcej warte, chociaż po cierpieniach i z męką przychodzą, aniżeli pamiątki przeszłego szczęścia, które tylko gorycz i smutek po sobie zostawiają.”

Ojczyzna ciągnęła ją ku sobie i korzystając z zaproszenia na Jubileusz Kraszewskiego 1879 roku przyjeżdża do Krakowa, gdzie bierze udział

w słynnym przedstawieniu „Miodu Kasztelańskiego” w teatrze krakowskim, w którym obok niej grali Hofmanowa, Rychter, Rapacki, Ładnowski. Po jubileuszu występuje w Krakowie, Lwowie, Poznaniu i w Warszawie, wszędzie przyjmowana z entuzjazmem. Rodacy „dawali jej wszędzie uczuć” że uważają ją za swoją chlubę i że wdzięczni są za rozślawienie nieco imienia polskiego po świecie.

Z kraju po występach gościnnych wyjechała do oczekującego ją męża w Londynie. Tam miało się spełnić jej najgorętsze życzenie całego życia: występów w sztukach Szekspira w jego własnym kraju i języku. Przedstawienia dochodzą do skutku w maju 1880 roku w „Court Theatre”. Na pierwszy występ wybrano „Damę Kamelową”, przemianowaną ze względów cenzuralnych na „Bratek”. Powodzenie zyskała odrazu nadzwyczajne. Píše o nim w liście „wczorajsza publiczność okazała mi coś więcej niż uznanie. Po ostatnim akcie z widowni powiewano ku mnie chustkami... Powodzenie moje przeszło wszelkie oczekiwania, wszyscy tutaj uważają je za wręcz nadzwyczajne, a mój dyrektor ma już najróżniejsze zamysły co do mej przyszłości.*).

Powodzenie Modrzejewskiej na scenie londyńskiej zatrzymało ją na zawsze w krajach an-

*) Wspom. i R. 60.

głosaskich. Życie jej upływało na objazdach artystycznych po Anglii i Ameryce, gdzie grywała po kilkadziesiąt razy z rzędu jedną i tę samą sztukę. Ulegała zwyczajom przyjętym przez impresariów i „gwiazdy” uznane a dogadzającym ogólnemu snobizmowi, który wymagał, ażeby wszyscy jedną rzecz znali i oglądali. „Dama Kameljowa”, *Adrianne, Fru-fru*, *Julja*, *Desdemona*, *lady Macbet* były jej i publiczności ulubionymi postaciami. Okresem dla niej najbogatszym w twórczość artystyczną i w pełnię artystycznego zadowolenia, był czas spędzony ze znakomitym aktorem szekspirowskim Edwinem Boothem. Wtedy to ustaliła się jej sława w Ameryce, jako najlepszej aktorki szekspirowskiej, w czym jej nawet akcent cudzoziemski pomagał, przenosił powiem widza w czasy szekspirowskie, kiedy inaczej mówiono, i nadawał postaciom szekspirowskim przez nią kreowanym, jakiś dziwnie archaiczny charakter odcieleśniający je w terażniejszości a realizujący je jako marzenia o dawnej przeszłości. Z Edwinem Boothem poznała się na benefisowym przedstawieniu w New-Yorku, na rzecz Lestera Wallacka, aktora i dyrektora teatru, ustępującego ze sceny. Grano *Hamleta*, rolę tytułową powierzono Boothowi, *Ofelję Modrzejewskiej*, a wszystkie inne role wykonali najznakomitsi aktorzy amerykańscy. Przedstawienie stało się sławnem a prasa

poczęła coraz częściej podnosić głosy, że dobrze by było, gdyby kompanja teatralna Booth-Barret znana jako najlepsza dla sztuk szekspirowskich wzięła w swoje grono Modrzejewską. Pomysł ten spodobał się Boothowi i już w następnym roku (1889) zawarł kontrakt z Modrzejewską. Zmienił nazwę firmy na Booth - Modjewska i rozpoczęli pochód artystyczny do wszystkich miast i miasteczek Stanów Zjednoczonych, który był jednym tryumfem Modrzejewskiej. Praca z Boothem była dla niej więcej niż przyjemna, bo Booth był bardzo uprzejmym i niezmiernie miłym człowiekiem i posiadał rzadką w świecie teatralnym: prostotę.

W czasach swojej długiej wędrówki po za krajem poznała najwybitniejszych poetów i artystów angielskich, a nie zapominajmy że to był jeden z najbogatszych okresów napięcia artystycznego w Anglii, okres tworzenia swojskiej stosowanej sztuki, pod impulsem prerafaelitów, okres symbolizmu w poezji i impresjonizmu w malarstwie.

Późną jesienią 1880 roku zawitała Modrzejewska do Warszawy i rozpoczęła szereg występów, które przeciął tragiczny wypadek dosadnie charakteryzujący ówczesne stosunki w zaborze rosyjskim. Siedemnastu uczniów gimnazjalnych złożyło się między sobą, by ze swych skromnych funduszków sprawić bukiet kwiatów i ofiarować

go w teatrze Modrzejewskiej. Związali kwiaty wstążką różową a na wstążce napisali po polsku: „Helenie Modrzejewskiej uczniowie gimnazjalni”. Przyszedłszy z kwiatami do teatru, rozglądali się za jakimś przedstawicielem władzy, ażeby od niego uzyskać pozwolenie na ofiarowanie tego skromnego daru Modrzejewskiej. Spostrzegli siedzącego w łoży z prezesem teatrów Muchanowem, hr. Buturlina najzręczniejszego naczelnika policji jaki kiedykolwiek był w Warszawie. Udali się do łoży, okazali wiązanek kwiatów i uzyskali pozwolenie na wręczenie. „Tylko trzeba to zrobić spokojnie — dodał naczelnik — i uważajcie, żebyście nie deptali ludziom po nagniotkach, kiedy pójdziecie z kwiatami ku orkiestrze”. Uszczęśliwieni chłopcy poruczyli wręczyć kwiaty swemu koledze Ignacemu Neufeldowi. Dyrektorem piątego gimnazjum do którego uczęszczali ci uczniowie był Choroszewski, patrijota i spiskowiec w młodości, i wówczas w 1862 roku wysłany przez młodzież petersburską i kijowską do Warszawy dla nawiązania rewolucyjnej styczności. Później jako dyrektor gimnazjum w Radomiu przeszedł na prawosławie i został przeniesiony do Warszawy. Znaną była jego gorliwość w rusyfikacji, to też dowiedziawszy się o wręczeniu kwiatów Modrzejewskiej, zrobił z tego manifestację polityczną, rozpoczął śledztwo, które wbrew opinji grona profesorów, skończyło się

wydaleniem uczniów z „wilczym biletem“ tj. zabraniającym im wstępu do jakiejkolwiek uczelni w państwie.

Ignacy Neufeld należał do najzdolniejszych uczniów, nad wiek był rozwinięty i niezmiernie nerwowy. Odczuł ten wyrok dotkliwie a jeszcze więcej to, że wraz z nim wydano jego kolegów. „Bądźcie dobrej myśli, jutro przyjmą was z powrotem do szkoły“ mówił do swych kolegów zgromadzonych wieczorem u niego. Widocznie dojrzewała w nim myśl ofiary, przez którą spodziewał się nie tylko zniesienia kary dla swych kolegów, lecz może i uwolnienia gimnazjum od srogiego rusyfikatora, dyrektora. Na drugi dzień, ostatni jaki mu pozwolono być w szkole, po ukończeniu nauk, kiedy uczniowie zabierali się do wyjścia, usunął się za tablicę i wystrzałem w głowę odebrał sobie życie. Ofiara ta nie była bezowocną, uczniów wydanych przyjęto z powrotem. Cała Warszawa zrozumiała ten czyn i wzięła gremjalnie udział w pogrzebie. Była to jedna z tych milczących manifestacji narodowych, podczas której wszyscy się rozumieli i wszyscy jednym uczuciem płonęli, uczuciem zbiorowej obrony duszy narodu wobec najedźcy i ciemności*).

Modrzejewskiej nie zawiadomiono o tym fak-

*) Czas 22.I.880. Dziennik poznański 24.I.880.

cie. Dowiedziała się o nim w kilka dni przypadkiem od kilku aktorów, którzy wszedłszy podczas próby do teatru opowiadali głośno wszystkie szczegóły zajścia. Fakt ten związał ją jeszcze silniej z Polską wzmagał w niej poczucie solidarności narodowej i uświadomił jej znaczenie artystki jako reprezentantki sztuki narodowej. Ilekroć razy wracała na gościnne występy do czterech miast większych polskich, do Krakowa, Lwowa, Poznania i Warszawy, zawsze była „wręcz psuta przez publiczność czego wynikiem było wielkie umęczenie, nie tyle pracą ile nadmiarem doświadczanej serdeczności i gościnności”.

Późniejsze życie Modrzejewskiej jako gwiazdy teatralnej na terenach Ameryki i Anglii, płynęło coraz monotonniej mimo ciągłej podróży z miasta do miasta. Ostatnie kilkanaście lat pracy scenicznej poświęca przeważnie Szekspirowi. W swoim repertuarze posiada piętnaście jego sztuk. *Hamlet*, *Macbet*, *Otello*, *Romeo i Julia*, *Cymbelin*, *Król Jan*, *Henryk VII*, *Antonjusz i Kleopatra*, *Opowieść Zimowa*, *Kupiec Wenecki*, *Miarka za miarkę*, *Dwaj panowie z Werony*, *Wiele hałasu o nic*, *Noc trzech króli*, *Jak wam się podoba*, stanowiły jej główny repertuar; prócz nich grywa *Marję Stuart* i *Damę Kameljową* i bardzo rzadko *Adriannę Lecouvreur*, i *Magdę Sudermana*. Jeździła z własnem towarzystwem „wszerz i wzdłuż

Stanów Zjednoczonych", grając ciągle te same sztuki, żyjąc jednostajnie w pociągach, hotelach, pensjonatach. Potrzeba jej było niezmiernego hartu wewnętrznego, by wytrwać nie rzucić sceny i zachować świeżość stosunku do sztuki.

Ostatni wstrząs artystyczny, jakiego doznała, to było spotkanie z dramataми Wyspiańskiego i z nim samym w Krakowie 1903 roku. Zawsze interesująca się twórczością literacką polską i mająca ciągłą styczność z krajem, dowiedziała się o utworach Wyspiańskiego, być może przez Sewera Maciejowskiego dawnego jej przyjaciela a wówczas gromadzącego u siebie na sobotnich herbatkach wszystkich wybitniejszych artystów i literatów w Krakowie. Egzemplarz „Warszawianki” i inne utwory przysłał jej sam autor do Ameryki.

„Rola swą w Warszawiance — pisze w swych wspomnieniach Modrzejewska — przejęłam się bez żadnych trudności; nuta narodowa nigdy nie była mi obcą, a jej ton żałobny, aż nadto swojski, i przeistoczenie osieroczonej kochanki w Kasandrę polską, poeta przeprowadził tak mistrzowsko, że odrazu trafiło mi do przekonania i ułatwiło zadanie”. Trudniej było pogodzić się Modrzejewskiej z innemi utworami Wyspiańskiego. Stała wobec dzieł nowych, o innej niż Szekspir prostocie, o innych dramatycznych założeniach — przerzucających tragiczne dzieje

człowieka i narodu na kilka planów, które jej przedstawiały się jako zawiła i niezrozumiała symbolika, zaś uczuciowo raził ją pesymizm. Jednak „Wesele” wywarło na niej potężny wpływ. Pierwszy akt nie przemówił do niej i nie trafił do serca. Raził ją głównie brak przyczynowego wątku pomiędzy scenami, które właściwie należało wypełnić własną wyobraźnią. W akcie drugim spodobały się jej niektóre sceny przez swą barwność i siłę wyrazu. Ale trzeci akt dokonał swego, podbił ją zupełnie i odsłonił tajemnicę genjusza. Była oszołomiona jakby ją kto uderzył obuchem w głowę. „Cały ból nasz narodowy zaszarpał mem sercem, wszystkie rany zabolowały, stare się rozjąsziły, a nowe otwarły i wszystkie palić jęły duszę... czułam, że z nędzy naszej poeta wysnuł nowe tragiczne grozy, dotąd nie odczute i nie wyrażone i dla wyrażenia ich znalazł nową mowę“^{*)}).

Odtąd stała się rzeczywistą wielbicielką twórczości Wyspiańskiego i wyuczyła się jednej z najtrudniejszych ról, Laodamji. Znajomość osobista z poetą, pozwoliła jej na głębsze wniknięcie w ducha jego poezji, tem bardziej, że Wyspiański był nią oczarowany i przepędzał z nią nieraz długie godziny na szczerych rozmowach o sztuce dramatycznej i scenicznej. Sadzał wów-

*) Wspomnienia.

czas gościa na czerwonym wolterowskim karle, stojącym obok jego biurka i zapatrzonej w siebie snuł przedziwne myśli o sztuce, swojej i innych. Dawał jej wskazówki do roli Laodamji i odczytywał głośno skandując dobitnie niektóre ustępy z Sofoklesa, dla oswojenia ucha z rytmiką grecką. Rytmikę grecką znał dobrze i kochał i starał się ją zastosować „w zasadzie” w swoich tragedjach klasycznych. Do „Protesilasa i Laodamji” sam komponował przestrzeń sceniczną, oddzielając bardzo spokojnie ujęte w linjach architektonicznych wnętrze od krajobrazu zasłona, rozsuwającą się w miarę wymagań akcji. Utrzymał wszystkie osoby i tło w kolorze szarym a jedynie Laodamji na znak jej płonącego uczucia miłosnego zarzucił na ramiona płaszcz purpurowy. Królewska postać Modrzejewskiej i jej głęboki głos wnikający wprost w duszę widza wywarły potężne wrażenie, w klasycznych szlachetnych linjach rysowała się na scenie sylweta Laodamji walczącej uczuciem płomiennem i pragnieniem miłosnem z fantomami życia codziennego i zaczarowanego. Wyspiański był z przedstawienia zadowolony i nieraz w gronie przyjaciół powtarzał, że nikt tak wierszy jego nie umie mówić, jak Modrzejewska.

Srogo nieraz mści się tabu ludzkie za wyrwanie się jednostki z jego grona, nie bacząc że to nieraz największą mu korzyść przynosi. Ja-

kieś najbliższe interesa jego wypłyną, i znajdą się zaraz jakieś jednostki, co je podniosą i wielkim głosem otrąbią. Znaleźli się więc tacy, co obrzucili surowemi wymówkami Modrzejewską, że zamiast siedzieć w kraju i wspólną biedę klepać, siedzi stale za granicą a do nas przyjeżdża, ażeby nasz „Grosz wdowi” zabrać i wywieźć za morze. Byłaż to odpowiedź na jej myśli zapisane w pamiętniku podczas podróży kolejną dnia 4 maja 1889 roku „poszłam na platformę snuć pod gołym niebem myśli, które biegły hen, ku oceanowi, w pościgu za mą drogą gromadką, torującą sobie drogę ku Polsce. Pamiętam ilekroć dawniej siadywałam tak chłodnego wieczoru, marzyłam zawsze o sławie. Jakże marzenia moje dzisiaj są odmienne. Nie do sławy wzdycham, lecz do rodzinnego domu pełnego istot ukochanych. Na myśl przychodzą mi długie wieczory zimowe w młodości i ich urok niewymowny, gdy matka siedziała z robótką za stołem, a my w koło, jedno na głos czytało a inne rysowały lub szyły. Jakże te wieczory już odemnie daleko! Czy kiedyś powtórzą się w życiu? Czy kiedyś zasiądę tak przy stole, wolna od trosk i wyczerpującej pracy? Może!

To „może” nie spełniło się. Ostatnia bytność w kraju goryczą ją napoiła i odebrała chęci pozostania w ojczyźnie. Wróciła do Ameryki i osiadła z mężem w górskiej swej posiadłości w

Kalifornji oddalonej od najbliższego miasta Santa Anna o trzydzieści siedm kilometrów. Dom był nie wielki lecz miły i harmonijny zbudowany przez słynnego architekta amerykańskiego Stanford'a While. Przed domem był park niewielki i ogród pełen róż. W parku stare dęby snuły jej swe melodje o Polsce a spragniona wypoczynku myśl doznawała ukojenia.

W ustroniu tem, odwiedził ją Ignacy Paderewski dawny jej przyjaciel z Zakopanego. Za jego staraniem odbył się w New-Yorku dnia 2 maja 1905 roku „publiczny hołd dla Modrzejewskiej w teatrze „Metropolitan opera House“. Do wzięcia udziału w tem przedstawieniu otrzymała Modrzejewska następujące zaproszenie podpisane przez najwybitniejszych artystów i znakomitości amerykańskie.

Do pani Heleny Modrzejewskiej

Podpisani przyjaciele i jej wielbicie, wraz z wieloma innymi, którzy nie zdążyli złożyć niżej swych podpisów, pragną w publicznym hołdzie, wyrazić uznanie zasług, które Pani zaskarbiła sobie wobec sceny i pragną, by ten hołd dał wyraz uznania dla jej geniuszu i czci dla jej charakteru. Czujemy dobrze, iż wszystko, cokolwiekbyśmy podjęli, będzie jedynie niedołączną

próbą spłacenia drogiej Pani wielkiego długu, z którym pozostaniesz zawsze wobec nas hojną wierzycielką: w Pani sztuka aktorska naszych czasów znalazła jeden z najszczytniejszych wyrazów: Szekspir znalazł w Pani przedstawicielkę godną najwspanialszych błysków swojej wyobraźni: w dziedzinie zaś nowożytniej tragedji i komedji uszlachetniłaś Pani postacie odtwarzane swą subtelnością i urokiem swych ucieleśnień. O ile to drogiej Pani dogadza, przedstawienie w którym liczymy na osobisty jej udział, odbędzie się w Metropolitan Opera House dnia drugiego maja. Nev-York w kwietniu 905. W przedstawieniu tem brali udział najlepsi aktorzy, a po drugim akcie Macbeta, poeta Clarence Stedman wygłosił mowę na którą odpowiedziała Modrzejewska. Było to istotne pożeganie ze sceną, ze swymi przyjaciółmi i publicznością, choć jeszcze w kilka miesięcy potem urządziła dawnym systemem objazd artystyczny, którym kierował Juljusz Murry.

Ostatni jej występ odbył się w styczniu 1909 roku na rzecz ofiar katastrofy mesyńskiej. Była już bardzo cierpiąca i czuła, że koniec się zbliżał. Dnia 9 kwietnia 1909 roku przyszedł do Krakowa telegram o jej śmierci. Odżyły o niej wówczas wszystkie wspomnienia, a Kraków zapragnął pochować jej cielesne szczątki w swych starych murach tak przez nią ukochanych i w ten

sposób spełnić jej tęskne marzenia i ostatnie pragnienia. Wkrótce przybyły one do Krakowa. Sienkiewicz żegnał je na cmentarzu krakowskim w niezapomnianych słowach.

„Ja chcę podnieść i oświecić inną stronę jej życia, którą specjalna krytyka się nie zajmuje. Będzie to jakby jedna więcej garść ziemi, na tę przybyłą z za oceanu trumnę. Pamięć artystki przeżyje długie lata, niechże nie ginie pamięć obywatelki.

Potok, który toczy kamienie, morze, które rzuca niemi o brzeg, tak ściera ich kanty, tak wygładza je, wyokrągla i nadaje im postać tak jednaką, że różnią się tylko wielkością. Życie bywa nieraz takim potokiem i takim morzem. Jeżeli wyrwie człowieka z rodzinnego gniazda, wówczas toczy nim, jak kamieniem, rzuca go na obce brzegi, wśród obcych ludzi i w końcu upodabnia go do otoczenia, nadaje mu wspólne ze środowiskiem duchowe kształty i ściera całkowicie cechy rodzinne. Tak działa prąd, tak działa fala życia. Lecz w tem powszechnem zjawisku, zjawiają się wyjątki. Istnieją duchy tak odporne, że tę siłę łamią. Są serca jakby wykute z djamentu, które nie tylko treści wewnętrznej, ale i formy nigdy nie zmieniają i pozostaną zawsze tem, czem były. Przykładem tego jest Helena Modrzejewska, której zwłoki spoczęły w ziemi ojczystej. Życie zewnętrzne tej niepospo-

litej kobiety składało się na to, aby uczynić ją wielką ale kosmopolityczną artystką, natomiast jej życie wewnętrzne związane było do tego stopnia z krajem rodzinnem, że ani na chwilę nie przestała być polską patriotką.

„O Jeruzalem, Jeruzalem, jeśli Cię kiedy zapomnę niech będzie zapomniana prawica moja“, te słowa psalmu Dawidowego stały się jakby częścią jej duszy. Więc nie zapomniała nigdy. I wracała do ziemi matki ilekroć mogła, a wreszcie wróciła w trumnie. Tu dla niej spoczynek, tu dla niej spokój, tu dla niej cichy, wieczny sen. Nie zapomniała o starej ziemi, w tej nowej, w której zapomnieć łatwiej, niż w każdej innej, albowiem każda inna zawsze będzie przybyszowi macochą, ta jedna staje się matką, uznaje go za dziecko własne, daje mu wszystko co ma i posiada sama. Modrzejewskiej dała ona najwyższe dla artysty dobro, bo sławę wielką, a jednak nie zdołała zatrzymać nietylko jej duszy ale i śmiertelnych szczątków.

I równie jak ziarno naszej sosny lub lipy, porwane wichrem, może gdzieś nad brzegami dalekich mórz wyrosnąć w strzeliste drzewo, jednakże nie zmieni się w palmę lub oliwkę, tak i ona, wyrosła bardzo wysoko, lecz zrodzona na polskiej ziemi pozostała Polką do ostatniego tchnienia.

Dlaczego? co dało tę żywotność jej polskim uczuciom, co sprawiło, że tradycja, że miłość, że pamięć rodzinnego gniazda pociągnęły za nią przez ocean, tak, jak potoki morskie ciągną za okrętem — i nie opuściły jej nigdy? Taka była jej natura? Niewątpliwie. Ale tego rodzaju odpowiedź nie tłumaczy, zmniejsza tylko zasługę. I mimowoli nasuwa się na myśl jeszcze inne pytanie. Oto, gdy ta stara ziemia była potężna, bogata, wolna i szczęśliwa — czy tak samo nie byłoby łatwo zmarłej artystce odedrzeć od niej serca? I w tem pytaniu leży może tajemnica tej miłości. Ta stara ziemia to matka w niedoli, więc gdy się widzi cudzą siłę, a pomyśli się o jej słabości, gdy wobec cudzego bogactwa pomyśli się o jej ubóstwie, wobec cudzej radości o jej łzach, wobec cudzej pełni i swobody o jej zakratowanej celi — to wówczas kocha się tembardziej jej niedolę jej słabość, jej ubóstwo, jej łzy i jej utrapienia — wówczas woła się ku niej razem z Dawidem: O Jeruzalem, Jeruzalem! jeśli cię kiedy zapomnę, niech będzie zapomniana prawica moja". Ale kto tak woła? Przecie nie ci którzy głoszą hasło: *ibi patria, ubi bene*. Tak kochają matkę dzieci wierne, tak kochają szlachetne i podniosłe, tak kochają ci, których wzrusza wszelka niedola i których oburza wszelka niesprawiedliwość.

A na koniec tak kochają istoty wybrane i obdarzone przez Boga odtwórczą mocą wyobraźni które, gdy zatęskni w nich serce ku matce, to widzą ją choćby z za dziewiątego morza, tak wyraźnie, jakby stała u ich proga.

Widzą wówczas wieże rodzinnych miast, śniegi ojczystych gór, łany zbóż, kwiaty łąk... Słyszają śpiewy kościelne i fujarki pastusze i wszystkie głosy ziemi, a im owe głosy, złączone razem, podobniejsze są do łkania — tem więcej tęsknią i tem głębiej kochają.

Tak kochała swą matkę ziemię Modrzejska^{*)}).

*) Kal. Czecha 1910

ARTYZM MODRZEJEWSKIEJ

„Nuta przewodnia, która górowała przy ujmowaniu wszystkich tworzonych przezemnie postaci, była miłość ludzkości i uporczywy wysiłek celem uwypuklania lepszych stron przedstawianych charakterów, tych, co odkupieniem być miały za ich błędy i słabość”. W tem zdaniu, przy schyłku życia napisanem odsłoniła Modrzejewska całą tajemnicę swej sztuki aktorskiej. Żył w niej duch, co jarzył się miłością, i z miłości tej tworzył formę artystyczną. Jedni nazywali go wrodzonym wdziękiem, inni czarem płynącym z jej osoby; dwa pokolenia wsłuchiwały się w jej głos wpatrzone w harmonijny ruch jej postaci i opanowany gest i wychodziły z przybytku sztuki lepsze, szlachetniejsze jakby odrodzone jej sztuką. Miłość do bliźnich i miłość do sztuki ochroniła ją od używania w swej twórczości czegokolwiek ujemnego. Wszystko co mogło pochodzić z podszeptów zła, coby mogło deprawować i niszczyć, wciągać w otchłanie bez-

nadziejne, w rozpacz i martwość, a co tak łatwy sukces na scenie przynosi, — wyprała ze swej twórczości i pozostawiła ją czystą, przejrzystą, dobrą i szlachetną. Jej zaświadczone napięcie duchowości i bytowanie w czasie tworzenia w sferach idealnej sztuki, jej poczucie odkupienia czynem dobrem błędów i słabości, ten jej chrześcijanizm w życie i sztukę wprowadzony znajdował oddźwięk w widowni, która odpłacała jej wzajemnością — poprostu ją kochała „jak kocha się siostrę lub matkę“, dla której zdolnym się jest ponosić największe ofiary.

„Patrzę na nią — pisała Gabrijela Zapolska — jak siedzi oparta o węzgi fotelu, z czarnym djamentem swych ócz w bladej, ściągłej twarzy, doznaję wrażenia jakie spływa na nas, gdy nagle, błędząc wśród zbiorowiska artystycznych na pozór przedmiotów, natrafimy na prawdziwe, odosobione i niezmiernie arystokratycznie wydelikaczone arcydzieło. Zatrzymamy się wtedy, koncentrując się duchowo, ściągamy całą naszą istotę astralną, która wybiega po za nas, jak harfa, po nowe tony — i odcinamy się niejako na pewien czas od świata zewnętrznego, żyjąc tylko chwilą starczącą później za cały szeregi dni szarych, bezbarwnych, posępnych... nawet wśród powszedniości słów przebija się jej wielka, piękna a prosta i szlachetna miłość dla tego, co jest pięknnością, dobrocią i szlachetno-

ścią. I tu zdaje się jest źródło tego tajemniczego fluidu, który płynie z jej ducha prądem ożywczym ku duszy tłumów. Przepojona na wskroś tylko pożądaniem piękna — Modrzejewska, przyjmuje tylko piękne wrażenia i z nich wytwarza dokoła siebie duchową atmosferę wśród której przebywa. Gdy słyszy o złości, małostkowości ludzkiej, blednie i oczy jej napełniają się strachem. Cierpi, gdy widzi zło, cierpi gdy widzi rzecz brzydką. Cofa się w siebie i gasi chwilowo swe promienie lękając się, aby nie padły tam, gdzie knuje się kłamstwo, obłuda, lub sprzedajna sztuka. Lecz gdy się roztoczy przed nią jasny horyzont wolnej ludzkiej myśli, dusza jej roztwiera się jak kwiat czarowny wonią i barwą. Tęczowy to kielich, w którym odnaleźć można całą harmonję piękna, które składa się na płomień oświetlający iskrami brylantów wytwórczość artyzmu. Ona wszystko odczuwa, rozumie, poї się — i przefiltrowuje przez swój umysł wrażliwy i czuły. — W czarne głębie swych źrenic chłonie tylko piękne barwy i kształty, w delikatne konchy uszów harmonję tonów,— i później fluidem swym, światłem opalowem alabastrowej lampy swego ducha, wytwarza na nas ten działający czar do którego zwracamy się spragnieni, pełni wiary i ufności, że znajdziemy w niem poczucie Piękna i Dobra, bez których życie przedstawia się marnie i boleśnie”.

Wrażliwa i nadczuła natura Modrzejewskiej. Wchłonęła w siebie wszystkie najlepsze zarody tabu krakowskiego od niepamiętnych czasów tkwiące w tem mieście, będącem przez długie wieki stolicą króla polskiego i ośrodkiem życia politycznego i kulturalnego a potem ogniskiem życia duchowego Polski. Nasienie to nie padło na jałowy grunt, lecz rozwinęło się w niej w cudowne kwiaty i owoce a było stale kultywowane przez całe jej życie. Pomagały jej w tem warunki życiowe, a głównie „duch wskroś chrześcijański” jej męża, któremu zawdzięczała doskonalenie się wewnętrzne”).

Pierwiastek duchowy przebijający się po przez wszystkie powłoki duszy i ciała z najgórnějších sfer niepoznawalnego, był w niej tą siłą łączącą ją na najwyższych planach z duchem poetów, których postacie w wyobraźni stworzone, realizowała na scenie. Opierając się o te najwyższe płaszczyzny, miała Modrzejewska możność, zespolenia się zupełnego z postacią którą grała, a zespolenie to było tak rzeczywiste, że przeżywała wszystkie jej wzruszenia: „wraz z nią cierpiała, przelewała łzy, tak, że i po zapadnięciu zasłony, nieraz nie mogła ich powstrzymać”. Ta ogromna wrażliwość sprawiała, że po każdej uczuciowej roli była wy-

*) Wspom. 19.

czerpana całkowicie i nieraz zdarzało się, że leżała potem bez ruchu, póki jej siły nie wróciły. Aż do końca swej działalności artystycznej zachowała Modrzejewska to przeżywanie w sobie cierpień postaci odtwarzanych na scenie, i mimo usilnych starań opanowania wzruszeń przez wolę nigdy jej się to nie udawało.

Długą drogą doświadczeń przy końcu swego życia przychodzi Modrzejewska do uprzytomnienia sobie pierwiastków duchowych w sztuce, w przeciwieństwie do czysto formalnego traktowania sztuki.

„Poprawne oddawanie roli — pisze w swoich wspomnieniach*) — nie zawsze jest *ipso facto* dziełem sztuki. Na to potrzeba czegoś więcej, niż sumiennej i mozolnej pracy, potrzeba czegoś co tkwi na samem dnie duszy artysty, a czego najsilniejsza praca nie zastąpi. Sama nie wiem, jak to coś określić, ale zdaje mi się, że jest nim to źródło wszelkiej mocy twórczej: to wyobraźnię rozżarzone bogactwo rozpierającego duszę uczucia, dla którego wybuch na zewnątrz jest tak nieodzowną potrzebą jak dla napiętej cięciwy strzał albo pęknięcie... Wszelkie sztuczki teatralne i dobywanie najpotężniej brzmiącego głosu nie zdołają wlać życia w postać, która nie

*) Wspom. 74.

zrodziła się z żywego uczucia. Tylko czujący aktor może rozbudzać uczucia. Z chłodu nie powstanie ciepło, a z ciepła jedynie wszechyna się życie."

Bezmiarne uczucie na którem spoczywał artystyzm Modrzejewskiej, uczucie sięgające do mistycznych mroków nadświadomego i czar kobiecy otaczający ją tęczami niewolących blasków, wydawały się niektórym zimnym krytykom „gorączką, która udzielała się wszystkim i utrzymywała zapal publiczności w temperaturze wrzenia“^{*)}). Nie zdolni byli wytrzymać wyższego napięcia estetycznego i chronili się po za bezpieczniki pozytywizmu i wygody życiowej. Silne gorejące uczucie paliło ich, piekło i parzyło, było nie do wytrzymania. Lecz nad tem płonącym uczuciem panowała Modrzejewska poczuciem miary artystycznej. Umiała rozróżniać prawdę artystyczną odziewającą się konstruktywną formą od prawdy życiowej wybujałej w biologiczny kształt, rozróżniała obraz od momentalnej fotografii.

We wczesnej młodości, w czasie swego pobytu w Wiedniu, miała sposobność obserwować w Burgteatrze grę Sonnent hala, pani Gabillon i Lewińskiego. Było to dla niej lekcją na całe życie. Rozwijający się wówczas w sztuce rea-

*) Bogusławski — Siła i Środki.

lizm, który wkrótce przeszedł w pospolity naturalizm raził ją swoją brutalnością. Przeciwwstawiała mu szlachetny umiar. Nauczycielem jej pod tym względem był Szekspir i jego wskazówki dla aktorów zawarte w Hamlecie. Czytając go po raz pierwszy doznała tak niesłychanego wrażenia, że wzniciło ono w niej bałwochwalcze uwielbienie. „Ten tajemniczy duch, dusz ludzkich władca, ten wielki i jedyny Szekspir” stał się jej mistrzem i doradcą; zespoliła się z jego duchem za pośrednictwem postaci, które odtwarzała. Rady, które Hamlet daje aktorom uważała za najlepsze, za jedynie prawdziwe, dobre i praktyczne i stosowała się do nich przez całe swoje życie.

Tłem na którym rozwijała swój umiar artystyczny był wrodzony jej wdzięk i czar, czar kobiecy jaki wokoło siebie roztaczała.

Wdzięk ten wypływał z przymiotów jej duszy, odbijających jak gładko szlifowane ściany klejnotów, wszystkie promienie piękna a objawiał się w różnorodny sposób kształtując linje jej ciała, kraszając wyraz twarzy, tworząc akordowość harmonijnego gestu i ruchu. „Wdzięk w ułożeniu” — pisał Szymanowski po pierwszym przedstawieniu Adrijanny Lecouvreur, jaki od natury otrzymała ułatwiał jej spełnianie zadań scenicznych. Postać to stworzona do sceny,

łącząca w sobie wszystkie warunki niezbędne do uzyskania silnego i trwałego powodzenia“.

„Posągowość grecka“ była w niej darem naturalnym, której bezwiednie prawie, jakby instynktem wiedzioną umiała użyć w danej chwili. Fałdy jej sukni lub hitonu greckiego układały się na niej w naturalny sposób, bo w ruchach jej nie było nic brutalnego, szorstkiego, sztywnego, ordynarnego, lecz najmniejsze poruszenie polegało na melodyjności i rytmice ciała, na poczuciu zależności jego części składowych, korespondujących ze sobą w estetycznej równowadze. Kiedy mdlała, zdawała się spływać wolno na ziemię a postać jej układała się w tak miękkie i płynące kształty, że najbardziej wymagający rzeźbiarz mógłby z nich brać wzory. Stojąc przeginała lekko w tył kibić, co jej nadawało wyraz dumy, szlachetności i wyniosłości, przy czem jednak głowa lekko pochylona naprzód, jakby dla zrównoważenia i osłabienia silnego pięcia się całego ciała ku górze, słaniała się w pokorze, pod niedościgłemi tęsknotami duszy ludzkiej, pod poczuciem wielkości tajemnic wszechświata. Taką ją namalował Carolus Durand, ubraną w ciężką aksamitną suknię, obszytą futrem, z różą u piersi.

Modrzejewska była więcej niż średniego wzrostu, lecz kibić jej smukła, szczupła, wąska w biodrach a w ramionach z równą biodrom mia-

rą, nadawała jej na scenie wygląd postaci wy-
 sokiej. Z fotografii jej w roli Kazanowskiego
 w dramacie Szujskiego „Dwór króla Władysła-
 wa” oraz z portretów Ajdukiewicza z Muzeum
 Narodowego w Krakowie i Carolusa Durand’a,
 znajdującego się w „Pensylvann Academy of
 the fine Arts” w Filadelfji możemy wnioskować
 o jej harmonijnej budowie ciała, zbliżonej do
 proporcji klasycznych rzeźb greckich. Głowa
 mieści się ośm razy w całej długości cia-
 ła, długość stopy i długość ręki odpowia-
 da długości głowy. Wymiary i proporcje jej
 twarzy już na pierwszy rzut oka, każdy
 najprostszy laik nazywał klasycznemi, i ta-
 kiemi też były w rzeczywistości. Natura, ten
 kapryśny rzeźbiarz ciał ludzkich, kształtująca
 przeważnie lewą stronę człowieka inaczej niż
 prawą, przesuwając jedną lub drugą stronę na
 inną oś poziomą, — Modrzejewskiej tego oszczę-
 dziła i umieściła na tej samej osi obie połowy
 ciała, a na równoległych linjach oczy z linjami
 ust i nosa. Podobieństwo budowy jej twarzy do
 rzeźb greckich najlepiej uwydatnia się na foto-
 grafjach z „Livji Quintilji”. Na obydwóch widać
 przejrzyste narysowany klasyczny profil, duże
 ciemne oczy głęboko osadzone, usta zdecyдова-
 nie narysowane z ledwie widzialnie cofniętą dol-
 ną wargą. Piękna głowa, okolona bujnemi ciem-
 no-błęd włosami, sięgającemi niżej pasa, osadzo-

na była na kształtnej szyji, w miarę długiej i cienkiej, równo toczonej a jednak uwydatniającej grę mięśni przy ruchach. Szyja wiązała się w miękkiej modulacji z piersią, łagodnie uwydatniającą kształty kobiece. Spadające ramiona kończyły się długą i wąską ręką o cienkich palcach, żyjących w gestach samodzielnie jak pięć planet krążących po błędnych drogach nieboskłonu. W płynnych liniach biegły ku ziemi kształty bioder i nóg i kończyły się stopą o wysokiem podbiciu, równą w wymiarach długości głowy.

Stojąc, wiązała linię bioder z linią ramion w harmonję wpływającą z poczucia najwłaściwszej pozycji, pokonującej najmniejszym wysiłkiem ciężkość ciała. Zdawała się być istotą stojącą własną chęcią na ziemi, zdolną oderwać się od niej każdej chwili. Tak stoją na podstawach rzeźby greckich bogiń, dotykając się jeno stopami ziemi, lecz nie wywierając nań żadnego nacisku, jakby już w sobie pokonały siłę ciężenia.

To artystyczne pokonanie ciężkości fizycznej ciała posiadała również Modrzejewska przy chodzeniu. Podobnem ono było do chodu górala, co przyzwyczajony do pięcia się coraz to wyżej po pochyłych płaszczyznach zawsze stawia naprzód końce palców na ziemi a potem piętę. Ten sposób chodzenia czyni krok lekkim, płynącym, szla-

chetnym, daje wrażenie unoszenia się nad ziemią, a całą linię ciała wprowadza w rysunek przejrzysty, zmuszając do uzgodnienia ruchów bioder, ramion i rąk w jeden harmonijny akord.

Modrzejewska była doskonałą tancerką. Pierwszych lekcji udzielał jej Łobojko, wychowanek warszawskiego baletu, później aktor i dyrektor zespołu dramatycznego, z którym Modrzejewska jeździła po prowincji. Grywała wówczas w operetce i wodewilu i zmuszona była do wykonywania najrozmaitszych tańców na scenie. Walcowała sławnie, mazur i oberek były jej ulubionymi tańcami. W czasie wędrówek po wschodniej Małopolsce nauczyła się kołomyjki, a potem różnych charakterystycznych tańców. Tarantelę w Norze Ibsena tańczyła z ogniem, znajomością i techniką zawodowej tancerki.

Przechodząc do analizy dalszych elementów sztuki aktorskiej Modrzejewskiej, gestu, głosu, dykcji i mówienia wiersza, muszę zwrócić uwagę na podstawowe zasady jej twórczości.

Mówili o niej, że grała sobą, swoją osobowością — że nie była aktorką lecz Modrzejewską na scenie. Lecz cóż to jest, osoba, „persona”? Wiemy, iż „personą” w Grecji nazywano obraz boga i maskę sceniczną antycznego teatru, wywodząc ten wyraz od „personare” — przegłaszać. Aktor mówił do publiczności przez otwór rezonansowy w masce, ale również aktor

„mimy“, wydający głosy wysokie, dyskantowe nazywał się osobą. Było to więc naśladownictwo istoty wyższego typu robione przez aktora, tworzące grę aktorską w naśladowniczym znaczeniu. Lecz „persona“ może również pochodzić — jak mówi Vico — od „personari“, to jest nakładać na siebie uroczyste szaty rytualne magiczne, jak np. suknię duszną gnostyków lub skórę lwia Heraklesa — dla zjednoczenia się z nadludzką istotą, przyciągnięcia ku sobie tej istoty i uzyskania przez nią wpływu na ludzi i rzeczy.

Sztuka aktorska rozróżnia do dziś dnia te dwa typy artysty scenicznego. Jeden to naśladowca, mimik lub przywdziewający maskę ustaloną tradycją, drugi zaś to ten, co nie zatracając swych osobistych właściwości umie się zidentyfikować z postacią heroiczną poety dramatycznego i wywierać jakby magiczny wpływ drogami podświadomego działania na podświadome elementy duszy ludzkiej w widzach. Oczywiście, że nie znajdujemy w rzeczywistości zdecydowanego jednego lub drugiego typu, lecz widzimy artystów objawiających mniej lub więcej któryś z tych zasadniczych typów. Po za tem całe generacje ludzi, żyjących w pewnych określonych warunkach geograficznych, ściślej mówiąc *naród*, stwarza pewne z *góry estetycznie określone* typy, które przejawiają się w aktorach, a które dawniej w teatrach określano różnemi nazwa-

mi, jak „czarny charakter, amant, naiwna, charakterystyczna i t. d.

Rzadko znajdzie się aktor tak zdolny, by mógł dobrze wszystkie te typy odtwarzać. Do tych wyjątków, zdarzających się raz na bardzo długi okres czasu, należała Modrzejewska. Miała poczucie duszy kobiecej, wiedziała i znała wszelkie jej przejawy, natura obdarzyła ją indywidualnie w magiczny płaszcz, który jej, wchodzącej na scenę bezwiednie geniusz sztuki zarzucał na ramiona, a ona w nim otulona uroki rzuciła na widownię. Nie istnieje więc co do niej kwestja czy grała sobą czy sztuką tradycyjną, bo sztuka jej identyfikowała się z jej osobą ile razy przekroczyła kulisy i znalazła się na scenie. Lecz jak kapłan nauczyć się musi rytuału, by dobrze spełniać obrządek, tak Modrzejewska z niezłomną i nieustrudzoną wolą pracowała nad wydoskonaleniem elementów swej sztuki aktorskiej.

Głos jej mocny i dźwięczny w średnich tonach, nie posiadał z natury tonów głębokich i niskich. Wystarczał jej w początkach pracy na scenie, kiedy grywała przeważnie role „młodych amantek“, role wdzięczne i słodkie, do których miała wielkie zamiłowanie. Lecz postanowiwszy sięgnąć po role dramatyczne, zrozumiała, że należy sobie wyrobić i udoskonalić głos, nadać mu większą giętkość, wzmocnić wytrzymałość, roz-

szerzyć skalę, ażeby jak najczulszy instrument mógł oddawać wszelkie melodje uczucia. Bardzo więc wczesnie, bo w samych początkach swego zawodu artystycznego, rozpoczęła nad tem pracę. Conajmniej przez godzinę dziennie deklamowała cośkolwiek, wyszukując pełnych brzmień i starając się za każdym razem głos coraz zniżyć. Nie szło to jej odrazu, trudności były wielkie, więc powtarzała ciągle i z cierpliwością jedno i to samo uparcie, coraz głośniej i coraz niżej i w ten sposób trenowała swe struny głosowe, obniżała ich drżenie, nadawała siły i wytrzymałości. Gdy w latach późniejszych grywała ciężkie tragiczne role, głos jej był tak wyrobiony i struny głosowe tak wytrzymałe, że po przedstawieniu mogła całą godzinę bez zmęczenia śpiewać. Wyrobienie strun głosowych dało jej możność mówienia tak donośnym szeptem, że słyhać go było na najwyższej galerji równie dobrze i wyraźnie, jak zwykły głos, umiarkowanie mówiony na scenie.

Kolor jej głosu zmieniał się pod wpływem uczuć, jakie wyrażał. Inny był gdy mówiła w rozdrażnieniu, inny w gniewie, przybierał aksamitne dźwięki brzęczących pszczół, podczas sceny balkonowej z Romea i Julji, a srebrnych jęczących dzwonów w ustach Amelji w Mazepie. Natura, pełna tajemnych szmerów, szumów, jęków, zawodzeń, śpiewów radosnych i dziękczynnych —

była jej istotną mistrzynią. Wstawiała rano o piątej godzinie i udawała się do ogrodu botanicznego w Krakowie, pełnego śpiewu i świergotu ptaków i tam deklamowała swoje role. W Zakopanem chodziła nad głośno szumiące potoki górskie i wsłuchiwała się w mowę wody spadającej po kamieniach, lub pochyliwszy się nad nimi przepowiadała głośno swoje role, harmonizując głos swój z szemraniem zaklętych w wodach Ondyn górskich. Nieraz idąc w towarzystwie swoich najbliższych po dolinach tatrzańskich, nagle urywała rozmowę. Wówczas w otoczeniu zalegała cisza, a Modrzejewska jakby ulegając jakiemuś wewnętrznemu parciu poczyniała mówić wiersze. Co mówiła nikt tego nie wiedział, bo wszyscy byli zasłuchani w melodję jej głosu, co łączyła się z naturą, jakby jej dopełnieniem była.

Dykcja Modrzejewskiej opartą była na poczuciu wartości bezwzględnej każdej samogłoski i spółgłoski w wyrazie. Każdej z nich nadawała w wyrazie samodzielne znaczenie, utrzymując przytem hierarchję uwydatnioną przez akcent. To poczucie estetycznej wartości samego brzmienia, to jakby wyodrębnienie muzycznej formy poza jego znaczeniem pojęciowem, równie dobrze wzruszało słuchaczy, bez względu na to, czy mówiła do nich językiem ojczystym czy też innym. Słowo przez nią mówione nie potraçało

jedynie o skarbiec pojęciowy człowieka, nie wprowadzało go w odczytywanie hieroglifów myśli, lecz płynęło w jego świat podświadomy, łącząc go bezpośrednio ze zjawiskami życia duchowego za pośrednictwem rozdrżanej uczuciowo duszy. Wpływowi temu ulegali nie tylko laicy, lecz i fachowcy, starzy aktorzy, a między innymi pierwszy jej dyrektor w Ameryce Mc. Cullough. Pewnego razu prosił ją, by zagrała z nim rolę Ofelji w Hamlecie. Modrzejewska nie czując się jeszcze dostatecznie na siłach w języku angielskim, zgodziła się, lecz pod warunkiem, że scenę obłąkania zagra po polsku. Przystąpiono do prób, a kiedy kolej nadeszła na scenę obłąkania i Modrzejewska zagrała ją po polsku, stary wetran teatralny Mc. Cullough rozplakał się. Zapytano, co go tak wzrusza? Odpowiedział, że głos Modrzejewskiej do łez go porusza. Twierdziła to również przyjaciółka jej i nauczycielka języka angielskiego Joe i nigdy bez wielkiego wzruszenia nie mogła słuchać wierszy polskich mówionych przez Modrzejewską, których ani w ząb nie rozumiała.

Jej twarz pełna wyrazu, zastępowała słowo mówione w czasie milczenia na scenie. Jasne dla widza zawsze było, co się w duszy artystki działo kiedy milczała. Na fotografiach widzimy zharmonizowanie wyrazu oczu z wyrazem ust,

podniesione jakby akordem głębszych tonów, ruchem rąk.

Ktoś powiedział, że owal Monny Lizy Giocondy Leonarda da Vinci jest elipsą, której ogniska leżą na płaszczyźnie duchowej. To samo da się zastosować do mimiki, do wyrazów, jakie przybierała twarz Modrzejewskiej szczególnie w tych momentach, kiedy słuchała milcząc. Nie była to mimika zewnętrzna, wyuczona, którą możnaby nazwać dekoracyjną, to jest będącą pewną zewnętrzną formą mimiczną przyjętą przez tradycję na pewne określone uczucia, lecz była ona odbiciem w wyrazie twarzy, geście rąk i całej postaci, uczucia zawładającego duszą artystki. Na dołączonych rycinach w roli Jolanty ze sztuki p. t. „Córka hr. Rene” Hertza, widzimy ją w różnych stanach uczuciowych, dokładnie je odzwierciadlających.

W zapałaniu w dal oczy jej głębokie wydłużały się w poprzek przy lekkim przymknięciu powiek, a usta w skupieniu przymykały w spokojną linię. Lewą rękę podniosła do oczu, jakby chroniąc od snopów światła, a prawą lekko podniesioną na wysokość piersi wyrażała oczekiwanie w przygotowaniu do podania dłoni na znak zgody.

Z drugiej ryciny dowiadujemy się, że przyniesiono jej jakąś wiadomość, która ją do głębi poruszyła. Oczy zwarła, skupiła się cała w so-

bie, usta zesnurowała tak, że stały się małe i wąskie. Prawą rękę podniosła ku oczom i nie chce dopuścić płaczu, a lewą uniosła nieznacznie, jakby chciała oddalić jakieś niebezpieczeństwo. Na trzeciej rycinie głowa jej zaciężyla od smutnych myśli, wspiera ją lekko lewą ręką. W oczach smutek i w ustach oznaki bólu. Uleciał z nich uśmiech zadowolenia a pozostał ledwie widoczny bolesny uśmieszek odgadnięcia odpowiedzi na zadane pytanie zanim zdołano je wypowiedzieć. W oczach z lekkim wyrzutem patrzących przebija się rezygnacja duszy co już wszystko rozumie i przebacza. Prawa zaś ręka z wyciągniętą dłońią przygotowuje się do błogosławieństwa tego, co przed nią z ziemi wyrośnie.

Na czwartej rycinie, dusza ulatuje w tęskne krainy zaziemskie, oczy wzniesione patrzą ku górze, gdzie jest ucieczka przed cierpieniem. Z ust znikł zupełnie uśmiech a przybrały wyraz pogody zaziemskiej. Ręce lekko podniesione i w inną niż głowa stronę zwrócone mówią o odejściu i wskazują kierunek. To pożegnanie tego co przeszło, co się stało, a choć to było smutne i tragiczne, jednak przez to, że było, więc go żal, a w żalu maluje się wyrzut do ludzi i bytu, lecz nie zaciekły i nieubłagany, ale przebaczący.

„Mimika Modrzejewskiej — pisał Feliks Konieczny *) — ma to w sobie zasadniczego, że dotyczy całej postaci. To nie same tylko skurcze twarzy i różne spojrzenia, ale nadzwyczaj rozległa skala ruchów, taka, że pod tym względem nietylko w polskiej sztuce, lecz w europejskiej nie ma żadnej rywalki“. Była mistrzynią w grze milczącej. „Słuchając współgrających nie myśli ona o tem, co jej za chwilę wypadnie samej powiedzieć: słucha całym uchem, okiem i duszą każde słowo wyrzeczone przez innych artystów, każdy ich ruch modyfikuje grę jej twarzy i gestów“ **).

Krytycy ówczesni zgodnie podnoszą ruchy jej głowy, osadzonej rzeźbiarsko na łabędzim torsie, wolne lub szybkie, nagłe lub powolne, utrzymane w tempie uczucia, które wyrażały; silne, wyraziste i zdecydowane pod wpływem groźnych namiętności, a ledwie widoczne i przyciszone przy uczuciach, co jak światło księżycowe przenikają duszę ludzką.

Nieskończona skala uczuć ludzkich, któremi żyły postacie dramatów kreowanych przez Modrzejewską na scenie, znalazła w jej mimice doskonałą formę, każde bowiem uczucie oddane było nietylko przez jeden jedyny środek ekspre-

*) Przegląd Polski T. 147, 903. Str. 376 i d.

**) Lewestam. Kłosa 15. X. 68.

sji, np. tylko zmarszczeniem brwi lub tylko ruchem ręki, lecz przez wszystkie środki ekspresji łącznie, jakimi rozporządza ciało ludzkie. Używała je wszystkie naraz, by z nich stworzyć doskonale skomponowany obraz danego wzruszenia czy myśli. To też ręce jej zawsze były w ruchu, nigdy nie zwieszały się spokojnie lub szukały miejsca gdzieby się schować mogły, nigdy nie wykonywały zbytecznego gestu, maskującego pustkę gry lub przesadzały w ruchliwości, wyrażającej sztuczną nerwowość.

Dłoń jej i palce miały swe samoistne życie i symbolikę, jakby wyczytaną intuicyjnie z zaginionej sztuki teatru greckiego heironomji. Poczucie dostojności ludzkiej jako króla stworzenia, przenikające całą jej postać, jej królewski chód i majestatyczne trzymanie się, robiło z niej, nawet w oddawaniu na scenie zwykłych postaci kobiecych, królową, przebraną z zwykłe szaty. Nawiażywała przez to bezpośrednią łączność z wyobraźnią widza, realizowała jego marzenia, otaczające nimbem bajkowości wszystko, co dzieje się na wyższej płaszczyźnie niż płaszczyzna widowni, co przygotowuje się za zasłoną pełną tajemniczych zdarzeń, złudzeń światła i barw.

Elementem sztuki aktorskiej, o który niezmiennie dbała, był kostjum. Historyczne kostjумы studjowała z dokumentów i książek w biblio-

tekach, idąc za wskazówkami przyjaznych jej dyrektorów. Wzory sama przerysowywała i na podstawie szkiców komponowała kostjum w kolorze i materiale, a często sama go szyła. Szczególnie w początkach swej artystycznej działalności na prowincji i w Krakowie, w teatrach, gdzie artystka obowiązana była sama sobie sprzątać kostjумы, noce przed premierami poświęcała szyciu kostjumów. Poczucie rytmiki ciała ułatwiało jej noszenie kostjumów historycznych, a szczególnie szerokich sukni krynolinowych, wymagających niezmiernej uwagi i opanowania ruchów.

Zapoznanie się z kostjumem antycznym nakazało jej wprowadzić go na scenę takim, jakim był w rzeczywistości, co na owe czasy było wielkiem nowatorstwem. Wrodzona intuicja nauczyła ją ujmować w rękę fałdy płaszcza i estetycznie go drapować. Zrobiła również wyłom w komponowaniu kostjumów fantastycznych. Najmniejsze nowatorstwo na scenie musi być gorzko opłacone, a jeśli w dodatku podnosi piękny wygląd aktorki i pomaga jej do sukcesu, to jej tego rodzina artystyczna nie przepuści płazem, ale ostrymi dowcipami i złośliwemi powiedzeniami przynajmniej na chwilę dobry humor zepsuje.

Podczas pobytu Modrzejewskiej na scenie lwowskiej poruczono jej rolę Chochlika w Balladynie Słowackiego. Wzór na kostjum omówiła

z Aszpergerową i wykonała go własnoręcznie. Składał się z tuniki zrobionej z brązowej cienio-
wanej gazy, mocno sfałdowanej, na żółtym je-
dwabiu, narzuconej na suknię krótką, w przeci-
wieństwie do długich spódnic, noszonych przez
aktorki nawet w męskich rolach; kostjum dopeł-
niały cieliste trykoty i skrzydła brązowe. Ko-
stjum robił wrażenie chrząszczyka, uwydatniał
śliczną budowę Modrzejewskiej, odpowiadał
fantastyczności dramatu, był wynikiem swoj-
skiej wyobraźni. Na premierze, kiedy ją kole-
żanki zobaczyły w tym kostjumie, chórem wy-
krzyknęły: „Okropność! ależ ona goła!” Można
sobie wyobrazić uczucia jakie ośwładnęły młodą
artystkę. Doznała „jednego z tych strasznych
napadów strachu, od którego głos brzmi głucho,
a ruchy sztywnieją”. Złośliwe uwagi koleżanek
dźwięczały jej wciąż w uszach i wraziły w gło-
wę przeświadczenie, że ubiór był rzeczywiście
za kusy. Skrzyżowała przeto ręce na piersi i tak
stała niezgrabnie z wrażeniem, że się ziemia pod
nią ze wstydu zapada. Wydzwignął ją z tej przy-
kłej sytuacji szmer zadowolenia publiczności po
wypowiedzeniu dłuższego ustępu z roli. Przyszła
zupełnie do siebie, poczuła się znów artystką na
scenie, zapomniała o goryczy jaką jej sprawiły
koleżanki i przeżyła jeden z najmielszych wie-
czorów wśród tego fantastycznego świata, wy-

czarowanego na scenę z narodowej wyobraźni przez genjusz Słowackiego.

W czasie, kiedy Modrzejewska wstępowała na scenę, wiersz mówiono na sposób pseudo-klasyczny, więc też i ona „aleksandryny” deklamowała, pracowicie kładąc akcent w środku i na końcu wiersza. Dopiero styczność z Jasińskim — który przez krótki czas był reżyserem teatru krakowskiego — wyswobodziła ją z tych więzów. Stało się to przy próbach dramatu W. Szymanowskiego p. t. „Salomon”, w którym grała rolę Sary. Po wygłoszeniu przez Modrzejewską długiej tyrady w czwartym akcie zniecierpliwiony Jasiński zawołał: „Nie ma co mówić, śliczna opera. Pani ma głos bardzo ładny, ale po co nim śpiewać, kiedy muzyki niema; aleksandryny to nie makaron, nie można ich tak wyciągać, przeciwnie, trzeba się po nich ślizgać, jak gdyby nie były krępowane rymami”).

Od tej pamiętnej próby pojęła Modrzejewska na czem polega dobre mówienie wiersza. Poczęła więc nie zatracając rytmiki i rymu wiersza, wymawiając każde słowo wyraźnie, mówić „naturalnie”. Dziś słowo to „naturalnie” niewiele nam określa, a raczej sprowadza nas w zupełnie błędne pojęcie deklamacji, bo naturalizm sceniczny, który zapanował na scenach polskich za-

*) Wspom. XVI.

tracił zupełnie sztukę „słowa mówionego”, i starając się tak mówić, jakby to była najzwyklejsza proza, zdegradował poezję na scenie, odcinając ją od jej żywego pnia: muzykalności rytmu i rytmu rodzącego się równocześnie jako osłona materialna, ze słowem poetyckiem. Wówczas mówienie naturalne oznaczało wyzbycie się sztucznego patosu, przeciągania śpiewnego wiersza z zaznaczaniem akcentów rytmicznych i wprowadzało na to miejsce uczuciową deklamację, opartą jednak o rytmikę i melodyjność wiersza. Intuicja Modrzejewskiej nie pozwoliła jej poniechać zasadniczych elementów poezji w mówieniu wiersza, które nie będąc muzyką, nie mogą być inaczej jak muzykalnemi nazwane. Ton głęboki jej głosu umiał oddać doskonale koloryt wiersza, wypływający ze stopy wierszowej i pewnej przewagi tych samych samogłosek. Był przy jambach wesoły, radosny, żywiołowy jak barwy kwiatów rozsianych po łące lub wzorzyste ubrania dziewcząt wiejskich, a przy trochejach w innej modulacji, poważny jak barwne harmonje weneckich malarzy.

Fenomenalna pamięć Modrzejewskiej ułatwiała jej zupełne opanowanie pamięciowe tekstu, co uważała za podstawę swej sztuki aktorskiej. W skarbcu jej pamięci leżały nienaruszone owe wyuczone role nieraz całemi latami, a w razie potrzeby sięgała po nie jak po własne skar-

by. Bardzo charakterystyczny wypadek zaszedł pod tym względem w jej bujnym i niezwykłym życiu. Z Ameryki przyjechała do Krakowa na jubileusz Kraszewskiego. Teatr krakowski nie uprzedzając jej, ogłosił jej występ gościnny w „Adrjannie Lecouvreur”. Od kilku lat grała tę rolę Modrzejewska po angielsku i zapomniała zupełnie tekstu polskiego. Przedstawienie było naznaczone na drugi dzień po jej przyjeździe, nie było czasu na przeuczenie się roli po polsku. Dość zgnębiona położyła się wieczorem spać, kombinując, że nie pozostaje jej nic innego jak w czasie gry tekst angielski na polski tłómaczyć. Z tą myślą zasnęła. Jakież było jej zdziwienie, kiedy obudziwszy się, przypomniała sobie całą rolę po polsku i z zupełną swobodą mogła ranną, jedyną przed przedstawieniem, odbyć próbę.

Ról swych uczyła się Modrzejewska poważnie w rannych godzinach. W lecie bardzo rano, na świeżem powietrzu, wśród budzącej się ze snu natury, w ogrodzie lub na plantach krakowskich „deklamując głośno”.

Poruszyłem dotychczas elementy techniczne artyzmu Modrzejewskiej, lecz nie mniej ważną była strona duchowa, stanowiąca podstawę jej twórczości, z którą na świat już przyszła. Miała zaś zupełną świadomość swego talentu i zdawała sobie sprawę z jego przejawów. „Nie

tylko ciężką pracą — pisała Modrzejewska *) — zdobyłam sobie stanowisko na scenie, poza nią było coś więcej; było zespolenie się z każdą postacią, którą grałam“. Zespolenie to było tak ścisłe, że rzeczywiście przeżywała wszystkie jej wzruszenia. Wraz z nią cierpiała, wraz z nią przelewała łzy tak, że i po zapadnięciu kurtyny nieraz nie mogła ich powstrzymać. Wyczerpywało ją to niezmiernie i zdarzało się, że potem leżała długi czas bez ruchu, póki nie powróciły jej siły. W swej sztuce była rozkochaną. Celem jej było „wgryźć się w pracę, wyjść z siebie samej, zapomnieć o wszystkim nawet o istnieniu Modrzejewskiej, a włożyć duszę całą w postać stworzoną przez poetę, przenikając jej charakter aż do najskrytszych tajników, żyć jej życiem, przejąć się jej wzruszeniami, drżeć jej namiętnością, jej boleściami cierpieć, jej uciechami się radować; zespolić z nią własną istotę do tego stopnia, by jej krwią i duchem wskoś przeniknąć“ **).

Nigdy nie grała wyłącznie zewnątrz, dając jedynie formę artystyczną bez drżenia uczuciowego. Drżenie to jej duszy udzielało się widzom bezpośrednio, nie tylko jako wrażenie artystyczne, ale bezpośrednio dotykało ich strun uczucio-

*) Wsp i wraź. XIX.

**) Wsp. i wraź. XC.

wych. Najmniej uczuciowi i wrażliwi widzowie, jak chłopci kalifornijscy ulegali tej sile, pod jej wpływem „serca ich miękły a oczy zachodziły łzami”.

Lecz samo przejęcie się rolą i zupełne zespolenie się z postacią, którą przedstawiała na scenie, nie byłyby zdolne tak silnie promieniować, gdyby nie były przepełnione duchowym elementem, silniejszym, wzmacniającym działanie rozdrzanego uczucia. Elementem tym była kobiecość, skryształizowana w żywy symbol u Modrzejewskiej; oczywiście kobiecość w znaczeniu kosmicznym, jako obraz zwierciadlany wszystkich sił pasywnych istniejących we wszechświecie, szczerze rozrzuconych po konstelacjach gwiazd, zwartych z samoistnie krążącymi planetami, działających w niezliczonych związkach chemicznych i siłach elektrycznych i radioaktywnych i w całej nieskończonej sferze objawów psychicznych duszy człowieka. Każda z kobiet ma w sobie jakąś część kobiecości, jedną z jej właściwości typowych i ta jej wystarcza na całe życie i określa charakter. Modrzejewska jak w ognisku soczewki ześrodkowywała wiele z nich i zawsze zbiegały się razem w jej twórczości scenicznej. Stąd kreacje jej były pełne. Wprawdzie w rolach swych zawsze jedną z cech kobiecych wyprowadzała na pierwszy plan, lecz czy to grała Anielę, czy Julję, czy Amelję, czy lady Mac-

bet, wszystkie inne cechy i siły kobiece tkwiły w niej utajone i na drogach podświadomości dostawały się do duszy widza, rozmawiając z nim bezpośrednio o najtajniejszych sprawach ducha. Poza każdą jej rolę ukazywały się bezmierne perspektywy życia duszy ludzkiej, wprowadzające widza w zapatrzenia, w najdalsze krańce horyzontu, graniczące z tajemnicą bytu.

Tę głębię spraw duchowych, z których wychodziła sztuka Modrzejewskiej, to przeistaczanie się w postać dramatyczną odczuwał każdy widz, lecz tylko wyjątkowy uświadamiał ją sobie. Bo do wyjątków należą ci, co mogą się wznieść na szczyty wyobraźni, skąd płynie ku nam sztuka. Do nich należał Wyspiański i ujął to w formę poetycką *). Bywał często za kulisami teatru krakowskiego, wchodził do garderób artystów i na scenę. Dawano Macbeta, z Modrzejewską w roli lady Macbet. Kurtyna była spuszczone, za parę chwil miała się podnieść. „Nagle wchodzi lady Macbet, idzie śmiałym, pewnym krokiem — powzięła już jakąś myśl — decyzję, otrzymała list o zamierzonym przybyciu Duncana”. Wyspiański podchodzi ku niej, zdejmuje kapelusz i całuje ją w rękę. „Ja, lady Macbet — nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była lady Macbet, lecz Modrze-

*) The tragical Historic of Hamlet. Str. 26.

jewska". Patrzył potem na nią z za kulis, jak szła w scenie dziwnego obłąkania ze stopni górnych. Była w białej szacie, w zawoju białym, z lokami, jak „kamienny posąg wyrzutów sumienia, a w dłoni wysoko wzniesionego ramienia dzierży kaganiec światła. Brew jej wzniesiona, oczy rozwarłe dwu świec płomieniami widzą wszystko i mówią wszystko: jak się stało. Stusztanów podszept temu dało".

W zaskrzepłym ruchu stanęła, śpiąca, przebudzona. Twarz jej w straszhwym bólu stężona, a wzrok jej wytęża się, by przebić tajemnicę piekielnych podwoji. Naraz, stąpiła, a łzy pociekły po jej jasnej twarzy.

„Zatrzymała się — stoi — myśl na czole wazy. Boli ta myśl. — O! Ściga tę myśl urodzoną:" widzi śpiących na straży dwóch ludzi, trza ich krwią umazać, by ich sądzono winnymi.

„Przystanęła — z ócz bruzdą spływa łza, łza węża. Łka, cicho łka — niedolę duszy swej widząca, po tych schodach — na piekło powtórne idąca lady Macbet. — Widziałem: w oczach tyś się mieczy! Nie zapomnieć. Kto oczy od ócz tych uleczy?!

Zmilknijmy w ciszę zadumania nad tem wspa-
niałem, poetyckiem ujęciem sztuki Modrzejewskiej. Spotkały się dwie potężne artystyczne dusze na najwyższym szczeblu sztuki i zrozumiały. Odczuł Wyspiański i obaczył w oczach lady

Macbet tysiące bólów i jakichś otchłannych pracierpień ludzkości, i łzy zranionej duszy ciekące po twarzy — raz je zobaczył i nie zapomni nigdy.

Cierpienie i boleść odczuwane i ujawniane artyzmem Modrzejewskiej przestało być cierpieniem indywidualnem, wychodziło po za granice określone jednostką a stawało się cierpieniem pierwszych rodziców wypędzonych z raju, którego istotą było wygnanie z miejsca adoracji a rzućcie w krainę złorzeczenia.

Śmierć na scenie, nie była w jej sztuce, śmiercią jednostki, którą chwytają drgawki broniącego się ciała przed odejściem z niego duszy, lecz była umieraniem to jest przejściem z jednego życia w drugie, pełnem żalu za pięknem w życiu i pełnem nadziei w nowe życie i pełnem spokoju wobec powagi chwili jaką dusza w swej wędrówce po ziemi przechodzi.

W ujęciu scenicznem miłości nie było jej obcem żadne jej stadjum od najrańszego budzenia się tego uczucia u niewinnego dziewczęcia, aż do zawrotnego szału opanującego całą kobietę, ujętego jednak w formę sceniczną określoną poczuć piękną. Wszystko coby mogło sprowadzić choćby cień trywialności usunęła ze swej sztuki, pocałunek jej na scenie nie przyjmował cech realnych a był tylko symbolem miłości. Na-

tura jej subtelna, chroniła się poza estetyczną wartość znaku przed brutalnością materji. Była w tem prawdziwą Polką, żyjąca zawsze raczej w świecie ducha, niż zmysłów, uważająca zmysły za konieczne zło na świecie. Lecz jakiś wiew z zamierzchłych greckich czasów tchnący w jej duszy chronił ją przed hipokryzją i pruderją i pozwalał na ocenę piękności form cielesnych i umiejętnego stosowania ich w swej sztuce.

W naszej literaturze komedjowej posiadamy prześliczną postać Anieli w „Ślubach panieńskich” Fredry. W czasie akcji scenicznej budzi się w niej i rozwita pierwsza miłość. „Modrzejewska, z roli niepokażnej, zrobiła ją pierwszą. Nie słowa, ale ruchy, spojrzenia pełne spokoju, niewinnej prostoty, w tysiączne barwy nie dającej się opowiedzieć lubości uposażyły tę postać, nigdy podobno przez inną artystkę tak głęboko i szeroko nie pojętą. Aniela wobec mównej i żwawej Klary jest długo prawie niema, a także była wymowna. Cała dusza słodkiej i niewinnej dziewczyny mimowolnie poczuwającej miłość z nieporównanym wdziękiem roztaczała się przed widzami... cała postać Anieli przeczysta stała się *typową*. Serce z ukrytej głębi wybiło na wierzch spokojnie a uroczo... zachwycić czemś skromnem, ożywić spokojem, kwiatem osypać

gałązki ledwie rozzielenione nierozwiniętymi listkami, to znaczy mieć talent^{*)}).

Rola Anieli pełną jest scen niemych, uczucie budzącej się miłości rośnie w duszy Anieli cicho i spokojnie a Fredro słusznie nie szuka słów na ten przedziwny objaw kobiecej duszy, lecz otacza go milczeniem. Lecz milczenie to jest pełne życia, przemawiać winno do widza i wywoływać w jego duszy wrażenie rosnącego uczucia budzącej się miłości. Modrzejewska „począwszy od pierwszego pojawienia się na scenie w którym zachwyciła swą grą niemą, od następnych w których z niewypowiedzianą prawdą i siłą uwydatnia te wszystkie przejścia wkradającego się do jej serca uczucia, aż do ostatnich, gdzie zaczyna sobie zdawać sprawę z tej rosnącej miłości, gdzie wzmocniona nią czuje się silną i wielką, ta Aniela, była w najpiękniejszym i najwzioslejszym znaczeniu tego wyrazu, polską dziewczicą. A była nią nie skutkiem użycia jakichś środków niezwykłych i wielkich, lecz poprostu i jedynie prawdą, pochwyconą w intuicji własnego talentu i serca, jakby na gorącym uczynku^{**)}).

Aniela Fredry — pisał W. Szymanowski — to postać dziwnie promienna i wdzięczna, to je-

*) Gazeta Warszawska Nr. 228 8.10.68.

**) Lewestam. Kłósy 15.10.68.

dna z tych kobiet, których dla niepokalanej białości ich skrzydeł anielskich przysługuje nazwa gołąbką. Postać to na pozór łatwa do odтворzenia ale trudna w rzeczy. Rola Anieli nie tyle wybitnieje w tem co mówi, ale w tem jak słucha. Trzeba uwydatnić w tej wiejskiej dziewczicy skarby serca otwierającego się na gorące słowa miłości. Ten posąg z białego alabastru pod płonącym tchnieniem uczucia nabiera życia i wyrazu. To przetworzenie dziewczęcia w kobietę przeprowadzone jest przez Modrzejewską z wybornem pojęciem warunków tego przejścia scenicznego. Mówi jej twarz, mówi uśmiech, mówi jej oczy, w pierwszych scenach cudnie wpatrzone w dal nieokreśloną, które powoli stopniowo, niedostrzegalnie prawie, ożywiają się iskrą uczucia i zwracają ku ziemskim sprawom nadzieją i promieniem szczęściem przeczutem^{*)}).

Uczucie miłości jest w gruncie rzeczy treścią wszystkich ról kobiecych tak w komedji jak dramacie a analiza jego scenicznego wyrazu doprowadzałaby do analizy wszystkich ról Modrzejewskiej, poprzestać więc należało na opisie gry budzącego się uczucia, bo ono w zawiązku zawiera wszystkie elementy dojrzałego owocu.— Jedną z pierwszych ról, którą zdobyła sobie po-

*) Kurjer Warszawski 8.10.68.

wodzenie Modrzejewska — była rola Adrjanny Lecouvreur w dramacie Scribego. Wykazała w niej całe bogactwo środków techniki aktorskiej, talent samorodny i napięcie uczuciowości porywające wszystkich na widowni. Należy ją przeto szczegółowiej opisać.

Modrzejewska przygotowując się do opanowania roli, nigdy nie zaniechała studjów, nawet ubocznych, wyświetlających postać mającą być odtworzoną, tembardziej uczyniła to studjując rolę Adrjanny Lecouvreur, ponieważ życie tej słynnej aktorki z którego dramat swój wykroił Scribe nastroczało wiele podobieństwa do jej życia. Przebieg życia słynnej aktorki Adrjanny znany był z historycznych studjów Lönninga. Jasnowiąsa Adrjanna urodziła się w 1690 roku w Fimes we Francji. Przed dwudziestym rokiem życia za radą aktora le Granda kształcącego ją w sztuce deklamacji wstąpiła do teatru w Strasburgu, skąd po roku udała się do Paryża, i zapisała do komedji francuskiej. Była znakomitością przewyższającą słynną Clairon, siłą uczucia i szlachetnością, pełną naturalności dystynkcją. Od występów Adrjanny w komedji począł się zupełny zwrot w ówczesnej deklamacji, zerwała bowiem z tradycją deklamowania w rodzaju psalmodji i cudownie pięknym organem wypowiadała wiersze z naturalnem poczuciem i prostotą. W życiu prywatnem była osobą pełną pro-

stoty i miłosierdzia. Biografowie twierdzą, iż raz tylko w życiu kochała. Panem jej serca był hr. Maurycy Saski, któremu oddała wszystkie klejnoty, kiedy potrzebował pieniędzy na prowadzenie wojny. Tyle z prawdziwego życia bohaterki.

Dramat Scribe'go napisany jest z wielką umiejętnością i znajomością teatru, pełny jest maskarad, niespodzianek, osłonek, zawikłań i powikłań sytuacyjnych, które sprawiają, że prawdziwe uczucie zwolna się wydobywa na jaw, a nawet wtedy nie zawsze mówi swem własnem słowem lecz posługuje się cytatami z klasycznej tragedji francuskiej. Bardzo łatwo z Adrjan-y zrobić kabotynkę, grającą swą miłość do Maurycego Saskiego, lub wpaść w chaos tragiczny wysuwając na pierwszy plan ustępy z Racina i przeszarżować wszystkie sceny brawurą aktorską. Ominęła te wszystkie niebezpieczeństwa Modrzejewska i stworzyła postać jednolitą, od początku do końca konsekwentnie przeprowadzoną.

Jednolitość postaci nie była wynikiem jedynie sumiennego opracowania roli lub intelektualnego obmyślenia wszystkich szczegółów i umiejętności naśladownictwa widzianych póz i gestów w życiu, lecz wypływała ona z głębi kobiecości Modrzejewskiej „z której wysnuwała jedne po drugiej wszystkie właściwości natury niewieściej, złożone w niej, jakby tylko czeka-

jące stosownej chwili wybuchu" właściwości kobiety kochającej, artystki i bohaterki.

Wchodząc na scenę w akcie drugim ubrana w strój wschodni była zwykłą, prawie nie różniącą się od innych na scenie, przycisną i zajęta uczeniem się roli. Nie chciała wydobywać się na pierwszy plan, nie chciała zająć od razu dominującego stanowiska, przygotowywała widza szarością do tem większego zdumienia kiedy zabłysła tysiącem klejnotów wypowiadając bajkę o dwóch gołąbkach. Zwróciła już przedtem na nią uwagę swemu rycerzowi, dając mu bajki Lafontaine'a do czytania. Lecz Maurycy Salski bajki nie czytał, więc musiała mu wypowiedzieć, czem zapłonęło jej serce i czem teraz goreje. Przy niezwyklej ciszy widowni przez którą już przebiegł prąd oczekiwania poczyniała Modrzejewska bajkę wypowiadać.

Było ono jednym z tych arcydzieł sztuki scenicznej, którem czarowała Modrzejewska przez całe swe życie wszystkich widzów na obu półkulach ziemi. Wypowiadała ją śpiewnie, chcąc słowom nadać więcej wnikliwości muzycznej, opanować serce kochanka bezpośrednio przez rozśpiewanie uczucia. W cudnie wypieszczonych słowach bajka stawiała się djałogiem miłosnym w jej własnej duszy, któremu przysłuchuje się kochanek. Po tem pierwszym wyznaniu miłosnem, przychodzą sytuacje nastroczające

Adrijannie sposobność do okazania coraz zwiększającego się uczucia miłości. Ruchy jej wówczas stawały się szybsze, oczy nabierały żywszego blasku a falowanie piersi było mocniejsze.

W akcie trzecim na bujnej roślinie rozkwitłej miłości zjawiają się dwa pasożyty. Najpierw w scenie z Maurycym nieufność — lecz nieufność pojęta nie jako uczucie, lecz jako myśl mimowoli narzucająca się z kombinacyj logicznych wypływających z danej sytuacji. Modrzejewska nie przeżywała w scenie tej nieufności, lecz oddawała swą grą walkę między bezwzględną miłością a tłoczącemi się w serce jak na most żołnierze, — myślami nieufności. Myśli te pokonała uczuciem i w ostatnim wyrazie kończącym rozmowę „wierzę“, zawarła całą potęgę rozkochanej duszy wykluczającej jakiekolwiek wahanie się co do prawości Maurycego.

W krótkce po rozmowie z Maurycym, ma drugą scenę w tym samym pokoju, lecz już zupełnie ciemnym — ze swoją rywalką księżną Bouillon. Tym razem przyszło jej w jednym wyrazie skoncentrować kilka sprzecznych uczuć, które „jej dyktuje szal miłosny, boleść, świeża zazdrość i świeżo lęgnąca się nienawiść. To jedno słowo „i ja go kocham“ wypowiadała Modrzejewska tak z głębi swej duszy, że słysząc w nim było wszystkie te uczucia a postawa jej

sylwetą rysującą się w ciemnej scenie, podkreślała to, co głos donosił w zasłuchaną widownię.

W akcie czwartym kulminacyjną jest końcowa scena, w której Adrijanna kończąc deklamację ustępu z „Fedry” zwraca się do swej rywalki, księżnej Bouillon ze słowami: „że nie należy do tych kobiet zuchwałych, które w zbrodni swej zażywając podłego spokoju nie zarumieniają się nigdy”. W scenie tej powściągała Modrzejewska świadomie swój głos, mówiła zimno, nie patetycznie a każde jej słowo końcowe godziło ostro w przeciwniczkę i kłuło jak damasceński sztylet. W przeciwstawieniu do umiarkowanej siły głosu skoncentrowała całą moc nienawiści we wzroku. Oczy jej płonęły dziko jak oczy tygrysa i żarem nienawiści paliły swą rywalkę. W reszcie końcowy gest ręką wskazujący na księżną, jako na tę do której odnosiły się jej słowa, z początku niespodziany i silny jak błysk pioruna, zamierał zwolna wraz ze słowami „zemściłam się” wypowiedzianymi przyciszonym tonem zmęczonego nadzwyczajnym wysiłkiem człowieka.

Akt piąty ukazywał w całej pełni znakomitą technikę aktorską Modrzejewskiej i jej intuicję artystyczną. Z początku aktu przynoszą jej kasetę rzekomo od hr. Maurycego. Modrzejewska otrzymawszy ją w ręce nie idzie za pierwszym impulsem ciekawości, jak to czyniły inne

artystki, nie otwiera jej odrazu, lecz obleka w formę sceniczną podświadome uczucia, które przedstawia się do jej duszy kobiecej. Wszak kaseta zawierała zatrute kwiaty. Modrzejewska otrzymawszy z rąk służącej kasę, zdradza niezmiernie wzruszenie, które objawia się przez obejście naokoło pokoju z kasą w ręku. Otwiera ją przy kominku, a na widok własnego bukietu odesłanego jak przypuszcza przez Maurycego, słania się zemdlona.

Następne silniejsze sceny tegoż aktu, to obłąkanie a raczej majaczenie pod wpływem trucizny i końcowa śmierć. Umieranie na scenie nigdy nie posiadało u Modrzejewskiej cech naturalistycznych, było zapadaniem w długi, głęboki sen w pięknej pozie. Śmierć jej na scenie głęboko wzruszała, lecz nie wywoływała lęku, strachu, obrzydzenia. Było to bowiem odejście a widz choć doznawał smutku nie miał poczucia że mu coś w duszy zniszczono bezpowrotnie.

Po scenie majaczenia, kiedy odzyskuje przytomność i poznaje dwóch swych najwierniejszych przyjaciół Michoneta i Maurycego wyrwa się z jej piersi krzyk rozdzierającej rozpacz, bo żyćby teraz chciała, czując się kochaną ale trucizna przypomniała jej nieubłaganą śmierć*).

*) Bibl. Warsz. Lubowski 68.4.

Patrzyła więc z miłością, żalem, rezygnacją na Maurycego, patrzyła, jak gdyby chciała przełać wspomnienia wszystkich cierpień i tej ostatecznej chwili kończącej się na progu tajemniczego zagrobowego świata. Była coraz bardziej oszczędną w ruchach i coraz bardziej poważną i skupioną. Eteryczna jej postać rozwiewała się przed oczyma widza, każdy szczegół jej gry, stawał się niemal symbolem cierpienia, miłości, przebaczenia. Była to rzeczywistość najwyższej poezji*), wyrażonej niemym gestem, wyrazem oczu, ruchem ręki. Samo konanie budziło uczucie głębokiej litości i żal, nie zaś przerażenie i grozę. Rzeczywistość konania nie była kopją natury, ale jej oczyszczeniem ze wszystkich ułomności materji".

Działanie artystki na widzów wypływa nie tylko z jej osobistej sztuki aktorskiej, ze środków artystycznych jakimi operuje na scenie lub z wirtuozowskiej gry, lecz w głównej mierze z możliwości poruszenia u widza jego „społecznej duszy" i związania się z nią tajemną nicią spotęgowanego „szału artystycznego". Społeczna dusza, którą to nazwą dzisiejsza nauka obejmuje wszystkie przejawy psychiczne ducha poza jednostką tchnącego w przestrzeni, jest również ową podświadomą przestrzenią, na której

*) Lewestam. Kłosy Nr. 172. 68.

spotyka się dusza artysty z duszą widza i wspólnie karmią się manną duchową sztuki. Momenty takiego wzniesienia się są rzadkie lecz jeden z nich opisuje Józef Kotarbiński*). Opis to tem ważniejszy jako dokument, że wrażenie jakiego doznał Kotarbiński z artyzmu Modrzejewskiej, nie było na widowni lecz na scenie blisko Modrzejewskiej, z którą grał w Marji Stuart Schillera rolę Leicestera. „W akcie ostatnim, gdy Marję prowadzono na szafot przechodząc tuż przedemną, artystka cudnie szeptała po cichu słowa psalmu: *De profundis clamavi, clamavi ad te Domine, exaudi orationem meam* (z głębokości wołałem do Ciebie Panie usłysz modlitwę moją). Te słowa brzmiały takim skupieniem modlitwy przedśmiertnej i chrześcijańskiej rezygnacji, biła z nich taka powaga i podniesienie duszy ku niebu, że chociaż stałem wtedy na scenie o dwa kroki, dreszcz mnie przechodził od stóp do głowy... Nie można było wspanialej wyrazić zwycięstwa ducha wiary i piękna nad przemocą — tryumfu sprawiedliwości wyższej nad wyrokami sądów ludzkich“.

Dreszcz, który wówczas przeszedł Kotarbińskiego, był to dreszcz, którego doznaje się przy zbliżeniu do sfery ducha, był to dreszcz przeżycia wielkością rzeczy, dreszcz przed maje-

*) Aktorzy i aktorki str. 121.

statem ukrytym którego obecności dusza się domyśla. Dreszcz który odczuł Kotarbiński przebiegł całą widownię teatru, zziębł „przerażeniem” serca, odczuwające majestat wielkiej sztuki.

A dreszcz ten zawsze przebiegał widownię, ile razy Modrzejewska pojawiała się na scenie, w sztuce jej bowiem tkwiły wszystkie prapierwiastki ogólnie ludzkie i narodowe a osobowość jej doprowadzona niezłomną wolą i studjami do poznania rozgraniczeń między życio-twórczymi, a rozkładczymi czynnikami sztuki, podawała tylko twórcze w szlachetnej i pięknej formie zbliżonej do nieuchwytnego w marzeniach mającego ideału, ukrytego na dnie duszy każdego człowieka.

ROLE MODRZEJEWSKIEJ

Nie byłoby zbyt celowem śledzić za rolami Modrzejewskiej od rozpoczęcia jej włości artystycznej po prowincji, aż do zaangażowania do teatru krakowskiego. Teatr prowincjonalny, z którym jeździła, musiał zmieniać bardzo często repertuar i stosować się do upodobań publiczności prowincjonalnej. W teatrze tym Modrzejewska była „Gwiazdą” grającą co wieczór wszystko, co popadło. Musiała być choćby w najmniejszej rólce wymienioną na afiszu, bo jej osoba ściągała widzów do teatru. Grała więc bohaterki, amantki, ciotki, babki, intrygantki, świętoszki; śpiewała główne partje w operetkach, tańczyła; wogóle używana była do wszystkiego i we wszystkich sztukach jakie były w repertuarze. Rozpoczęła swą działalność artystyczną od głównej roli w „Białej Kamelji” i „Primadonnie”, czyli „Mlecznej siostrze” — występowała później między innymi w następujących sztukach: „Zbójcy” — Schillera; „Okno

na pierwszym piętrze" — Korzeniowskiego; „Szkoła obmowy" — Sheridan'a; „Perła Sabaudji"; „Życie wśród snu"; „Trzydzieści lat życia szulera"; „Balladyna" — Słowackiego (Chochlik); „Śluby panińskie" — Fredry (Klara); „Polskie Domy" — Majeranowskiego; „Angelo Malipieri" — W. Hugo; „Intryga i miłość" — Schillera; „Wilhelm Tell" — Schillera; „Piosnka Fortuna" — Offenbacha; „Zaczarowane skrzypce"; „Wesele przy latarniach"; „Djabelski młyn".

Od roku 1865 występowała Modrzejewska w następujących sztukach na scenie teatru krakowskiego i warszawskiego:

„SALOMON" Wacława Szymanowskiego — Sara.

„PAZIOWIE KRÓLOWEJ MARYSIEŃKI" St. Dunieckiego — *Paź*.

„ŁUCJA CZYLI MARJA MULATKA" z francuskiego — *Lucja*.

„BARBARA RADZIWIŁŁÓWNA" Felińskiego — *Barbara*.

„SZKLANKA WODY" Scribe'go — *Anna*.

„ŚLUBY PANIEŃSKIE" Al. Fredry — *Aniela*.

„WESELE PRZY LATARNI" — operetka.

„MICHAŁ SĘDZIWOJ" Wac. Szymanowskiego.

„PANNA MĘŻATKA" Korzeniowskiego — *Cecylja*.

„PORZĄDNI LUDZIE” Chęcińskiego.

„ANNA OŚWIECIMÓWNA” Bołoz-Antoniewiczza — *Anna*.

„FLORYNA” z francuskiego — *Floryna*.

„STO ZA STO” z francuskiego — *Ferdynanda*.

„NARCYZ I PAFNUCY” Jasińskiego — *Małgosia*.

„ĆWIARTKA PAPIERU” V. Sardou — *Zuzanna*.

„DON KARLOS” Fr. Schillera — *Ks. Eboli*.

„DWIE WDOY” — z franc. — *Laura*.

„KARPACCY GÓRALE” Korzeniowskiego — *Prakseda*.

„RODZINA BENOITON” Wiktora Sardou — *Klotylda*.

„RECE CZARODZIEJSKIE” Legauve i Scribe'a — *Berta*.

„MAZEPA” Słowackiego — *Amelja*.

„NIE MA MĘŻA W DOMU”, Scribe'a — *Amelja*.

„ZARAZA” Em. Augier'a — marg. *Galeoti*.

„PRZYPARTY DO ŚCIANY” Najas'a — *Gabryela*.

„MIŁOŚĆ I DYPLOMACJA” Okt. Fenillet'a — *Karolina*.

„NARCYZ RAMEAU” A. Brachvogel'a p. *Quinault*.

„CIEŻKA PRÓBA” Al. Ładnowskiego.

„WDOWA PO ŻOŁNIERZU” z franc. — *Helena*.

„PRZESZŁOŚĆ KOBIETY” Lafont i Béchara — *Cecylja*.

„HR. ESSEX” Henryka Laube’go — *lady Rutland*.

„ZAWIERUCHA” hr. Koziembrodzkiego — *Emma*.

„UCZNIOWIE KAROLA” czyli młodość Fr. Schillera — Laube’go — *Laura*.

„BEZCZELNI” Em. Augier’a — marg. *Auberwe*.

„RYSZARD III” Szekspira — *Anna*.

„ZBOROWSCY” Józefa Szujskiego — *Gryzelda*.

„PAMIĘTNIK SZATANA” Fr. Soulie — *hr. de Cerny*.

„POSAŻNA JEDYNACZKA” — Fredro (syn) — *Ludwika*.

„LIVIA QUINTILIA” — S. M. Rzętkowskiego — *Livia*.

„MĄŻ NA WSI” R. Jules de Vailly — p. de *Nahan*.

„SAFANDUŁY” W. Sardou — *Małgorzata*.

„PO ŚLISKIEJ DRODZE” E. D. — *Kamilla*.

„PRZEŚLICZNIK” Oct. Fenillet’a — *Julja*.

„PAN JOWIALSKI” Fredry — *Helena*.

„OJCIEC GUERIN” Em. Angier’a — *Cecylja*.

„MARJA STUART" Fr. Schillera — *Marja.*

„WIELE HAŁASU O NIC" Szekspir'a — *Hero.*

„POCZCIWI WIEŚNIACY" W. Sardou — *Genowefa.*

„NĘDZNICY" W. Hugo — *Eponina.*

„DWÓR KRÓLEWICZA WŁADYSŁAWA" I. Szujskiego — *Adam Kazanowski.*

„STARZY KAWALEROWIE" W. Sardou — *Antonina.*

„LEPIEJ PÓŹNO NIŻ NIGDY" Werner'a — *Henryka.*

„CZARNA PERŁA" W. Sardou — *Chrystjana.*

„NIEBEZPIECZNA CIOTUNIA" Kamińskiego — *Eugenia.*

„CYGANIE NA LITWIE" Korzeniowskiego — *Naia.*

„NA STACJI KOLEJI ŻELAZNEJ" Nowakowskiego.

„ADRJENNE LECOUVREUR" Seribe'go — *Adrjanna.*

„RÓWNY WOJEWODZIE" I. I. Kraszewskiego.

„MARQUIS DE VILLENCER" G. Sand'a — *Karolina.*

„KAPRYS MARJANNY" Alfr. Musset'a — *Marjanna.*

„FIESCO" Schiller'a — *Eleonora.*

„HAMLET” Szekspira — *Ofelia*.

„KLUCZ METELLI” Meilhac i Halevy —
mgr. de Volsy.

„EGMONT” Goethego — *Klara*.

„KABALARKA” Sejour'a — *Paola*.

Role Modrzejewskiej od 1868 do 1876 na
scenie teatru w Warszawie:

„ADRJANNA LECOUVREUR” Scribe'go —
Adrianna.

„ŚLUBY PANIEŃSKIE” Al. Fredro —
Aniela.

„POJĘCIA PANI AUBRAY” A. Dumasa.

„MARJA STUART” Schillera.

„PARJA” Delavigne'a.

„PANNA MĘŻATKA” Korzeniowskiego.

„NASI NAJSERDECZNIEJSI” — W. Sar-
dou.

„NARCYZ RAMEAU” Brachvogel'a.

„PRZYJACIEL KOBIET” A. Dumasa.

„BIAŁA KAMELJA” Listowskiego.

„PANNA DE BELLE - ISLE” Dumasa.

„MAUPRAT” — G. Sand'a.

„DONNA DJANA” Moret'a — *Diana*.

„ROMEO I JULJA” — Szekspira — *Julja*.

„WANDA” — Sardou — *Małgorzata*.

„FRU-FRU” — Meimac i Halevy — *Ga-
brjela*.

„POWIEŚCI HR. NAWARRY” — Scribe i
Legouve — *Małgorzata*.

„DALILA“ — Feuillet'a — *Leonora ks. Falconieri.*

„POST - SCRIPTUM“ — Angier'a — *M. de Verliere.*

„BEZINTERESOWNI“ — Sarneckiego — *Amelja.*

„FEDRA“ — Conrad'a G. — *Fedra.*

„MARJA STUART“ — Schillera — *Marja.*

„LADY TARTUFFE“ — Gissardin'a — *Virginja.*

„KSIĘŻNA JERZOWA“ — Dumas'a — *Seweryna.*

„MARJA DELORME“ — W. Hugo — *Marja.*

„CZARNE DJABŁY“ — Sardon — *Joanna.*

„CÓRKA HR. RENE“ — Hertz'a — *Jolanta.*

„PRZECHODZEŃ“ — Coppée'go — *Sylwina.*

„SFINKS“ — Feuilleta — *Blanka.*

„FLECISTA“ — Augier'a — *Lais.*

„MŁODA WDOWA“ — Korzeniowskiego — *hr. Strzalińska.*

„NIEWINNI“ — Okónskiego — *Zafja.*

„WIT STWOSZ“ — Rapackiego — *Beata.*

„ANGELO MALIPIERI“ — W. Hugo — *Tizbe.*

„WIELE HAŁASU O NIC“ — Szekspira — *Beatryce.*

„MARJA MAGDALENA“ — Lindau'a — *Marja.*

„DWIE BOLEŚCI“ — Coppée'go — *Berta.*

„GIOCONDA” — d'Anunzio — *Sylwia*.

„PRZESADY” — Lubowskiego — *Salja*.

„MARJA STUART” — Słowackiego —
Marja.

„GNIAZDO RODZINNE” — Sudermana —
Magda.

„NORA” — Ibsena — *Nora*.

„ANTYGONA” — Sofoklesa — *Antygona*.

„WARSZAWIANKA” — Wyspiańskiego —
Marja.

„PROTESITAS I LAODAMJA” — Wy-
spiańskiego — *Laodamja*.

Z szekspirowskich utworów najulubieńszemi jej sztukami były: Hamlet, Maebet, Otello, Romeo i Julja, Cymbelin, Król Jan, Henryk VIII, Antonjusz i Kleopatra, Opowieść zimowa, Kupiec Wenecki, Miarka za miarkę, Dwaj panowie z Werony, Wiele hałasu o nic, Noc trzech Króli, Jak się wam powodzi.

ZAKOŃCZENIE

Teatr jest małym światem utworzonym na obraz i podobieństwo wielkiego, pełnym tęczy-
wych barw, głosów i odgłosów w harmonijne
akordy poetyckiej muzyki zebranych, jest snem
o rzeczywistości, w którym obrazy zmieniają się
na skinienie różdżki czarodziejskiej poety. W za-
kamarkach kulisów kryją się rzesze Kalibanów,
syczą zawistne węże, przycupnie szara nuda, go-
rycz życia i nędza, lecz nie zdołają zgasić pło-
miennego entuzjazmu jaki gorze w sercach lu-
dzi związanych ze sceną.

Pisząc tę krótką monografię patrzyłem na
Modrzejewską jako na artystkę i wszystkie roz-
prószone wiadomości do tego ogniska zbierałem.
Dla tego pomiąłem historję jej duszy kobiecej,
pełnej czarujących dni i smutnych nocy, pomi-
nałem owe tysiączne oznaki uwielbienia, któremi
otaczała ją cała falanga wielbicieli szukających
w jej wzroku jednego łaskawego spojrzenia, i
ledwie że zaznaczyłem jej zamorskie przygody.

Pamięć o niej do dziś dnia żyje w sercach wielu ludzi. Jedni zazdrośni o skarby wspomnień lub zebrane pamiątki, nic nie chcieli ujawnić drudzy zaś z chęcią przyszlizli z pomocą i ułatwili powstanie tej krótkiej monografji, użyczając ze swych zbiorów, fotografji Modrzejewskiej, będących nieocenionem źródłem dla studjów ruchu, wyrazu i gestu artystki. Przedewszystkiem więc dziękuję p. Wittke - Jeżewskiemu, p. Jaszczurowskiemu, pani E. Kietlińskiej i Dyr. A. Szyfmanowi za użyczenie fotografji jak również wszystkim artystom scen polskich, których żyjące wspomnienie wspólnej pracy scenicznej z Modrzejewską, stało się, w rozmowach ze mną, żywym obrazem jej artyzmu.

Warszawa, w kwietniu 1927.

SPIS RYCIN

Str.

Helena Modrzejewska według portretu Tadeusza Ajdukiewicza z Muzeum Narodowego w Krakowie	1
Helena Modrzejewska według portretu Carolusa Durand'a w Pennsylvann Academy of the fine arts Philadelphia . . .	2
Głowa z profilu z roku 1866	3
Głowa w trzech czwartych 1866	4
Postać siedząca około roku 1870	5
Z parasolką około roku 1870	6
Z założonemi rękami 1874	7
Z podpartą głową 1875	8
Adam Kazanowski — DWÓR KRÓLEWICZA WŁADYSŁAWA Józefa Szujskiego	9
Anna — ANNA OŚWIĘCIMÓWNA BołozAntoniewicza	10
Livia — LIVIA QUINTILIA S. M. Rzętkowskiego	11
Livia — LIVIA QUINTILIA S. M. Rzętkowskiego	12

	<i>Str.</i>
<i>Ofelia</i> — HAMLET Szekspira. Scena obłą- kania: Zadumanie	13
<i>Ofelia</i> — Scena obłąkania: Zapatrzenie . .	14
<i>Ofelia</i> — scena obłąkania: Strach	15
<i>Ofelia</i> — Rozmowa z Hamletem	16
<i>Ofelia</i> — Rozważanie	17
<i>Ofelia</i> — Pierwszy lęk	18
<i>Ofelia</i> — Obłąkanie	19
<i>Julja</i> — ROMEO I JULIA Szekspira. Sce- na balkonowa	20
<i>Julja</i> — Rozmowa	21
<i>Julja</i> — Zachwyt	22
<i>Marja</i> — MARJA STUART Schillera. Roz- mowa z Elżbietą	23
<i>Marja</i> — Rezygnacja	24
<i>Marja</i> — De Profundis	25
<i>Jolanta</i> —CÓRKA HR. RENEE Hertza. O- czekiwanie	26
<i>Jolanta</i> — Wzruszenie się wiadomością . .	27
<i>Jolanta</i> — Smutek	28
<i>Jolanta</i> — Bolesne przebaczenie	29
<i>Królowa Konstancja</i> — KRÓL JAN Szeks- pira	30
<i>Ks. Falconieri</i> — DALILA Al. Dumasa. Sie- dząca	31
<i>Ks. Falconieri</i> — Z bukietem	32
<i>Ks. Falconieri</i> — Wsparta	33
<i>Ks. Eboli</i> — DON CARLOS Schillera . .	34

	<i>Str.</i>
<i>Marjanna</i> — KAPRYS MARJANNY Mus- seta	35
<i>Gabrijela</i> — FRU-FRU Meillac'a i Halevy'e- go	36
<i>Gabrijela</i> — FRU-FRU Meillac'a i Halevy'e- go	37
<i>Diana</i> — DONNA DIANA Moret'a . . .	38
<i>Sylvia</i> — GIOCONDA d'Annunzia . . .	39
<i>Lady Macbet</i> — MACBET Szekspira . .	40



SPIS RZECZY

	<i>Str.</i>
1. Dzieciństwo i pierwsze początki na scenie	7
2. Na scenie krakowskiej	31
3. Na scenie warszawskiej	49
4. Po za krajem	77
5. Artyzm Modrzejewskiej	117
6. Spis najważniejszych ról	159
7. Zakończenie	167
8. Ryciny	169

RYCINY



1 Helena Modrzejewska
mal. Tadeusz Adjukiewicz



Helena Modrzejewska
mal. Carolus Durand



3 Modrzejewska około 1866 r.



4 Modrzejewska około 1866 r.



5 Modrzejewska około 1870 r.



6 Modrzejewska około 1872 r.





8 Modrzejewska około 1875 r.

































































40

lady Macbet

