didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/xwms-8c68
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pozerali-ja-oczyma

/ modrzejewska

„Pożerali ją oczyma”

Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej

Agnieszka Wanicka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

‘They were devouring her with their eyes’. Some remarks on the Warsaw experience in the life and work of Helena Modrzejewska

This article concerns the Warsaw period in the life and work of Helena Modrzejewska. The years 1869-1876 are the least researched and described period in the entire career of this actress. The article refers to Zbigniew Raszewski’s essay *Modrzejewska – a Varsovian*, debating the significance of the experience of the Krakow theatre in Modrzejewska’s work. In the light of a factual analysis, he presents the actress as a Drama Artist of Warsaw theatres, posing questions about the evaluation of the experience of working on the Warsaw stage in the context of her career. The methodological framework of the article is an attempt to see the principles of realistic idealism, i.e. the model style of the art of acting in the nineteenth century, not only in the actress’s stage performance, but also in social life and the iconographic material based on Jan Mieczkowski’s photographs.

Keywords: Helena Modrzejewska; 19th century; Krakow theatre; Warsaw theatres; realistic idealism; acting style; nineteenth-century theatre photography; Jan Mieczkowski; code of conduct

Kiedy zostaje przywołany temat Warszawy i Heleny Modrzejewskiej,

większość osób zajmujących się historią dawnego teatru odruchowo sięga na półkę z książkami po *Weryfikacje czarodzieja i inne szkice o teatrze* Zbigniewa Raszewskiego z 1998 roku i jego tekst *Modrzejewska-warszawianka*. To jest punkt wyjścia. Nie wiedziałam, że ten artykuł ma interesującą historię. Pierwotnie ukazał się w „Pamiętniku Teatralnym" w 1996 roku (s. 133-143), czyli cztery lata po śmierci Raszewskiego, jako jeden z ostatnich tekstów profesora.

> Ten drobny przyczynek do biografii Heleny Modrzejewskiej, poświęcony jej warszawskim mieszkaniom, przesłany został Annie Krajewskiej-Wieczorek mieszkającej w Los Angeles, w dwóch odcinkach 2 IV i 1 V 1992 roku. Jego powstanie sprowokowały pytania Anny Krajewskiej-Wieczorek dotyczące pobytu Modrzejewskiej w Warszawie. W liście 2 IV 1992 Zbigniew Raszewski, nieco zakłopotany, pisał:
>
> *Droga Pani Aniu,*
>
> *stała się rzecz potworna. Cała moja odpowiedź na Pani pytania o mieszkania Modrzejewskiej* […] *okazała się błędna. Nigdy nie mieszkała na Senatorskiej. To film*[1] *ją tam usadowił, a ja nędzny prowincjonalny belfer, dałem się zwieść filmowi*. […] *Żeby choć w części naprawić moją winę napisałem dla Pani artykuł. Specjalnie dla Pani.* […]
>
> W liście dołączonym do drugiego odcinka, przynoszącego uzupełnienia i uściślenia, wysłanego cztery tygodnie później, 1 V 1992 Zbigniew Raszewski ustosunkował się do propozycji nakręcenia filmu o Warszawie z lat 1869-1876, a więc czasów

> stałego pobytu Modrzejewskiej. W filmie tym Zbigniew Raszewski miał być przewodnikiem po Warszawie z tamtych lat.
>
> *Latem spróbuję rozejrzeć się za zdjęciami 4 interesujących nas ulic sprzed 1944. Może się nawet znajdą z XIX wieku. Dworzec, ratusz, katedra, teatr, Ogród Saski, Aleje. Być może napiszę krótki wstęp. Tekst na ulicach można improwizować? Czy ruch nie zagłuszy?*
>
> Anna Krajewska-Wieczorek w trakcie pobytu w Warszawie nagrała opowieści Zbigniewa Raszewskiego, ale film ostatecznie nie powstał

– czytamy we wstępie redakcji „Pamiętnika Teatralnego". Ciekawe, czy nagrane materiały wciąż istnieją? Wiemy, że dzięki tej filmowej historii narodził się tekst, który tak się rozpoczyna:

> Tytuł tego szkicu brzmi prowokacyjnie. Modrzejewska była krakowianką z krwi i kości. Także o jej sztuce można powiedzieć, że wywodziła się z Krakowa. Nikt rozsądny nie będzie temu przeczył.
>
> A jednak istnieje problem Modrzejewskiej warszawianki. Zbyt wiele uczyniła Modrzejewska dla tego miasta, żeby się jej mogło wyrzec, choćby chciało. I sama wiele mu zawdzięczała; dopiero Warszawa nadał jej aktorstwu rezonans ogólnopolski (s. 134).

W dalszych akapitach Raszewski wyraża swoje zdziwienie, że wciąż nie została wydana książka opisująca związki aktorki z Warszawą oraz trasy jej wędrówek. Wciąż nie mamy takiej publikacji[2], ale w listopadzie 2020 roku studentki i studenci Koła Naukowego Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie postanowili zorganizować konferencję „Fenomen. Helena

Modrzejewska”, wywołując ponownie temat Modrzejewskiej-warszawianki.

Rzeczywiście istnieje problem rozpoznania warszawskiego doświadczenia teatralnego w twórczości „krakowianki z krwi i kości”. O Modrzejewskiej najczęściej opowiada się przez pryzmat Krakowa, następnie koncentrując się na jej spektakularnej karierze w Stanach Zjednoczonych. Podobnie jej sztuka aktorska, co potwierdza Raszewski, kojarzona jest najczęściej z doświadczeniem sceny krakowskiej. Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej przypieczętował związek aktorki z teatrem w jej rodzinnym mieście. W artykule nie jestem w stanie wyczerpać tak szerokiego tematu, jakim jest omówienie okresu warszawskiego w życiu Modrzejewskiej, chciałabym jedynie podzielić się kilkoma uwagami, które mogą być pomocne w przyszłych badaniach. Mam zamiar być też nieco „nierozsądna”.

Daty i liczby

Postanowiłam na początek przyjrzeć się datom i liczbom[3]. Karierę sceniczną Modrzejewskiej można rozpisać pomiędzy dwoma krańcowymi datami – lipcem 1861 roku, czyli debiutem w Bochni, a marcem 1907, kiedy zakończyła ostatnie, dwudzieste szóste amerykańskie tournée. Te dwie daty, początku i końca, pozbawione konkretnego dnia, są pełne tajemnic. Mało wiemy o okolicznościach debiutu dwudziestojednoletniej Heleny Misel, która przyjęła pseudonim Modrzejewska, by zagrać na prowizorycznej scenie w galicyjskim miasteczku. Nie znamy także miejscowości i dokładnej daty ostatniego występu Heleny Modjeskiej, liczącej wówczas sześćdziesiąt siedem lat, wielkiej gwiazdy obu kontynentów. Za daty początku i końca kariery aktorki można też przyjąć 7 października 1865 roku, debiut na krakowskiej scenie w dzisiejszym Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, a zakończenie wyznaczyć na 2 maja 1905, kiedy w

Metropolitan Opera House w Nowym Jorku odbył się słynny *testimonial*, publiczny hołd i pożegnanie wielkiej amerykańskiej artystki oklaskiwanej przez czterotysięczną publiczność. Oba wydarzenia są bardzo dobrze udokumentowane, ich ślady łatwo znaleźć w recenzjach, wspomnieniach, na afiszach i fotografiach. Ja przyjmuję pierwszą wersję, przyglądając się karierze aktorki pomiędzy 1861 a 1907 rokiem. W ciągu tych lat miała tylko jeden rok przerwy, między czerwcem 1876, czyli datą wyjazdu z Warszawy, a sierpniem 1877, kiedy po raz pierwszy wystąpiła na scenie amerykańskiej.

Czterdzieści pięć lat kariery scenicznej można podzielić na kilka mniejszych okresów. Pierwsze cztery lata (1861-1865) pracy na scenach prowincjonalnych w Galicji, w tym krótki czas angażu na stanowisku wodewilistki w Teatrze Skarbkowskim we Lwowie, od listopada 1862 do lutego 1863, kolejne cztery lata (1865-1869) występów na scenie krakowskiej, siedem lat spędzonych w rządowych Teatrach Warszawskich (1869-1876) i trzydzieści lat (1877-1907) pracy na scenach amerykańskich oraz podczas licznych występów gościnnych w Europie, wliczając także miasta na ziemiach polskich. To krótkie zestawienie pokazuje, że zdecydowanie największa część zawodowego życia Modrzejewskiej, sumując doświadczenia scen prowincjonalnych w Galicji, amerykańskich tournée i występów gościnnych, to życie w drodze – podróż trwająca trzydzieści cztery lata. Siedem lat spędzonych w Warszawie może wydawać się w tym wyliczeniu krótkim etapem. Zanim przejdę do okresu warszawskiego, warto zatrzymać się na moment w roku 1865 i zapytać, jak postrzegano w tym czasie Teatry Warszawskie. Czym mogła być scena warszawska dla Modrzejewskiej z perspektywy Krakowa? Aktorka przyjechała do Krakowa z Czerniowiec najprawdopodobniej już w lipcu 1865 roku, w konkretnym celu. W Teatrze Krakowskim zaczynała się nowa epoka. Zamożni obywatele miasta zebrali odpowiednie fundusze, przeznaczające je na podniesienie

upadającego teatru i nadanie mu nowego wymiaru, ważnego społecznego znaczenia. Kierownikiem tego przedsięwzięcia został hrabia Adam Skorupka, który nie był fachowcem, a jedynie słynął z zamiłowania do teatru. Postanowiono sprowadzić z Warszawy praktyka i znawcę teatru – Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego. Jasiński, liczący wówczas sześćdziesiąt jeden lat, od roku 1862 roku był już na zasłużonej emeryturze. W świecie teatru cieszył się wówczas największym autorytetem. Związany z Teatrami Warszawskimi od 1824 roku, piastował tam, stopniowo, wszystkie możliwe stanowiska – aktora, dramaturga, tłumacza, reżysera, dyrektora, pedagoga Szkoły Dramatycznej. Wykształcił prawie pięciuset uczniów, ponad stu występowało na scenie warszawskiej, około siedemdziesięciu na prowincji. Przez kilkadziesiąt lat kształtował tradycję sceny warszawskiej, najbardziej ceniony jako reżyser i pedagog. Mimo przejścia na emeryturę wciąż doradzał aktorom, aktorkom i reżyserom, będąc blisko ukochanej sceny (zob. Wanicka, 2007, s. 132-137). Jasiński, tworząc nowy zespół w Teatrze Krakowskim, bezbłędnie rozpoznał talent Modrzejewskiej, i co więcej, wyznaczył jej najważniejsze w zespole emploi pierwszej bohaterki oraz odpowiedni zakres ról. Modrzejewska, uczestnicząca w inauguracji teatru pod nowym kierownictwem, oraz publiczność zasiadająca w niedzielę 1 października 1865 roku na widowni Teatru Krakowskiego, mogła wcześniej przeczytać na afiszu, oznaczonym nr 1, że „Otwarcie widowisk" odbywa się pod „kierunkiem scenicznym" Jana Seweryna Jasińskiego „A.D. b. [Artysty Dramatycznego, byłego] Dyrektora Teatrów Warszawskich".

Podobnym skrótem oznaczono „Reżyssera" Władysława Świeszewskiego „A.D.T.W.", czyli Artystę Dramatycznego Teatrów Warszawskich. Podkreślenie na afiszu inauguracyjnym, że wymienieni artyści reprezentują scenę warszawską, nadawało całemu wydarzeniu rangę, było gwarancją, że

Teatr Krakowski rozpoczyna nową historię.

W roku 1865 Modrzejewska wiedziała, że najważniejszym miejscem i celem pracy dla aktorki są Teatry Warszawskie. Cel osiągnęła już po trzech latach, rozpoczynając 4 października 1868 roku serię gościnnych występów (trwających do 28 listopada[4]). 13 września 1869 roku podpisała kontrakt jako Artystka Dramatyczna Teatrów Warszawskich, przeprowadzając się na stałe do stolicy Królestwa. Opowiadając na wykładzie o życiu i twórczości Modrzejewskiej, bardzo lubię moment, kiedy pokazuję dwie fotografie – budynku Teatru Krakowskiego na placu Szczepańskim i gmach Teatru Wielkiego na placu Teatralnym.

Zastanawiam się, co musiała czuć aktorka, stojąc po raz pierwszy przed imponującym gmachem, na ogromnym placu, który wówczas stanowił centrum życia miasta. Wyzwaniem nie była tylko różnica wielkości budynków, którą tak dosadnie obrazują fotografie, ale znaczenie i tradycja, niekwestionowane przez ludzi żyjących w drugiej połowie XIX wieku. Chciałabym przytoczyć słowa Stanisława Koźmiana z roku 1875, cenne pod wieloma względami. Koźmian podjął pracę w teatrze bez żadnego praktycznego doświadczenia, przyszedł ze świata polityki i przejął kierownictwo artystyczne po Jasińskim, który po wykonaniu swojej pracy w Krakowie, w styczniu 1866 roku wrócił do domu, do Warszawy. Samodzielna dyrekcja Koźmiana rozpoczęła się dopiero w 1871 roku, stopniowo kształtując nową epokę Teatru Krakowskiego. Koźmian cenił siłę tradycji sceny warszawskiej, którą dostrzegał w kontynuacji myśli reżyserskiej oraz organizacji pracy nad przedstawieniem, umożliwiającej rozwój talentów aktorskich. Ta tradycja ciągnęła się od

> Bogusławskiego, Osińskiego do Jasińskiego, dobrego dyrektora i informatora, Królikowskiego, Rychtera i Chęcińskiego, którzy kolejno trudnili się reżyserią. Tradycja ta służyła przynajmniej dotąd do zapatrywania się sumiennie, poważnie, nawet czasem pedantycznie na zadanie aktora i teatru. Stąd wielka dokładność nie tylko w wyuczaniu się, ale także w studiowaniu ról; wielka ilość prób, prób zwykle dobrych i dokładnych (Koźmian, 1959, s. 308).

Rosnąca legenda epoki Koźmiana (jego dyrekcja trwała do 1885 roku) zaczęła odsuwać w cień historię początku Teatru Krakowskiego w roku 1865. Jednak, badając życie i twórczość Modrzejewskiej, trzeba pamiętać, że jej praca przypadała na pierwsze sezony teatru, który dopiero powstawał, który dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku był utożsamiany z legendarną dyrekcją oraz „szkołą krakowską", zwaną także „szkołą koźmianowską". W 1903 roku Karol Chłapowski w liście do Feliksa Konecznego zwrócił uwagę na nieścisłości, które publicysta zawarł w artykule biograficznym o Modrzejewskiej. Chłapowski podkreślał, że Jasiński był „pierwszym i jedynym nauczycielem i kierownikiem pani Modrzejewskiej w jej zawodzie dramatycznym", i dodał:

> Dziwna rzecz, że w wielokrotnych wzmiankach o owej świetnej epoce Teatru Krakowskiego z lat 1865-1869 – gdzie scena ta zabłysła takim blaskiem – rzadko bardzo spotkać się można z nazwiskiem Dyrektora J.S. Jasińskiego. Prawda, że szczęśliwym trafem zgromadziło się tam sporo młodych talentów, ożywionych wielkim zapałem do pracy – prawda, że hr. Skorupka jako organizator, a p. Koźmian jako artystyczny instruktor (mianowicie w sztukach nowożytnych) ogromnie się przyczynili do rozwoju tej

> organizacji – ale bodaj pierwsza zasługa należy się Jasińskiemu, który cała maszynę w ruch wprowadził, i zaraz ją od początku na właściwą skierował drogę – pojedynczym aktorom ich właściwy zakres wyznaczył – i że tak powiem, pierwsze podwaliny położył tradycji teatru krakowskiego (Chłapowski, 2015, s. 481).

Po powrocie Jasińskiego do domu, dyrektor z aktorką prowadzili korespondencję, a kiedy Modrzejewska przyjechała do Warszawy, kontynuowali przyjaźń, którą podtrzymywali później listownie. W listach z Ameryki Modrzejewska tytułowała dawnego dyrektora „Mój Drogi Ojcze" lub „Ojczusiu" (zob. więcej: Jędrzejczyk, 2020). Bycie uczennicą Jasińskiego wpisywało Modrzejewską, która nie ukończyła Szkoły Dramatycznej w Warszawie, w przeciwieństwie do wielu jej kolegów i koleżanek z zespołu warszawskiego, w poczet jego słynnych wychowanków – Artystek i Artystek Dramatycznych Teatrów Warszawskich.

Wracając do liczb. Modrzejewska została Artystką Dramatyczną Teatrów Warszawskich – jak już zostało wspomniane – 13 września 1869 roku, i pracowała w zespole dramatu i komedii do 21 czerwca 1876, kiedy wystąpiła na pożegnalnym przedstawieniu na scenie Teatru Letniego[5]. Jak można ocenić siedmioletni okres warszawski w kontekście jej całej kariery? Dzięki Józefowi Szczublewskiemu, który dokonał podsumowania wszystkich przedstawień Modrzejewskiej, możemy stwierdzić następujące fakty. „Z bilansu występów wynika, że w ciągu całej kariery najwięcej przedstawień wykonała jednak, w Warszawie: prawie 740. W dalszej kolejności: Nowy Jork (z Brooklynem) 520, Kraków 390 […]" (Szczublewski, 1975, s. 668). Siedemset czterdzieści występów w Warszawie to więcej o ponad dwieście od przedstawień w „miastach Modrzejewskiej", czyli Nowym Jorku i Krakowie. Jak rozumieć te liczby, jak je czytać? Duża liczba zagranych

przedstawień w Teatrach Warszawskich świadczy o specyfice sceny i jej tradycji. Nawiązując do cytowanych powyżej słów Koźmiana, scena warszawska gwarantowała artystom i artystkom długi proces pracy nad rolą, a następnie możliwość wielokrotnego przedstawienia tej samej roli. Zasadę łatwo uchwycić, porównując pierwszy sezon Modrzejewskiej w Teatrze Krakowskim oraz w Teatrach Warszawskich. W Krakowie, od października 1865 do lipca 1866 (czyli łącznie z występami Teatru Krakowskiego w Poznaniu) musiała przygotować czterdzieści dwie nowe role, a w pierwszym sezonie w Warszawie, od września 1869 do marca 1870 tylko… cztery. Dodatkowo powtórzyła pięć ról, w tym Julię (z *Romea i Julii* Szekspira), do której sięgnęła już wcześniej w Poznaniu (w innym tłumaczeniu). Pracując nad tą rolą na scenę warszawską, miała czas na jej opracowanie i możliwość wprowadzenia do repertuaru na dłużej. Trzeba pamiętać, że Julię Modrzejewskiej oglądano w Poznaniu, podczas występów Teatru Krakowskiego, zaledwie dwa razy, a w Warszawie – tylko w pierwszym sezonie 1869/1870 – dziewiętnaście razy. Dobrym przykładem takiego porównania jest Ofelia z *Hamleta* Szekspira, legendarna rola aktorki z Teatru Krakowskiego. Tylko należy pamiętać, że jako aktorka zespołu krakowskiego przedstawiła ją… trzy razy w sezonie 1867/1868, w tym dodatkowo jeden raz podczas występów w Poznaniu. Tymczasem w Teatrach Warszawskich – dwanaście razy podczas premierowego sezonu 1870/1871, a do 1876 roku – około trzydziestu pięciu razy. To na scenie warszawskiej wykluwały się jej słynne role, dopracowywane w każdym szczególe, następnie sprawdzane podczas wielokrotnych przedstawień, często wchodząc do stałego repertuaru aktorki, powtarzanego później podczas amerykańskich tournées i licznych występów gościnnych w Europie. Sumienne opracowywanie ról było tradycją sceny warszawskiej na długo przed przyjazdem aktorki i zostało tradycją na długo po jej wyjeździe. Był to fundament, na którym wyrastały wielkie

aktorskie talenty epoki gwiazd, jak Agnieszka Truskolaska, Józefa Ledóchowska, Leontyna Halpertowa, Ignacy Werowski, Wojciech Piasecki, Alojzy Żółkowski, Jan Królikowski, Wiktoryna Bakałowiczowa i wielu innych, a od 1869 roku także Helena Modrzejewska, a po niej – wielu innych.

„Artysta z pięknej strony winien zapatrywać się na naturę”

Badając zespół dramatyczny w Teatrach Warszawskich w latach prezesury Sergiusza Muchanowa (1868-1880), doszłam do następujących wniosków, dotyczących charakterystyki stylu sztuki aktorskiej, w tym także pracy Modrzejewskiej. Napisałam wówczas, że ten styl –

> nie był zasługą prezesa ani tym bardziej nowo przybyłych aktorów teatru krakowskiego i lwowskiego, lecz wynikał z wieloletniej tradycji, obowiązujących standardów, które respektowano. Wielkość aktorstwa Modrzejewskiej polegała nie na innowacyjności, ale doskonałym zrealizowaniu obowiązujących wymagań. Kontynuacyjną linię sztuki Modrzejewskiej podkreślają słowa Leontyny Halpertowej, która po wystąpieniu krakowskiej aktorki w roli Adrianny [w 1868 roku] miała powiedzieć: „Ona zaczyna od tego, na czym ja skończyłam” (Wanicka, 2011, s. 203).

Modrzejewska musiała znać doskonale *Teorię sztuki dramatycznej* autorstwa jej nauczyciela i „ojca” Jana Jasińskiego, podręcznik ukończony w roku 1865, który był efektem jego wieloletnich doświadczeń pedagogicznych i reżyserskich. Podstawą sztuki aktorskiej w XIX wieku była zasada idealizmu realistycznego, wyjaśniona i opisana współcześnie przez Dariusza

Kosińskiego (por. Kosiński, 2003; Kosiński, 2005). Idealizm realistyczny wyrażał m.in. ten fragment ze wspomnianej *Teorii sztuki dramatycznej*:

> Cały świat jest szkołą aktora, w którym to świecie wszystkie namiętności, wszystkie stany, wszystkie charaktery są w ruchu; lecz ponieważ większa część tych wzorów pozbawiona [jest] szlachetności i ogłady, przeto artysta nauką musi wybór swój oświecać. Nie dosyć jest przywdziać strój według natury, trzeba jeszcze, aby poznawszy, co prawdziwie piękne, umiał wybranym wzorom nadać kolor właściwy, przedstawiać ludzi z ich błędami, namiętnościami i charakterami, w świetle, jakiego sztuka wymaga (Jasiński, 2007, s. 207).

Słowa te można sprowadzić do konkretnej reguły:

> artysta z pięknej strony winien zapatrywać się na naturę, unikać wszystkiego, nawet z narażeniem prawdy, co by mogło wzniecić odrazę zamiast przyjemności. W naturze wszystko być musi, bo wszystko jest potrzebne, konieczne, na scenie to tylko przedstawiać trzeba, co się może podobać i zająć (Jasiński, 2007, s. 197).

Zastanawiając się nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej, mam wrażenie, że jak wzorowa uczennica Jasińskiego perfekcyjnie realizowała tę regułę w życiu prywatnym oraz na scenie. Siedem lat pobytu w Warszawie można potraktować jako czas realizacji mistrzowskiego performansu zasad idealizmu realistycznego. Myślę, że fenomen popularności Modrzejewskiej nie polegał na jej wyjątkowości, ale wręcz przeciwnie, na typowości, na wpisaniu się w obowiązujące w drugiej połowie XIX wieku zasady w życiu

obyczajowym i reguły sztuki teatralnej oraz – co należy podkreślić – ich mistrzowskiej realizacji. Mam świadomość, że takie stwierdzenie wymaga rzetelnego wywodu oraz przykładów, w tym momencie chciałabym pokazać tylko kilka tropów, które można w przyszłości rozwinąć.

Powróćmy do sceny, kiedy aktorka po raz pierwszy stanęła na placu Teatralnym w Warszawie, patrząc na gmach Teatru Wielkiego projektu Antonia Corazziego. Trzeba dodać istotny szczegół: prawdopodobnie stał obok niej mąż – Karol Chłapowski. Najprawdopodobniej patrzyli na gmach teatru 16 września 1868 roku, w dzień przyjazdu do Warszawy. Mieszkanie, które wynajęli, było niedaleko – jak ustalił Raszewski – na ulicy Bielańskiej, „bądź na rogu Bielańskiej i Senatorskiej, bądź na rogu Bieleńskiej i placu Teatralnego" (Raszewski, 1998, s. 75). Cztery dni wcześniej, 12 września, w Krakowie, w kościele św. Anny odbył się ich ślub. Został wydany akt małżeństwa Karola Chłapowskiego – kawalera oraz Heleny Jadwigi Misel-Modrzejewskiej – wdowy (zob. Lesiak-Przybysz, Warzecha, 2009, s. 40). „Uśmiercenie" Gustawa Zimajera, z którym aktorka miała nieślubnego syna Rudolfa, było pierwszą zmianą w jej biografii, którą świadomie kształtowała, zgodnie z zasadą „unikania wszystkiego, nawet z narażeniem prawdy, co by mogło wzniecić odrazę". Dokładnie w tym czasie Zimajer wychowywał jej siedmioletniego syna, porwanego wbrew woli aktorki, odzyskanego dopiero po kilku latach za znaczną sumę pieniędzy.

W Warszawie Modrzejewska rozpoczęła życie jako prawowita małżonka przedstawiciela arystokracji, pochodzącego z szanowanej rodziny Chłapowskich. Z dzisiejszej perspektywy trudno sobie wyobrazić, jak ogromnym awansem społecznym w XIX wieku było małżeństwo z przedstawicielem wyższych sfer. Franciszek Siedlecki, autor pierwszej monografii Modrzejewskiej z 1927 roku, napisał wprost: „Zdobycie

stanowiska towarzyskiego przez małżeństwo z potomkiem starej rodziny arystokratycznej ułatwiło jej dalszą karierę artystyczną i dopomogło do przeprowadzenia swoich artystycznych zamierzeń" (Siedlecki, 1927, s. 47). Styl życia, który z rozmachem zaczęła prowadzić w Warszawie, co umożliwiły jej wysokie zarobki w rządowym teatrze, a także coroczne benefisy i występy gościnne w sezonie urlopowym, wpisywał się w styl życia wyższych sfer. Świadczyły o nim kolejne mieszkania, które wynajmowała i urządzała, „duże i drogie" przy ulicy Miodowej, później przy Trębackiej, przy Królewskiej i wreszcie przy Granicznej; srebrna taca, na której lokaj przynosił list od brata, co jak zauważył Raszewski, opisała bratu „nie bez przyjemności" (Raszewski, 1998, s. 84); prywatny powóz, liczne bale, na których bywała; otwarty salon i słynne wtorki u Modrzejewskiej czy elegancja strojów, które zaczęły być jej znakiem rozpoznawczym. Należy też pamiętać, że Modrzejewska reprezentowała najbardziej prestiżowe emploi pierwszej bohaterki i amantki, występując najczęściej w tragediach, dramatach, melodramatach na scenie Teatru Wielkiego, czyli w teatrze przeznaczonym w pierwszej kolejności na przedstawienia operowe i baletowe. To była reprezentacyjna sala miasta, z eleganckimi lożami, wypełnionymi przedstawicielami arystokracji i zamożnej finansjery. Widownia teatralna w XIX wieku dobrze oddawała strukturę społeczną – najbiedniejsza warstwa, w tym robotnicy i studenci, byli ściśnięci na paradyzie, na parterze siedzieli przedstawiciele inteligencji, jednak oczy wszystkich były skierowane na loże; siedzący tam ludzie dyktowali modę i reguły życia obyczajowego. Modrzejewska była jedną z nich, należała do towarzyskiej elity. W popularnym *Kodeksie światowym*, omawiającym zasady życia w społeczeństwie drugiej połowy XIX wieku, który aktorka mogła znać w oryginale (na język polski został przetłumaczony dopiero w 1881 roku), zapisano: „Życie składa się z tysiąca drobnych faktów, które przybierają

najrozmaitszą postać, czego szczegółowo zaznaczyć niepodobna. Poznawszy raz świat, potrzeba z tego skorzystać na to, ażeby stać się lubionym [sic!], ażeby zajęć miejsce zaszczytne. Takim być winien cel każdego" (Lubowski, 1881, s. 163-164).

Modrzejewska znalazła się w mieście, które szczególnie ceniło formę, zewnętrzne piękno, elegancki strój, dystynkcję ruchów i wdzięk. Niemiecki reporter Fritz Wernick tak opisał poznanych podczas pobytu w Warszawie Polaków:

> W Warszawie ujmuje nas już na wstępie wiele miłych rysów zewnętrznych. Polacy są bowiem prawie bez wyjątku doskonale wychowani, maniery ich słyną z ogłady i grzeczności, są błyskotliwi, gościnni i uczynni. Uroda pań nie należy do spokojnych, klasycznych, ani też monumentalnych. Są one niezwykle atrakcyjne dzięki harmonijnej budowie ciała, żywym ciemnym oczom, delikatnej karnacji skóry oraz wrodzonemu wdziękowi i dystynkcji ruchów. Mężczyźni warszawskiej elity towarzyskiej wyróżniają się rasową urodą, której nie umniejsza bladość lic i wyraz znużenia, któremu zresztą przeczą żywe pełne blasku oczy. Warszawa ubiera się wytwornie, bogato, i z gustem. Niezależnie od wyrafinowanego smaku, nienagannego kroju i doborowych materiałów również z pewną finezją, która odpowiada ich pełnym gracji sylwetkom (Wernick, 1970, s. 331).

Większość wymienionych przez Wernicka cech, jak harmonijna budowa ciała, wdzięk oraz dystynkcja ruchów podkreślano w prawie każdym wspomnieniu o Modrzejewskiej i w recenzjach. Warto zaobserwować, że Anna Leo, pisząc

z perspektywy roku 1929, miała świadomość, że dawny ideał nie przetrwałby zapewne próby czasu.

> Zapytuję nieraz siebie, czy ta artystka, tak uwielbiana za życia […] cieszyłaby się równie entuzjastycznym uznaniem w chwili obecnej. Jej klasyczna, królewska piękność, jej patetyczny głos, jej harmonijny gest, wszystko, co nas olśniewało, czarowało – byłoby dla was może nieszczerym, sztywnym, sztucznym (Leo, 1929, s. 220-221).

Wspominając majestatyczną urodę Modrzejewskiej, kontrastującą z modnym w latach dwudziestych XX wieku stylem, dodała jeszcze: „A cóż dopiero wypieszczony metal głosu, dostojność linii i ruchu!" (Leo, 1929, s. 221).

> Widywałam ją u rodziców moich, i w prywatnym naszym salonie wydawała mi się równie daleką, cudną, królewską i niedostępną, jak kiedy grała nieszczęsną królowę szkocką. Każdy ruch jej, każda poza były tak skończenie piękne, że niemal trudno było wierzyć, że były spontaniczne. Wybuchnęła śmiechem, z powodu czyjejś dowcipnej uwagi i zaledwie przebrzmiał ten niski, dziwnie melodyjny śmiech: „roześmiałam się jak Księżna Jerzowa, prawda?" Wszyscy otaczający ją […] pożerali ją oczyma. Zresztą kochali się w niej w Warszawie wszyscy: młodzi, starzy, artyści i przemysłowcy, emeryci i gimnazjaliści! (Leo, 1929, s. 221).

Ten sam ideał „skończonego piękna" – zgodnie z *Teorią sztuki dramatycznej* Jasińskiego – realizowała na scenie. W stylu aktorskim Modrzejewskiej była silnie obecna, zgodnie z obyczajowością epoki, chęć podobania. Adam

Grzymała-Siedlecki zanotował ciekawą wypowiedź Karola Estreichera: „Ona wtedy z upodobaniem wchodzi na scenę, gdy jest pewna, że sala się w niej zakocha” (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 83). Franciszek Siedlecki, szukając tajemnicy aktorstwa Modrzejewskiej, na początku swojej konstatacji trafnie przytoczył jej własną wypowiedź, ukazującą sposób podejścia do przedstawianych postaci.

> „Nuta przewodnia, która górowała przy ujmowaniu wszystkich tworzonych przeze mnie postaci, była miłość ludzkości i uporczywy wysiłek celem uwypuklenia lepszych stron przedstawianych charakterów, tych, co odkupieniem być miały za ich błędy i słabość”.
>
> W tym zdaniu, przy schyłku życia napisanym, odsłoniła Modrzejewska całą tajemnicę swej sztuki aktorskiej. Żył w niej duch, co jarzył się miłością, i z miłością 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 (Siedlecki, 1927, s. 117).

Należy podkreślić, że chociaż Modrzejewska należała do epoki, która ceniła słowo, dźwięk głosu, to siła jej talentu wynikała z umiejętności oddziaływania formą wizualną. „Jako człowiek teatru czuła, że widz więcej widzi niż słyszy, i prawdziwa jej talentu inklinacja szukała najchętniej wizualnego porozumienia się z widzem” – zauważył autor *Świata aktorskiego moich czasów* (Grzymała-Siedlecki, 1957, s. 87). Ten zmysł aktorki można

obserwować przez całą jej karierę, ale myślę, że okres warszawski był wyjątkowo ważny. To tutaj, występując głównie na scenie Teatru Wielkiego, wypełnionego przedstawicielami arystokracji, regularnie spotykała się z publicznością wyczuloną na piękno zewnętrznej formy. W Warszawie poznała także artystę, który potrafił zapisać na fotografii piękno i wdzięk aktorki „pożeranej oczami" w życiu i na scenie.

Mowa o Janie Mieczkowskim, działającym w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku. W latach 1861-1880 prowadził przy ulicy Miodowej 5 (w pałacu biskupów krakowskich) największy i najmodniejszy zakład fotograficzny.

> Był to pierwszy zakład w Warszawie o komfortowo wyposażonym atelier i poczekalniach, o altanie fotograficznej żelaznej konstrukcji. Przy zakładzie Mieczkowski prowadził wielki skład chemikalii i przyrządów fotograficznych, poradnię dla fotografujących, zakład ramiarski i introligatorski (Garztecki, 1975, s. 728).

O skali przedsięwzięcia informuje również liczba około dwudziestu zatrudnionych pracowników. Sława fotografa wykraczała poza Warszawę, „wysyłał swoje prace na wiele wystaw międzynarodowych, między innymi do Londynu (1862, 1867), Moskwy, Wiednia (1873) i Filadelfii (1876), także, co najmniej trzykrotnie, do Paryża (1864, 1867, 1870)" (Grąbczewska, 2009, s. 82). Trudno się dziwić, że właśnie w atelier przy Miodowej 5 Helena Modrzejewska fotografowała się najczęściej. Mieczkowski był przede wszystkim cenionym portrecistą. Pierwszy na ziemiach polskich wprowadził w 1868 roku retusz negatywów. Zgodnie z regułami epoki, dbając o najlepszą pozę modela i znakomicie operując światłem, potrafił wydobyć piękno pozującego. Wszystkie zdjęcia, które wykonał aktorce w jej słynnych

warszawskich rolach, m.in. Adrianny Lecouvreur, Dalili, Donny Diany, Frou-frou, Ofelii czy Kleopatry[6] mogą służyć jako dowód rzeczowy wspomnień i recenzji, podkreślających wdzięk i piękno każdej pozy, niezwykłą umiejętność stwarzania harmonijnych obrazów, które zostawały w pamięci publiczności.

Ten talent aktorki omawiał wielokrotnie m.in. Wacław Szymanowski, np. w recenzji z *Hamleta*, wspominając scenę obłąkania Ofelii – „wszystko to wykonane z tak nieporównanym wdziękiem, że Ofelię, kiedy schodzi ze sceny, każdy by pragnął wyryć w swojej pamięci i zachować tam na zawsze" (1871, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 161). Albo omawiając scenę omdlenia w *Adriannie Lecouvreur* – „Kiedy mdleje, zdaje się spływać na ziemię, a postać jej wówczas układa się w tak piękne kształty, że utalentowany malarz, mając ten model przed sobą, nic by w nim nie znalazł do poprawy" (1868, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 171). Dobrym podsumowaniem wrażenia, jakie wywoływała artystka, jest fragment recenzji Stanisława Koźmiana z jej występów gościnnych w Teatrze Krakowskim, w której zacytował list przesłany do redakcji „Czasu". „Wielką miałam przyjemność widząc Modrzejewską, jestem zachwycona jej pięknością, niemal tyle co jej grą. Urocze to zjawisko i aktorka, która stała się artystką w dobrym smaku" (1879, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 171) – napisała anonimowa czytelniczka.

W przyszłych badaniach nad warszawskim okresem w życiu i twórczości aktorki powinno znaleźć się miejsce na dokładną analizę fotografii wykonanych przez Mieczkowskiego[7]. W tym miejscu chciałabym zaprezentować jedną rolę Modrzejewskiej, pokazując możliwości interpretacyjne tkwiące w zestawieniu recenzji i materiałów wizualnych. Zainteresowała mnie postać Jolanty, która szybko została zapomniana;

aktorka nigdy już do niej nie wróciła. Zostały jednak fotografie Mieczkowskiego, które do dziś mogą urzekać uchwyceniem harmonijnego ruchu aktorki, jej mimiki, póz oraz charakterystycznego wdzięku, podkreślonego miękkim światłem, znakiem rozpoznawczym znakomitego portrecisty. Jolanta jest główną rolą w pięcioaktowym dramacie Henryka Hertza *Córka króla René*, który został wystawiony w Teatrze Letnim 10 czerwca 1873 roku oraz powtórzony, co zdarzało się rzadko, tylko dwa razy – 11 i 13 czerwca. Sztuka została skrytykowana z powodu popisowego charakteru roli, skrojonej tylko dla solistki, nie dającej możliwości rozwinięcia mniejszych ról przez innych członków zespołu oraz mało prawdopodobną fabułę, brak akcji, rozwlekłość i nudę. Bohaterką dramatu jest królewska córka, nieświadoma tego, że nie widzi. Są w nim dwa punkty kulminacyjne: kiedy Jolanta zyskuje świadomość, że jest niewidoma, oraz kiedy – przez budzące się uczucie miłości – zostaje uleczona.

> Ciężar całej niekonsekwencji pomysłu i nieudolności w jego przeprowadzeniu, dźwigać musiała pani Modrzejewska. Trzeba tylko tak znakomitego opracowania zewnętrznej strony roli, tak pilnych studiów na tym, co w kalectwie ślepoty podpada bezpośrednio pod nasze zmysły, aby odwrócić uwagę widza od wewnętrznego psychicznego fałszu, na którym autor budował charakter Jolanty

– pisał Władysław Bogusławski w „Kurierze Warszawskim” (1873 nr 120).

Zachwycony grą Modrzejewskiej recenzent „Dziennika Warszawskiego” podkreślił:

> Sama tylko aktorka, choćby i wielka nawet, nie wystarczy na odtworzenie takiej postaci; musi w niej mieszkać także wzniosłego serca i świetnego umysłu kobieta, która aż tak szlachetne i aż tak subtelne uczucia nie tylko pojąć, lecz i odczuć jest zdolna (1873 nr 116, za: Got, Szczublewski, 1958, s. 166).

Rola była znakomitym materiałem do zastosowania całej gamy póz i gestów w przedstawieniu tragedii kobiety i jej przemiany, co – szczęśliwie dla nas – zostało opisane i sfotografowane.

> Słyszałem pomiędzy widzami, a nawet pomiędzy gronem recenzentów obecnych na przedstawieniu *Córki króla René* zdania, że rola Jolanty jest rolą popisową. Zgadzam się na to, lecz z warunkiem, że popisywać się w niej może tylko pani Modrzejewska.
>
> Pomiędzy całym szeregiem świetnych heroin dramatycznych, jakie artystka ta przedstawiła już na scenie warszawskiej, postać Jolanty jest może najpiękniejszą z jej kreacji, lecz zaraz i najtrudniejszą. Niewidoma Jolanta musi w każdym ruchu, w każdym geście i w każdym drgnieniu rysów być niewidomą istotnie dla oka najbystrzejszego widza – inaczej cały efekt tej roli byłby stracony od razu. Oczy jej, patrzące szklisto, jak gdyby nie na świat zewnętrzny, lecz w głąb własnego ducha, muszą zachować ciągle ten wyraz symboliczny, a potem nagle, po odzyskaniu wzroku, zajaśnieć całym ogniem patrzącej przez nie duszy i rozkochanego serca, chociaż i wtedy znowu muszą one mroczyć się chwilami, przerażone zbyt nowym jeszcze, rażącym je koniecznie działaniem światła. Lecz to dopiero jedna strona trudności tej roli. Poza nią leży druga,

> zawarta, że tak się wyrażę, w pantomimie i pozie. Jolanta, ilekroć jest obecna na scenie, doznaje ciągle wrażeń wznioślejszej natury: albo wypowiada ona swoje uczucia dla ojca, albo określa swoje o naturze pojęcie, albo bada swe serce, budzące się po raz pierwszy na sympatyczny dźwięk ukochanego głosu […], na koniec zaś w ostatniej scenie wszystkie te uczucia, zdwojone przez zobaczenie przedmiotów, które je zbudziły, muszą barwami życia zajaśnieć na jej twarzy, zmienionej już w całym psychicznym wyrazie. Jest tu więc ciągła gra rysów i ciągle zmieniająca się poza (s. 165-166).

Z kolei Bogusławski, podkreślając „znakomite opracowanie zewnętrznej strony roli", wspomniał tylko jeden gest aktorki. „Gest, w którym artystka zasłania sobie oczy, jakby wskutek rodzącego się wstydu na widok ukochanego jest dowodem głębokiego i artystycznego wniknięcia w istotę uczucia, które w tak odrębnych powstało warunkach („Kurier Warszawski" 1873 nr 120).

Fotografie Mieczkowskiego zostały wykorzystane w pierwszej monografii o artystce. Siedlecki nadał im tytuły oraz opisał cztery wybrane zdjęcia.

> Oczekiwanie[8]
>
> W zapatrzeniu 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 się od snopów światła, a prawą lekko podniesioną na wysokości piersi wyrażała oczekiwanie w przygotowaniu do podania dłoni na znak zgody.

Wzruszenie się wiadomością

[…] Dowiadujemy się, że przyniesiono jej jakąś wiadomość, która ją do głębi poruszyła. Oczy zawarła, skupiła się cała w sobie, usta zesznurowała 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.

Smutek

[…] Głowa jej zaciążyła 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 dłonią przygotowuje się do błogosławieństwa tego, co przed nią z ziemi wyrośnie.

Bolesne przebaczenie

[…] Dusza ulatuje w tęskne krainy zaziemskie, oczy wniesione 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 przebaczający (Siedlecki, 1927, s. 133-134).

Tytuł tekstu Zbigniewa Raszewskiego *Modrzejewska-warszawianka* okazał się nie tyle prowokacyjny, ile trafny. Biorąc pod uwagę wszystkie przytoczone liczby i fakty, należy uznać Modrzejewską za jedną z najwybitniejszych przedstawicielek „szkoły warszawskiej", znakomicie realizującą reguły zawarte w *Teorii sztuki dramatycznej* jej nauczyciela Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego. Na *tableau*, wykonanym przez Mieczkowskiego i dołączonym jako prezent dla prenumeratorów „Kuriera Porannego i Antraktu" w 1877 roku widnieje zespół, który nigdy w takim składzie nie pracował.

W tym czasie Helena Modrzejewska, umieszczona pośrodku w pierwszym rzędzie, była już w Ameryce, a Jasiński, zajmujący centralną pozycję, był już od piętnastu lat na emeryturze. Obecność Jasińskiego podkreśla tradycję sceny warszawskiej, gdzie najważniejsze aktorskie emploi zajęła Helena Modrzejewska – Artystka Dramatyczna Teatrów Warszawskich. Siedem lat spędzonych w Warszawie to dla aktorki okres największej stabilności. Warszawa była przestrzenią, która dała jej możliwości rozwinięcia talentu aktorskiego i prowadzenia życia towarzyskiego, odpowiadającego jej ambicjom. Badając jej mistrzowską realizację zasad idealizmu realistycznego, można również tropić rysy i pęknięcia, przez które zaglądała niewygodna prawda. Jednak coraz bardziej przekonuję się, może niesłusznie, że zasada przedstawiania ludzi i świata tylko z pięknej strony wynikała z autentycznego przeżycia i potrzeby Modrzejewskiej. Urodziła się i zmarła w epoce spójnej z jej wewnętrznym przekonaniem, i w tej spójności – wciąż

zastanawiając się na tym tematem – szukałabym tajemnicy jej talentu, społecznego i aktorskiego fenomenu.

Wzór cytowania:

Wanicka, Agnieszka, *„Pożerali ją oczyma". Kilka uwag o warszawskim doświadczeniu w życiu i twórczości Heleny Modrzejewskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/xwms-8c68.

Autor/ka

Agnieszka Wanicka

Agnieszka Wanicka (agnieszka.wanicka@uj.edu.pl) – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada także w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadzi badania nad historią teatru polskiego w XIX wieku, sztuką aktorską i fotografią teatralną. Numer ORCID: 0000-0001-8359-1501.

Przypisy

1. Serial telewizyjny *Modrzejewska* w reżyserii Jana Łomnickiego na podstawie scenariusza Anny Bojarskiej, przypis redakcji „Pamiętnika Teatralnego".
2. Należy także odnotować artykuł Marii Olgi Bieńki (2009), w którym autorka przywołuje najważniejsze role Modrzejewskiej z repertuaru klasycznego, głównie spod znaku Schillera, Szekspira i Słowackiego, w kontekście zespołu i repertuaru warszawskiego.
3. Przywołując daty i dokonując obliczeń korzystam z: Got; Szczublewski, 1958 oraz *Wykaz premier (i wznowień) w sezonach 1868/1869 – 1879/1880*, w: Wanicka, 2011, s. 299-308.
4. 29 listopada 1868 roku aktorka wystąpiła jeszcze na koncercie deklamacyjno-muzycznym w Salach Redutowych na dochód Stanisława Moniuszki. Dokładny wykaz repertuaru uwzględniającego wszystkie polskie występy gościnne Modrzejewskiej opracowała Barbara Maresz (2009).
5. W rządowych teatrach występowała później jako amerykańska gwiazda podczas występów gościnnych: 4 grudnia 1879 – 15 lutego 1880, 1 marca 1880; 19 stycznia – 14 marca 1882; 7 stycznia – 11 lutego oraz 22 lutego 1885; 9 lutego – 2 marca oraz 9 marca, następnie 11-22 marca i 10 maja 1891. Zob. także przypis 4.
6. Wymienione role pochodzą z następujących sztuk: *Adrianna Lecouvreur* E. Scribe'a i E.

Legouvé'a, *Dalila* O. Feuilleta, *Donna Diana* A. Moreto, *Frou-frou*, H. Meilhaca i L. Halévy'ego, *Hamlet* oraz *Antoniusz i Kleopatra* W. Szekspira.
7. Warto odnotować najnowsze publikacje uwzględniające twórczość teatralną Jana Mieczkowskiego. Zob.: Maresz, 2021 i Kędziora, 2021.
8. Tytuły zostały nadane za *Spisem rycin* (zob. Siedlecki, 1927, s. 170).

Bibliografia

[Bogusławski, Władysław], B, „Kurier Warszawski" 1873 nr 120.

Bieńka, Maria Olga, *Warszawskie siedmiolecie Modrzejewskiej (1869-1876)*, „Pamiętnik Teatralny" 2009 z. 3-4.

Chłapowski, Karol, *Karol Chłapowski (w imieniu Heleny Modrzejewskiej) do Feliksa Konecznego* List nr 991, [w:] *Modrzejewska/Listy 2. Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1887-1914*, opr. A. Kędziora, E. Orzechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

Garztecki, Juliusz, *Jan Mieczkowski*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XX/4, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.

Got, Jerzy; Szczublewski, Józef, *Helena Modrzejewska*, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1958.

Grąbczewska, Małgorzata, Maria, *Paryski sen Mieczkowskiego*, „Dagerotyp" 2009 nr 18.

Grzymała-Siedlecki, Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Jasiński, Tomasz Seweryn Jan, *Teoria sztuki dramatycznej*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, wybór i opracowanie: D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana", Kraków 2007.

Jędrzejczyk, Anna, *Pierwszy i jedyny nauczyciel – relacje Heleny Modrzejewskiej z Janem Tomaszem Sewerynem Jasińskim*, [w:] *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Kędziora, Alicja, *Kleopatra Modrzejewskiej w fotografii*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.

Kosiński, Dariusz, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana", Kraków 2005.

Kosiński, Dariusz, *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym do końca XIX wieku – główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Koźmian, Stanisław, *Dalila*, „Czas" 1879 nr 248.

Koźmian, Stanisław, *Teatr, t. I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Leo, Anna, *Wczoraj (gawęda z niedawnej przeszłości)*, F. Hoesick, Warszawa 1929.

Lesiak-Przybył, Bożena, Warzecha Aldona, *Materiały archiwalne związane z osobą Heleny Modrzejewskiej przechowywane w Archiwum Państwowym w Krakowie. Przewodnik*, Archiwum Państwowe w Krakowie, Kraków 2009.

[Lubowski, Edward], Spirydion, *Kodeks światowy, czyli znajomość życia i wszelkich stosunków z ludźmi*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1881.

Maresz, Barbara, *„Drukowane oklaski?" Polska prasa o występach gościnnych Modrzejewskiej*, w: „Pamiętnik Teatralny" 2009, z. 3-4.

Maresz, Barbara, *Ikonografia polskich występów gościnnych Heleny Modrzejewskiej*, [w:] *Helena Modrzejewska. Addenda do badań nad życiem i twórczością*, red. A. Kędziora, E. Orzechowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.

Nowości teatralne, „Dziennik Warszawski" 1873 nr 116.

Raszewski, Zbigniew, *Modrzejewska-warszawianka*, [w:] tegoż *Weryfikacja czarodzieja i inne szkice o teatrze*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze" Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

Raszewski, Zbigniew, *Modrzejewska-warszawianka*, „Pamiętnik Teatralny" 1996, z.1-2.

Siedlecki, Franciszek, *Helena Modrzejewska*, Związek Artystów Scen Polskich, Warszawa 1927.

Szczublewski, Józef, *Żywot Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Szymanowski, Wacław, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1871 nr 170.

Szymanowski, Wacław, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1868 nr 41.

Wanicka, Agnieszka, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wanicka, Agnieszka, *Wstęp*, [w:] *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej*, Kraków 2007, wybór i opracowanie: D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, przy współpracy A. Narębskiej, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana", Kraków 2007.

Wernick, Fritz, *Fritza Wernicka opis Warszawy z 1876 r.*, opr. i tłum. I. i J. Kosimowie, [w:]

Studia warszawskie, t. VI, Warszawa 1970.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pozerali-ja-oczyma*