

Dobrochna Ratajczakowa

"Siła fatalna" romantycznego gestu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5, 120-135

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dobrochna Ratajczakowa

**„Siła fatalna”
romantycznego gestu**

Rzeźbione
w śniegu

Czy w przypadku gry aktorskiej uzasadnione jest mówienie o tradycji, o dziedzictwie, skoro aktor rzeźbi swoje twory „w śniegu” i po sztuce wielkich mistrzów sceny tak niewiele (w sensie materialnym) pozostaje? Wszak dzieło aktorskiego kunsztu jest ulotne, przemija wraz z rolą, ze spektaklem, podlega nieustannemu przekształcaniu, rozgrywa się w kruchej przestrzeni *między* scenicznymi postaciami. Co może zatem pozostać po sztuce aktorskiej, gdy pomimo ciągłych powtórzeń niczego tu przecież nie sposób powtórzyć, żadnej sytuacji, kwestii, układu aktor — aktor, aktor — widz? Opisy, wspomnienia, relacje, rysunki czy fotografie bywają wątpliwymi dokumentami. Przenoszą częstokroć fałszywą wiedzę o grze dawnych mistrzów. Podobnie jak tekst dramatu niewiele mówi o spektaklu — wszelki opis aktora działającego na scenie dostarcza więcej chyba informacji o odbiorcy niż o aktorze; same opisy, podległe regułom konwencji pozateatralnych, nie mogą współtworzyć tradycji aktorskiej ani jej współkształtować.

Co gwarantuje więc ową — wyczuwalną przecież —

ciągłość w podnoszeniu aktorskiego kunsztu i kształtowaniu się jednorodnego stylu? Zawód aktora to rzemiosło zdobywane na zasadzie terminowania, i to rzemiosło zorganizowane w oparciu o wzory — bez mała — cechowe. W zamkniętej wspólnotcie „ludzi teatru” uczeń musi stykać się z mistrzem bezpośrednio, oko w oko, a pamięć wzrokowa stanowi główny element jego aktorskiej wiedzy. Tylko to, co zobaczone naocznie, co uchwycone na gorąco wchodzi istotnie do bagażu doświadczeń zawodowych aktora i może być odtworzone, przymierzone do własnych możliwości. Dlatego nawet aktor z dyplomem, lecz nie znający sceny — dopiero po pięciu, dziesięciu latach przyuczania się w teatrze zostaje naprawdę aktorem. Bo aktorem nie „bywa się”, jak poetą — jest się nim bezustannie.

Po drugie — metoda pracy z aktorem (i aktora nad rolą) sprzyja utrwalaniu się stereotypów (gestu, grymasu, intonacji); polega bowiem na ciągłym powtarzaniu, „wkuwaniu” roli, powielaniu jej w okresie prób i podczas kolejno wznawianych przedstawień. Jeśli zwrócić przy tym uwagę na fakt, że określone sztuki nieustannie powracają na deski sceniczne, że podstawowy repertuar teatrów nie jest nieograniczony, dzięki czemu wielokrotne występowanie w tej samej roli na przestrzeni wielu lat jest nie tylko możliwe, lecz często spotykane — łatwo zrozumieć, że bywali i bywają aktorzy grający postaci jedynie określonego rodzaju i że ich twarze „przyrosły” wręcz do kreowanych postaci dramatycznych. W systemie leksykalnym aktorskiego „języka” powstają jak gdyby „złożone klisze” sytuacji, postaci, obrazów — mające raz na zawsze ustaloną formę, działające nieomal jak przysłowia. Jedynie dzięki tej właśnie specyfice aktorskiego rzemiosła mogła powstać i rozwijać się tak świetnie *commedia dell'arte*, gdzie pod pozorami improwizacji (elementy improwizacji ma wszak każdy występ aktora) użytkowano po prostu doskonale już obrobione „klisze”.

Mistrz i
czeladnik

Argan
Fijewskiego

Przedstawione wyżej okoliczności sprzyjają przenoszeniu z pokolenia na pokolenie bez pośrednictwa dodatkowych, zafałszowujących kunszt aktorski dokumentów, dobrze utrwalonych przez poprzedników wzorców, z którymi kontynuatorzy „dawnego gestu” mogą zgadzać się lub nie, lecz z którymi muszą się liczyć, wobec których muszą określać się wciąż od nowa. (W tym kontekście znamion symbolu nabiera głośny niedawno fakt sięgnięcia przez Tadeusza Fijewskiego z okazji pięćdziesięciolecia swojej pracy scenicznej do roli Argana z *Chorego z urojenia*, w której to sztuce zaczynał grać jako młody chłopak, obserwując wówczas w roli Argana Aleksandra Zelwerowicza.) Pytanie o udział tradycji w grze aktorskiej nie jest bynajmniej stawiane w próżni. Zwłaszcza zaś: problem tradycji romantycznej. Dramat romantyczny bywa traktowany jako podstawa naszego repertuaru, a „romantyczność” pretenduje do rangi najwyższej pochwały sztuki aktorskiej.

Materiał
zastępczy

Jednakże — nieco wbrew temu, co powiedziano wyżej — o wpływie romantycznego wzorca i o jego żywotności w sztuce aktorskiej dnia dzisiejszego wnosić można drogą pośrednią i w sposób pośredni można ów wpływ opisać. Teatrolog nie jest w stanie odwoływać się do naocznych doświadczeń ani stwierdzić wprost, na podstawie obserwacji, co we współczesnym aktorstwie przejęte zostało po wielkich poprzednikach. Recenzje, relacje, wspomnienia i opisy, wyznania i manifesty są więc tu materiałem zastępczym, ale jedynym; ma on wszak pewną zaletę: świadczy o — wspólnym dla wszystkich uczestników komunikacji teatralnej — poczuciu związków z poprzednikami. Jest dokumentem odbiorcy, który także — podobnie jak aktor — zachowuje pamięć ról, kreacji, stylu gry.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego, „romantyczność” sztuki teatralnej uświadamiano sobie nader wyraźnie; świadczą o tym wyznania Leona

Schillera i Wilama Horzycy, ich próby stworzenia monumentalnego teatru poetyckiego, opartego głównie na polskim dramacie romantycznym i neoromantycznym, które poprzez konstruowanie widowiska w wielkim stylu przekształciły i rozwinęły także metody i środki działań aktorskich. Jak gdyby na przekór hasłom antyromantycznym w rodzaju: „Teatr romantyczny umiera, rodzi się teatr mechaniczny” czy też — „Śmierć romantyzmowi, symbolizmowi, programizmowi. Niech żyje mechaniczny instynkt”¹. Wzorcowym niemal aktorem, umiejącym łączyć w sobie przeciwstawne pierwiastki, wysunięte naraz jako podstawowe, realizm i fantazję, był Bolesław Leszczyński, scalający pasję realisty z romantycznym zaangażowaniem w odtwarzaną postać oraz nie stroniący od scenicznej improwizacji, która nadawała jego grze element zagadkowości i tajemnicy. Tę zresztą podskórną, silną wibrację romantycznego stylu gry dostrzegał w polskim aktorstwie Leon Schiller, wskazując na jej obecność nawet w naturalistycznej grze Karola Adwentowicza, który dopuszczał do głosu tak obce naturalistycznej stylistyce elementy, jak liryzm, patos, ekstatyczność, duchowy ekshibicjonizm, skłonność do monumentalizmu i idealizowania rzeczywistości.

Wielki
styl

W naszych czasach miejsce deklaracji proromantycznych zajęły raczej manifesty przeciwstawne przedwojennym tendencjom. Romantyzm postschillerowski uległ uklasycznieniu, utracił rozmach wizji, wracając ponownie na scenę pudełkową. Romantyczny styl gry aktorskiej stał się dla eklektycznego, wielostylowego aktora co najwyżej jednym z punktów odniesienia. Uznany przy tym za „bardzo odległy od dzisiejszego sposobu odczuwania” (Erwin Axer), stał się archaiczny, niemożliwy wręcz do podjęcia, ograniczony do nieznośnej deklamacji i fałszywego pa-

¹ *Dramat ruchu*. „Blok” 1924 nr 5. T. Czyżewski: *Pogrzeb romantyzmu — wwiąd starczy symbolizmu — śmierć programizmowi*. „Formiści” 1921 nr 4.

tosu. Również poszukiwania kontekstów rozwojowych dla współczesnego aktorstwa idą w innych kierunkach: Edward Csato wskazuje na naturalizm i symbolizm jako na aktualne, żywe jeszcze źródła, związane z walką o autonomię teatru².

Aktor
wielostylowy

A jednak niezależnie od manifestów, świadczących raczej o kierunku poszukiwań niż o źródłach sztuki aktorskiej i stosunkowo stałych jej wyznacznikach, tradycja romantyczna, nie tak dawna wcale i leżąca nieomal razem z klasycyzmem u podstaw zawodowej sceny polskiej i zawodowego aktorstwa, bywa i dzisiaj obecna w aktorskim rzemiośle. Oczywiście nie w znaczeniu przejmowania na serio, z pierwszej ręki — romantycznej stylistyki wykształconej, co warte jest podkreślenia, nie na dramatach romantycznych najwyższego lotu, granych do dzisiaj na scenie, lecz na romantycznej dramie i melodramacie, który jeszcze w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku stanowił powszedni chleb teatru.

Romantyczny
realizm

Wertując recenzje teatralne i wypowiedzi krytyczne o współczesnym teatrze, dostrzec można — charakterystyczny zarówno dla dwudziestolecia międzywojennego, jak i dla lat powojennych — podskórny niejako bieg romantycznej tradycji, manifestującej się właśnie w twórczości scenicznej aktora, w jego indywidualnym stylu gry. Władysław Zawistowski podkreślał na przykład „prawdziwie romantyczny realizm” Aleksandra Zelwerowicza, skojarzony z „zupełnie nowożytnym traktowaniem psychologii i groteski”³, Leon Schiller widział aktorstwo Jerzego Leszczyńskiego „między dwoma biegunami: realizmem i romantyzmem” — patetycznym i porywającym widownię „własną męką”⁴, Andrzej Wirth wy-

² E. Csato: *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*. Warszawa 1967, s. 137—138.

³ W. Zawistowski: *Teatr warszawski między wojnami. Wybór recenzji*. Warszawa 1971, s. 215—216.

⁴ L. Schiller: *Teatr Ogromny*. Oprac. i wstępem opatrzył Z. Raszewski. Warszawa 1961, s. 415—417.

odrębnił w grze Niny Andrycz „własny styl romantycznego gestu i podniosłej tonacji”⁵, a Edward Csato uchwycił charakterystyczną „romantyczną elokwencję” Mariana Wyrzykowskiego⁶. Wypowiedzi tego rodzaju można mnożyć. Ale zauważmy od razu, że odnoszą się one przecież do aktorów startujących najpóźniej w dwudziestoleciu międzywojennym, a poza tym — jak na przykład pisze Witold Filler — pod pochwałami, którymi obdarzano przedstawicieli tego pokolenia, „zawsze tkwiło niewypowiedziane niedopowiedzenie, iż sztuka ich kończy epokę, nie zaczyna”⁷.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w aktor-
skim alfabecie pojawiły się trzy naczelne zasady: za-
sada oszczędności, dyskrecji i skrótu. Przy czym wa-
runkiem *sine qua non* stał się wymóg intelektualiz-
mu. Idealnym aktorem „nowoczesnym”, pełniącym
niemal funkcję symbolu, był wówczas Gustaw Ho-
loubek. Równocześnie wszakże w latach następnych
pojawił się wzorzec przeciwstawny, oparty na krzy-
ku, chaosie, żywiołowości i ekstazie, gdzie „czucie”
zostało ponownie przeciwstawione „rozumowi”. Pro-
pozycję tę, reprezentowaną chociażby przez aktor-
stwo Daniela Olbrychskiego, można by przymierzyć
do założeń neoromantyzmu, jeżeli, rzecz jasna, za
wyznaczniki romantyczności przyjmujemy przeciwień-
stwo racjonalizmu, umiaru i dystansu. Tymczasem,
co może wydać się na pierwszy rzut oka paradoksal-
ne, właśnie aktorstwo Gustawa Holoubka określone
zostało kilka lat temu mianem „romantycznego”.
„Holoubek, wbrew niezmiernie współczesnym pozo-
rom — pisała Maria Czanerle — jest aktorem naj-
bardziej romantycznym i nonkonformistycznym, ja-
kiego wydał nasz powojenny teatr. Na różnych ob-
szarach i szczeblach literatury (...) buntuje się prze-

Intelektua-
lizm
Holoubka

⁵ A. Wirth: *Teatr jaki mógłby być*. Warszawa 1964, s. 159.

⁶ Csato: *op.*, s. 224.

⁷ W. Filler: *Aktor: kiedy gra nowoczesnie?* „Kultura” 1970 nr 25.

ciw różnym formom zła jakimi świat zawsze osaczał i osacza człowieka”⁸.

Fascynacja
osobowością
autora

Nonkonformizm zatem, bezpardonowa walka ze złem, bunt — stałyby się głównymi wyznacznikami postawy romantycznej. A także, czy raczej przede wszystkim — indywidualność, odrębność, niepowtarzalność. Tę fascynację osobowością aktora, przenoszona ponad technikę i rzemiosło, znajdziemy na każdym kroku zarówno w wypowiedziach samych aktorów, jak i krytyków. Świadczą o tym na przykład portrety aktorskie J. P. Gawlika (*Twarze teatru*), *Niebieskie kartki* Adolfa Rudnickiego poświęcone teatrowi, wypowiedzi miłośników teatru telewizji, drukowane w „Tygodniku Kulturalnym”, uwagi krytyków i ludzi teatru, jak np. Jerzego Kreczmara, Andrzej Wirtha czy Józefa Gruda. „Nasi wybitni aktorzy — zauważa Wirth — są przede wszystkim ciekawymi osobowościami, których intensywność pociąga nas tak dalece, że już w niej samej jesteśmy skłonni znajdować upodobanie”⁹. W konsekwencji — indywidualność prowadzi do „zwycięstwa człowieka nad *métier* — jak pisze Gruda — a więc do doskonałego *métier*, do rzemiosła podporządkowanego”¹⁰.

„Kiedy wchodzimy do teatru” — pisze Adolf Rudnicki o grze Ireny Eichlerówny — z góry wiemy, że aktorka od pierwszej chwili zagarnie scenę dla siebie (...), że wszystko, co zechce, znajdzie się w jej zasięgu (...) że nie pozostawi ani centymetra przestrzeni bez swego władztwa (...). Wchodzimy do teatru często z góry zniechęceni do tej tyranii, monotonii środków; często przychodzimy także z inną koncepcją roli, ale kończy się zawsze tak samo: wycho-

⁸ M. Czernerle: *O Świdorskim z powodu Solomona*. W: *Twarze i maski*. Kraków 1970, s. 304—305.

⁹ A. Wirth: *Zapiski z domu Szekspira*. W: *Teatr...*, s. 132.

¹⁰ J. Gruda: *Szkic do portretu aktorki*, „Teatr” 15—30 XI 1959, s. 22.

dzimy raz jeszcze pokonani”¹¹. Również Holoubek zdaniem Rudnickiego należy „do owej rasy aktorów, którzy zawsze grają tylko siebie, a których nigdy nie ma się dosyć. Więcej, należy on do owej rasy aktorów, którzy zawsze powinni zostać sobą, bowiem zespół środków aktorskich, technicznych, jaki mają nam pokazać, nie może być bardziej ciekawy od nich samych”¹². „Jest na pewno największym aktorem polskim swego pokolenia” — pisze Jan Kott o Holoubku¹³. „Swoją grą, swoją oryginalnością — podkreśla Gawlik — przekreśla wszelkie zakusy reżyserskie, o ile nie pokrywają się z jego widzeniem dramatu. Dlatego jest zawsze «absolutnie rozpoznawalny» i zawsze «absolutnie autonomiczny»”¹⁴. „Podporządkowuje sobie, przysyłania innych aktorów? — wykrzykuje Gruda w obronie Eichlerówny — A co ma robić? Być taką jak oni? Niech starają się jej dorównać! (...) kto im każe brać z niej nie to, co jest wielkie; prawdę ludzką, a to, co jest zbyteczne — nadmiar stylizacji? Wystarczy jeden jej uśmiech, szepł, pochylenie głowy — jesteśmy zdobyłci, urzeczłeni”¹⁵.

Zaborczość
Eichlerówny

Charakterystyczny jest ten przesadny, dziewiętnastowieczny w istocie kult aktora i to w epoce panowania reżyserów na scenie, jak również wysuwanie na miejsce naczelné tych cech, które bez wątpienia wyznaczają romantyczny rodowód aktorstwa: pochwała indywidualności, odrębności, dominancy osobowości ponad rzemiosłem, ducha nad materią, uczucia nad umysłem. W ten sposób na miejsce studiów i analiz wkracza improwizacja, na miejsce gry zespołowej — prawo do traktowania innych partnerów

¹¹ A. Rudnicki: *Eichlerówna*. W: *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*. Kraków 1956, s. 129.

¹² A. Rudnicki: *Holoubek*. W: *Naręczony Beaty. Niebieskie kartki*. Warszawa 1961, s. 210.

¹³ J. Kott: *Holoubek*. „Teatr” 1—15 III 1961.

¹⁴ J. P. Gawlik: *Gustaw Holoubek*. W: *Twarze teatru*. Warszawa 1963, s. 322—324.

¹⁵ Gruda: *op. cit.*

Improwizacje

jako tła. Toteż nic dziwnego, że zdaniem Gawlika improwizacja jest właśnie szczytem gry aktorskiej, o której marzy Holoubek, poszukując antytezy „rutyny”, „zimnej”, wyspekulowanej gry. Ale przecież także Bolesław Leszczyński — o czym pisze Ryszard Górski — „nie chciał powtarzać z precyzją niemal mechaniczną raz ustalonych efektów, gdyż wychodził z założenia, że aktualnie, podczas gry, przeżywając stan uczuciowy postaci, potrafi znaleźć najlepszy sposób wyrażenia go, że ten stan poddyktuje mu, jakich użyć środków wyrazu”¹⁶.

Już
Bogusławski

I tak oto, od początku pełni podejrzeń, dochodzimy do zaskakujących wniosków, że trop, na który trafiamy, wiedzie wprost do doświadczeń poprzedników, że źródeł polskiego aktorstwa, tak łatwo wyczuwalnych po dziś dzień, mających nadal wyraźny wpływ i znaczenie, szukać należy w procesach zapoczątkowanych już w epoce Wojciecha Bogusławskiego, kiedy to twórca sceny polskiej, poczynając od klasycystycznych tendencji, narzuconych pierwszemu pokoleniu zawodowych aktorów, przeszedł po okresie lwowskim do grania romantycznych dram i melodramatów, wykształcając na drugorzędym dramacie nowy styl gry, przedkładający nad „klasyczną” deklamację wyrazistą mimikę i gest, nad kult rzemiosła — pochwałę indywidualności. Romantyczny polot, jak zauważa Władysław Bogusławski, przenikać miał odtąd zawsze grę aktorów tzw. szkoły warszawskiej i był na tyle silny, że przyjmowali go niejednokrotnie wybitni przybysze spoza Królestwa, przedstawiciele „szkoły krakowskiej”.

Mógł on też być i był w istocie przekazywany nieczym „pałeczka Prospera” przez poszczególne generacje aktorów, tworząc wyrazistą linię rozwojową nie pozbawioną wszelkich cech bezpośredniej kontynuacji. Wystarczyłoby opisać rzetelnie chociażby poczet wybitnych aktorek scen warszawskich, poczynając od Józefy Ledóchowskiej, poprzez Leontynę Żuczkow-

¹⁶ R. Górski: *Bolesław Leszczyński*. Warszawa 1938, s. 47.

ską-Halpertową, Helenę Modrzejewską do Ireny Eichlerówny, aby „wyznaczyć romantyczne tropy i sposoby ich „dziedziczenia”. Zwłaszcza, że nie obywało się to u samych aktorek bez świadomości ciągłości i następstwa, przejmowania tradycji i buntowniczych zamachów na tradycję. Co zresztą odbywało się publicznie, na oczach widowni, niezwykle pamiętliwej i niełatwo wyzbywającej się utrwalonych nałogów. Przypomnijmy więc jedynie, że bezpośrednią następczynią Ledóchowskiej, niekoronowanej królowej sceny wczesnego etapu romantyzmu w teatrze, była grająca jeszcze razem z nią na deskach scenicznych — Halpertowa. Teatralne spięcia między tymi dwiema aktorkami, z których jedna jeszcze podczas trwania kariery drugiej została kreowana na jej następczynię, znalazły swój finał w ostatniej, pożegnalnej już roli Ledóchowskiej, w dramie *Amalia Mansfield*, kiedy to Ledóchowska jako baronowa de Voldeemar symbolicznie niemal udzielała przebaczenia „występnej Amalii”, granej przez Halpertową.

Z kolei nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Helena Modrzejewska, wchodząc w roku 1868 na scenę warszawską, zmuszona została do zagrania pożegnalnej roli Halpertowej (*Adrianna Lecouvreur*), a 1 XI 1869 r. wystąpiła w *Pannie de Belle-Isle* Dumasa, którą Halpertowa równo 24 lata wcześniej (1 XI 1845 r.) wprowadziła na scenę warszawską. Przejęła więc niejako berło po będącej już wówczas na emeryturze aktorce. W tej sytuacji jakże znamienne brzmią słowa Halpertowej, przypisywane jej przez legendę: „Ona zaczyna od tego, na czym ja skończyłam”. Również współcześnie zdanie to rozumiane było symbolicznie jako dowód podjęcia tradycji i pozycji po dawnej gwiazdzie. Do tego kręgu dopisuje w 1936 r. Bohdan Korzeniewski Irenę Eichlerównę, bowiem „któż, jeśli nie ona, weźmie

Dziedziczenie
romantyzmu

Sztylet po
Modrzejewskiej

po Modrzejewskiej krwawy sztylet rdzewiejący w rekwizytorni”¹⁷.

Oczywiście, że konwencja i stylistyka gry jest u wszystkich wymienionych przykładowo aktorek różna. Już Halpertowa inaczej rozumiała romantyzm i inaczej grała nawet rolę swojej poprzedniczki niż starsza od niej o pokolenie Ledóchowska. Z kolei gra Modrzejewskiej, określana przez Bogusławskiego czy Grzymałę-Siedleckiego jako zderzenie romantyzmu i realizmu, znacznie różniła się od gry Halpertowej. Na kreacje Eichlerówny złożyło się jeszcze więcej elementów, nie wyłączając wszakże wpływów romantycznych.

Trawestując
Eliota

Trawestując lekko zdanie Eliota, można zatem powiedzieć, że „przystępując do aktora (...) odkryjemy często, że najlepsze i najbardziej indywidualne części jego dzieła to te właśnie, w których zmarli aktorzy, jego przodkowie, najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność”¹⁸. Gdyby bowiem wyodrębnić tutaj pewne wspólne cechy, tkwiące niejako u podłoża aktorstwa, niezależnie od manieri i właściwych danemu okresowi sposobów traktowania słowa, gestu i ciała aktora, doszlibyśmy do wniosku, że obok emocjonalnego ujmowania roli, które pozwalało „magnetyzować” widownię, na scenie romantycznej należało nie tyle grać, co być, narzucając kolejnym rolom, sztukom, teatrowi swoją indywidualność. I to należało być ponad rzemiosłem. „Któż patrząc na grę pani Halpertowej (...) — pisał Lesznowski — mógłby pomyśleć, że gra ta jest wypadkiem głębokich poprzednich rozmyślań i badań. Któż nie powiedziałby, że to improwizacja jednej chwili (...). Nie aktorka, ale prawdziwa Elwira (*Mąż i żona*), Zofia (*Przyjaciele*) (...) porywała nas”¹⁹.

¹⁷ B. Korzeniewski: *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935—1939*. Warszawa 1966, s. 142.

¹⁸ T. S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 312.

¹⁹ Cyt. za H. Świetlicka: *Leontyna Halpertowa*. Warszawa 1968, s. 106.

Niezależnie więc od tego, czy rola wymagała w istocie studiów, czy nie — improwizacja urzekala widzów, lekka, naturalna gra, nie potrzebująca na pozor rzemiosła, toteż w grze aktorskiej chodziło o uzyskanie złudzenia improwizacji. Uwaga ta odnosi się zarówno do sztuki aktorskiej Halpertowej, co Eichlerówny i Modrzejewskiej, której notatki zamieszczane na rolach dowodzą ciągłej pracy i kontroli nad scenicznym wyrazem, nad „wyglądem” postaci, odtwarzanych z „lekkością” i „niesłychaną swobodą”.

Norma naturalności i prawdziwości, którą szermował romantyzm (przypomnijmy Mickiewiczowskie: „Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam (...))” wprowadzała również na scenę problem realizmu, stanowiącego w coraz to innych wydaniach warunek *sine qua non* aktorstwa czterech omawianych gwiazd sceny warszawskiej. Już Iksowie gromili Ledóchowską za kiwanie głową, zbyt cichy głos w tragediach, nazbyt wyrazistą mimikę, zbyt gwałtowne zmiany w przechodzeniu od dumy i gniewu do rozpacz, starali się także tępić westchnienia, jęki i szloch, które usuwały na plan dalszy tak pielęgnowaną przez klasyczną estetykę — sztukę słowa. Halpertowa posunęła się jeszcze dalej w realistycznym wyrażaniu uczuć, a talent Modrzejewskiej „najszczerzej wypowiedział się w realizmie”, jak stwierdził Władysław Bogusławski²⁰.

Realizm ów był wszakże stosowany jedynie do pewnych, ściśle określonych granic, które wytyczała estetyka i osobowość aktora, a które nie pozwalały zepchnąć kreowanej postaci w charakterystyczność i rodzajowość, utrzymując ją na „koturnie” swego rodzaju, oddalonym od życiowej potoczności i pozwalającym zwyczajne elementy, wzięte z życia — przemieniać w niezwykłą całość. Słusznie pisał o tej metodzie Grzymała-Siedlecki, że jest to „zanurzenie

Sztuka
aktorska
Halpertowej,
Eichlerówny
i Modrzejew-
skiej

²⁰ W. Bogusławski: *Sity i środki naszej sceny*. Warszawa 1961, s. 212.

obrazu uczuć śmiało w prawdę, a jednak nasycanie go po brzegi poezją”²¹. A w tej sytuacji nawet „obnażanie swych słabości najbardziej bezwstydnie jest właśnie dowodem siły”²². I nie pozbawia aktora pewnego szczególnego elementu uwznioślającego i sublimującego swoistą „elegancję artystyczną”.

Grande dame,
sceny warszawskiej

Nie bez powodu tedy Ledóchowską nazywano *grande dame* sceny warszawskiej, o grze Halpertowej pisano, że „nigdy natura tak tchnieniem sztuki wyzłoconą nie była”, a za charakterystyczną cechę talentu Modrzejewskiej uznano właśnie „artyzm”, „prawdę zakłątą w linię ideału”. „Trzymając się ściśle wymagań realizmu — pisał o Modrzejewskiej Feliks Koneczny — nie opuszczając nigdy żadnego konkretnego rysu z zewnętrznej charakterystyki, nie obawia się, żeby to miało zaszkodzić idealnemu pięknu; co więcej stara się nawet o to, z widoczną usilnością, żeby przymnożyć każdej roli takich rysów plastycznych (...)”²³. Dzięki temu powszedniość urastała niejednokrotnie do rangi symbolu i nawet pocałunek, na co wskazuje Franciszek Siedlecki, stawał się w wykonaniu Modrzejewskiej nie tyle wyrazem przyziemnej, określonej miłości, co jej nierealnym, ponadczasowym obrazem. „Ciało, które zostaje na stopniach ołtarza (w finale *Marii Tudor — D. R.*) — pisze o Eichlerównie A. Wirth — nie ma w sobie nic ani z królowej, ani z kobiety. Jest już tylko prawie klasycznym symbolem ludzkiego cierpienia”²⁴.

Nieodłączną cechą i właściwością aktorstwa wszystkich artystek, o których tutaj mówimy, był również „fluid przenikający setki dusz” (jak pisała Zapolska o Modrzejewskiej), emocjonalna reakcja widowni, będąca przecież nieodzownym składnikiem kreowa-

²¹ A. Grzymała-Siedlecki: *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa 1957, s. 80.

²² Gruda: *op. cit.*

²³ Cyt. za J. Szczublewski: *Helena Modrzejewska*. Warszawa 1959, s. 138.

²⁴ A. Wirth: *Technika królowej*. W: *Teatr...*, s. 48.

nej postaci, aktorskiego kunsztu każdego spektaklu. W ten sposób odbiorca wzbogacał grę zarówno Ledóchowskiej, Halpertowej, Modrzejewskiej, jak i Eichlerówny własną spontanicznością, wzruszeniem, płaczem; tak, może przede wszystkim łzami, zważywszy, że wymienione aktorki największe swoje triumfy odnosiły w tragediach. I tak w roku 1806 Ledóchowska „we wszystkich scenach wprowadzając patrzących w najcudniejsze omamienie rozdzierała głęboko ich serca. Łzy czułości, które powszechnie wycisnęła, są najprawdziwszą gry jej pochwałą”²⁵.

Reakcje
widowni

W 1868 r. Wincenty Rapacki notuje reakcję widowni na grę Modrzejewskiej: „Publiczność słucha jej, śmieje się jej śmiechem, płacze jej łzami, a w końcu wybuchu rozpaczliwym jękiem nad tragicznym zgonem bohaterki”²⁶. W roku 1832 sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego” ogląda na scenie Halpertową: „co do mnie szczerze wyznaję, że chociaż mężczyzna płakałem jak dziecię, zapomniałem, że byłem w teatrze”²⁷. W 1935 r. notuje Grzymała-Siedlecki o grze Eichlerówny: „Po niektórych jej powiedzeniach przebiegał nas dreszcz zachwytu”²⁸. Rok 1836. O Halpertowej: „Wylewałem łzy i wstydzilem się ich potoku. Słowem, byłem na wpół obłąkany i nie wiedziałem, czy jeszcze istnieję”²⁹. Rok 1955. „Kiedy Eichlerówna zbiega ze schodów, serce podchodzi do gardła. Nic więcej nie da się powiedzieć”³⁰. „Budzi wzruszenia, do których tylko ona posiada klucz”³¹.

Wskazaliśmy tu na romantyczny rodowód polskiego aktorstwa, który musi ciążyć nadal i to w sposób wy-

²⁵ Cyt. za J. Lipiński: *Józefa Ledóchowska*. Warszawa 1963, s. 45—46.

²⁶ W. Rapacki: *100 lat sceny polskiej w Warszawie*, Warszawa 1925, s. 146.

²⁷ Cyt. za Lipiński: *op. cit.* s. 149—150.

²⁸ A. Grzymała-Siedlecki: *Z teatrów warszawskich 1926—1939*. Warszawa 1972, s. 235.

²⁹ Cyt. za Świetlicka: *op. cit.* s. 55—56.

³⁰ J. Kott: *Poskromienie złoźników*. Warszawa 1957, s. 91—92.

³¹ Rudnicki: *Eichlerówna*, s. 130.

Przejaskrawienia i
wynaturzenia

rażny na kształcie i pojmowaniu tego zawodu. Romantyczny wzorzec nie miał jednak łatwej drogi i rozwijał się z dużymi opóźnieniami, meandrycznie, skokami, toteż trudno mimo wszystko przyjmować bez zastrzeżeń jego wyczuwalną czy — nade wszystko — jednorodną, ściśle określoną presję na współczesne polskie aktorstwo. Wpływ ten osłabia przecież fakt wykształcania romantycznego stylu gry na repertuarze drugorzędny, na dramie i melodramacie (poczynając od Wojciecha Bogusławskiego), co musiało doprowadzić do koniecznych przejaskrawień i wynaturzeń (niedostatek ważkiego słowa ratowano wszak przesadnym gestem, a poza tym były to na ogół dramy popularne grane dla szerokiej widowni, mało skupionej na oświetlonym i składającym się początkowo tylko z miejsc stojących parterze, co z kolei wymagało ostrego rysowania postaci).

Pierwsza próba wprowadzenia wielkiego romantycznego repertuaru na scenę polską również przypadła nieszczęśliwie na okres pozytywizmu i dopiero właściwie w latach dwudziestych romantyczny repertuar „wysokiego stylu” szerzej wszedł na nasze sceny... W każdym razie, jeśli nawet trudno mówić u nas w wyniku takich czy innych okoliczności o rozwiniętej w pełni grze romantycznej, o romantycznym stylu gry — można dostrzec rozwinięte znakomicie i stale obecne w polskim teatrze romantycznej proweniencji indywidualności aktorskie. To właśnie bodaj romantyzm dał im nieograniczone właściwie możliwości rozwoju; narzucając wymóg naturalności i prawdziwości, nakazał studiować rzeczywistość (co stanowiło prawdziwą rewolucję wobec klasycznego wskazania kopiowania natury poprzez rysunki starodawnych posągów i obrazy wielkich mistrzów³²), postulując realizm — skierował zainteresowanie zarówno na widza, jak i na samego siebie,

³² Zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815—1819*. Oprac. i wstępem opatrzył J. Lipiński. Wrocław 1956, s. 186.

na własne wnętrze, które miało dyktować normalny na przekór wszelkim przyjmowanym *a priori*.

Indywidualność więc i wybitna osobowość stała się nadrzędnym celem aktorstwa i miernikiem najwyższym jego ambicji, jego lotów. A tendencje te zdaje się ciągle wysuwać i kultywować krytyka teatralna, ujmująca aktora w kategoriach maksymalnych. „Aktorstwo jest Molochem — pisze Józef Gruda — który żywi się krwią, czuciem żywych ludzi. Oto dla czego dobry aktor zasługuje na szacunek najwyższy”³³. Nic dziwnego, że nie brak w tym obrazie elementów prometejskich, bez mała religijnych... „Mógł być gwiazdorem, bożyszczem tłumów — wyznaje Tymon Terlecki — chciał być i bywał — apostołem”³⁴. Czy te słowa odnoszą się wyłącznie do Osterwy? I po której stronie rampy scenicznej znajduje się więcej owych „opętańców sceny, prześladowanych obsesją ogromu nie mieszczącego się na żadnej scenie naszego czasu”? Pomędzy tymi dwoma biegunami — sceną i widownią — powstaje zatem w dalszym ciągu „pole magnetyczne”, w którym najłatwiej wyczuć obecność romantycznych pierwiastków, choć najtrudniej je ująć w słowa, uchwycić, opisać. Na szczęście, skoro „zjadacze chleba” nadal bywają, co pokolenie, przeobrażani, „przerabiani” w aniołów, jest to najlepszy dowód na istnienie „siły fatalnej”. To tak wiele przecież. I tylko tyle.

Bożyszcze
tłumów

³³ Gruda: *op. cit.*

³⁴ T. Terlecki: *Ludzie, książki i kulisy*. Londyn 1960, s. 111.