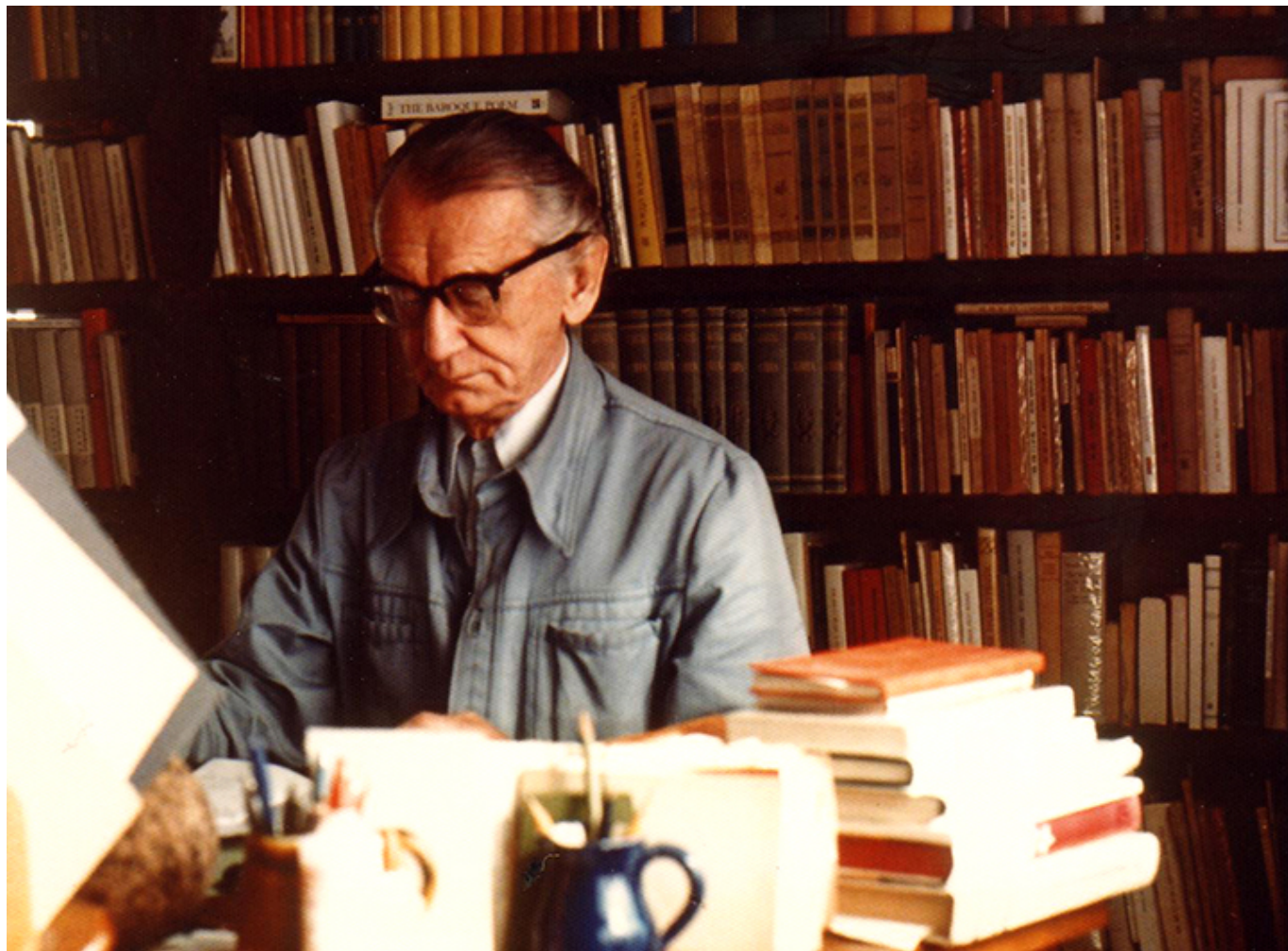


Rozmowa w zaświatach



Tymon Terlecki w lutym 1977 r. w Chicago, biblioteka domowa, fot. arch. Niny Taylor-Terleckiej.

Nina Taylor-Terlecka (*Oxford, Wielka Brytania*)

Bronisław Przyłuski odszedł w 1930 r. Tymon Terlecki, który go przeżył o 20 lat, wysoko cenił jego poezję.

Uprzejmościowa, pełna wzajemnej estymy, ich korespondencja nie odsłania głębszych wynurzeń natury osobistej. Co zatem ich łączyło za życia?

Jednolatkowie - jeden zodiakalny Wodnik, drugi Lew, urodzili się w rewolucyjnym roku 1905. Przyłuski w Siemierzu, Terlecki w Przemyślu, parę lat po sprzedaży majątku rodzinnego pod Jarosławiem. Obaj pochodzili ze zubożałej szlachty, obaj

zostali wcześniej osieroceni: Przyłuski stracił matkę, gdy miał rok, Terlecki ojca, gdy miał trzy lata. Dzieciństwo Terleckiego było nie tradycyjnie wiejskie, lecz miejskie (w Przemyślu i Lwowie). Natomiast Przyłuski senior dzierżawił majątki na Lubelszczyźnie. Poza niefortunną wyprawą na jakąś szmirę prowincjonalną, o czym barwnie opowiada w autobiografii, pierwsze wrażenia teatralne Przyłuskiego wiążą się z spektaklem kolędowym okolicznych chłopów, jasełkami w kuchni czeladnej, z gwiazdą, turoniem i szopką, obrzędami dożynkowymi, andrzejkowymi i pasyjnymi. Terlecki natomiast wspominał *Betlejem polskie* Lucjana Rydla, które jako 7-letnie dziecko mógł obejrzeć w Przemyślu w styczniu 1913 r. w sali „Sokoła”, zagrane przez Polskie Towarzystwo Dramatyczne im. Aleksandra Fredry lub w sali braci salezjanów na Zasaniu w inscenizacji Towarzystwa św. Stanisława Kostki.

Po ukończeniu szkoły podstawowej obaj uczyli się dalej we Lwowie. Terlecki chodził tam do szkół im. Konarskiego (1915-16), Batorego (1920-24) i Długosza, Przyłuski od 1919 r. do gimnazjum matematyczno-przyrodniczego przy Korpusie Kadetów, do którego wstąpił. Nie ma dowodu, żeby się w tym okresie zetknęli, choć estetycznie wrażliwych nastolatków pewnie przyciągały te same galerie, zbiory malarskie i wystawy.

Po maturze każdy wybrał inny kierunek - Przyłuski karierę wojskową - ukończył Oficerską Szkołę Artylerii i Inżynierii w Toruniu i w latach 1925-32 służył w 14. Dywizjonie Artylerii Konnej w Poznaniu, a Terlecki studia polonistyczne na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Obaj święcili debiut w 1930 r.: Przyłuski wierszem w Poznaniu, Terlecki wspomnieniem o zmarłym przyjacielu w prasie lwowskiej. Z poezją Przyłuskiego Terlecki mógł się zapoznać jako recenzent tomików poetyckich i okazjonalny animator wieczorów literackich w Kasynie Literacko-Artystycznym przy ul. Akademickiej lub podczas pobytu w Wielkopolsce z okazji kwerendy do pracy o Ryszardzie Berwińskim.

Gdy podczas kampanii wrześniowej, walcząc pod komendą generała Kleeberga, poeta został wzięty do niewoli pod Kockiem 7 października 1939 r., teatrolog Terlecki już przebywał w pierwszym obozie Wojska Polskiego tworzonego we Francji, w legendarnym **Coëtquidan**. Tam z kolegami zabrał się bezzwłocznie do założenia pisemka obozowego, wkrótce promowanego do godności organu całych Polskich Sił Zbrojnych. W tym samym czasie w Oflagu VII A w Murnau, Przyłuski

angażował się w zakładanie teatru amatorskiego, pisał sztuki i rewie, zdobywał szlify aktorskie na improwizowanej estradzie, redagował pismo *TO*, czyli *Teatr Obozowy*.

Gdy po upadku Powstania Warszawskiego słynny reżyser Leon Schiller pojawił się w oflagu Murnau, Przyłuski z kolegami „wzięli go na garnuszek”, gotując mu na knotach łożowych - jak później wspominał - zepsute niemieckie kartofle z amerykańską wołowiną i polską wędzonką. Przy tym ostro dyskutowano o sztuce. Wkrótce Schiller włączył się do życia artystycznego obozu; właśnie prowadził próby dramatu poetyckiego Przyłuskiego *Hiob*, kiedy armia amerykańska wyzwoliła obóz (29 IV 1945).

Od razu nawiązuje się nić wspólnoty. W przedwojennej Warszawie Terlecki współpracował z Schillerem w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, towarzyszył mu w pracach organizacyjnych, przygotował program studiów teatrologicznych. Po wojnie krótko miał nadzieję, że da się go ściągnąć na emigrację. Wspomnienie obozowe Przyłuskiego ukazało się w specjalnym numerze *Wiadomości* (nr 44, 1955 r.) poświęconym Schillerowi, a zainicjowanym i zredagowanym przez Terleckiego.

Już po przybyciu Przyłuskiego do Londynu, obaj panowie spotykali się w teatrze, na łamach *Wiadomości*, w siedzibie Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Żona Terleckiego, Tola Korian, niejednokrotnie koncertowała w Mabledon Park, gdzie Przyłuski kierował świetlicą. W recenzji z *Pastorałki małoszowskiej*, granej w „Ognisku” w 1952 r. przez zespół amatorski z Mabledon, Terlecki przywoływał wzór *Pastorałki* Schillera, a inscenizację Przyłuskiego zapamiętał na zawsze.

Z Radiem Wolna Europa Terlecki współpracował od 1952 r. jako tzw. wolny strzelec. Wyróżniony w konkursie RWE za utwór literacki (1953 r.), Przyłuski od 1958 r. miał etat w Monachium, gdzie m.in. zastępował Romana Palestra w czuwaniu nad realizacją słuchowisk. Mimo że etatowa praca nie sprzyjała warsztatowi poetyckiemu, jego monachijskie lata cechuje bogata twórczość radiowa. Pisał ambitne dramaty radiowe, o rozmachu wręcz wizyjnym, żeby wymienić chociażby *Chustę Weroniki* czy *Rozmowę drzew* opartą na staroangielskim *Dream of the Rood*. Znad Tamizy Terlecki - autor audycji dla przedwojennego Polskiego Radia - przesłał w okresie kilkunastu lat ok. 40 adaptacji. Trzon jego dorobku radiofonicznego to teatr liturgiczny, dramat chrześcijański; jego adaptacje na antenę mają najczęściej

wymiar metafizyczny.

Nawet zaciekli teatromani nie samym teatrem żyją. Obu panowie oddawali się pasjom malarskim. Wielbiciel i subtelny znawca malarstwa, Przyłuski przekładał swoje przeżywanie piękna na wiersze. Swoisty *musée imaginaire*, jego tomik *Strofy o malarstwie* składa się na liryczny podręcznik po historii sztuki. Interesuje go nie kopia rzeczywistości, lecz wizerunek wszechświata. Fascynują go prapoczątki sztuki jaskiniowej, Fra Angelico i Giotto, Piero della Francesca i Ghirlandaio, mistrzowie holenderscy, Michał Anioł i Bellini, Celnik Rousseau i Rouault, aż po kubistów i postkubistów. Doszukuje się wszędzie pierwiastka metafizycznego, mistycznego, gdyż istotą sztuki jest dla niego świętość, a pobożnego Giotta z pierwszym poganinem łączy wyczucie czy odczuwanie *sacrum*. Duchowość zespala się ze zmysłowością, zauroczeniem barwami: pisząc o Tycjanie poeta twierdzi, że w kolorze jest zbawienie. Nie jest przypadkiem, że tomik ten Przyłuski zadedykował Marianowi Bohuszowi-Szyszko, który z kolei dla Terleckiego był przede wszystkim malarzem inspiracji religijnej, pędzlem i paletą przemieniającym materię w światło o wymiarze mistycznym. Bohusz-Szyszko zresztą obu panów sportretował w różnych okresach.



Bronisław Przyłuski, fot. arch. Barbary Gaździk, Londyn.

Polityka tylko pozornie dzieliła Przyłuskiego i Terleckiego. Pierwszy na emigracji był nielewicującym członkiem PPS, drugi należał do Polskiego Ruchu Wolnościowego Niepodległość i Demokracja, przed wojną zaś, jako radykał społeczny we Lwowie, do Zespołu Stu. Z żyjących poetów szczególnie sobie cenili Józefa Wittlina. Wspólna też była fascynacja Bolesławem Leśmianem, którego wpływ odczuwa się zwłaszcza we wczesnej twórczości Przyłuskiego.

Terleckiemu poezja Leśmiana kojarzyła się z wielkim olśnieniem w latach choroby, spędzonych w zakopiańskim „Bratniaku”, gdzie zbiorowe przeżycie *Łąki* stało się wstrząsem. Tamte wspólne lektury „miały coś z mistycznych inicjacji orfickich”, a doznany zachwyty „stał się religią czynną. Organizowaliśmy dla profanów zebrania wtajemniczające”. Konkludował:

To może nie jest złudzenie, że z tej poezji płynęło w nas zdrowie, wola życia, zjadła determinacja walki ze śmiercią. To już może być złudzenie, że około tego czasu zaczęliśmy jakby nieco rzadziej umierać.

Esej Terleckiego o Leśmianie pochodzi z 1948 r., rok wcześniej wydał z ramienia Stowarzyszenia Pisarzy Polskich *Łękę* i *Traktat o poezji* (1947), rękopis *Traktatu* zakupił od wdowy. Z okazji 20. rocznicy śmierci poety Przyłuski napisał wstęp do wydanych przez Veritas *Klechd polskich*. Wraz z Terleckim uczestniczył w wieczorze leśmianowskim urządzonym przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie w Instytucie im. gen. Sikorskiego (22 I 1957 r.), na którym występowali także Mieczysław Giergielewicz, Herminia Naglerowa i Tadeusz Sułkowski; wiersze czytała Tola Korian.

Innym wspólnym obiektem zainteresowań Przyłuskiego i Terleckiego był zmarły w 1926 r. austriacki poeta Rainer Maria Rilke, który zajmował poczesne miejsce w galicyjskim panteonie literackim. Cieszył się swoistym kultem w środowisku intelektualnym Lwowa, tłumaczył go m. in. Józef Wittlin. Mimo że Terlecki wyniósł ze swej szkoły austriackiej znikomą znajomość języka niemieckiego, został w 1931 r. skłoniony do wygłoszenia odczytu we lwowskim Kasynie. Nie znał wówczas przekładów Wittlina, za to podkreślał wyjątkowe walory niewydanego jeszcze przekładu Stanisława Maykowskiego (ówczesnego kierownika literackiego *Słowa Polskiego*) *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*. I zakończył swoją prelekcję: „*Incipit mysterium poesiae. – Poczyna się misterium poezji*”. Potem dwoje przyszłych londyńczyków, Ewa Kuncewiczówna (żona Schillera) i Leopold Pobóg-Kielanowski recytowali utwory poety.

Był to jednorazowy wyczyn Terleckiego. Natomiast długoletnie obcowanie Przyłuskiego z autorem *Elegii duinejskich* ukoronował w 1977 r. przekład wspomnianej *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, wydany przez Polską Fundację Kulturalną w Londynie.

W eseju o Leśmianie Terlecki pisze:

Bo każda prawdziwa poezja jest łaską wzmożonego życia, łaską pocieszenia i umocnienia w życiu.

O zbiorowym czytaniu w latach zakopiańskich twierdził, że

osobiście nigdy przedtem, nigdy potem nie przeżyłem takiej wspólnoty przyjaźni, braterstwa, porozumienia.

Mimo, że poeta i krytyk nigdy za życia nie wypili bruderszaftu, czas pozaziemski pozwala na odrabianie zaległości. Spacerując po wielkiej galerii kosmicznej miłośnicy teatru, poezji i malarstwa mają o czym rozmawiać. Dialog w zaświatach trwa. Może warto mu się przysłuchiwać.

Artykuł ukazał się w „Przeglądzie Polskim” dodatku do nowojorskiego „Nowego Dziennika”.

Nina Taylor-Terlecka o Bronisławie Przyłuskim:

<https://www.cultureave.com/bronislaw-przyluski-poeta-dramaturg-i-czlowiek-teatru/>

Spektakl „Helena” Marty Ojrzyńskiej w Santa Monica

19 maja 2019 roku w Magicopolis Theater w Santa Monica w Kalifornii odbył się spektakl „HELENA”, napisany i zagrany przez aktorkę Teatru Starego w Krakowie 0 Martę Ojrzyńską. Organizatorem przedstawienia był Klub Kultury im. Heleny Modrzejewskiej.



Marta Ojrzyńska, jako Helena Modrzejewska, fot. Ignacy Żarski.

Marta Ojrzyńska:

Postacią Heleny Modrzejewskiej zainteresowałam się pracując w Teatrze Starym w Krakowie. Od 2005 roku jestem w zespole aktorskim. Niemal codziennie mijałam obraz Heleny Modrzejewskiej - kopię słynnego obrazu Tadeusza Ajdukiewicza, wiszący w foyer teatru. W 2015 roku przyjechałam do Los Angeles i tutaj spojrzałam na postać Modrzejewskiej z nowej perspektywy - perspektywy kobiety, która podobnie jak ja przyjechała do Ameryki w poszukiwaniu nowego życia i nowych możliwości. Doceniłam jej ogromny talent, wielkie ambicje i ogromny dorobek artystyczny.

W tym roku zgłosiłam się do pani Maji Trochimczyk z Klubu Kultury im. Heleny Modrzejewskiej w Los Angeles, z propozycją przygotowania spektaklu o tej

wielkiej artystce. Bardzo się ucieszyła, ustaliłyśmy datę premiery i miejsce, a ja rozpoczęłam prace nad pisaniem scenariusza i opracowaniem sztuki.

Było to duże wyzwanie, bo sama pisałam tekst, reżyserowałam i grałam. Po raz pierwszy pracowałam w ten sposób. Mam doświadczenie reżyserskie i dramaturgiczne, natomiast nigdy wcześniej nie zrobiłam monodramu. Bartosz Nalążek zrobił piękne video, które kręciliśmy na Hollywood Blv. i w domu Modrzejewskiej w Arden. Był również reżyserem światła. Sztuka jest napisana w języku polskim, tylko fragmenty sztuk z repertuaru Modrzejewskiej gram w języku angielskim.

Przedstawienie zostało bardzo dobrze odebrane. Jestem ogromnie szczęśliwa, że doszło do premiery w Teatrze Magicopolis w Santa Monica. Tam jest magiczna, bardzo piękna scena. Dziękuję Maji Trochimczyk za zaproszenie i wielkie wsparcie. To było wielkie wyzwanie i wspaniała przygoda.

Moim marzeniem jest teraz podróżowanie z tym spektaklem śladami Modjeskiej-/Modrzejewskiej po Ameryce i Polsce.

Galeria



Marta Ojrzyńska, jako Helena Modrzejewska, fot. Ignacy Żarski.



Marta Ojrzyńska, jako Helena Modrzejewska, fot. Ignacy Żarski.



Marta Ojrzyńska, jako Helena Modrzejewska, fot. Ignacy Żarski.



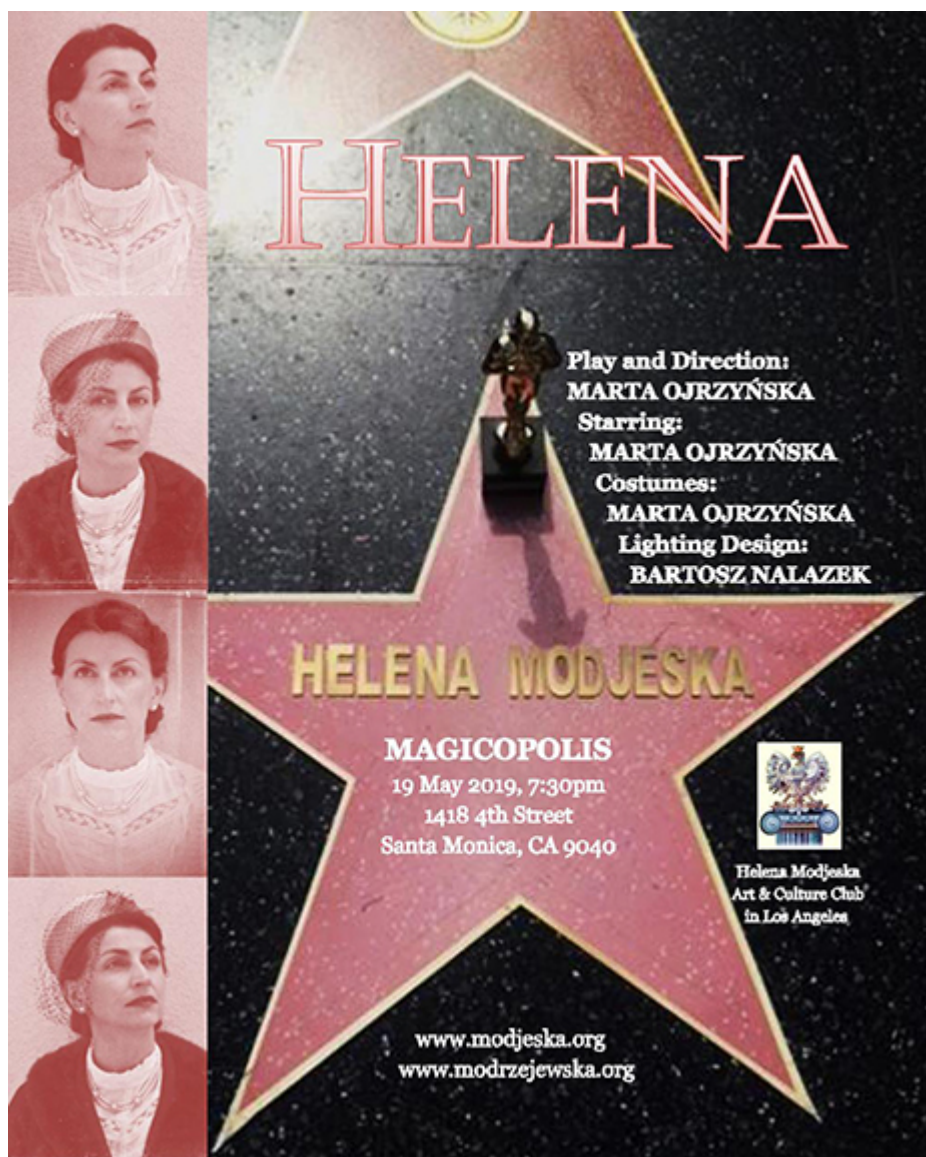
Marta Ojrzyńska, jako Helena Modrzejewska, fot. Ignacy Żarski.



Kadr z video, fot. Bartosz Nalązek.



Kadr z video, fot. Bartosz Nalązek.



O Marcie Ojrzyńskiej i spektaklu „Helena” w magazynie „Culture Avenue”:

<https://www.cultureave.com/helena-prapremiera-sztuki-marty-ojrzynskiej-o-helenie-modrzejewskiej-w-kalifornii/>

„Helena” - prapremiera sztuki

Marty Ojrzyńskiej o Helenie Modrzejewskiej, w Kalifornii



Marta Ojrzyńska jako Helena Modrzejewska w spektaklu „HELENA”, fot. Emi Morell

Klub Kultury im. Heleny Modrzejewskiej zaprasza członków i gości na prapremierę nowej sztuki o Helenie Modrzejewskiej, napisanej i zagranej przez aktorkę Martę Ojrzyńską. Spektakl „HELENA” odbędzie się w Magicopolis Theater w Santa Monica, CA (1418 4th St, Santa Monica, CA

90401) w niedzielę, 19 maja 2019 roku, o godz 19-tej.

RVSP do 15 maja, do Prezesa, Maji Trochimczyk, prezes@modjeska.org

Spektakl „HELENA” oparty jest na informacjach z książek „Na wskroś piękna” Arael Zurli, „Starring Madame Modjeska” Beth Holmgren (2010) oraz na listach Heleny Modrzejewskiej. Jest to opowieść o kobiecie wybitnej, wyzwolonej, pięknej, odważnej, o wielkich ambicjach. Artystce, która jako pierwsza polska aktorka w XIX wieku wyjechała za granice i odniosła oszałamiający sukces. To opowieść o sztuce, trudnym życiu rodzinnym, walce o przetrwanie, ogromnej determinacji, sukcesie, miłości, ale też wielkiej samotności i tęsknocie. Jak pisze Marta Ojrzynska:

Próbuje sobie odpowiedzieć na pytanie kim byłaby dzisiaj tak wielka aktorka i jak jej droga artystyczna potoczyłaby się w dobie telewizji, filmu, portali społecznościowych. Czym dziś jest zawód aktora i jakie stawia przed nami wyzwania. Zmierzam się z Szekspirowskimi monologami granymi przez Modrzejewską, dzięki którym odniosła tak olbrzymi sukces w Anglii i Ameryce. Przyglądam się jak postrzegana jest Modrzejewska w Kalifornii, a jak jej historia i dorobek funkcjonują w Polsce.

Do dzisiaj żadnemu rodzimemu artyście nie udało się zrobić tak oszałamiającej światowej kariery, jak aktorce Helenie Modrzejewskiej. Była jedną z najbardziej pracowitych gwiazd przełomu XIX i XX wieku. Występowała na scenie przez 46 lat, grała w ponad 300 różnych miastach na świecie, w sumie odegrała ponad 6 tysięcy przedstawień, wcielając się w ponad 300 postaci.

Są tacy ludzie u których w rękę kwiaty więdną od dotknięcia i ja też do takich należę. Każda przyjemność przestaje być prawdziwą przyjemnością w chwili, kiedy zaczynam ją smakować. Każdy promień światła ciemnieje, kiedy uśmiecham się do jego blasku. W pewnym momencie żyłam tylko na scenie i tylko tam byłam na prawdę sobą. W życiu prywatnym stawałam się coraz bardziej spięta, chciałam wszystko mieć pod kontrola. Na scenie czułam szczęście i wolność.

Scenariusz i reżyseria : Marta Ojrzyńska

Występuje: Marta Ojrzyńska

Kostiumy: Marta Ojrzyńska

Reżyseria światła: Bartosz Nalazek

W spektaklu wykorzystane są materiały video oraz utwory Ignacego Paderewskiego.



Marta Ojrzyńska jako Helena Modrzejewska w spektaklu „HELENA”, fot. Emi Morell

MARTA OJRZYŃSKA

Absolwentka Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie (2004) aktorka Narodowego Starego Teatru, Kraków

To osobowość sceniczna, obok której nie sposób przejść obojętnie – silny, nieco chrapliwy głos i charakterystyczna mimika predestynują ją do grania wyrazistych postaci z charakterem. W Starym Teatrze zadebiutowała w „KOMPOnentach” w reż. Michała Borczucha i brała udział w jego kolejnych realizacjach. Była Tunią w „Wielkim człowieku do małych interesów”, Lotą I w „Werterze”, Agnes w „Brand. Miasto. Wybrani”, a przede wszystkim elektryzującą modliszką-dzieckiem – Lulu w dramacie Wedekinda. Ojrzyńska stale współpracuje z Borczuchem, występując gościnnie także w innych teatrach (m.in. w „Królowa Śniegu” w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu czy „Apokalipsa” w Nowym Teatrze w Warszawie). Kolejne role Ojrzyńskiej w Starym Teatrze to przede wszystkim koncertowo zagrana, wiecznie naćpana Andrea, stylizowana na Amy Winehouse, w „Factory 2” Lupy, schizofrenicznie rozdwojona Maria Brigitte Frank / Maryja Królową Polski w „Poczcie Królów Polskich” Garbaczewskiego, udzielająca chrztu Mieszkowi I (Justyna Wasilewska) po niemiecku czy ekshibicjonistyczna Helena w „Akropolis” Twarkowskiego. O relacji tej ostatniej ze scenicznym Parysem (Bogdan Brzyski), Joanna Targoń („Gazeta Wyborcza”) napisała:

są przekonujący jako skazani na siebie kochankowie. Każdy z aktorów ma chwilę, w której patrzy się na niego i słucha z przyjemnością.

Jako Aktorka kabaretowa/Róża Luksemburg współtworzyła sukces spektaklu „Bitwa Warszawska 1920”, gdzie nawiązując do filmu Hoffmana retorycznie pyta publiczność: „czy chcielibyście, żeby Natasza wam tak zagrała?”. Aktorka wzięła także udział w kolejnym spektaklu w reżyserii Moniki Strzępki, wielokrotnie nagradzanej „nie-boskiej komedii. WSZYSTKO POWIEM BOGU!”, gdzie brawurowo wcieliła się w rolę Przechrztzy / Cepelii Winy, prawnuczki wyemancypowanych chłopów, skazanej na pracę przy obsłudze kserokopiarki. W porywającym inscenizacyjnie „Hamlecie” Krzysztofa Garbaczewskiego zagrała rolę Rosencrantza oraz Heleny Modrzejewskiej, wprowadzającej Konrada Swinarskiego (Szymon Czacki) w tajniki sceny, będąc zarazem nośnikiem znaczących pytań: „O czym jest «Hamlet»? Kto go jeszcze czyta, ogląda, rozumie” (Olga Katafiasz, teatralny.pl).

Poza tym Ojrzyńska sama reżyseruje (nagradzany spektakl „Molly B.” wg

Joyce'a oraz „Brzeg-Opole” w warszawskiej Starej ProchOFFwni) i bierze udział w wielu innych projektach, np.: „Lepiej tam nie idź” Borczucha w ramach Wielkopolskich Rewolucji, „Paradiso” w Łażni Nowej czy „Kamienne niebo zamiast gwiazd” Krzysztofa Garbaczewskiego w Muzeum Powstania Warszawskiego.

Nagrody:

2004: Łódź - nagroda za rolę Klaczy w Nierządach wg Balkonu Geneta na XXII Festiwalu Szkół Teatralnych.

2004: Kalisz- nagroda główna Jury Młodzieżowego za role w przedstawieniach dyplomowych: Iriny w Ćwiczeniach z Czechowa wg Trzech sióstr i Klaczy w Nierządach na XLIV Kaliskich Spotkaniach Teatralnych.

2006: Warszawa- I nagroda (wspólnie z Joanna Drozdą) za autorski spektakl Brzeg - Opole oraz II nagroda za rolę Kasi w tym samym spektaklu w XII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

2008: Kraków - Grand Prix za rolę Andrei Feldman w Factory 2 w reż. Krystiana Lupy na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Boska Komedia.

2013: Wrocław - nagroda Warto w kategorii Teatr przyznawana przez wrocławską Gazetę Wyborczą.

2015: Nagroda im. Stanisława Wyspiańskiego.

Filmy:

2019 „Hurra!” reż. Agnieszka Polska, rola: Ilse

2019 „His Mother” reż. Dawid Krepski, rola: Mother (short)

2019 „Centenary of the guilty” reż. Piotr Trzaskalski, rola: Halina Regulska

2018 „The Path of freedom”, reż. Maciej Migas, rola: Suffragist

2018 „Siłaczki” reż. Marta Dzido, rola: Justyna Budzinska-Tylicka

2018 „Fisheye” reż. Michał Szczęśniak, rola: Małgorzata

2018 „Love is everything” reż. Michał Kwieciński, rola: Justyna

2018 „Everything about your mother” reż. Michał Borczuch, rola: Penelopa

2017 „NIE MA” Teatr TV reż. Natalia Sołtysik, rola: Kaśka

2016 „Artists” reż. Monika Strzępka, rola: Joanna Szpak

2016 „Second chance” reż. Michał Gazda, Łukasz Kośmicki, rola: Prosecutor
2015 „Circus Maximus” reż. Bartosz Kulas, rola: Kobieta Guma (short)
2015 „My place” reż. Anna Morawiec, rola: Gosia (short)
2015 „Zgaga” reż. Katarzyna Szyngiera, rola: Kuratorka
2015 „Chemistry” reż. Bartek Prokopowicz
2014 „Mother’s house” reż. Zuzanna Plisz, rola: Matka (short)
2014 „Who is listening Adriana L.?” , rola: Marysia (short)
2014 (Sama słodycz) reż. Michał Rogalski, rola: Wendy
2014 „Fifth stadium” reż. Tomasz Konecki, rola: Ala
2013 „Recipe for life” reż. Agnieszka Pilaszewska, rola: Participant in course
2012 „Grandfather” reż. J. Pawluśkiewicz, M. Popławska, rola: Wanda
2010 „Mistification” reż. Jacek Koprowicz, rola: Prostitute
2009-2010 „Majka” Tv series, rola: Sabina
2008 „Swineherd” reż. Wilhelm Sasnal, rola: Julka
2007 „Big World” reż. Adrian Glass, rola: Weronika
2006 „Brzeg - Opole” reż. Lukasz Barczyk, rola: Kasia
2007 i 2005 „Oficer” reż. Maciej Dejczer, rola: Elwira Gołąb
2004 „Exam in life” reż. Teresa Kotlarczyk, rola: Natasza



Marta Ojrzyńska jako Helena Modrzejewska w spektaklu „HELENA”, fot. Emi Morell

BARTOSZ NALAZEK

Autor zdjęć i reżyser światła. Absolwent Wydziału Operatorskiego PWSTViT w Łodzi oraz Warszawskiej Szkoły Fotografii. Współpracuje z uznanymi polskimi reżyserami teatralnymi m.in. Krzysztofem Garbaczewskim („Chłopi”, „Wyzwolenie”, „A Madrigal Opera”, „Kosmos” „Robert Robur”, „Makbet”, „Kronos”, „Biesy”), Łukaszem Twarkowskim („Grimm: Czarny Śnieg”, „Akropolis”, „Klinikem/miłość jest zimniejsza niż śmierć”, „Farinelli”), Andrzejem Chyrą („Czarodziejska Góra”), Krystianem Lupą („Poczekalnia.0”), Natalią Korczakowską („Berlin-Aleksanderplatz”), Mają Kleczewską („Burza”, „Oresteia”), Agnieszką Olsten („Kotlina”), Katarzyną Kalwat („Zażynki”), Bartkiem Frąckowiakiem („W

Pustyni i w puszczy”, „Komornicka: Biografia Pozorna”) i Wiktorem Rubinem („Karzeł, Down i inne żywioly”).

W 2014 r. zdobył nagrodę za Najlepszą Oprawę Wizualną za spektakl „Kronos” w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego na 7. Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Boska Komedia, a w 2017 r. przyznano mu wyróżnienie za Oprawę Plastyczną do spektaklu „Robert Robur” w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego na 23. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Autor zdjęć do serialu „Artyści” w reżyserii Moniki Strzępki. Serial otrzymał nominacje do PRIX EUROPA 2017 oraz Polskiej Nagrody Filmowej „Orły”. Za serię krótkich filmów „Making a Scene” dla The New York Times Magazine z udziałem takich gwiazd jak Cate Blanchett, Forest Whitaker, Robert Redford, Bradley Cooper otrzymał nominację za zdjęcia do Emerging Cinematographer Awards oraz Streamy Awards.

Współpracuje ze światowej sławy operatorem Januszem Kamińskim m.in. przy realizacji filmów „War Horse”, „Lincoln” „Most szpiegów” i „The Post” w reżyserii Stevena Spielberga.

Sztuki Teatralne:

„Chłopi” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Teatr Powszechny, Warszawa.

„Kształty stałe” - reż. Łukasz Twarkowski - Teatr Polski w podziemiu, Wrocław.

„Wyzwolenie” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Teatr Studio, Warszawa.

„Berlin-Alexanderplatz” - reż. Natalia Korczakowska - Teatr Studio, Warszawa.

„A Madrigal Opera” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Opera RaRa, Kraków.

„Kosmos” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Teatr Stary, Kraków.

„Robert Robur” - reż. Krzysztof Garbaczewski - TR, Warszawa.

„Grimm: Czarny Śnieg” - reż. Łukasz Twarkowski - Teatr Polski, Wrocław.

„Czarodziejska Góra” - reż. Andrzej Chyra - Malta Festival, Poznań.

„Paradiso” - reż. Michał Borczuch - Łaźnia Nowa.

„Akropolis” - reż. Łukasz Twarkowski - Teatr Stary, Kraków.

„Kronos” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Teatr Polski, Wrocław.

„Kotlina” - reż. Agnieszka Olsten - Teatr Współczesny, Wrocław.

„Karzeł, Down i inne żywioly” - reż. Wiktor Rubin - Teatr Nowy, Łódź.

„KLINIKEN/love is colder...” - reż. Łukasz Twarkowski - Teatr Polski, Wrocław.

„Zażynki” - reż. Katarzyna Kalwat - Teatr Polski, Poznań.

„Komornicka.Biografia Pozorna” - reż. Bartek Frąckowiak - Teatr Polski, Bydgoszcz.

„Burza” - reż. Maja Kleczewska - Teatr Polski, Bydgoszcz.

„Poczekalnia.0” - reż. Krystian Lupa - Teatr Polski, Wrocław.

„Oresteia” - reż. Maja Kleczewska - Teatr Narodowy, Warszawa.

„W pustyni i w puszczy” - reż. Bartek Frąckowiak - Teatr Dramatyczny, Wałbrzych.

„Farinelli” - reż. Łukasz Twarkowski - Teatr Polski, Wrocław.

„Babel” - reż. Maja Kleczewska - Teatr Polski, Bydgoszcz.

„Biesy” - reż. Krzysztof Garbaczewski - Teatr Polski, Wrocław.

Teatr mojego życia. Sceniczne losy Heleny Modrzejewskiej.

Joanna Sokołowska-Gwizdka (*Austin, Teksas*)

Widziałem Panią jedynie w trzech różnych rolach, lecz ani Małgorzata Gauthier, ani Odetta, ani Adrianna Lecouvreur nie były do siebie podobne. To była za każdym razem inna kobieta, która żyła, odczuwała, działała inaczej: inna Dusza, inna Kreacja. U Sahry Bernhardt zaś Doña, Sol, Fedora, Djamma, Lady Makbet - wszystkie są jednakowe.

(dziennikarz z Paryża, 1884 r.)



Helena Modrzejewska w roli Rozalindy w sztuce W. Szekspira „Jak wam się podoba”, fot. zbiory własne.

Kiedy w 1859 r. dziewiętnastoletnia Helena zobaczyła „Hamleta” na scenie krakowskiej, przez kilka tygodni „żyła jak zaczarowana”. W bezsenłą noc po spektaklu napisała długi poemat. Wtedy postanowiła, że zostanie pisarką. Nie została. I jak to bywa w życiu młodej poetycznej duszy, wkrótce znów się zakochała, żywo i namiętnie. Tym razem we Fryderyku Schillerze. Była pod takim jego wrażeniem, że po spektaklu „Intrygi i miłości” zachowywała się jak lunatyczka. Zaczęła czytać sztuki Schillera w oryginale. Czym więcej go czytała tym bardziej się nim zachwycała. Potem, jako początkująca aktorka, często grała Ludwikę z „Intrygi i miłości” oraz Amalię, ze „Zbójców” Schillera.

Obydwie postacie były młode, romantyczne, kochały i umierały niesprawiedliwie. W

wyniku niesłusznych podejrzeń o zdradę rzuconych przez ojca ukochanego arystokraty na Ludwikę, pochodzącą z mieszczańskiej rodziny bohaterka ginie, stając się ofiarą przesądów, które zniszczyły wspaniałe i czyste uczucie. Amalia ze „Zbójców” stoi przy ukochanym do końca, mimo, że życie zmusza go do trudnych wyborów. Sama Helena, będąca nieślubnym dzieckiem też często spotykała się z różnymi przesądami. Ale wierzyła, że spotka czystą, gorącą miłość, która wynagrodzi jej upokorzenia. Lubiła więc te swoje młode, stałe w uczuciach, pełne wdzięku bohaterki. One wzbogacały jej wewnętrzny świat, jej duchową urodę. Zaczęła intensywniej żyć, podwójnie, potrójnie, za każdą z kreowanych postaci z osobna. Zaczęła swój młody wiek, urok i marzenia uwznioślać i potęgować. Od początku scenicznego życia jej bohaterki miały silnie zarysowaną indywidualność, będąc jednocześnie częścią jej samej.

W okresie warszawskim coraz częściej grała bohaterki szekspirowskie, heroiczne, romantyczne, tragiczne. Stała się kobietą dojrzałą, więc jej bohaterki także stały się dojrzałe. Ale też nigdy nie przestała być młodą i romantyczną. Na dawną Helenę nakładały się więc niejako nowe jej wcielenia. Każde z nich, wprowadzane w życie, stawało się odrębną jej częścią. Aby przekaz był jak najpełniejszy Helena cały czas pracowała nad środkami wyrazu artystycznego. Zaczęła stwarzać swój oryginalny warsztat. W teatrze żywe były jeszcze tendencje klasyczne i romantyczne, zaczynał już się też pojawiać realizm. Jak pisali recenzenci, harmonijne piękno całej postaci, spokojne ruchy powodujące plastykę pozy, to jeszcze wpływy klasycyzmu. Idealistyczne podejście do roli, potęgowanie siły uczucia, liryzm – to aktorstwo romantyczne. Natomiast jakże realistyczne było konsekwentne budowanie przekonującej ludzkiej psychiki, tłumaczenie motywów, wczuwanie się w rządzące człowiekiem mechanizmy.

Helena Modrzejewska we wszystkich kreowanych rolach wyraźnie dążyła do uwydatnienia moralnego piękna. Tym też kierowała się przy doborze repertuaru. „Ulepszyła” na przykład słynną rolę Małgorzaty Gauthier w „Damie Kameliowej” Aleksandra Dumasa – syna. Pierwszy raz przejrzała dramat we francuskim oryginale, gdyż w Polsce ta „bezcenna sztuka” nie znalazła odważnego tłumacza. W końcu na przeróbkę zdecydował się pan Umiastowski i zatytułował ją „Zbłąkana”, podobno po to, by nie straszyć groźnym tytułem. Modrzejewska otrzymała rękopis tłumaczenia wraz z listem tej treści:

Drażliwe sceny usunięte lub przerobione. Charakter Margerity został o wiele złagodzony. Staralem się umozebnić przedstawienie tej sztuki na polskiej scenie, nie naruszając głównej idei autora.



Helena Modrzejewska jako Kamila w sztuce na podstawie „Damy Kameliowej” Aleksandra Dumasa, fot. zbiory własne.

Modrzejewska „zaprzyjaźniła się” jednak z Małgorzatą. Próbowwała zrozumieć mechanizm, który spowodował, że bohaterka sztuki zeszła na złą drogę. Starła się dostrzec winę za upadek moralny w systemie społecznym i w środowisku, w którym przyszło Małgorzacie żyć. Była to, jak na tamte czasy, bardzo odważna interpretacja.

Lubiłam ten obraz literacki – pisała Modrzejewska – i idąc równocześnie za opisem Hussaye’a zrobiłam z mojej bohaterki postać o większym wykształceniu i ogładzie, niż się przeciętnie spotyka. Przedstawienie bohaterki jako szlachetnej, powściągliwej, czulej w miłości i nadzwyczaj wrażliwej, słowem wyjątkowej osoby wśród kobiet tego typu, sprawiło mi duchową satysfakcję. Ten zamysł znalazł uznanie publiczności, a wrażliwość Małgorzaty udziela się powszechnie, gdyż każdy płacze nad biedną koryntianeczką.

Po warszawskim spektaklu z Sahrą Bernhardt w roli głównej, jeden z recenzentów napisał:

Sahra Bernhardt nie idealizuje Kamieliowej tak jak Modrzejewska. Gra francuską kokotę, a nie bohaterkę.

Interpretacja Modrzejewskiej i jej „własne” odczytanie roli spodobało się jednak samemu autorowi. Aleksander Dumas przysłał Helenie telegram w podziękowanie za rolę Małgorzaty:

Jestem uszczęśliwiony. Podziękowania i wyrazy podziwu. Proszę o przekazanie ich innym aktorom i tłumaczowi.

W Ameryce na Damę Kameliową mówiono po prostu Kamila. Tutejsza publiczność uwielbiała tę bohaterkę. Świadczy o tym ogromna ilość amerykańskich przedstawień.

Dość kontrowersyjną, współczesną rolą Modrzejewskiej była „Nora” Ibsena. Sztuka odniosła wielki sukces w Europie, ale w Ameryce nie chciano takich dziwacznych sztuk. Walka kobiet u równouprawnienie, nie znalazła jeszcze takiego podatnego gruntu, jak w Europie. Bohaterka Ibsena wiodąca beztrudne życie, w momencie zagrożenia staje się dojrzałą kobietą. Fałszuje podpis swojego ojca, by zapewnić fundusze na ratowanie życia męża. Gdy ten nie docenia tej jakże trudnej decyzji, Nora odchodzi. Sztuka wywołała skandal obyczajowy. Nie potrafiono wybaczyć Norze pozostawienie męża i trójki dzieci.

Mimo talentu Modrzejewskiej w tłumaczeniu postępowania bohaterek, pokazywania motywów działania i przyczyn postępowania, w Ameryce sztuka nie zdobyła rozgłosu. Natomiast „Magda” Sudermana była przyjęta z większą sympatią, choć też dla wielu widzów mogła być sztuką zbyt śmiałą. Modrzejewska grała hardą pannę z Prus Wschodnich, wygnaną z domu przez ojca – tyrana, która wróciła po latach, jako światowej sławy artystka, z nieślubnym dzieckiem.

Rola „Magdy” uświadomiła nam – napisano po spektaklu – że w sztuce Modjeska jest teraz samotną wielkością. Żadna dotąd z artystek nie potrafiła tak wcielić się w różne postacie, jak Modjeska. Magda jest całkowicie oryginalną kreacją, wśród tylu postaci stworzonych przez Modrzejewską, jest zdumiewająco niepodobna do żadnej z jej poprzednich ról.

Role kobiet współczesnych, uwikłanych w stosunki społeczne, walczących o równouprawnienie, pięknych duchowo lecz zmagających się z przesądami i niezrozumieniem, błędzących, ale któż nie błądzi, były przekonujące i przejmujące. Wnosiły do teatru ducha realizmu, dotyczyły tematów podejmowanych przez literaturę współczesną. Klasyczne role Modrzejewskiej, teatralne adaptacje wielkiej literatury uwypuklały wartości uniwersalne, podejmowały polemikę z historią i weszły do kanonu wielkich scenicznych postaci stworzonych przez aktorkę.



Helena Modrzejewska w roli Adranny Lecouvreur, fot. zbiory własne.

Ważną rolą Modrzejewskiej, w jakimś sensie przełomową, bo najpierw podbiła nią scenę warszawską, a potem scenę amerykańską, była trudna rola Adranny Lecouvreur w sztuce E. Scribe i E. Legouve. Trudna ze względu na wiele płaszczyzn gry aktorskiej. Adrianna jest postacią historyczną. To XVIII-wieczna aktorka *Comédie Française*, uznana przez współczesnych za największą artystkę Francji. Wprowadziła do teatru swój oryginalny, naturalny styl gry, unikając sztucznej, ale obowiązującej w klasycyzmie melodeklamacji. Miała bogate życie prywatne, które stało się tematem m.in. sztuk tetralnych. A więc aktorka - Modrzejewska wcieliła się w inną wielką aktorkę.

Najświetniejszy dowód swego talentu złożyła pani Modrzejewska w scenie obłąkania i konania - pisał jeden z recenzentów. - Była tu prawdziwa twórczość.

Adrianna odtwarza całą swoją przeszłość zawodu aktorki i ostatnie swej miłości marzenia. Obłąkanie jest chwilowe, bo jest następstwem działania trucizny, więc też odzyskuje przytomność i świadomość swego stanu. Wie, że umrzeć musi, poznaje kochankę, a poznanie wyrywa z jej piersi zadziwiający okrzyk rozpacz, bo chciałaby żyć czując się kochaną, ale trucizna przypomina jej nieubłaganą śmierć. Dwa razy w tej scenie zrywa się Adrianna wołając „życia”, a w jak odmienny to sposób czyni, jakim dreszczem przejmuje i jak wielkie współczucie wzbudza jej rezygnacja.

Helena Modrzejewska żyła swoimi rolami, ciągle je poznawała, za każdym razem odkrywając w nich coś nowego. Role stawały się żywymi bohaterkami, pełnymi wątpliwości, wplątanych w swoje czasy i swoje środowisko. Dzielila się z nimi własną osobowością i czerpała z nich, to co ją wewnątrz budowało. W zeszycie przy roli Seweryny z „Księżnej Jerzowej” Aleksandra Dumasa - syna, napisała:

Walka jest potrzebna. Gdy walczę, wiem, że żyję. Wielka rozpacz rodzi samobójców. Tylko słabe dusze uciekają przed męczarniami życia. Jednak odwagą jest także sobie życie odebrać, lecz jedynie wtenczas, gdy to czynimy przez poświęcenie dla idei, lub dla kogoś. „Być, albo nie być” hamletowe, odbiło się echem po całej ziemi. Ja mówię „b y ć, b y ć, b y ć! wszystkie moce duszy zebrać i iść dalej, ciągle - i ciągle wyżej.

I takiej siły było potrzeba by stać się jedną z większych w historii szekspirzystek. Szekspir, to największa miłość Modrzejewskiej, miłość, która dawała jej życiowy napęd, rozbudzała emocje, była spełnieniem marzeń i pragnień.

Jest coś szczególnego i trwale uwodzającego w intelektualizmie dzieła tej aktorki - napisał amerykański krytyk. - W niezrównanym połączeniu z czarem czysto kobiecym stanowi to rewelację w zakresie kobiet szekspirowskich. Wyobraźnię Modjeskiej kieruje taka bystrość intelektualna i w życie ją wciela kunszt tak piękny, że niewiele kobiet na scenie zdoła to osiągnąć.

„Uwodzący intelektualizm”, takim terminem jeszcze nie określono gry żadnej ze współczesnych aktorek.



Helena Modrzejewska w „Kupcu weneckim” Szekspira, fot. zbiory własne. Modrzejewska lubiła Ofelię, rozumiała ją. Może pozostał w niej dawny, młodzieńczy zachwyt po pierwszym zetknięciu się z Ofelią i z teatrem w ogóle. W jednym z listów z Ameryki napisała:

Postanowiłam sobie w każdym mieście, gdzie będę w Stanach, zawsze jeden wieczór grać scenę Ofelii po polsku, żeby pokazać, że i my coś umiemy i żeby nie zapomniano jakiej narodowości jestem.

Samodzielnie wykreowała również postać Julii z „Romea i Julii”. Największe sukcesy osiągnęła Julią w Ameryce. Podobał się publiczności subtelny realizm, który wprowadziła do gry aktorskiej. Pozbawienie roli w jakiejś części szalonego romantyzmu na rzecz delikatnie zarysowanego naturalizmu, spotkało się z dużym

uznaniem. Jak widać Modrzejewska szła z duchem epoki, nie zostawała w tyle, ciągle się uczyła i rozwijała.

Od chwili gdy z drżącymi i uginającymi się pod nią kolanami i poruszając się w sposób, któremu niespodzianka i zachwyty odjęły zwykłą grację – pisał jeden z krytyków – aż do momentu, kiedy zrozpaczona i przegrana po jednoniowym marzeniu o miłości oparła rekojęść sztyletu Romea o złamaną kolumnę i wparła się w jej ostrze całą wagą swego ciała, przedstawienie zaskakiwało nowością. Co więcej zmiany jakie wprowadzono były bez wyjątku inteligentne i uzasadnione. Ogólne ich oddziaływanie szło w kierunku nadania przedstawieniu pewnej dawki realizmu, który stanowi specjalną cechę charakterystyczną dla nowoczesnej gry aktorskiej. W rękach artystki tak delikatnej i kobiecej jak Madame Modjeska, realizm w szczegółach mało ma w sobie elementów groźnych dla najbardziej sztywnych zwolenników konwencji, toteż pierwszy krok ku zrewolucjonizowaniu metody tragedii przeszedł nie tylko nie wywołując śladu nagany, ale wśród najgorętszych oklasków.

Tak samo wczuła się, poznała, a potem samodzielnie wykreowała Desdemonę, bohaterkę „Otella”, sztuki, będącej studium człowieka opanowanego chorobliwą zazdrością. Jak bardzo podsuwane fałszywe informacje o zdradach Desdemony musiały pobudzić wyobraźnię Maura-Otella, że doprowadziły do zbrodni, a potem samobójstwa. Jak bardzo nieszczęśliwa musiała być niesłusznie oskarżona żona, ofiara niezrozumienia i nieokiełznanej namiętności.

Modrzejewska – napisali recenzenci o roli Desdemony – świadoma zapewne rozumowań wielu krytyków europejskich chciała przede wszystkim ocalić graną postać od zarzutu, jakoby ta urodziwa i szlachetna wenecka dziewczyna związana była z Otellem głównie przez temperament i przez ciekawość rządzących zmysłowych. I trzeba wyznać, że usiłowania znakomitej artystki powiodły się najzupełniej. Ani na chwilę nie widać było w Desdemonie żadnej namiętności sensualnej. Owszem ciągle w słowach jej i wyrazie twarzy przyświecała czysta miłość i prawdziwe uwielbienie dla bohaterskiego małżonka. Rozumie się, że cierpienia, a wreszcie śmierć gwałtowna takiej nieskażonej ofiary, musiały wywołać potężne wrażenie.

Kolejną piękną i wzruszającą szekspirowską rolą Modrzejewskiej jest Kordelia w „Królu Lierze”, sztuce pokazującej tragedię człowieka, załamane go po stracie nadziei pokładanej w córkach. Najmłodsza Kordelia wprawdzie odmawia publicznego wyznania miłości ojcu, ale w gdy ojciec potrzebuje pomocy, jedyna okazuje serce.



Helena Modrzejewska w roli Rozalindy w sztuce W. Szekspira „Jak wam się podoba”, fot. zbiory własne.

W 1882 roku w Bostonie Modrzejewska po raz pierwszy zagrała wymarzoną rolę, Rozalindę z „Jak wam się podoba” Szekspira. Zagrała ją jako 42-letnia aktorka, może za późno by grać młodą poetyczną osobę, ale nie za późno by zagrać młodą, lecz niezwykle dojrzałą wewnątrznie bohaterkę. W sam raz by zagrać na wielu płaszczyznach, w których jedna rola ukrywa drugą, by oddać dowcip i intelekt oraz

całą sferę przerośni i aluzji zawartych w utworze. W Lesie Ardeńskim, miejscu magicznym, zaczarowanym, bezpiecznym, kryją się przed władzą złego księcia Fryderyka, intelektualiści, filozofowie, artyści. Jest między nimi księżniczka Rozalinda, która zakochuje się w szlachetnym Orlandzie. W przebraniu chłopca uciekła z pałacu i pod tą postacią udaje jej się bliżej poznać ukochanego. Sztuka metaforyczna i malarska. Na pozór łatwa do przedstawienia. Łatwa, gdy się zagra sam tekst, z pominięciem całej sfery filozofii.

Grać Rozalindę jest dużo uciążliwszym przedsięwzięciem dla aktorki pochodzącej z kontynentu i tam wyszkolonej, niż wyróżnienie się w Adriannie czy Małgorzacie Gauthier - napisał amerykański recenzent. - Ale u Madame Modjeskiej aktorstwo jest zarówno kunsztem, jak i instynktem. Nieszczęśliwe dziewczę o czułym sercu na dworze księcia Fryderyka, śliczny chłopak w Lesie Ardeńskim, stali się dla tej świetnej damy przedmiotem pełnych sympatii, jak również drobiazgowych studiów.

Spór o Rozalindę toczył się w pismach amerykańskich przez 15 lat. Krytycy podzielili się na trzy obozy. Pierwsi uważali, że Modjeska jako Rozalinda jest doskonalsza niż świetna w tej roli Adelajda Neilson, drudzy, że poprzez niedoskonałość języka musi ustąpić miejsca gorszym artystkom, a trzeci, że jest do genialna Rozalinda Modjeskiej, ale nie Szekspira.

Kolejna wielka rola szekspirowska dotyczyła skutków nieposkromionej rządu władzy. Nie jest to jednak sztuka oparta na wydarzeniach historycznych, ale studium psychologiczne, pokazujące sam mechanizm zbrodni oraz jego konsekwencje. Całość jest oderwana od historii, symboliczna w atmosferze fantastyki i grozy. Lady Makbet to wielka, choć mroczna rola, rola Modrzejewskiej, którą zachwycił się Wyspański. Szekspir nakreślił przekonujące portrety ludzi, których ambicja zaprowadza na szczyty, ale niemożliwość życia ze świadomością popełnionych czynów powoduje przegraną. Rola trudna, dlatego Modrzejewska pracowała nad nią wiele lat, ciągle odkrywając w niej nowe elementy. Próbowwała wyobrazić sobie co czuje człowiek opanowany rządem władzy, czy jest to rodzaj choroby, zaślepienia? Czy trzeba mieć zbrodniczą naturę, żeby nie powstrzymać się przed popełnieniem morderstwa? Czy jest to ciąg wydarzeń, w który bohater się

wikła, a potem nie może od niego uciec. Prześladowają go wyrzuty sumienia, sny, nie może z nimi żyć, nie jest już tą samą osobą. Jest napiętnowany, naznaczony. Po jednym z amerykańskich spektakli napisano:

Scena somnabulizmu wykonana była z finezją, wolna od pozorów cierpienia fizycznego, jakie podkreślały inne aktorki, wywierała głębokie i pełne artystycznego wrażenie.



Helena Modrzejewska w sztuce „Antoniusz i Kleopatra” Szekspira, fot. zbiory własne.

Sztuki oparte na historii, których bohaterami były postacie owiane legendą, ale autentyczne skłoniły Modrzejewską do drobiazgowych studiów historycznych,

poznawaniu bohaterów i ich czasów. Kleopatra, z dramatu „Antoniusz i Kleopatra” Szekspira, była kobietą o wyjątkowej inteligencji i fascynującej urodzie. Jej wykształcenie daleko odbiegało od przeciętnych. Energia i ambicja zbudowania imperium egipskiego i silny charakter czyniły z Kleopatry dużego przeciwnika imperium rzymskiego.

Mój drogi – pisała Modrzejewska z Bostonu do męża – nie zapomnij tylko dla mnie zabrać książek o Kleopatrze i Egipcie.

Kroniki dramatyczne Szekspira i role Anny w „Ryszardzie III”, Konstancji w „Królu Janie” czy Katarzyny w „Henryku VIII” opracowywała Modrzejewska głównie dla publiczności w Ameryce. Kroniki czyli szekspirowska historia Anglii pokazuje obraz człowieka opanowanego rządem władzy i tragiczne tego skutki. Po zdobyciu tronu Ryszard III pozbywa się wszystkich swoich przeciwników, również tych z najbliższej rodziny, brata i bratanków oraz zaczyna prowadzić despotyczne i okrutne rządy. Tyrania ta rodzi bunt i podczas tzw. wojny Dwóch Róż król ginie. Po nim rządy sprawuje Henryk VII wraz z krwawą Elżbietą, a następnie Henryk VIII, sześciokrotnie żonaty, rozwiedziony z Katarzyna Aragońską bez zgody papieża.

Po wystąpieniu Modrzejewskiej wraz z grupą Garden Theatre w Nowym Jorku w 1892 r. w spektaklu „Henryk VIII” napisano:

Całe przedstawienie utrzymane w tonie artystycznego umiaru, który prawdziwej sztuce jest o wiele bliższy niż owa, zbyt często stosowana przy tego rodzaju okazjach nadmierna wystawność, najczęściej całkowicie przytłaczająca duchową treść arcydzieła. Dekoracje zamiast narzucać się swoim oślepiającym przepychem, są ładne, skromne i mają tę wierność historyczną, która przypomina najlepsze inscenizacje Henry Irvinga. To samo dotyczy kostiumów.



Helena Modrzejewska w roli Marii Stuart, fot. zbiory własne.

Z historią Anglii związała się Modrzejewska nie tylko poprzez Szekspira, ale i poprzez Schillera, będącego jej pierwszą literacką fascynacją. Maria Stuart była z Modrzejewską przez całe życie. Helena wczuwała się w postać, w jej czasy, dużo czytała o epoce, o obyczaju, poznawała otoczenie królowej. Polubiła ją, zrozumiała. Dyskutowała w duchu z całym szkockim dworem, protestowała przeciwko niesprawiedliwej ocenie Marii, kreowała ją w swojej wyobraźni. Starła się ją poznać nie sugerując się wizją Schillera. Odwiedziła Edynburg, miasto królowej Szkotów. Napisała potem w pamiętniku:

Jakie piękne, ciekawe miasto i jakie posępne kryje w sobie dzieje. W zamku edynburskim płakałam na widok małego, zimnego pokoju, w którym Maria Stuart urodziła synka. Całe życie Marii Stuart przesunęło mi się przed oczami. Biedna,

piękna królowa! Utrzymuje się opinia, że była grzeszna. Ale czy miała czas nagrzeszyć? Jeżeli wziąć pod uwagę jej zajęcia – kompozycje muzyczne, wiersze, obfita korespondencję i wielką ilość pracowitych robótek ręcznych, które po sobie zostawiła – naprawdę trudno jest uwierzyć, że dużo czasu poświęciła płochym zabawom. Ale przyjmując nawet, że grzeszyła w krótkich momentach swojej młodości, czy jej życie nie było aż za wielką eksploatacją za to? Czy to nie jest zastanawiające, że prześladowuje się ją nawet za grobem? Nauczyłam się kochać Marię Stuart nie tylko na podstawie mojej roli, ale przeczytałam też o niej wiele książek i zawsze jestem nieco podekscytowana, kiedy o niej mówię.

Kiedy reporter „Gazette” z Monrealu zapytał się o koncepcję Marii Stuart odpowiedziała:

Maria Stuart nie była aniołem, ale nie była też diabłem. Była kobieta pełną słodyczy. Być może słabą, ale nie złą. I nigdy nie uwierzę, że zabiła Darnleya.

Jeden ze spektakli „Marii Stuart” stał się dowodem na to, jak często zaciera się granica między sztuką a rzeczywistością, jak łatwo nie zauważyć pozornej linii pomiędzy życiem, a śmiercią. Podczas warszawskiego przedstawienia w 1891 roku, w końcu piątego aktu, gdy Modrzejewska wstrząsająco żegna się z wierną Kennedy – Marią Nowakowską, ta nagle pada z krzykiem na scenę i nieruchomieje. Wszyscy myśleli, że to niezwykle naturalny i przejmujący efekt sceniczny. Niestety, to był atak serca, który skończył się śmiercią. Prawdziwą śmiercią, a nie teatralną. Moment upadku Nowakowskiej Modrzejewska zapamiętała na całe życie. Od tej pory we wszystkich finałach Marii Stuart, przy żegnaniu się z Kennedy, zawsze robiła małą pauzę w grze i nieruchomiała na chwilę.

Recenzenci porównywali Marię Stuart Modrzejewskiej z innymi wielkimi kreacjami aktorskimi i zgodnie stwierdzali, że żadna aktorka nie przyjmuje śmierci tak jak Modrzejewska. Tak godnie i po królewsku, bez błagania o życie, bez rzucania się na scenie z rozpacz. Milczeniem, wolnymi, majestatycznymi krokami, z dumnie podniesioną głową, zamglonymi, głębokimi oczami wywołuje dreszcz na widowni.

Marię Stuart Modrzejewskiej – pisał amerykański krytyk – można uznać za jej

arcydzieło. Jeśli nie jest to najpotężniejsza jej kreacja, to z pewnością jest najbardziej malownicza i stawia w najwspanialszym świetle bogactwo jej wrodzonych zdolności i środków artystycznych. Gra tę rolę cały czas w tonacji przyciszonej. Niewiele jest namiętnych wybuchów, podnoszących ją do najwyższych tonów tragicznych. Jednak widownia – jeśli nie jest przejęta do głębi – zawsze jest wzruszona głęboko troskami nieszczęsnej królowej. Modjeska jest królową idealną. Majestat tkwi w każdym jej ruchu. Nic nie może przewyższyć wrażenia osiągniętego w ostatnim akcie, kiedy skazana królowa żegna się ze starymi przyjaciółmi tuż przed egzekucją. Dla Modjeskiej nie stanowi to nowego triumfu narzucić wielkiej widowni milczenie niemal uroczyste.



Helena Modrzejewska w „Walce Kobiet” Eugène’a Scribe’a, fot. zbiory własne.

W 1905 roku, w Metropolitan Opera House w Nowym Jorku Ignacy Paderewski zorganizował pożegnanie wielkiej artystki ze sceną. Na widowni zgromadziło się 4 tys. widzów. Modrzejewska wystąpiła w trzech scenach z „Makbeta”, a przedstawienie zamknęła trzecim aktem „Marii Stuart”, słynnym pojedynkiem dwóch królowych, szkockiej i angielskiej. Widownia słuchała pożegnalnych słów Modrzejewskiej z zapartym tchem. Głos jej się chwiały, kilka razy zdawało się, że jest bliski załamania.

To nie aplauz jest największą nagrodą dla aktora - zakończyła swoją wypowiedź. - Jest nią świadomość, że długo będzie żył w sercu i pamięci widzów.

Wszystkie role Modrzejewskiej charakteryzował także odpowiednio dobrany kostium, najczęściej własnego projektu. Wielokrotnie recenzenci zwracali na to uwagę, opisując szczegółowo różne kostiumowe detale. Stwarzało to ogólny malarski obraz postaci, potęgowało cechy bohaterki. To był jeszcze jeden element do całokształtu życia i sceny, które przenikały się wzajemnie, bez czasu i granic. Scena jest moją pasją, życie jest moją sceną - dało się słyszeć zarówno w jej wielkich aktorskich kreacjach, jak i tych małych rolach, podniesionych do rangi pełnych człowieczeństwa arcydziełek.

Fragment dwujęzycznej książki „Co otrzymałam od Boga i ludzi. Opowieść o Helenie Modrzejewskiej”, BoRey Publishing 2009.

<http://www.modjeskabook.com/>

Książka jest dostępna na Amazon:

https://www.amazon.com/gp/offer-listing/0615293441/ref=tmm_hrd_new_olp_sr?ie=UTF8&condition=new&qid=1512162662&sr=8-1

Bronisław Przyłuski - poeta, dramaturg i człowiek teatru.



Londyn, Grosvenor House

Nina Taylor-Terlecka (*Oxford, Wielka Brytania*)

Wirujące na balu emigracyjnym pary - zafraczeni panowie, tęczowe panie - mogą nie wiedzieć, że w głębinach gmazyska hotelu *Grosvenor House* w Londynie pracował po wojnie jeden z najsubtelniejszych i ciekawszych poetów polskiej emigracji politycznej.

Mowa o Bronisławie Przyłuskim, zawodowym oficerze Wojska Polskiego, dramaturgu, twórcy radiowym, aktorze. Mieszkając w dzieciństwie w Siemierzu, w Tomaszowie Lubelskim, w Dołędze, w Świątnikach, w Małoszowie (uwiecznionym później w misterium bożenarodzeniowym), od maleńkości oglądał wszelkie wiejskie widowiska: topienie Panny w wiosennej kałuży, wianki i skakanie przez ogień na św. Jana, dożynki i Andrzejki. Znał jasełka grane w kuchni czeladnej na Boże Narodzenie, kolędników przychodzących z okolicznych wsi z gwiazdą, z turoniem, z szopką, a także „pasję wielkanocną z Piłatem i apostołami, i Judaszem, która co roku grana była na placu przed kościołem”.

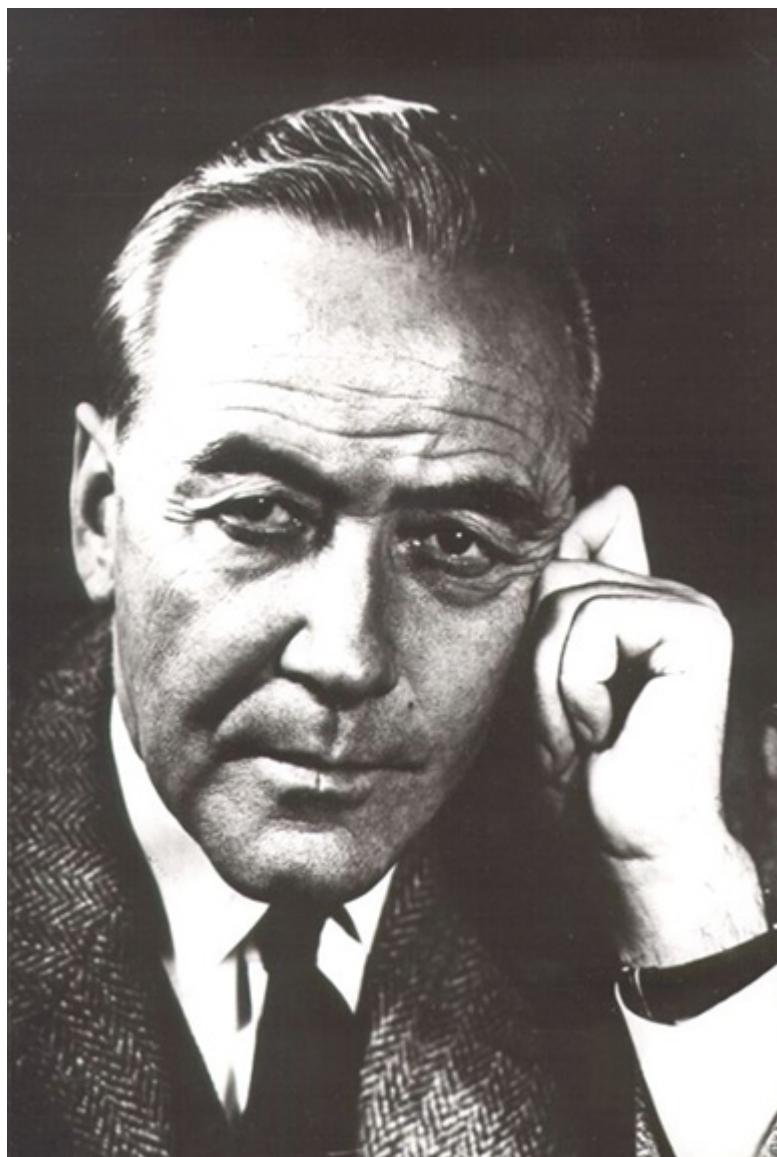
Po szkole w Kielcach, Przyłuski uczęszczał do I Korpusa Kadetów we Lwowie, gdzie zdał maturę. Miał w dorobku już dwa tomiki poetyckie – *Badyle* (1932) i *Dalekie łąki* (1935), gdy wojna wybuchła. Jako żołnierz kampanii wrześniowej walczył pod bezpośrednim dowództwem gen. Kmicic-Skrzyńskiego (Brygada Podlaska) w ramach samodzielnej grupy operacyjnej „Polesie” gen. Kleeberga. Walczył pod wsią Dmochy, pod Michałkami, pod Domanowem, w okolicy Kocka i Stoczka, za co otrzymał Krzyż Srebrny orderu *Virtuti Militari* V klasy. Walczył do kresu, czyli do decyzji gen. Kleeberga o kapitulacji brygady i złożeniu broni w leśniczówce Ofiara (rejon Głowa). Wzięty do niewoli 6 października 1939 r. pod Kockiem, został wywieziony do oflagu VII A w Murnau, w górnej Bawarii.

Dzięki świetnemu, niezamierzonemu przez Niemców doborowi współwięźniów, Oflag VII A w Murnau okazał się bogatym tygłem wpływów, bodźców, inspiracji intelektualnych i artystycznych. Żeby bronić się przed załamaniem, jeńcy-oficerowie uprawiali kółka kulturalne, urządzali odczyty, prowadzili teatr amatorski, założyli też pismo pod nazwą „Teatr Obozów”. W takich warunkach Przyłuski znów porwał za pióro: dostarczał część do libretta operetkowego *Najukochańsza żona maharadży*, w której to operetce sam też grał, pisał rewie (*Sen, I to minie*) i skecze do widowisk muzycznych *Kapryśna Afrodyte* oraz *Kochaj i tańcz*. Przerabiał, parafrazował, dopasowywał do możliwości scenicznych obozu *Ptaki* Arystofanesa, *Kłopoty Babuni* Bolesława Prusa i komedyjkę P. G. Wodehouse’a *Panna czy rozwódka*.

Również spontanicznie, jak gdyby na wezwanie losu, został aktorem. Pierwsze kroki estradowe postawił najpierw w rewiach, potem w tzw. żelaznym repertuarze. Występował w *Zaczarowanym Kole* Lucjana Rydla, w fredrowskim *Gwałtu, co się dzieje!* i w *Domu otwartym* Bałuckiego. Ale jednocześnie nurtowały go inne, szeroko zakrojone, wątki i tematy. Gdy Leon Schiller pojawił się w Oflagu VII A (było to po upadku Powstania Warszawskiego), Przyłuski z kolegami wzięli legendarnego reżysera na garnuszek, gotując mu na knotach łożowych – jak poeta później wspominał – zepsute kartofle niemieckie z amerykańskim *beefem* i polską wędzonką. Przy tym ostro dyskutowano o sztuce. Schiller wkrótce włączył się do życia artystycznego obozu i właśnie prowadził próby dramatu poetyckiego Przyłuskiego p.t. *Hiob*, kiedy armia amerykańska wyzwoliła oboz (29. IV. 1945).

Pobył w Murnau zaraził Bronisława Przyłuskiego bakcylem teatru na zawsze. Nie

zniechęcił go ponury klimat powojennej Anglii, dokąd przybył w 1946 r. jako *dipis*. Pewnie jako mieszkaniec dziurawej beczki w obozie pod Leominster uważał, że teatr stanowi jedyną odtrutkę na nieustający kapuśniaczek i wszechogólną anglosaską szarzyznę. Na przekór wykorzenieniu i pogodzie szlifował stare wiersze, pisywał też nowe, urządzał spektakle, pochody, obchody i akademie, współinicjował parę inscenizacji. Gdy na wiosnę 1949 r. zwolnił się z wojska, pojechał do Londynu z myślą o pracy w teatrze emigracyjnym.



Bronisław Przyłuski, fot. Biblioteka Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Były to waleczne i bohaterskie lata polskiego teatru na obczyźnie, teatru - tak jak niegdyś teatr Wojciecha Bogusławskiego - wędrownego. Za 4 funty tygodniowo trzeba było wszystko umieć - nie tylko rolę. Jak pisze w szkicu autobiograficznym:

Rzemiennym dyszlem ruszyliśmy na Anglię. Sami budowaliśmy scenę, nosiliśmy dekoracje, przebieraliśmy się i wreszcie graliśmy. Po przedstawieniu rozcharakteryzowanie się, przebieranie, rozbiórka sceny i ładowanie na wóz. Coś przełknąć i jazda dalej. Niektóre przeloty mieliśmy po 200 mil. Odwiedzaliśmy zapadłe kąty, gdzie w beczkach gnieździli się Polacy dumni, że do nich przyjechał teatr. Grywaliśmy na scenach ze stołów, to znów na betonie hangarów. Dekoracje trzymały się na słowo honoru na drutach jak na pajęczynie. Dachy ciekły, światło gasło, a myśmy grali.

Dopóki grywano farsę i lekką komedię, publiczność dopisywała. Sytuacja się popsuła, kiedy zechciano przystąpić do ambitniejszego repertuaru. Właśnie na przedstawieniu składanki Słowackiego pt. *Listy do Matki*

...wywróciliśmy się gruntownie. Kasy mieliśmy coraz mniejsze. Obozy zawiodły zupełnie, wysyłały właściwie tylko delegacje. Pamiętam jeden obóz liczący 1000 mundurów, w którym ilość osób na widowni była mniejsza od ilości aktorów. Potem jeszcze jedna sztuka i jeszcze jedna i trzeba było myśleć o innym zajęciu.

W tych wczesnych latach powojennych Przyłuski grał w *Kwaterze nad Adriatykiem* Napoleona Sądka w reżyserii Leopolda Kielanowskiego, wcielił się w Hrabiego D'Albafiorita w *Oberżystce* Carla Goldoniego. Celował w rolach amantów. Ale jeżdżąc zepsutym wozem Tespisa, nie rozstawał się z twórczością. Zaczynał pisać tym razem rzecz na scenę: *Pastorałkę* (w *Pastorałce* Schillerowskiej grał już w pierwszym „sezonie” w Murnau). Rozjazdy i spektakle rozpraszały go, wybrał więc pisanie. Na rzecz poezji Przyłuski niejednokrotnie zrzekał się pracy zarobkowej i żył z oszczędności żeby móc tworzyć w słowie, wracał do zarobkowania dopiero gdy sakiewka świeciła pustkami.

W ten sposób pewnego głodem grożącego dnia trafił jako tragarz do lochów pod gmaszyskiem hotelowym *Grosvenor House*. Tam wylądował w zakamarkach, dla eleganckich klientów zazwyczaj niedostępnych.

I jeszcze w dół, i jeszcze w dół. Fala dusznego smrodliwego gorąca objęła mnie jak sirocco. Byliśmy na dnie, na samym dnie, w kuchni. Olbrzymia hala pełna

migających ludzi zziębniętych, spieszących się i spoconych.

W tych podziemnych połączeniach poeta-oficer-zubożały szlachcic herbu Lubicz czyścił ruszty, mył kotły i zlewy, szorował posadzki.

Zwłaszcza szorowanie między rozpalonymi blachami wypija z człowieka resztki sił. [...] Jedyne odprężenie to obieranie chłodnych kartofli. Toteż przy kartoflach zawsze był ścisk. Siadaliśmy w krąg w kartoflarni i moczyliśmy rozpalone ręce w chłodnej wodzie za każdym gotowym kartoflem.

Było jednak źle po awansowaniu na pracę w lodowni. Mroźne to piekło przedstawiało – jak na powojenną Anglię, wciąż jeszcze na kartki żywnościowe – krainę z bajki, pyszną martwą naturę nie dla wszystkich zapowiadającą ucztę Lukullusa.

Codziennie przychodziły kosze z dziczyzną i kurami; 3000 kur, pardwy, bażanty, gęsi, kaczki, cietrzewie, głuszce (głuszce wyglądały jak orły, ze złożonymi skrzydłami, z dziobami krzywymi jak haki – wielkie, ciężkie, półroczne ptaszyska spały u mnie na półkach między kurami obdartymi z piór i gotowymi w każdej chwili do garnka. [...] Poza tym bloki masła, sera, połcie boczku, płaty łososa, pstrągi, homary, raki...

Bieganie na każde wołanie zupiarzy, sosisarzy i pieczeniarzy, popychanie wózków załadowanych bananami, grejpfrutami i mrożonymi truskawkami, nie przeszkadzało w wykoncywaniu nowych wierszy, przeszkadzało tylko w zapisywaniu i szlifowaniu. Przyłuski znowu porzucił pracę zarobkową, a po wyczerpaniu kasy, wrócił do harówki fizycznej, tym razem w kolejce podziemnej przy stacji *Willesden Green*. Tam, niepomnie na huk i turkot żelastwa, wiersze mu wytryskiwały spod kół wagonów, zza zatraskanych drzwi wind, rodziły się pomysły zuchwałe, wręcz monumentalne.



Londyn, okolice stacji Willesden Green, stara pocztówka.

Pod tym względem zatrudnienie w szpitalu psychiatrycznym *Mabledon Park* stanowiło nienajgorsze rozwiązanie. Zaspakajało wymagania warsztatowe, zapewniało *minimum vital*. Leczenie nerwowo chorych polegało m. in. na ich uczestnictwie w imprezach kulturalnych. Jako świetlicowy Przyłuski organizował odczyty, zapraszał artystów, poprowadził teatr amatorski. Wkrótce doszło do prapremiery jego *Pastorałki Małoszowskiej*, wyreżyserowanej przez niego, z udziałem jego podopiecznych szpitalnych. W ocenie recenzenta, który zapamiętał to przedstawienie do końca życia, utwór został ujęty

jako rudymen tarne widowisko wiejskie, odgrywane przez kolędników i szopkarzy dla wiejskiej publiczności, (...) prymityw ludowy zobaczony oczami, ogarnięty uczulonym słuchem poety, oświetlony światłem tęsknoty, wzruszenia i zachwyty.

Pastorałka Małoszowska nie opierała się wyłącznie na wspomianej tradycji z lat dziecinnych. Przefiltrowana przez soczewkę przeżyć wojennych, wizja wigilijna Przyłuskiego była odarta z nadleciałości literackich figli, z scenek rodzajowych, z postaci utrwalonych w szopce krakowskiej czy w *Betlejem Rydlowskim*. Zwłaszcza postać Heroda nabiera realizmu i aktualności politycznej, a Śmierć występuje jako

kronikarka-oskarżycielka, gdy przemawia do ludobójcy:

Pamiętasz miasta spalone,

Pamiętasz spalone wsie?

Zboże kulamiś siekł

I płomieniamiś płonął.

Pośród popularnych kolęd pastorałkowych, przeplatających się z łacińskimi tekstami liturgicznymi, doniośle brzmiała przepowiednia, składająca się na pacierz ówczesnego emigranta, że Nowo Narodzony

podniesie chorągiew między narodami

I zgromadzi wygnańców

I rozproszonych zbierze

Od czterech stron świata.

Spełnienia tej modlitwy Bronisław Przyłuski nie doczekał się. Chory na astmę umarł nagle 11 kwietnia 1980 r. Za to w stulecie urodzin doczekał się pełnego zbioru wierszy pod redakcją Justyny Chlap-Nowakowej, ze wstępem Anny Frajlich (wyd. ARCANA).

Tymczasem – jadąc kolejką podziemną przez stację *Willesden Green* lub popijając herbatę pod żyrandolami *Grosvenor House*, warto sobie uświadomić że właśnie tam i w podobnych lokalach znajdują się katakumby polskiej poezji emigracyjnej.

Calderón i Słowacki w Opolu



Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Edgar de Poray.
Beata Baczyńska (Wrocław)

Wawel Ten, co w laurach chodzi,

Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,

Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,

Piorun weń nie uderzył.

Publiczność Pochlebiasz, mój łysy,

I królom, i poetom... Idź precz za kulisy!

Juliusz Słowacki, *Balladyna. Epilog* (ww. 26-30).

[...] tylko w ten sposób tożsamość tę możemy poświadczyć: to, co zostało napisane niegdyś, pisząc raz jeszcze, aby to, co było i co może nie być – bo zagrożone jest przez czas – uczynić tym, co jest i co być musi. I tylko w ten sposób – odtwarzając i naśladowując, i badając podobieństwo rysów odbitych w lustrze – możemy dokonać magicznego aktu imitacji: czyli porównać się z naszymi umarłymi.

J. M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja?* (P. Calderón de la Barca, „*Życie jest snem*”, imitował J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 12).

Calderón i Słowacki spotykają się znowu w Opolu

Kolaż dramatyczny *Córki powietrza. Sen Balladyny* w trzech aktach (jak u Calderóna) i w XVIII scenach (podobnie jak u Słowackiego) to tekst, który umieszcza widza na pograniczu życia i snu, w kontekście polskiej i hiszpańskiej tradycji teatralnej. Autorzy przedstawienia zrobili to, co było powszechną praktyką wśród poetów piszących dla teatru w siedemnastowiecznej Hiszpanii. Napisali tekst do spółki – *comedia colaborada*. Tak historycy teatru hiszpańskiego nazywają sztuki dramatyczne, które powstały w wyniku współpracy kilku autorów. Często brano na warsztat „starą sztukę” (*comedia vieja*), którą adaptowano do nowych potrzeb.

W przedstawieniu skonfrontowano ze sobą dwa klasyczne teksty: *Balladynę* Juliusza Słowackiego i *Córę powietrza* (*La hija del aire*) Pedro Calderóna de la Barca, które przepisano („dwa w jednym”!) z myślą o współczesnych aktorach i widzach, polskich i hiszpańskich. Jest to drugie spotkanie Calderóna ze Słowackim w Opolu, bo to właśnie w Opolu przed pięćdziesięciu pięciu laty Jerzy Grotowski zaczął pracować nad *Księciem Niezłomnym* Calderóna-Słowackiego – najważniejszym polskim przedstawieniem teatralnym, a zarazem najgłośniejszą realizacją dramatu Calderóna w historii teatru światowego.

Juliusz Słowacki

Gdy Juliusz Słowacki, jesienią 1831 roku, znalazł się w Paryżu, bez możliwości powrotu do kraju, miał zaledwie dwadzieścia dwa lata. Wiedział, że zostanie poetą – „wielkim poetą”. W liście z 20 października, z młodzieńczym entuzjazmem, zawierał bliskim ambitne plany na przyszłość:

Widzicie sami, iż dla mnie nie ma innego widoku, jak te nieszczęśliwe poezje – czyż mnie ta nadzieja, jedyna nadzieja w moim życiu nie zawiedzie? Innych snów wielkości nigdy nie miałem, innej nie spodziewałem się kariery. [...] Oskarżajcie mnie więc, iż trzymam się tego, co mi najwięcej w życiu zrobiło przyjemności. – Jeżeliby mi się szczęśliwie z wydaniem poezji powiodło, to mam zamiar pojechać do Hiszpanii, a stamtąd do Neapolu morzem, a przez Rzym i Wenecję, Tryjest, Wiedeń wrócić do Was, jeżeli będzie można. – Jak bym był szczęśliwy, gdyby się mi te projekta udały! – Wiecie, iż teraz snom wierzę i mam przekonanie, powzięte z doświadczenia, iż niektóre są prawdziwe.

Na samym wstępie tego listu, pisanego w szóstym tygodniu pobytu w Paryżu, gdzie dotarła go wieść o końcu powstania listopadowego, tak relacjonował swoje aktualne położenie:

Samotny prawie przepędzam dzień cały. Brałem lekcje hiszpańskiego języka i teraz już doskonale rozumiem „Don Kiszota” – nic równego jak „Don Kihote” (notabene uczę Teofila, że jeżeli chce uchodzić za Hiszpana, niechaj to „h” wyrwie z głębi brzucha). Uczyłem się po hiszpańsku jedynie dla Kalderona tragedii, ale dotąd ich nie skosztowałem – co to dla mnie będzie za źródło! jest ich kilkaset.

Słowacki do Hiszpanii nigdy nie pojechał, ale bardzo chętnie przebywał w towarzystwie Hiszpanów i Hiszpanek, co skrupulatnie w korespondencji do matki odnotowywał. Pewnie dlatego, że lubił rozmawiać po hiszpańsku. Do ojczyzny także nie wrócił, a z matką zobaczył się – po niemal dwudziestoletniej rozłące – w czerwcu 1848 roku, we Wrocławiu, na niespełna rok przed śmiercią. Było to bardzo trudne dla nich obojga spotkanie.

Nie wiemy, kiedy zaczął czytać dramaty Calderóna. Na ważny ślad natrafiamy w liście, jaki poeta wysłał do matki z Florencji, gdzie zatrzymał się po powrocie z trwającej prawie dwanaście miesięcy podróży na Wschód - do Grecji, Egiptu, Ziemi Świętej (spełnił swoje marzenie); pisał 3 października 1837 roku:

Muzyka i moje umysłowe prace zabierają mi dzień i wieczór cały - czasem chodzę rano do biblioteki czytać po hiszpańsku Kalderona - i upajam się jego brylantową i świętości pełną imaginacją.

Słowacki opanował biegle język Cervantesa i Calderóna de la Barca, co poświadcza - uznany za kongenialny - przekład dramatu *El príncipe constante*, który ukazał się nakładem poety w Paryżu w styczniu 1844 roku pod tytułem *Książę Niezłomny (Z Calderona de la Barca) Tragedia we trzech częściach*. W tym samym czasie napisał i wydał dwa inne dramaty - *Księża Marka* i *Sen srebrny Salomei*, dla których inspiracją była twórczość dramatyczna Calderóna. W liście do przyjaciela, krakowskiego malarza Wojciecha Stattlera, 15 stycznia 1844 roku, pisał:

[...] posłałem Wam dwa obrazki i jeden dawny wielki obraz starego Hiszpany, odlakierowany przeze mnie na nowo... Niech się mną ten Hiszpan, mnich srogi, opiekuje, bo się teraz zupełnie na opiekę niebieskich spuszczam, a o ziemię zupełnie nie dbam... Chciałbym jednak, aby było choć kilka tak czystych duchów w Polsce, aby wierzyły, że zawsze i wszędzie wierny jestem... i tak jak mój Książę Niezłomny (tytuł hiszpańskiej tragedii) - srogo i twardo stoję przy dawno straconej chorągwi - a może na straconej placówce.



Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Edgar de Poray.

Pedro Calderón de la Barca

Dziewiętnastowieczne ryciny ukazywały Calderóna jako mężczyznę w podeszłym wieku, w ciemnej księżowskiej sukni, bo wzorowały się na przedstawieniach, jakie towarzyszyły późnym wydaniom jego dramatów. Słowacki nie wiedział, że poeta, o którym myślał, że był „srogim mnichem”, sprzeciwił się woli rodziny, oczekującej, że przyjmie święcenia kapłańskie, aby objąć kaplicę ufundowaną przez babkę. Calderón w wieku dwudziestu trzech lat zaczął z dużym powodzeniem pisać sztuki teatralne. *Księcia niezłomnego* skomponował, gdy miał 29 lat. Został księdzem dużo później, w wieku 51 lat.

Determinacja młodego Słowackiego, który założył sobie, że będzie poetą

dramatycznym, przypomina bezkompromisową postawę Calderóna, ale to trochę inna opowieść. Odkłamać wypada jeszcze jedno stwierdzenie: Calderón nie napisał „kilkuset tragedii”, jest autorem ponad 120 trzyaktowych sztuk dramatycznych (*comedias*) i około 80 *autos sacramentales*.

La hija del aire/Córa powietrza, czyli dylogia dramatyczna Calderóna o Semiramidzie

Calderón historię Semiramidy, legendarnej władczyni Babilonu, przedstawił w dwóch dramatach. W pierwszym ukazał dojście Semiramidy do władzy, w drugiej – jej upadek. Semiramida naznaczona jest przez fatum: jest dzieckiem gwałtu, jej matka zgładziła w zemście jej ojca, sama zmarła w czasie porodu. Niemowlę karmione przez ptaki odnalazł Tereczasz i wiedząc, co jest jej pisane, postanowił zamknąć w grocie, aby przepowiednia się nie wypełniła. Tereczasz popełnia samobójstwo, nie mogąc powstrzymać Menóna, generała wojsk króla Babilonu, przed uwolnieniem Semiramidy. Generał się w niej zakochuje i chce poślubić. Ona jednak wybiera na męża króla Babilonu, Ninusa.

Drugi dramat przedstawia Semiramidę, która rządzi po śmierci męża Babilonem twardą ręką. Krążą plotki, że sama doprowadziła do jego śmierci, aby rządzić samodzielnie. Na dwór przybywa, pod przebraniem posłańca, Lidoro, władca sąsiedniego królestwa, aby upomnieć Semiramidę, że prawowitym spadkobiercą tronu jest jej syn, Ninias. Co więcej, wybucha powstanie – lud Babilonu domaga się uznania Niniasa za prawowitego króla. Semiramida przekazuje władzę w ręce syna, aby sama oddać żałobie, zamieszkując w odosobnieniu. W rzeczywistości królowa nie zamierza pozbawić się władzy. Ma perfidny plan: postanawia potajemnie osadzić syna w wieży, a sama – wykorzystując podobieństwo – w męskim przebraniu zająć jego miejsce. Broniąc Babilonu przed najeźdźcami, ginie w boju jako Ninias. Gdy Babilończycy udają się po Semiramidę, aby prosić ją o ponowne objęcie rządów, uwalniają jej syna. Wypełnia się fatum ciężące na Semiramidzie, a królestwo Babilonu odzyskuje prawowitego władcę.

Co ciekawe, Calderón w dylogii *Córa powietrza* wykorzystał elementy obecne w dramatach poświęconych uzurpacji władzy w baśniowej Polsce – *La vida es sueño*

(*Życie jest snem*) oraz *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna* (*Omyłki natury i zrzędzenia losu*).



Teatr Opole, spektakl „Córki Powietrza. Sen Balladyny”. – Jak gram, to czuję, że istnieję – powiedziała po spektaklu 92-letnia Zofia Bielewicz, fot. Edgar de Poray.

Polskie klimaty w hiszpańskim teatrze

Najsłynniejszy dramat Calderóna – *La vida es sueño*, czyli *Życie jest snem*, dzieje się w baśniowej Polsce. Jak napisał Józef Szujski, skądinąd znakomity historyk, w przedmowie do własnego przekładu sztuki (1881):

[...] to jak Czechy Szekspira w Opowieści zimowej. Stolica jej i zamek królewski stoi nad morzem, hipogryfy gnieźdzą się w jej górach [...]. Nie mamy się jednak co gniewać na Kalderona: jeżeli nas nie znał, miał najlepsze o nas wyobrażenie; król Bazyli jest wielkim uczonym, na kształt Alfonsa Kastylijskiego, królewicz Zygmunt [...] dzielnym w gruncie człowiekiem, grand Klotald reprezentuje wierne tronowi możnowładztwo, państwo samo jest wielkie i sławne. Jest to niezawodnie odbicie

opinii, jaką miano na dworze Filipa IV o Polsce Zygmunta III i Władysława IV.

Co jest faktem, bo Calderón w 1625 roku w dramacie *El sitio de Bredá* (*Oblężenie Bredy*) sportretował królewicza Władysława Wazę, który rok wcześniej był we Flandrii i wizytował fortyfikacje, jakimi Hiszpanie otoczyli obleganą Bredeę.

W 1634 roku Calderón, do spółki z Antonio Coello, skomponował dramat *Yerros de naturaleza y aciertos de fortuna* (*Omyłki natury i zrzędzenia losu*), w której królowna Matylda, bliźniacza siostra Poliodora, następcy tronu Polski, uzurpuje sobie władzę, nakazując uprowadzić brata, a sama - bez wiedzy otoczenia - przywdziewa jego szaty, aby rządzić... Sądono nawet, że ta właśnie sztuka powstała wcześniej niż *Życie jest snem*. Obecnie wiemy, że było odwrotnie. Ten nowy dramat powstał dla znakomitej aktorki, Marii de Córdoba, zwanej *Amarilis*, która miała zagrać podwójną rolę - Matyldy i jej brata bliźniaka, Poliodora (podobnie pomyślana została rola Semiramidy i jej syna Niniasa w *Córze powietrza*). Sztuka zachowała się w rękopisie - autografie spisany przez obu autorów - z adnotacją cenzora i obsadą. W druku została ogłoszona dopiero w 1910 roku. Z tego samego czasu pochodzi dramat *No hay ser padre siendo rey* (*Nie jest się ojcem, gdy się jest królem*) Francisca de Rojas Zorrilli, w którym dwaj bracia - Rugero i Alejandro, synowie króla Polski, rywalizują o władzę.

Sam Calderón bardzo świadomie i umiejętnie sięgał po anachronizmy w swoich dramatach, czego przykładem może być *Życie jest snem*. O Polsce pewnie coś wiedział, skoro w jego rodzinnym domu bywała Juana Dantisco, naturalna córka Jana Dantyszka, polskiego ambasadora na dworze Karola V. Ta dostojna matrona, pani Dantisco (zameżna kobieta zgodnie z hiszpańskim zwyczajem nosiła nazwisko ojca, w tym wypadku oddając honor jego rodzinnemu miastu, Gdańskowi, po łacinie - *Dantiscum*), trzymała do chrztu jego najstarszego brata, Diego.



Teatr Opole, po spektaklu „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, występująca gościnnie 92-letnia Zofia Bielewicz przyjmuje gratulacje, fot. Marta Eloy Cichocka.

Polska baśniowa według Słowackiego

Słowacki zamierzał stworzyć cykl dramatów poświęconych legendarnym dziejom Polski. *Balladyna* była pierwsza, pisał do matki: „ułożona tak, jak by ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy” (18 grudnia 1834). Miał dwadzieścia pięć lat – puścił wodze młodzieńczej fantazji: nimfa Goplana (jak Tytania w *Śnie nocy letniej* Szekspira) i służące jej dwa duszki, Chochlik i Skierka, ingerują w losy ludzi.

Akcja rozgrywa się „za czasów bajecznych, koło jeziora Gopła”. Rycerz Kirkor, który zamierza oczyścić kraj z bezprawia, za radą Pustelnika (króla Popiela III Wygnanego) ma poślubić prostą dziewczynę. Trafia do chaty wdowy, która ma dwie córki, Balladynę i Alinę. Nie wie, którą wybrać. Matka proponuje, aby rankiem obie poszły do lasu na maliny,

która pierwsza dzban pełny przyniesie [...], tę weźmiesz za żonę.

Balladyna, starsza siostra, skrytobójczo zabija młodszą Alinę i zostaje żoną Kirkora, który zabiera ją i jej matkę do zamku. Wkrótce młodą żonę opuszcza, aby otrzymać od Pustelnika dalsze instrukcje i wypełnić misję, przywracając mu tron w Gnieźnie. Dowódca straży zamkowej – Fon Kostryń, Niemiec, poznaje podstępem tajemnicę swojej pani i będzie nią manipulował. Razem wystąpią zbrojnie przeciw Kirkorowi. Balladyna zostając „królową polską”, ma już przygotowany zatruty nóż: przy jego pomocy podstępem usunie Kostryńa, jedyne świadka jej krwawej tajemnicy. Z woli królowej uwolnieni zostają jeńcy, ona też każe odszukać zwłoki Kirkora i godnie go pochować. Balladyna ma osądzać i wydawać wyroki w trybunale. Oskarżycielami są: lekarz, który odkrył, że Kostryńa otruto; szaleniec Filon, który odnalazł trupa dziewczyny, dzbanek malinowy i nóż; ślepa wdowa, która miała dwie córki, a została bez opieki. Wdowa dowiedziawszy się, jaka kara grozi jej córce za to, że się matki wyrzekła, chce wycofać oskarżenie. Poddana torturom, umiera, nie wyjawiając imienia córki. W ostatniej scenie „piorun spada i zabija królowę”. Juliusz Słowacki dramat ogłosił drukiem w Paryżu, w 1839 roku, opatrując prologiem w formie listu, w którym *Balladynę* zadedykował Zygmuntowi Krasińskiemu.

Balladyna jest silną i bezwzględną kobietą, zaślepiona żądzą władzy gotowa jest popełnić największe zbrodnie. Postać calderonowskiej Semiramidy, legendarnej władczyni Babilonu, w zadziwiający sposób antycypuje zachowania i gesty Balladyny, którą Słowacki uczynił – jak sam pisze – „wbrew rozwadze i historii [...] królową polską”.

Córki powietrza. Sen Balladyny

Czy Słowacki – tak jak sądzi reżyser przedstawienia, Ignacio García, znał dramat *Córa powietrza* Calderóna, tworząc *Balladynę*? Myślę, że niekoniecznie. Słowacki jednoznacznie wskazuje na dramaty Szekspira jako punkt odniesienia. W korespondencji z 1834 roku, kiedy dramat powstawał, brak jakiegokolwiek wzmianki o Calderónie, a przecież Julek bardzo skrupulatnie donosił bliskim o bieżących lekturach. Tak czy inaczej, zbieżność pewnych elementów fabuły i charakterystyki głównej bohaterki z *Córą powietrza* jest zaskakująca. Te właśnie analogie skłoniły twórców tego polsko-hiszpańskiego przedsięwzięcia teatralnego do fuzji obu tekstów. Powstała nowa sztuka w dwóch (paralelnych) wersjach językowych, która pokazuje ponadczasowość gestów władzy, czerpiąc pomysły „po równo” z Calderóna

i Słowackiego – w czasach, gdy *Gra o tron* cieszy się podobnym powodzeniem co *House of cards*.

Czy spektakl *Córki powietrza. Sen Balladyny* ma szansę „poświadczyć tożsamość doświadczeń i równoczesność istnienia ludzi różnych epok”?



Teatr Opole, po spektaklu „Córki Powietrza. Sen Balladyny”, fot. Marta Eloy Cichocka.

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu: *Córki powietrza. Sen Balladyny*, kolaż dramatyczny na podstawie utworów Juliusza Słowackiego oraz Pedro Calderona de la Barca,

reżyseria: Ignacio García,

tekst i adaptacja: Marta Eloy Cichocka,

dramaturgia: Anna Galas-Kosil oraz José Gabriel López Antuñano,

scenografia i kostiumy: Anna Tomczyńska,

reżyseria światła: Bogumił Palewicz,

ruch sceniczny: Witold Jurewicz i Marlena Beldzikowska,

obsada: Joanna Osyda (Starsza Siostra), Magdalena Maścianica (Intuicja), Magdalena Dębicka (gościnnie - Młodsza Siostra), Zofia Bielewicz (gościnnie - Pamięć), Karol Kossakowski (Przyjaciel, Żołnierz), Rafał Kronenberger (Generał), Michał Kitliński (gościnnie - Hrabia).

PREMIERA:

16 marca 2019 - Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Modelatornia.

Lipiec 2019 roku - światowa premiera w Hiszpanii w ramach Festival Internacional de Teatro Clásico w Almagro.

Spektakl powstał we współpracy z Instytutem Polskim w Madrycie.

Tekst pochodzi z programu teatralnego przedstawienia w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

Literatura:

Baczyńska Beata, *Dramaturg w wielkim teatrze historii: Pedro Calderón de la Barca*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005.

—, „*Życie jest snem i Księżę Niezłomny*, czyli dwa «polskie» dramaty Pedra Calderóna de la Barca”, w: *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, pod red. Magdy Potok, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 131-155.

Calderón de la Barca Pedro / Słowacki Juliusz, *El príncipe constante. Księżę Niezłomny (Z Calderona de la Barca)*, wstęp i opracowanie wydania dwujęzycznego Beata Baczyńska, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2009.

Calderón de la Barca Pedro, *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón,

Madrid, Cátedra, 2002.

——, *Życie jest snem*, imitował Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa, PIW, 1971.

Cruikshank Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa, Sic!, 2004.

Słowacki Juliusz, *Dzieła wybrane*, tom 3: *Dramaty. Maria Stuart. Kordian. Horsztyński. Balladyna*, opracował Eugeniusz Sawrymowicz, Wrocław, Ossolineum, 1989; tom 6: *Listy do matki*, opracowała Zofia Krzyżanowska, Wrocław, Ossolineum, 1990.

Tymon Terlecki



Tymon Terlecki, 1983 r., w pracowni na Hazlewellu, fot. arch. Niny Taylor-Terleckiej.

Florian Śmieja (*Mississauga, Kanada*)

Z Tymonem Terleckim, wybitnym krytykiem teatralnym, dzieliłem mało zrozumiąłą dla innych pasję szanowania i oszczędzania papieru. Tworząc swoje utwory, rzadko kiedy używałem czystego arkusza papieru, jeżeli można było pisać na odwrocie już zapisanego. Nie pamiętam też bym napisał jakikolwiek tekst na czystej kartce, wszystkie powstawały na starych kopertach lub niepotrzebnych formularzach i makulaturze, a dopiero gotowe i skończone doczekały się translacji na czysty papier.

Tymon Terlecki posuwał oszczędzanie także daleko. Pisząc listy ścibił, by jak najwięcej zmieściło się na niewielkiej kartce. Kopert nowych w ogóle chyba nie używał, naklejając na starych nalepkę z nowym adresem. Złośliwi mówili, że robił tak ze skąpstwa, ale ja widzę w takim oszczędzaniu piękny gest ochrony drzew, dopiero dziś ceniony należycie, wczesny zmysł ekologiczny i obronę środowiska. Dzięki temu Tymon Terlecki w naszej pamięci posiadał okazały rezerwat wdzięcznych drzew, które się uratowały.

Nie marnotrawiąc papieru przecież zostawił drugiej żonie ogromną spuściznę literacką, której okazała się wiernym kustoszem, wydając ją z wielkim pietyzmem. Nina Taylor przyjęła rolę idealnego ambasadora męża. Opanowała nie tylko w sposób mistrzowski język polski, ale przejąwszy niektóre zamiłowania Tymona, stała się zdumiewającą specjalistką od niektórych zagadnień kresowej literatury polskiej. Jej dom w Oksfordzie jest nie tylko wielkim archiwum wybitnego teatrologa, ale żywym nadal źródłem ważnych publikacji.

O Tymonie Terleckim:

<http://www.cultureave.com/wytrwac-za-siebie-i-za-narod/>