

AGATA WÓJCIK

DWIE NAJPIĘKNIEJSZE BALLADYNY SŁOWACKIEGO

„kiedyś dobry aktor da uczuć słowa wyrwijące się z duszy...”

J. Słowacki¹

Sto lat temu hasło „Roku Słowackiego” wypełniło się bogatą treścią. Serce jubileuszowych inicjatyw ze względów politycznych najsilniej biło w kulturalnej stolicy Polaków – Krakowie.

Sto lat temu hasło „Ku czci Słowackiego” zbliżało do siebie Polaków. Sto lat temu Król Duch wyzwalał polskość. Jednoczył naród w działaniu. Artyści nadali mu miano swojego patrona. Dziś nie ma wątpliwości, to on wówczas budził z letargu wielką sztukę. Prowokował teatr do Wielkiej Reformy²!

„Aktor oczami zaczarowuje widza” – powiedziała Stanisława Wysocka³.

Gdyby nie jej gra, nie byłoby takiej Balladyny, o jakiej marzył Słowacki – Mlle George czy Stanisławy Wysockiej? Z. Raszewski zauważał: „Można wątpić czy rola Balladyny w ogóle by powstała, gdyby nie doświadczenie wyniesione z Porte-Saint-Martin”⁴. To tam przecież Słowacki znalazł inspirację twórczą w postaci gry Mlle George. Jako pierwsza ożywiła tę rolę

Mgr AGATA WÓJCIK – adres do korespondencji: agatawojcik@interia.eu

¹ Por. Z. R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 27.

² Badania nad krakowskimi obchodami jubileuszowymi z okazji setnej rocznicy urodzin oraz sześćdziesiątej śmierci Juliusza Słowackiego prowadzi w swej pracy doktorskiej mgr A. Wójcik pod kierunkiem prof. dra hab. W. Kaczmarka na KUL w Lublinie.

³ Zob. Z. W i l s k i, *Wielka Tragiczka*, Kraków 1982, s. 103.

⁴ *O teatralnym kształcie „Balladyny”*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 178.

na krakowskich deskach teatralnych Antonina Hoffmann⁵ i to z powodzeniem, przez lata nie mając sobie równej. Ostatecznie Raszewski, śledząc sceniczne losy tej kreacji, wyróżnił dwie artystki teatru miejskiego: Hoffmannową i Wysocką, co znamienne, stawiając je obok siebie⁶. I choć czasy, gdy rozbrzmiewał spór, która z nich była lepszą odtwórczynią tej roli, już dawno minęły i padło wiele słów w tej kwestii⁷, to jednak przeczucie, że moment podjęcia trudu artystycznego właśnie przez Wysocką był czymś więcej, niż wcieleniem się w rolę, skłania mnie do tego, by spojrzeć raz jeszcze na tę kartę historii sceny miejskiej w Krakowie.

Już na wstępie zaryzykuję tezę, że dopiero gra Wysockiej była odpowiedzią na głos poety. A co za tym idzie, jeśli bez Mlle George nie byłoby takiej – postaci Balladyny, to bez Wysockiej nie byłoby takiej – kreacji Balladyny, na jaką wieszcz ją skroił. Mało tego, artystka ta była odpowiedzią z krwi i kości oraz z ducha. By udowodnić postawioną tezę zacznę analizę materiału źródłowego od strony ciała – instrumentu gry aktorskiej.

Mlle George przyciągała młodego adepta sztuki teatralnej magnetyczną siłą do świątyni sztuki. Słowacki w liście z Paryża do matki pisał: „Zawsze biorę miejsce w jednej z pierwszych łóż, żeby widzieć grę jej twarzy – śliczna jest”⁸. Zapisując na kalce pamięci mapę twarzy, odznaczał możliwości, jakie stwarzało umiejętne wykorzystywanie warunków zewnętrznych. Na co zwrócił uwagę? Oczy, usta, nos... tego nie wiemy. Jedno jest pewne Mlle George inspirowała artystę. My pokusimy się o to, by w tym miejscu postawić obok muzy wieszczka zdjęcie Wysockiej.

O c z y. Mlle George, jak pisał Gautier, miała oczy „czarne” i „płomienne”⁹. Jakie były oczy Wysockiej? Krytyk z Lublina przyznawał, że atutem tej aktorki jest: „oko wielkie i wyraziste”¹⁰. W Warszawie wskazywano na: „oko żywe”¹¹. Zegładowicz oglądając Wysocką w akcji scenicznej pisał: „o oczach jak czarne, jarzące gwiazdy”¹². Po latach Papée, tworząc opis artystki, zana-

⁵ W i l s k i, dz. cyt., s. 115.

⁶ R a s z e w s k i, *O teatralnym...*, s. 176.

⁷ W i l s k i, dz. cyt.; J. G o t, *Mickiewicz i Słowacki w Teatrze Krakowskim w latach 1865-1885*, Warszawa 1956; J. M i c h a l i k, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, t. V, cz. 1, vol. 1-2, Kraków 1985.

⁸ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 19.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ W i l s k i, dz. cyt., s. 97.

¹¹ Tamże, s. 97.

¹² Tamże, s. 105.

czał, że uwagę przyciągały jej: „wielkie czarne oczy”¹³. Także Wilski, przedstawiając jej sylwetkę, podkreślał, że: „przede wszystkim przykuwają wzrok wielkie, szeroko otwarte oczy”¹⁴. Dalej jeszcze wykładał:

Sama znakomicie władała tym środkiem oddziaływania. Już w trzecim roku pracy na scenie mogła przeczytać w recenzji, że w grze jej „częstokroć więcej mówią piękne wyraziste oczy niż usta”. Wzrok jej mógł wyrażać najróżnorodniejsze uczucia¹⁵.

U s t a. Mlle George miała, jak notował Gautier:

Usta władcze, zakrzywione w kącikach, zachwycająco wzgardliwe, niby mściwe usta Nemezis czekającej rozkiełznania lwa. Czasem uśmiechają się, z królewskim wdziękiem, i wtedy nikt by nie przpuścił, że przed chwilą miały złorzeczenia współczesnych czy klątwy starożytnych¹⁶.

Natomiast Wysocka, jak zauważał Zegadłowicz, miała: „trochę męskie – wąskie usta”¹⁷. Papée charakteryzował je tymi słowy: „usta nieco przycięte, zdradzające siłę woli i upór...”¹⁸.

Co jeszcze przyciągało uwagę krytyki? Gautier pisał o „czysto i delikatnie sklepionych” brwiach Mlle George, charakteryzował także nos: „cienki i prosty, ukośnie zakończony falującymi z namiętności nozdrzami, cudownie prostą linią łączy się z czołem”¹⁹. Dalej jeszcze zwrócił uwagę na podbródek: „pełen stanowczości i siły unosi się zdecydowanie i kończy ten profil bogini raczej niż kobiety”²⁰. A jakie miała czoło według Gautiera? „Jak wszystkie pogańskie piękności panna George ma czoło duże, szerokie, czasem zmarszczone, ale nie za wysokie, trochę przypominające Wenus Milońską: pożądlive, lubieżne, władcze czoło”²¹. Brwi. Nos. Podbródek. Czoło. Zdawać by się mogło, że każdy centymetr twarzy wyrażał uczucia kłębiące się w głębi artystycznej duszy Mlle George. Czy mogła nie zachwycić Słowackiego?

¹³ S. P a p é e, *Stanisława Wysocka*, Poznań 1930, s. 31.

¹⁴ W i l s k i, dz. cyt., s. 97.

¹⁵ Tamże, s. 103.

¹⁶ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 21.

¹⁷ W i l s k i, dz. cyt., s. 105.

¹⁸ Dz. cyt., s. 31.

¹⁹ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 21.

²¹ Tamże.

Co poza oczami i ustami oceniali krytycy, studiując twarz Wysockiej? Zegadłowicz odnotował: „rysy wydatne” twarzy oraz „czoło mądrze złuczone nad brwiami”²². Na Papée wrażenie wywarły: „ogromne sploty kasztanowych włosów,...”²³. Natomiast Wilski, analizując zdjęcia Wysockiej, zwracał uwagę na: „Wydatny nos i trochę wysuniętą do przodu brodę”²⁴, a także na: „rozpuszczone włosy, rozdzielone przedziałkiem pośrodku głowy i opadające na ramiona”²⁵. Natomiast Michalik zanotował: „zwracała uwagę zdecydowanymi, «męskimi» rysami”²⁶.

Malując słowami twarze artystek, krytycy przyznawali jednocześnie, że były to instrumenty, na których potrafiły one wygrać niejedną emocję. Raszewski, przytaczając słowa Gautiera, ostatecznie podsumował: „Nie tylko oczy i usta, ale i nos, czoło, brwi, a każde z osobna wskazywały na to, co aktorka przeżywa grając w danej chwili”²⁷. Natomiast krytyk oceniający grę Wysockiej w Lublinie zauważał: „twarz podatną do gry mimicznej”²⁸. Wilski donosił, że grająca miała świadomość gry twarzą, przy czym sama w swoich artykułach zwracała szczególną uwagę na oczy, pisała: „Widz bierze uczucie i wizję z oczu aktora. Aktor oczami zaczarowuje widza. Za pomocą oczu stwarza się kontakt między aktorem i widzem”²⁹. To był jej mocny punkt. Potwierdzają to choćby słowa krytyka z „Przeglądu Polskiego” o szerokich możliwościach artystki: „od straszliwej męki do udanego kamiennego spokoju w twarzy”, które wraz z nim śledziła publiczność³⁰. Z opisu twarzy zarówno Mlle George, jak i Wysockiej wynika jeszcze jedno – biła od nich jakaś siła, stanowczość, władczość. Patrząc na Mlle George, Gautier dostrzegał, powiedzmy to jeszcze raz: „profil bogini raczej niż kobiety”³¹. Natomiast Wilski, oceniając rzeźbę głowy Wysockiej, wykonaną przez Konstantego Laszczkę, zauważył, że artysta zarówno uchwycił wygląd zewnętrzny aktorki, jak i oddał sferę ducha, charakterystyczną dla niej posągowość i monumentalność³².

²² W i l s k i, dz.cyt., s. 105.

²³ P a p é e, dz. cyt., s. 31.

²⁴ W i l s k i, dz. cyt., s. 97.

²⁵ Tamże, s. 97.

²⁶ M i c h a l i k, dz. cyt., s. 144.

²⁷ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 21.

²⁸ W i l s k i, dz. cyt., s. 97.

²⁹ Tamże, s. 103.

³⁰ „Przegląd Polski” 1902, t. 146, s. 377.

³¹ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 21.

³² W i l s k i, dz. cyt., s. 101.

S y l w e t k a. Wprawdzie Słowacki nie wspominał w liście do matki, by studiował możliwości sceniczne gry ciałem Mlle George, niemniej jednak, czy mógł je przeoczyć? Gautier pisał:

Ciekawą właściwością odznacza się szyja panny George. Zamiast wklęsłego zaokrąglenia od strony karku widać nabrzmiąły, masywny kontur, który łączy ramiona poniżej głowy bez jakiegokolwiek krzywizny: świadectwo temperamentu atletycznego, rozwiniętego najdoskonalej u Herkulesa z Parmy³³.

A dalej dodawał:

Potęga kształtów i muskulatura rąk sprawia, że w przedramieniu jest coś przerażającego. Jej bransoletką normalna kobieta mogłaby się opasać. Są to jednak nieskazitelnie białe ręce zakończone delikatną dłonią dziecka, ozdobione czarującymi dołeczkami, prawdziwie królewskie ręce, jak stworzone do berła albo do Ajschylosowego czy Eurypideosowego sztyletu³⁴.

Szyja, kark, ręce – kolejne znaki siły, władczości. Ich budowa zachwycała i przerażała jednocześnie. Irena Solska, wspominając pierwsze spotkanie z Wysocką, na kliszy pamięci zanotowała: „Mocna ręka uchwyciła moją nieśmiało wyciągniętą dłoń”³⁵. Wilski natomiast, oglądając obraz autorstwa Vlastimila Hofmana, pisał o: „niekorzystnej pozie z odsłoniętym ramieniem”, wskazując na potężny rozmiar tej części ciała artystki³⁶. Natomiast przyglądając się fotografii z realizacji *Wyzwolenia* dostrzegał: „duże, niekobiece ręce”³⁷. Zdecydowanie obie artystki należały do kobiet o dużych kształtach.

W z r o s t. Gautier pisał:

Panna George wydaje się potomkiem jakiejś wspaniałej, wymarłej rasy. Zdmiewa i zachwyca. Chciałoby się powiedzieć, że to żona Tytana, Kybele matka bogów i ludzi w diademie z zębatach wież. Jej budowa ma w sobie coś cyklopowego. Patrząc na nią czujemy, że stoi przed nami niby kolumna z granitu żeby wystawić świadectwo pokoleniu sprzed wieków, ostatni przedstawiciel ponadludzkiego świata epepei³⁸.

Raszewski podkreślał, że zdanie tego krytyka nie było odosobnione. Otóż potwierdzał je Tieck, notując o Mlle George: „Z wejściem tej olbrzymki wszy-

³³ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 21.

³⁴ Tamże, s. 21-22.

³⁵ *Pamiętnik*, wstęp i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1978, s. 89.

³⁶ Dz. cyt., s. 101.

³⁷ Tamże, s. 101.

³⁸ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 22.

scy partnerzy wydali się karłami”³⁹. Co pisano o krakowskiej artystce? Konieczny po pierwszych występach krakowskich artystki wskazywał na jej mocne strony: „postawa i profil jakby wyznaczone na heroinę”⁴⁰. Zegadłowicz, oglądając Wysocką notował: „Wchodzi na estradę cudna, smukła, wysoka – królewska pani”⁴¹. Wilski o sylwetce artystki donosił: „Wiadomo, że była wysoka, silnie zbudowana”⁴². Jak obie „olbrzymki” operowały sylwetką na scenie?

G e s t i p o z a. Tieck notował:

Gest wyniosły, silny, stanowczy, wszystko to jednak szybkie, porywcze, rzadko przygotowane, tylko tu i ówdzie widoczne bywa przejście z jednej skrajności w drugą, [...]. Nie zastyga w żadnej pozie, żaden gest nie przygotowuje następnego, wszystko zaskakuje i zdumiewa⁴³.

Natomiast Wysocka pracowała ciałem w inny sposób. W „Przeglądzie Polskim” krytyk podkreślał: „Postawa, ruchy, [...], wszystko było doskonale obmyślane i wszystko wysoko tragiczne”⁴⁴. Wilski zauważał: „Od najwcześniejszych lat recenzenci podkreślali «dostojny gest tragiczny» i «posągowość postaci»”⁴⁵. Jednocześnie dodawał, gdzie należy szukać źródeł takiego kierunku kształtowania sylwetki na scenie. Otóż sama Wysocka przyznawała, że w czasie, w którym zdobywała sceniczne doświadczenia, uczyła się operować ciałem, znalazła inspirację, kierując wzrok ku antycznym rzeźbom greckim, studiując ilustracje ćwiczyła pozy i gesty tam podpatrzone⁴⁶. Wilski podkreślał, że nie ma w tym miejscu mowy o naśladownictwie, ale o twórczym natchnieniu w zakresie odtwarzania emocji. Gdzie indziej jeszcze dodawał, że artystka: „Już w okresie krakowskim osiągnęła maksymalną sprawność fizyczną, którą imponowała zarówno widzom, jak współgrającym aktorom”⁴⁷, co również stanowiło zaletę Wysockiej. A jaką kondycją cieszyła się Mlle George, gdy oglądał ją nasz wieszcz?

³⁹ Tamże, s. 22.

⁴⁰ W i l s k i, dz. cyt., s. 99.

⁴¹ Tamże, s. 105.

⁴² Tamże, s. 87.

⁴³ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 22.

⁴⁴ „Przegląd Polski” 1902, t. 146, s. 377.

⁴⁵ W i l s k i, dz. cyt., s. 153.

⁴⁶ Tamże, s. 99.

⁴⁷ Tamże, s. 102.

W i e k. Słowacki, chwając grę twarzy Mlle George jednocześnie pisał do matki: „Ona sama już stara, otyła i nieraz wpada w zadyszenie, kiedy mówi”⁴⁸. Raszewski informował, że aktorka w 1832 r. miała dopiero 45 lat, ale mimo to sprawiała wrażenie dużo starszej, na co wpłynęło bujne życie, które wiodła. Natomiast Wysocka po raz pierwszy odegrała rolę Balladyny w wieku 25 lat⁴⁹. I długo jeszcze podziwiano jej kondycję fizyczną. W tym miejscu opis cech fizycznych Mlle George i Wysockiej rozbiega się⁵⁰.

O p e r o w a n i e g ł o s e m. Mlle George zdumiewała swoimi możliwościami głosowymi Tiecka:

Jej głęboki alt (który nigdy nie brzmi przykro lub zgrzytliwie) – pisał ze zdumieniem – jest tak potężny, że na wybuch cierpienia czy gniewu, ba, na jedno jej „Ach!” cały gmach dosłownie drży, a nawet westchnienie bólu czy jęk żalu rozlega się donośnie na widowni. Z wejściem tej olbrzymki wszyscy partnerzy wydali się karłami, a niejeden głos męski nikał jak marne brzęczenie. To zdumiewające wrażenie wynika nie tylko z potęgi jej głosu. Wynika jeszcze ze sposobu, w jaki go George wyzyskuje, przytłumia, wyrzuca z siebie, wzmacnia niespodziewanie jeszcze bardziej, żeby skończyć z siłą, której po poprzednim nęczeniu nikt by się już nie spodziewał⁵¹.

Dalej jeszcze dodawał:

...wszystko zaskakuje i zdumiewa. I jeśli z umiarkowanego tonu przechodzi nagle w burzę, huragan słów prześcigających się z taką prędkością, że ucho ledwo może za nimi nadążyć, to kończy się ta obfitość równie niespodziewanie: gwałtownym okrzykiem, rozzwierającym westchnieniem, albo milczącym zapatrzeniem czy groźną pauzą⁵².

Jakimi warunkami głosowymi dysponowała artystka krakowska? Jak zapewniał Wilski: „W pamięci wielu ludzi, którzy widzieli Wysocką na scenie, szczególnie wyraźnie wyrzył się jej potężny głos”, a dalej dodawał „niemal męski”⁵³. W innym miejscu jeszcze podkreślał, że posiadała:

głos i znakomitą dykcję, która zapewniała pełne brzmienie i czytelność tekstu nawet w momentach najsilniejszego napięcia. Posługując się jedynie starannie opracowanymi po-

⁴⁸ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 19.

⁴⁹ Por. *Obsady i statystyka*, [w:] *Królowi Duchowi na dniu powrotu*, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków 1927, s. 66.

⁵⁰ Co ciekawe, Wilski (dz. cyt., s. 101) zauważył, że artystka krakowska nie obawiała się grać starszych kobiet i już w wieku 22 lat oglądano ją w roli osiemdziesięcioletniej staruszki.

⁵¹ Por. Z. R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 22.

⁵² Tamże, s. 22.

⁵³ W i l s k i, dz. cyt., s. 86-87.

zami i głosem umiała stworzyć podobnymi metodami dwie tak różne postacie, jak dostojna, wyższa ponad zwykle ludzkie sprawy bogini Pallada i pełna wewnętrznego ognia, budząca grozę, fanatyczna kapłanka – Roza Weneda⁵⁴.

Co dla nas ważne, w okresie krakowskim artystka prezentowała wysoki poziom.

C h a r a k t e r y z a c j a i k o s t i u m. W tym miejscu podkreślę jedną ważną cechę, która charakteryzowała obie artystki. Otóż była to o d w a g a w kreowaniu wizerunku scenicznego. Tieck, przypominając sobie jedną ze scen z Makbeta, notował: „w ostatniej scenie ukazała się bez szminki, a nawet ubielona na twarzy, z nieruchomym wzrokiem, upiorna, niby potworny, żywy pomnik grozy. Był to widok w swojej okropności niemalże nie do zniesienia”⁵⁵. Wilski o artystce krakowskiej donosił: „Wysocka nigdy, lub prawie nigdy, nie próbowała konkurować ze swymi koleżankami pod względem wdzięku i urody, nie usiłowała upiększać się przy pomocy charakteryzacji”⁵⁶. Jednocześnie dodawał: „Nie oznacza to bynajmniej, że nie dbała o formę zewnętrzną postaci, o jej wyraz plastyczny”⁵⁷. W innym miejscu jeszcze notował: „W niektórych rolach Wysocka nie wahała się stosować środków, jak na owe czasy, nieco drastycznych”⁵⁸. Jeden z krytyków pisał:

Nagle wydaje jej się, że jest na brzegu rzeki, [...] wysoko podnosi kraj podartej spódnicy, jakby stąpała po wodzie – i nagle kamienieje. Widz nie dostrzega ani jej bosych stóp, ani obnażonego ciała – widzi, odczuwa tylko całość straszną i tragiczną⁵⁹.

Zestawiając karty wspomnień krytyków, opisujących zewnętrzne walory Mlle George i Wysockiej, postawiłam je naprzeciwko siebie, pośrodku odgradzając artystki pustą ramą lustra. Oczy, postawa, gesty, głos... Niewątpliwie warunki fizyczne stanowiły o ich powinowactwie, ale czy tylko? Otóż nie.

Raszewski donosił o Mlle George, że była reformatorką swoich czasów: „Najznakomitsze zbrodniarki romantyków powstały już specjalnie dla niej. Rolę krajało się na jej miarę, na próbach następowały przymiarki”⁶⁰. Celowała w rolach podwójnych, które pozwalały aktorce staczać bój wewnętrzny

⁵⁴ Tamże, s. 110.

⁵⁵ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 22.

⁵⁶ W i l s k i, dz. cyt., s. 153.

⁵⁷ Tamże, s. 153-154.

⁵⁸ Tamże, s. 102.

⁵⁹ Tamże, s. 102.

⁶⁰ R a s z e w s k i, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 24.

na oczach widza, z jednego nastroju popadać w drugi. I choć niewątpliwie Mlle George wywarła niezwykle silne wrażenie na młodym twórcy, to nie można zapominać, że swojej edukacji teatralnej nie zdobywał on tylko na tej jednej scenie. Doświadczenia paryskie, ale i londyńskie, stanowiły całość, którą miał wkrótce twórczo przekształcić na swoistą formę dramatyczną. Te „pełne temperamentu władczyni”, które widział na scenie Słowacki, były niewątpliwie doświadczeniem scenicznym, jakiego poeta jeszcze nie doznał⁶¹. Zetknął się z całkiem nowym rodzajem sztuki. Sam na gorąco próbował napisać dla swej muzy dramat, zresztą – jak informował Raszewski – nieskutecznie. Dopiero *Balladyna* była owocem owego kursu dramatycznego, jaki przeszedł w Paryżu. Czy to znaczy, że skroił ją na miarę Mlle George? Odpowiedź na to pytanie jest już znana. Jednak – podkreślmy to jeszcze raz – Mlle George była inspiracją, ucieleśnieniem artystycznych możliwości aktora. Słowacki nie przyłożył gotowego szablonu do kartki, by odrysować losy Balladyny, kariera z chłopki na królową nie była spotykana. Tworzył swoistą wersję dramatu romantycznego, jednocześnie zdawał sobie sprawę, że sztuka, którą powołuje, musi poczekać na nowego aktora, wierzył, że: „kiedyś dobry aktor da uczuć słowa wyrrywające się z duszy...”⁶². Jaka miała być artystka podejmująca rolę Balladyny.

Czytając o muzie Słowackiego, przeczuwamy, jaka ma być Balladyna, a jednocześnie w uszach dźwięczą nam słowa krytyków krakowskich. Co mówiło się o kreacji Balladyny w wykonaniu Wysockiej w kulturalnej stolicy Polski? We wrześniu 1901 roku Wysocka debiutowała w Teatrze Miejskim w Krakowie. Koneczny wówczas notował: „jest to artystka zupełnie wyrobiona, a materiał na wielką artystkę, na pierwszorzędną heroinę. Od wielu, wielu lat nie widzieliśmy na krakowskiej scenie takiego talentu”⁶³. Rok później, 25 października, 25-letnia artystka opracowała nowatorską koncepcję roli. Wilski zauważył: „Kiedy Wysocka po raz pierwszy weszła na scenę krakowską w roli Balladyny, publiczność była wyraźnie zaskoczona”⁶⁴. Już od pierwszej chwili była inną Balladyną od swych poprzedniczek. Jaką?

Lektura recenzji tworzy swoistą listę emocji, jakie nabudowywała artystka od momentu wejścia na scenę. Skala uczuć rozciągała się, jak wskazywał krytyk „Przeglądu Polskiego”, „od straszliwej męki do udanego kamiennego spo-

⁶¹ T e n ż e, *O teatralnym...*, s. 177.

⁶² T e n ż e, *Słowacki i Mickiewicz...*, s. 27.

⁶³ W i l s k i, dz. cyt., s. 30.

⁶⁴ Tamże, s. 111.

koju w twarzy”⁶⁵. Demoniczna, dumna, zamknięta w sobie, okrutna – to cechy, o których pisano w recenzjach⁶⁶. Recenzent „Przeglądu Polskiego” jeszcze dodawał:

Pani Wysocka grała całą sztukę. Pracowała wyobraźnią nad postacią, którą miała przedstawić, dochodziła, jak Balladyna, w której chwili i scenie mogła myśleć, czuć, wyglądać, i – rzecz można bez przesady – stworzyła Balladynę – wypełniła kontur. [...] z każdego jej słowa i ruchu odgadywało się, że Balladyna myślała, czuła i postanawiała wiele, przez ten czas, kiedy jej nie było na scenie⁶⁷.

Uczucia te nabudowywała operując zarówno ciałem, jak i głosem, który rozbrzmiewał: „Od najgwałtowniejszych wybuchów i krzyków do głuchych szeptanych akcentów”⁶⁸. W „Czasie” donoszono, że był ów: „szept i krzyk jednak mrożący”⁶⁹.

Jak odbierano ten nowy typ Balladyny? Gabriela Zapolska podsumowała występ artystki tymi słowy:

Wysocka była podwójną. Raz – histeryczny niemal atak rzucał klasyczną postać skoncentrowanej w sobie zbrodniarki o ziemię, wrywał jej dzikie okrzyki, przerywając melodię wiersza, zadziwiające widza. To znów – i tu była Wysocka na właściwej drodze – zaciśnięte usta, marmurowa postać, chłód pozorny – a wewnątrz piekło⁷⁰.

Wilski dodawał, że z biegiem lat Wysocka proponowała: „większą oszczędność środków artystycznych”, ale nie rezygnując z owego podwójnego rysu⁷¹. W „Czasie” pisano: „Tak więc talentowi i warunkom p. Wysockiej wielki repertuar sam się narzuca. Balladyna, to krok na tej drodze pierwszy i tryumfalny”⁷². Wysocka podjęła trud nowej interpretacji dramatu. Chwalić ją trzeba przede wszystkim za odwagę, z jaką realizowała własną wizję postaci. W „Przeglądzie Polskim” krytyk donosił:

⁶⁵ „Przegląd Polski” 1902, t. 146, s. 377.

⁶⁶ Por. tamże, s. 372-378; „Czas” 1902, nr 248, s. 1.

⁶⁷ „Przegląd Polski” 1902, t. 146, s. 376-377.

⁶⁸ Tamże, s. 377.

⁶⁹ „Czas” 1902, nr 248, s. 1.

⁷⁰ W i l s k i, dz. cyt., s. 115.

⁷¹ Tamże, s. 115.

⁷² „Czas” 1902, nr 248, s. 1.

Pani Wysockiej nie można porównać w roli Balladyny z bardzo słabą jej wykonawczynią sprzed kilku lat, p. Leszczyńską, ale zapisać warto, że grała ją znacznie lepiej od ś.p. Hoffmanowej, a to znaczy, że tak dobrej wykonawczynie jeszcze nie mieliśmy⁷³.

Recenzent ostatecznie podsumował: „tragiczną rolę pojęła i odegrała w wielkim stylu, z prawdziwie tragicznym charakterem”⁷⁴. Dalej jeszcze zastanawiał się, co stanowiło klucz do sukcesu: „Intuicyja – czy rozważa i praca? Musiały połączyć się obie, ale też wydały tragiczną rolę w całym znaczeniu słowa”⁷⁵. Krytyk „Przeglądu Polskiego” słusznie zauważył, że sam talent nie mógłby wydać takiego owocu, jakim stała się rola Balladyny. Owszem, Wysocka była utalentowaną artystką. Podkreślał to już Koneczny. Po wkroczeniu aktorki na krakowską scenę pisał:

Byłoby czymś banalnym rozwodzić się na przyszłość nad tym, że p. Wysocka ma talent. [...] Możemy tylko dodać, że jest tego talentu na wyrost, bardzo a bardzo na wyrost, że p. Wysocka ma przed sobą daleką jeszcze drogę, ale też może osiągnąć takie wyżyny, jakich od dłuższego już czasu nikt z polskiego teatru nie osiągnął⁷⁶.

Natomiast Wilski zauważał, że artystka po otrzymaniu angażu na scenie miejskiej nie zaprzestała pracy nad sobą. Czerpała z wzorców rodzimych. Największym przeżyciem była wspólna gra z Heleną Modrzejewską. Równocześnie jej zainteresowania ciążyły ku nowatorskim trendom w duchu Wielkiej Reformy. Niezwykle cenną lekcję wywiozła z Moskwy w 1907 roku, gdzie miała okazję prowadzenia rozmów z Konstantym Stanisławskim. To nie był jedyny raz, gdy artystka poszukiwała drogowskazów w swojej wędrówce teatralnej. Ona świadomie kształtowała swój talent. Czy na takiego „nowego aktora” czekał Słowacki?

Na pierwszy rzut oka uderzać może powinowactwo opisu walorów zewnętrznych Mlle George i Wysockiej. W jakimś stopniu dramaturg wpisał w postać Balladyny także te emocje, które wypływały z zewnętrzności muzy: siła, władczość, wybijanie się już nie tylko samą sylwetką, ale i głosem ponad otoczenie, a co za tym szło – monumentalność postaci. Ale przecież talent, temperament aktorski, kunszt sceniczny, to cechy niezwykle indywidualne. Ambicja Mlle George, by tworzyć nowe trendy, odwaga, by grać tak, jak tego jeszcze nikt nie robił, to przede wszystkim zapłodniło umysł Słowackiego. To

⁷³ „Przegląd Polski” 1902, t. 146, s. 372.

⁷⁴ Tamże, s. 378.

⁷⁵ Tamże, s. 377.

⁷⁶ W i l s k i, dz. cyt., s. 30.

właśnie tego ducha wlał w postać Balladyny. Ten duch prowokował do przemian w teatrze. Nie boję się tego powiedzieć: Słowacki prowokował Wysocką do wyjścia ku Wielkiej Reformie Teatru. Wysocka czuła to tchnienie. Jej Balladyna zaskoczyła widza już w 1902 roku. To szczególne wezwanie „do przemiany w duchu reformy” podjął w 1909 roku Ludwik Solski, dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie. W ramach jubileuszowych obchodów „Ku czci wieszczka”, zapowiadał nowe opracowanie sceniczne jego dramatów⁷⁷. Ów „Cykl Słowackiego” miał przede wszystkim uchwycić intencje twórcy.

Jaką Balladyną była Wysocka pracująca z tekstem obrobionym na nowo przez reżysera, w dekoracjach specjalnie przygotowanych dla tej sztuki przez Franciszka Siedleckiego, posiadając jednocześnie skomponowane przezeń kostiumy, występując w blasku światła, którego zintegrowanie ze scenografią powierzono również temu artyście – malarzowi? Projekty Siedleckiego przygotowane na skalę Wielkiej Reformy Teatru tworzyły nowatorską realizację sceniczną dramatu⁷⁸. Jak w tych ramach odnalazła się Wysocka?

Zacznę od strony wizualnej. W „Czasie”, chwalać występ artystki, podkreślano, że posiadała: „wymarzone do tej postaci warunki zewnętrzne”⁷⁹. W „Gazecie Powszechnej” zwrócono uwagę na stronę kostiumową, notowano: „w pysznie skomponowanych strojach, panowała nad wszystkim”⁸⁰. W „Przełędzie Polskim” pisano jeszcze o „ponurym wyglądzie” grającej⁸¹. Co znamienne, nikt więcej nie wskazywał bezpośrednio na jej zewnętrzność. Wprawdzie pisząc o projektach Siedleckiego podkreślano, że stroje nie tylko współgrały z charakterem scenografii, ale i miały podkreślać cechy właściwe danej postaci⁸². Stąd wnosimy, że gra w tychże musiała pomagać współtworzyć kreację artystyczną. Niemniej nie notowano tego bezpośrednio w odniesieniu do postaci Balladyny. Wracając jednak do lektury recenzji, przejdę do sfery duchowej. Otóż artystka generując na scenie ogrom emocji sprawiła, że właśnie o tym ładunku pisano przede wszystkim. Jakie uczucia cechowały jubileuszową Balladynę? W „Nowej Reformie” pisano: „W jej grze znalazły wyraz wszystkie

⁷⁷ Solski ogłosił w prasie program artystycznych przemian planowanych w obrębie „Cyklu Słowackiego”: „Czas” 1909, nr 14, wyd. wieczorne, s. 2; „Nowa Reforma” 1909, nr 28, nr popołudniowy, s. 2.

⁷⁸ Rozważania na ten temat prowadzi w swojej pracy doktorskiej mgr A. Wójcik.

⁷⁹ (x.), [Z Teatru] *Balladyna, tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego, muzyka H. Jareckiego*, „Czas” 1909, nr 77, wyd. wieczorne, s. 3.

⁸⁰ (o.), *Z teatru miejskiego*, „Gazeta Powszechna” 1909, nr 81, s. 4.

⁸¹ A. E. B a l i c k i, *Teatr Krakowski*, „Przełęcz Polski” 1909, t. 172, s. 364.

⁸² Zob. (x.), dz. cyt., s. 2-3.

przejścia i walki, jakie stacza zbrodniczy instynkt kobiecy z pokusą występku⁸³. Dalej okrzyknięto ją „demoniczną dziewczką”, „krwiożerczą lwicą”⁸⁴. Recenzenta „Czasu” poruszyła: „wstrząsająca, makbetowska wizja podczas uczyty”⁸⁵. W „Głosie Narodu” zaznaczano: „Znakomita artystka odtworzyła postać Balladyny z jakąś majestatyczną grozą”⁸⁶. Ta emocja udzieliła się także krytykowi „Gazety Powszechnej”, który to współ-odczuwał: „ze słów poetki wyrzeźbioną grozę”, a przy tym, podkreślał, że rola niosła: „takie bogactwo tragicznej winy, nieszczęście za sobą wiodącej, że i drzeć i współczuć z nią musimy”⁸⁷. Oceniający z „Przeglądu Polskiego” stworzył swoistą listę uczuć, którymi nabrzmiała postać:

opryskliwość i szorstkość w stosunkach z matką i siostrą, zawiść o Kirkora, szalona pycha i żądza panowania, sławy i błyszczenia – oto rysy, jakie Balladyna posiada, a które p. Wysocka schwyciła znakomicie, stwarzając skończony typ kobiety ambitnej i dumnej, nie wahającej się zbrodni nawet użyć, byle dojść do wytkniętego celu⁸⁸.

Następnie wyróżnił dwie sceny – pierwsza, mordowania siostry, jak donosił: „zagrana [została] po mistrzowsku, z uwzględnieniem i podkreśleniem wszelkich stopni uczuć, od zawiści aż do rozpacz i szału dochodzących”⁸⁹. Całkiem odmienna była Wysocka w scenie sądu, scena ta: „pyszna była z powodu umiejętnego użycia «królewskiego» pathosu, królewskiej dumy, podłe serce pokrywającej”⁹⁰. Pisząc o uczuciach, jakie wlewała w postać artystka, podkreślano znaczenie komunii talentu Wysockiej z jej doświadczeniem scenicznym. W „Czasie” podkreślano: „Inteligencya artystyczna, złączona z intuicyą, temperament o sile demonicznej”, to atuty Wysockiej⁹¹. W „Nowej Reformie” pisano: „miała p. Wysocka w grze swej szeroki polot, ogrom siły dramatycznej i niepospolitą plastykę”⁹². W „Głosie Narodu” zauważano, że artystka kreowała postać: „z ogromną siłą, plastyką i psychologiczną konsekwen-

⁸³ W. Pr., *«Balladyna» w teatrze miejskim*, „Nowa Reforma” 1909, nr 155, s. 1.

⁸⁴ Tamże, s. 1.

⁸⁵ (x.), dz. cyt., s. 3.

⁸⁶ „Głos Narodu” 1909, nr 95, s. 1.

⁸⁷ (o.), dz. cyt.

⁸⁸ B a l i c k i, dz. cyt.

⁸⁹ Tamże, s. 364.

⁹⁰ Tamże, s. 364.

⁹¹ (x.), dz. cyt., s. 3.

⁹² W. Pr., dz. cyt.

cyą”⁹³. Oglądający z ramienia „Gazety Powszechnej” donosił: „W jej Balladynie podziwiamy skupienie wewnętrzne”⁹⁴. W „Przeglądzie Polskim” pisano:

P. Wysocka jest artystką wysokiej miary, niepowszedniego poziomu. Utalentowana istotnie, nie poprzestaje na aktorskiej rutynie i swoim talencie, lecz kształci się i rozwija co raz więcej, stwarzając role co raz doskonalsze, co raz świetniejsze⁹⁵.

A dalej dodawano: „Do takich należy właśnie kreacya Balladyny”⁹⁶.

Artystka, która inspirowała Słowackiego, pozwoliła mu stworzyć nowatorski typ sceniczny. Wysocka tryumfowała w roli Balladyny w 1909 roku. W „Nowej Reformie” podkreślano: „dała wielką stylową kreację, skrojoną na miarę wysokiego lotu poezji Słowackiego”⁹⁷. W „Czasie” czytamy: „ze swych kreacyj zaliczyć może tę właśnie do najświetniejszych”⁹⁸. W „Głosie Narodu” donoszono: „kreacya pani Wysockiej wybiła się znacznie ponad całe otoczenie”⁹⁹. W „Gazecie Powszechnej” napisano: „Pełny tryumf święciła pani Wysocka”¹⁰⁰, a w „Przeglądzie Polskim” stwierdzono zaś: „Rola świetna”¹⁰¹. Sama artystka o kreowaniu postaci scenicznych miała mówić:

aktor musi całą pracę twórczą rozpocząć od „swojego ja”. Tylko stąd wiedzie najkrótsza i najlepsza droga do duszy odtwarzanej postaci, tylko pod tym warunkiem uzyskamy pełnego człowieka, którego dzieje i cierpienia wzruszą słuchacza, jak poprzednio wzruszyły już samego aktora¹⁰².

Papée zaś wskazywał na wpływy Solskiego na rozwój sztuki aktorskiej Wysockiej, podkreślał: „Jemu zawdzięcza też mistrzowskie władanie dykcją i opanowanie gestu, uzgodnionego z grą zespołu”¹⁰³. Ostatecznie przyznał: „jest to Balladyna taka, jaką wymarzył sobie poeta”¹⁰⁴.

⁹³ „Głos Narodu” 1909, nr 95, s. 1.

⁹⁴ (o.), dz. cyt.

⁹⁵ B a l i c k i, dz. cyt.

⁹⁶ Tamże, s. 364.

⁹⁷ W. Pr., dz. cyt.

⁹⁸ (x.), dz. cyt., s. 2-3.

⁹⁹ „Głos Narodu” 1909, nr 95, s. 1.

¹⁰⁰ (o.), dz. cyt.

¹⁰¹ B a l i c k i, dz. cyt.

¹⁰² P a p é e, dz. cyt., s. 47.

¹⁰³ Tamże, s. 18.

¹⁰⁴ Tamże, s. 35.

Balladyna Stanisławy Wysockiej była wyjątkową kreacją świadomej artystki, ukształtowanej w dobie trendów Wielkiej Reformy. Owszem jej warunki zewnętrzne sprzyjały temu typowi ról, ale ostatecznie nie w tym należy upatrywać klucza do tej kreacji. Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną kwestię. Lektura prasy jest potwierdzeniem, że Wysocka odnalazła się w nowych ramach scenicznych dramatu bezbłędnie. Czy to nie zastanawiające? A może jej koncepcja postaci była inspiracją dla reżysera i scenografa, poszukujących „intencji” wpisanych w dramat – w procesie twórczym? Słowacki prowokował Wysocką do odważnej pracy scenicznej. Artystkę w „Cyklu Słowackiego” oglądano w 6 kreacjach, poza Balladyną, była jeszcze: Rozą Wenedą, a w październiku Gwinoną (*Lilla Weneda*); Amelią (*Horsztyński*); Dyaną (*Nowa Dejanira*); Matką Cenci (*Beatrix Cencich*)¹⁰⁵. Jak oceniono te role? Słowacki prowokował Wysocką, by wznosić się ku wyżynom sztuki. Kogo jeszcze prowokował, by postawić krok ku Wielkiej Reformie Teatru?

1909 – Rok Słowackiego. Lucjan Rydel na scenie miejskiej wygłosił znamienne słowa: „Oto ci daję, odkazuję, poświęcam ten gmach, niech Twoje imię święci w nim na wieki. Od dzisiaj to Juliusza Słowackiego dom”. Teatr miejski od 16 października 1909 roku zwano już imieniem wieszczka. A na deskach rozpoczęto pokazy jubileuszowego „Cyklu Słowackiego”. Dramaturg wchodził na scenę z dziesięciokrotną siłą swoich tragedii. *Lilla Weneda*, *Sen srebrny Salomei*, *Mazepa*, *Balladyna*, *Złota Czaszka*, *Księżę Niezłomny*, *Kordian*, *Horsztyński*, *Nowa Dejanira* i *Beatrix Cenci* – tworzyły ów niezwykle „Cykl Słowackiego”. Wprawdzie kolejne ogniwa tegoż przedsięwzięcia przeżywały się na scenie już od stycznia, ale w październiku od 16 do 29 b.m., pokazano całość programu w ramach głównych obchodów. Czy wszystkie ogniwa stały na wysokim poziomie? Jakie były mocne strony rocznicowych pokazów? W „Krytyce” pisano: „Nawet dla zżytych dobrze z poezją Juliusza, ten zespół wieczorów, poświęconych Jego geniuszowi, był nie tylko potwierdzeniem, ale objawieniem”. Czy można było piękniej uczcić dramaturga? Czy można było wspanialej przybliżyć wszystkim jego twórczość? Wielkie dramaty, wielkie kreacje, a to wszystko w wykonaniu, najlepszych polskich artystów, w ramach jubileuszowych inscenizacji, opracowanych z myślą o uroczystym hołdzie. Czy można było cudniej zaprosić wielkiego twórcę, by został patronem teatru?

¹⁰⁵ Por. *Obsady i statystyka*, s. 67-68.

Nadeszła wielkimi krokami dwusetna rocznica urodzin i sto sześćdziesiąta śmierci Juliusza Słowackiego! Jak uczci to święto nasze pokolenie? Kto podejmie zadania obchodowe? Do kogo skieruje ofertę programową? Czy społeczeństwo wychowane w dobie pop kultury, szybkiej informacji internetowej, czy taniej rozrywki telewizyjnej poruszy hasło „Roku Słowackiego”? Czy kogoś jeszcze obchodzi twórczość tego wieszka? Czy Słowacki pobudzi współczesnych do fermentu twórczego? Na podsumowanie „Roku Słowackiego” – 2009, także przyjdzie pora.



Stanisława Wysocka – Balladyna – Teatr miejski w Krakowie 1909 r.

BIBLIOGRAFIA

- G o t J., Mickiewicz i Słowacki w Teatrze Krakowskim w latach 1865-1885, Warszawa 1956.
- M i c h a l i k J., Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915, Kraków 1985, t. V, cz. 1, vol. 1-2.
- P a p é e S., Stanisława Wysocka, Poznań 1930.
- R a s z e w s k i Z., O teatralnym kształcie „Balladyny”, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 153-186.
- R a s z e w s k i Z., Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 5-46.
- W i l s k i Z., Wielka Tragiczka, Kraków 1982.
- B a l i c k i A. E., Teatr Krakowski, „Przegląd Polski” 1909, t. 172, s. 356-378.
- „Głos Narodu” 1909, nr 95, s. 1.
- (o.), Z teatru miejskiego, „Gazeta Powszechna” 1909, nr 81, s. 4.
- W. Pr., „Balladyna” w teatrze miejskim, „Nowa Reforma” 1909, nr 155, s. 1.
- (x.), [Z Teatru] Balladyna, tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego, muzyka H. Jareckiego, „Czas” 1909, nr 77, wyd. wieczorne, s. 2-3.

THE TWO MOST BEAUTIFUL SŁOWACKI'S BALLADS

S u m m a r y

Critics have written memoirs in which they described the external values of Mlle George and Wysocka. In this study I have put together these memoirs, limiting my commentaries to the minimum, and set them in opposition to each other, while in the middle there is an empty mirror frame. What did they see? There was an exceptional kinship of their outlook: one was the poet's muse, and the other attempted to create his literary work. One is tempted to start with announcing Wysocka Słowacki's dream Balladyna. It is only through an analysis of her creative acts that allowed me to call here by this name. The spirit of transformations in the theatre was born in Słowacki's work and snatched Wysocka to a "new game." Her creation of Balladyna was an example that Słowacki's writing provoked those who were open to it in Poland to the Great Reform of the Theatre. Solski and Siedlecki responded to this challenge by the "Słowacki Cycle" of 1909. I shall discuss the fruit of their work in another place.

Translated by Jan Klos

Słowa kluczowe: Balladyna, Stanisława Wysocka, Mlle George, nowe aktorstwo.

Key words: Balladyna, Stanisława Wysocka, Mlle George, new acting.