

Wykonawczynie roli Edmei w *Mauprat* George Sand

Halina Waszkiel  <https://orcid.org/0000-0003-0302-6620>

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie

e-mail: halinawaszkiel@poczta.onet.pl

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Waszkiel Halina (2024). Wykonawczynie roli Edmei w *Mauprat* George Sand. *Zarządzanie w Kulturze*, 25(1–2), 55–72.

Abstract

Performers of Edmea's Role of in *Mauprat* by George Sand

The present article is to be treated as a source article. It reports on subsequent stage productions of *Mauprat* – a George Sand's play staged in Warsaw theatres in the second half of the 19th century (with a short episode in the 20th century). The main female role, Edmea, was played by: Salomea Palińska (1856), Helena Modjeska (1869), Maria Deryng (1878) and Aldona Jasińska (1918). As the basis for source research Warsaw magazines: especially post-premiere articles were used. The research methodology is determined by the nature of the sources. The article includes a preserved theatrical handwritten copy (prompter) of the discussed play from the collection of the Lviv Library. Based on numerous press reviews (quoted abundantly), attempts were made to describe the nature of the performances and their reception by the audience and critics. Information (unfortunately sporadic) is included about such elements of performances as scenography and costumes. The most important direction within the research proposed in the article is an attempt to determine the specificity of the performance of subsequent actresses playing the role of Edmea. Knowledge about the 19th century theatre is still incomplete, and an attempt to extract an image of old performances from the preserved materials is at risk of fragmentation. In the case of *Mauprat* however, it is possible to capture a handful of important indicators that broaden the knowledge on reception of George Sand's plays on Polish stages, and on durability of the Romantic style in theatre, and finally on outstanding actresses and actors of those years.

Keywords: *Mauprat*, George Sand, Grand Theatre in Warsaw, theatre in the second half of the 19th century, Helena Modjeska

Wprowadzenie

Adaptacje powieści oraz utwory dramatyczne George Sand nie pojawiały się w repertuarach polskich teatrów XIX wieku zbyt często. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965* odnotowuje osiem tytułów, z czego szerszym powodzeniem cieszyły się trzy. Komedię w czterech aktach *Margrabia de Villemer* (paryska premiera w 1864) wystawiono

w 1867 w Krakowie, w przekładzie Aleksandry Rakiewiczowej, a potem, w przekładzie Józefa Keniga, w Warszawie w 1871 oraz we Lwowie w 1872. Drugie dzieło, dramat historyczny w sześciu aktach *Mauprat* (premiera paryska w 1853) wystawiono najpierw w Warszawie (1856), a potem, w latach 1856–1895: w Krakowie (w 1867 pt. *Rodzina zbójców, czyli Mauprat*), Wilnie, Poznaniu, Płocku, Lublinie, Kielcach, Kaliszu i Łodzi. Przychylnością widzów cieszyła się też komedia w trzech aktach *Zamęcie Wiktoryny*, przetłumaczona przez Jana Chęcińskiego i wystawiona w Warszawie w roku 1871.

Helena Modrzejewska grała w dwóch polskich premierach według George Sand: Karolinę de Saint Geneise w *Margrabim de Villemer* (w Krakowie 1867 i 1868 oraz w Poznaniu 1868) oraz Edmeę w *Mauprat* (w Warszawie 1869 i 1870).

W niniejszym artykule skupimy uwagę na utworze *Mauprat* oraz na tym, jak zmieniał się odbiór tego przedstawienia w Warszawie pomiędzy prapremierą w roku 1856, gdy Edmeę grała Salomea Palińska, wznowieniem w roku 1869, gdy tę rolę objęła Helena Modrzejewska oraz kolejnym wznowieniem w 1878, z udziałem Marii Deryng.

Oryginalnie *Mauprat* to obszerna powieść historyczna opublikowana przez George Sand w 1837 roku. Akcja rozgrywa się w przeddzień rewolucji francuskiej i opowiada o młodzieńcu Bernardzie Mauprat, który dorastał w rodzinie zwyrodniałych okrutników, wielkich panów o feudalnej mentalności, powszechnie znienawidzonych i ściganych przez prawo. Dzięki miłości do kuzynki Edmei, kobiety zarówno pięknej, jak i mądrej, Bernard odmienia swój los i pokonuje odziedziczone złe skłonności. Na szerokim historycznym tle autorka snuje opowieść rodzinną i miłosną, ale zarazem przygląda się procesom edukacji i różnym teoriom życia społecznego. Czerpie z pism Jeana-Jacques'a Rousseau, a także nawiązuje do teorii wczesnego socjalizmu, reprezentowanego przez znanego jej osobiście Pierre'a Leroux.

Teatralną adaptację powieści przygotowała sama autorka. Premiera odbyła się 28 listopada 1853 roku w Théâtre de l'Odéon w Paryżu. Co ciekawe, ok. 1840–1842 powieść *Mauprat* została uznana przez Kościół katolicki za „zgubną” lekturę i umieszczona na Indeksie ksiąg zakazanych. W XX wieku pojawiły się we Francji adaptacje filmowe i telewizyjne¹. W Polsce do dzisiaj nie ukazał się żaden przekład tej powieści! Zachowały się dwa egzemplarze teatralne: jeden w Bibliotece Śląskiej w Katowicach (Biblioteka Teatru Lwowskiego, sygn. BTL 4169, rękopis, 1871, obsada lwowska z 1873), a drugi w Bibliotece im. Raczyńskich w Poznaniu (sygn. T-644).

¹ W kinie w 1926 roku jako film niemy pt. *Mauprat* w reżyserii Jeana Epsteina. W 1972 roku we Francji Jacques Trébouta wyreżyserował film telewizyjny *Mauprat*, z Jakiem Weberem, Karin Petersen i Henrim Virlojeux w rolach głównych. Za: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_(novel)) [odczyt: 6.08.2024].

O samej sztuce wyrażano się różnie. W roku prapremiery zapewne mało kto znał powieść George Sand, mimo że sporo osób swobodnie czytało współczesną literaturę francuską. Trudno było zarówno recenzentom, jak i co bardziej wykształconym widzom oceniać stronę literacką dramatu. Ówczesne recenzje przede wszystkim skupiały się na omawianiu tekstu sztuki, drugoplanowo traktując grę aktorską czy oprawę plastyczną. W miarę upływu lat znajomość powieści George Sand poszerzyła się i przy kolejnych wznowieniach nieraz znajdujemy uwagi wynikające z porównywania adaptacji teatralnej z powieścią.

Wacław Szymanowski napisał po prapremierze o adaptacjach George Sand:

Znudzivszy się powieściami, zabrała się ona na gwałt do dramatów; każdego roku najmniej dwa takie utwory oddaje do teatrów francuskich (...). Ale czy terazniejsza i ilość odpowiada dawniejszej jak ości, w tym właśnie pytanie, i zdaje mi się, iż ono chyba na niekorzyść pani Sand rozwiązaniem być może. (...) *Mauprat* należy do dawniejszych pani Sand dramatów, przerobionym on jest z powieści tejże samej autorki, z tą tylko różnicą, iż powieść jest piękną i interesującą, dramat zaś daleko słabszym (Szymanowski 1856, nr 24: 1).

Przy okazji innej premiery według George Sand, komedii *Margrabia de Villemer* wspominano także o *Mauprat*. Recenzent „Gazety Warszawskiej”, zapewne Józef Kenig, generalnie przeciwstawił się adaptacjom. Pisał (uznając pisarkę za mężczyznę):

(...) nie jesteśmy w ogóle za przeróbkami powieści w dramata. Ten sam genialny Sand tego nas nauczył. *Mauprat* „powieść” jest jednym z najpiękniejszych, najbardziej całkowicie skończonych utworów tego pisarza. *Mauprat* „dramat” to najsmutniejsza klejonka postaci i myśli powystrzyganych z powieści, odartych ze wszystkiego co ich chwalebnie, wdzięk i prawdę stanowiło, prawdziwa szopka rozlicznych figur, bez podstawy moralnej albo raczej logicznej, bo jej nie można było na scenę przenieść z powieści. *Mauprat* „dramat” jest estetycznie wstrętny, bo jest szkieletem *Mauprata* „powieści” [Kenig] 1871).

Przeróbka *Margrabiego de Villemer* wypadła lepiej, bo z powieści wykrojono komedię i pomógł w tym taki mistrz gatunku jak Aleksander Dumas syn.

Współczesna badaczka literatury francuskiej, Regina Bochenek-Franczakowa, porównując oryginalny tekst powieści z polską adaptacją, stwierdziła:

Porównanie przetłumaczonego tekstu z wersją oryginalną pokazuje, że tłumacz pozwolił sobie na pewne zmiany. Oprócz zmiany imion niektórych postaci (...) zauważamy, że podział dramatu, który w oryginale miał pięć aktów i sześć scen, staje się sztuką w sześciu aktach w wersji polskiej. Zmienia to strukturę dzieła. W oryginale podział w obrazach podyktowany był zmianą przestrzeni, a nie motywami fabuły. Tak więc pierwszy akt, choć zawiera dwa obrazy (...), stanowił jedność, jeśli chodzi o bohaterów i akcję. Podział na sześć aktów w polskiej adaptacji jest zatem słabo uzasadniony (Bochenek-Franczakowa 2016: 152–153).

Autorka zarazem zastrzega: „Nie sprawdzamy poziomu językowego tłumaczenia. Oprócz kilku komicznych wpadek, tekst polski dość wiernie odwzorowuje oryginał” (Bochenek-Franczakowa 2016: 152, przypis nr 6).

Jan Tomasz Seweryn Jasiński był tłumaczem i adaptatorem niezmordowanym i bardzo doświadczonego. Dostarczył Teatrom Warszawskim ponad dwieście trzydzieści utworów, przeważnie z literatury francuskiej. Wielokrotnie wyjeżdżał do Paryża i innych europejskich miast, by poznawać aktualny repertuar i kupować teksty sztuk szczególnie podobających się publiczności. Można domniemywać, że sztuka *Mauprat* zwróciła jego uwagę tak ze względu na nazwisko autorki, popularność powieści, jak również dobre przyjęcie scenicznej adaptacji w Paryżu w 1853 roku. Jasiński wiedział też, że Teatr Wielki dysponuje znakomitymi aktorami oraz warunkami scenograficzno-przestrzennymi, by wystawić ten romantyczny dramat w atrakcyjnym kształcie.

O dekoracjach wiemy niewiele. Wacław Szymanowski zaznaczył w recenzji: „Dyrekcja Teatrów zrobiła co tylko było w jej możliwości, żeby wartość dramatu podnieść w przedstawieniu. Możemy wszelką sprawiedliwość oddać wystawie, iż była świetna, niezczędzono ani na dekoracje, ani na ubiory” (Szymanowski 1856, nr 24: 3). Szkoda, że recenzent ograniczył się do tak lakonicznej uwagi. Wiadomo, że dekoracje do *Mauprat* stworzył wielki i wciąż aktywny mimo wieku (wówczas 66-letni) Antonio Sacchetti. Przygotował dwie dekoracje (Król-Kaczorowska 1967: 251), ale nie wiemy które. Z pewnością wewnątrz zamku Roche Mauprat, bo tam rozgrywają się najważniejsze akty sztuki: pierwszy oraz piąty i szósty. Co prawda na koniec to samo miejsce jest ruiną po pożarze, ale takie zmiany nie były zbyt trudne dla ówczesnego mistrza scenografii. Może drugą dekoracją była wieża Gazeau (akt drugi). Miejsca związane z zamkiem Sainte-Sévère, pokazujące głównie oranżerię i ogród (akt trzeci i czwarty), można było uzupełnić elementami z magazynu teatralnego.

Nie ma w recenzjach żadnych opisów scenografii i kostiumów ani nie istnieje żadna ikonografia, więc spróbujmy sobie wyobrazić, co Sacchetti wybudował i wymalował na scenie, opierając się na didaskaliach. Rękopiśmienny egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego (Sand 1873) jest egzemplarzem suflerskim², a więc znajdujemy w nim różne ołówkowe przekreślenia i dopiski (np. o tym, z której kulisy wychodzi dana postać, kto stoi w głębi, a kto na przodzie sceny). Didaskalia szczegółowo informują o miejscach akcji. W przypadku zamku Roche Mauprat w akcie pierwszym (Sand 1873: 3, 3a, 4) opisany jest charakter budowli („architektura średniowieczna”), meble (m.in. stoły, „ławki kamienne”) i rekwizyty (trofea myśliwskie, zastawa stołowa). Zgodnie z romantycznym stylem scenie towarzyszą błyskawice i pioruny.

² W egzemplarzu numerowano jedynie strony *recto*, więc numerów jest w istocie dwa razy mniej niż stron. W dalszych opisach nienumerowane strony *verso* będą zaznaczała dopiskiem „a” (nieobecnym w egzemplarzu).

Didaskalia do aktu szóstego opisują zamek w ruinie. Oto fragment:

Roche Mauprat. Zwaliska. W miejscu wielkiej sali z Igo aktu, która była na drugim lub trzecim piętrze zamku. Pozostał tylko komin z lewej i niskie ściany wyszczerbione pożarem. Niektóre części porosłe bluszczem, na innych widać jeszcze ślady ognia; odrzwia w części ram od okien przez pożar zniszczone. W dali wolny przestwór i oko obejmuje rozległy obraz zwalisk, drugich i trzecich planów. (...) Wschód słońca” (Sand 1873: 171a, 172, 172a).

Możemy być niemal pewni, że obie scenografie pokazujące zamek Roche Mauprat przed pożarem i po nim Antonio Sacchetti uzupełnił o swoje popisowe dioramy w tle. W pierwszym akcie diorama dała efekt „błyskawic i piorunów”, a w akcie szóstym – „wschód słońca”. Średniowieczne zamki, czy to zachowane, czy w ruinie, stanowiły ulubiony sztafaż romantycznego pejzażu, wspaniale pokazywanego przez scenografów romantycznego teatru francuskiego, z Louistem Daguerre’em i Pierre’em Cicérim na czele. Sacchetti naśladował ten styl, ale nierzadko prześcigał francuskich mistrzów, na co zwracali uwagę teatromani podróżujący po Europie.

Spośród licznych postaci występujących w teatralnej wersji *Mauprat* najważniejsze są dwie: panna Edmée (spolszczona na Edmeę) oraz Bernard – kuzyni z różnych gałęzi rodu Mauprat. Tradycja teatralna sprawiła, że na trzecią najważniejszą postać wyrósł Jan Mauprat – demoniczne wcielenie zła, przywódca bandy, złożonej głównie z licznych braci. Edmea i jej ojciec reprezentują szlachetną i zasłużoną linię rodu Mauprat. Nie miejsce tu, by streszczać fabułę, ale trzeba podkreślić, że istotą dramatu jest walka o duszę Bernarda, który w dzieciństwie porwany przez Jana i deprawowany przez niego i stryjów, odnajduje w sobie dobro i szlachetność pod wpływem miłości do Edmei. To częsty motyw literatury popularnej (łącznie z przemianą Kmicica pod wpływem Oleńki). Proces „resocjalizacji” Bernarda nie jest prosty, a przed obojgiem protagonistów piętrzą się kolejne próby. George Sand potrafiła doskonale malować skomplikowane portrety kobiet zarówno wrażliwych, jak i energicznych, tkliwych i władczych. W sztuce nie wszystkie niuanse ocalały, ale i tak Edmea stała się ciekawym wyzwaniem dla najlepszych aktorek.

W jeszcze większym stopniu Bernard jest postacią skomplikowaną i w miarę akcji ulegającą znacznej przemianie. Potrzeba tu zarazem porywczej młodości, jak i dużego doświadczenia aktorskiego, by nie szarżować, a jednak pokazać skłębione namiętności oraz impulsywną naturę bohatera. Z pewnością, swoim zwyczajem, Jan Tomasz Seweryn Jasiński, przystępując do żmudnego przekładu obszernej sztuki, wziął pod uwagę świetne siły aktorskie teatru warszawskiego. Zawsze tak czynił, znając na wylot możliwości (i słabości) zespołu. Większość recenzentów z roku 1856 i lat następnych zgodnie podkreślała wysoką jakość gry aktorskiej, przy zastrzeżeniach wobec tekstu sztuki.

Prapremiera 1856. Salomea Palińska

Prapremiera *Mauprat* odbyła się w Teatrze Wielkim 19 kwietnia 1856 roku. Przedstawienie odniosło sukces. Zagrano je jeszcze dziewięć razy w tymże roku oraz siedem razy w latach 1858–1861. Następnie odświeżono je w roku 1864 i 1865 (zagrano trzy razy)³. Do wznowienia doszło w roku 1869, o czym będzie mowa dalej.

Recenzji pojawiło się niewiele, ale niezawodny „Kurier Warszawski” zareagował natychmiast:

Nowy dramat z francuskiego tłumaczony P. George Sand, p.n. *Mauprat*, publiczność zapelniająca wszystkie miejsca w Teatrze Wielkim przyjęła wczoraj z wielkim zadowoleniem. Wybaczcie szanowni czytelnicy, że treści tego dzieła, jako zbyt rozległej na nasze szczupłe kolumny umieścić nie możemy, ale raczcie przyjąć zapewnienie, iż utwór ten, znanego w całej Europie autora czy też autorki, jest nadzwyczaj interesujący, pełen efektu i szczęśliwych sytuacji dramatycznych; co mu rokuje długie powodzenie na scenie naszej. Co do gry artystów sądzimy, że najwybredniejszy zoil mało by znalazł do zarzucenia. Panna Palińska rolę Edmea [sic!] oddała z właściwym sobie talentem. Pan Komorowski w charakterze Bernarda Mauprat rozwinął wszystkie zasoby sztuki dramatycznej; był tam niepospolity ogień, czucie i energia; słowem, rola ta była przedstawiona doskonale. Jan Mauprat, najohydniejszy wyrodek z ohydnej rodziny, potwór żyjący żądzą zemsty, jakże po mistrzowsku oddany był przez p. Królikowskiego! Po ukończeniu przywołani zostali: Panna Palińska i Pan Komorowski po 5-kroć, PP. Królikowski 3-kroć, Rychter, Stolpe, Chomanowski, Chęciński po 2-kroć oraz Bodurkiewicz i Buliński („Kurier Warszawski” 1856: 528).

Warto dodać, że rolę Antoniego Mauprat zagrał Stanisław Bogusławski, którego kariera aktorska zbliżała się do końca (debiutował w 1833). Ostatni raz wyjdzie on na scenę w roku 1860 (Waszkiel 2010: 476).

Spośród licznej obsady prapremierowego przedstawienia koniecznie trzeba podkreślić rolę Jana Królikowskiego jako Jana Muprat, aktor będzie ją bowiem kreował przez długie lata, u boku zmieniających się partnerek i partnerów. Jeśli wierzyć recenzjom, niewiele modyfikował swą grę i zawsze zachwycał widzów grozą zbudowanej przez siebie postaci. Wacław Szymanowski napisał o nim po premierze:

Pan Królikowski w roli Jana Mauprat'a przetworzył się do niepoznania. Sama jego fizjonomia przy wejściu na scenę przeraża już. Z twarzy jego i z mowy widać zakamieniałego zbrodniarza, dla którego zło jest jedynym celem życia, do którego serca żaden dobry instynkt nie zakolała nigdy. (...) Pan Królikowski wzbudza odrazę, przestrasza, kobiety mdleją prawie na jego widok,

³ *Mauprat* grano: 1856 – 19 IV, 20 IV, 22 IV, 6 V, 13 V, 29 V, 21 VI, 5 VII, 5 VIII, 30 VIII; 1858 – 13 IV, 8 V, 19 XI; 1859 – 12 VII, 29 X; 1860 – 1 IX; 1861 – 22 I; 1864 – 10 IX; 1865 – 21 I, 11 II (Świąlicka 1968; Secomska 1971).

zrobił to co tylko było możebnem, wypełnił żądania autorki aż do ostatniego kresu, był to Jan Mauprat taki właśnie, jakim go sobie wystawiać można (Szymanowski 1856, nr 24: 3).

Obsadzenie roli Edmei było oczywiste – objęła ją pierwsza aktorka tych lat: Salomea Palińska. Jej nauczycielką była najwybitniejsza polska aktorka przed Modrzejewską: Leontyna Halpertowa, która opuściła scenę w roku 1851. Palińska w chwili premiery *Mauprat* miała 25 lat i była od ponad roku najjaśniejszą gwiazdą kobiecego zespołu Teatrów Warszawskich. O jej roli szerzej wypowiedział się Wacław Szymanowski:

W grze panny Palińskiej, która przedstawiła rolę Edmei, widniały trzy ważne przymioty: zapał, dokładne pojęcie roli i uczucie czasami tak silne, że go artystka w danym razie mitygować nie potrafi. Wszystkie miejsca, w których rola nastrajała się na wyższy ton i potrzebowała ognistego a silnego wypowiedzenia, artystka oddała bardzo dobrze, to jest tam, gdzie nie potrzeba wychodzić spoza granic zwyczajnego życia; gdzie, że tak powiem, mina podpalona a wybuch jeszcze nie nastąpił, panna Palińska błądzi dosyć często. (...) Rola Edmei sama przez się przesadzona, co powinno być przez dobrą grę pokrytą w części, a możemy tego wymagać od artystki z prawdziwym talentem i pojęciem scenicznym. Panna Palińska posiada niezaprzeczenie te dwa przymioty. (...) W ogóle tam gdzie potrzeba ognia, zapału, uczucia namiętnego, artystka triumfująco wychodzi z trudności, tam gdzie potrzeba powagi, spokoju, godności, artystka nie umiejąc się powstrzymać, zbyt wiele nadrabia deklamacją. Ale panna Palińska widocznie zamiłowana w sztuce, czyni dla niej poświęcenie z tego, czego rzadko przyzwalają pozbawiać się artystki (zwłaszcza u nas), to jest ze staranności około dobrego wyglądu na scenie. Jeżeli twarz panny Palińskiej ma wyrażać cierpienie albo rozpacz, ona nie studiuje czy jej cierpienie albo rozpacz do twarzy, wdzięk poświęca dla prawdy, wielka, bardzo wielka to zaleta. A przy tym organ [głos – H.W.] przyjemny, wielka wyrażność mowy i dobitność w wymawianiu wyrazów, są niepospolitymi przymiotami, w których panna Palińska celuje (Szymanowski 1856, nr 25: 1–2).

Pamięć o Palińskiej w roli Edmei trwała długo. Recenzent „Kurierza Codziennego” w roku 1878 (czyli po 22 latach od prapremiery), gdy Edmeę zagrała Maria Deryng, napisał:

(...) lubo gra p. Deryng była piękną i wykończoną, to jednak sama postać Edmei, jako bohaterki dramatu, zbladła znacznie i mniej efektownie wydała się tym, którzy pamiętają jeszcze jak nieboszczka Palińska pracowała usilnie, ażeby z tej postaci nie zetrzeć owej właśnie barwy silniejszej (*Teatr. Wznowienie...* 1878: 1).

22 marca 1858 roku wydarzyła się tragedia: zmarł Józef Komorowski, zaledwie 40-letni gwiazdor Teatrów Warszawskich, pierwszy amant, dotychczasowy odtwórca roli Bernarda Mauprat. Powtórzyła się smutna historia z roku 1837, kiedy to nagle zmarł Wojciech Piasecki, nie tylko pierwszy amant, ale też prawdziwy ulubieniec

warszawskiej widowni. Piasecki był scenicznym partnerem Leontyny Halpertowej, która do śmierci wspominała go jako najlepszego i niezastąpionego mistrza w owym *emploi*. Role Piaseckiego przejął 19-letni wówczas Józef Komorowski, który – choć bardzo uzdolniony i mający doskonałe warunki – długo musiał pracować, by go doceniono i przestano porównywać z wielkim poprzednikiem. Teraz sytuacja się powtórzyła – po nagłej śmierci Komorowskiego szukano następcy, ale nie znaleziono. Przez lata brakowało w Warszawie prawdziwie wybitnego „pierwszego kochanka”. W roku 1858 rolę Bernarda Mauprat objął sprowadzony z Lublina uczeń Jasińskiego, Anastazy Trapszo (26 lat). Był to jego warszawski debiut – udany, gdyż aktora zaangażowano. Trapszę chwalono, ale ubolewano nad jego zbyt słabym głosem ([Kenig] 1858: 1–3). Szybko rozwinął swój talent. Józef Kotarbiński napisał o nim po latach: „aktor bardzo lubiany w kołach młodzieży, pełen talentu, o pięknych warunkach i szlachetnej postawie, wyrazistej twarzy, giętkim basowym głosem” (Kotarbiński 1925: 90).

Wznowienie 1869. Helena Modrzejewska

Z okazji planowanego przyjazdu Heleny Modrzejewskiej do Warszawy układano repertuar i uwzględniono w nim *Mauprat*. Stały angaż aktorka otrzymała 13 września 1869 roku, a już 24 września wystąpiła w Teatrze Wielkim w roli Edmei. Do końca marca 1870 roku zagrano *Mauprat* łącznie dziewięć razy⁴.

Układając repertuar, Jan Chęciński (w porozumieniu z Aleksandrem Przeddzieckim) najpierw planował dla Heleny Modrzejewskiej rolę w innej sztuce George Sand: *Margrabia de Villemer*, ale zmienił tę propozycję na rolę Edmei w *Mauprat* (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 91; list Aleksandra Przeddzieckiego do Heleny Modrzejewskiej z 24 czerwca 1868 roku). Ostatecznie Chęciński zaproponował Modrzejewskiej role w obu sztukach (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 95; list Jana Chęcińskiego do Heleny Modrzejewskiej z 5 lipca 1868 roku).

Ciekawe, że Modrzejewska nie chciała grać Edmei. Napisała do Chęcińskiego:

Jeszcze raz zanoszę suplikę, byśmy *Mauprata* wyrzucili. Nie bardzo chętnie wzięłam się do uczenia roli Edmei – sztuka sama już tak stara, że trzeba będzie nadludzkich wysiłków, by się moja rola wydała, zwłaszcza obok znakomitej gry pana Królikowskiego. Wyznam Panu, że się lękam tej roli, choćby tylko dlatego, że sztuka tak bardzo ograna, nie ma w niej zapewne jednej sytuacji, której by publiczność naprzód nie zgadywała, jednego ważniejszego dialogu, którego by prawie na pamięć nie umiała (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 100; list Heleny Modrzejewskiej do Jana Chęcińskiego z ok. 1 września 1868 roku).

⁴ Zagrano: 1869 – 24 XI, 1 XII, 10 XII, 15 XII; 1870 – 8 I, 28 I, 25 II, 1 III, 22 III (Secomska 1971).

Stwierdzenie, że sztuka jest „tak bardzo ograna” i wszyscy ją znają niemal na pamięć, nie jest prawdziwe. Minęło cztery i pół roku od ostatniego pokazu *Mauprat* w Warszawie (11 lutego 1865 roku), a tak naprawdę lat ponad osiem (licząc od pokazu 22 stycznia 1861 roku), zważywszy, że na przełomie lat 1864/1865 przedstawienia były tylko trzy. Modrzejewska obawiała się konkurencji Jana Królikowskiego jako Jana Mauprat, bo o tej roli krążyły legendy i można było się spodziewać, że słynny aktor, w dodatku ulubieniec Warszawy, przyćmi występ Modrzejewskiej. Niemniej ważniejsza zawsze była konkurencja między różnymi odtwórcami tej samej roli, a więc prawdziwym zagrożeniem dla Modrzejewskiej mogła być pamięć nie o Królikowskim w roli Jana, ale o Palińskiej w roli Edmei – lecz o tym nie ma wzmianki. Nieprawdą jest też, że sztuka była „tak stara”, skoro jej polska prapremiera miała miejsce w roku 1856, a np. tak lubiana przez Modrzejewską *Adrianna Lecouvreur* – w roku 1851. W tym przypadku „starość” jest dyskusyjna.

Ostatecznie Modrzejewska zagrała Edmeę, a Aleksander Przezdziecki pogratulował jej sukcesu w liście:

Prosiłem onegdaj pana Barańskiego, aby powinszował Pani w moim imieniu kreacji roli Edmei. Jakkolwiek nie lubię tego mełodramatu [podkr. Przezdzieckiego], rola Edmei wynagrodziła mi nieprzyjemne wrażenie z całości. Muszę dodać, że panie podziwiały gustowne tualety Edmei, podwyższające jeszcze blask powierzchowności (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 139; list Aleksandra Przezdzieckiego do Heleny Modrzejewskiej z 26 listopada 1869 roku).

Modrzejewska szybko odpowiedziała liścikiem do protektora: „Serdecznie dziękuję za kilka słów o Edmei – nagrodziły mi one smutne wrażenie, jakie sama o sobie z tej roli wyniosłam” (Got, Szczublewski 1965, t. 1: 140; list Heleny Modrzejewskiej do Aleksandra Przezdzieckiego z 26 listopada 1869 roku). Najwyraźniej nie była zadowolona.

Zaskakuje uwaga Przezdzieckiego o „gustownych tualetach”, z jednej strony wiadomo bowiem, że Modrzejewska miała wspaniały gust jeśli chodzi o kostiumy, czy o stroje własne, i szybko stała się nieomal wyrocznią mody, jednak z drugiej – sztuka *Mauprat* nie daje zbyt dobrych okazji do imponowania strojami. Wiadomo, że akcja dzieje się najpierw w roku 1775, po czym między aktem czwartym i piątym mija „kilka lat”. Jedynie w didaskaliach na początku pierwszego aktu znajdujemy informację o kobiecym stroju: „Edmea w ubiorze amazonki z czasów Ludwika XVI” (Sand 1873: 36). W akcie drugim strój jest ten sam, choć „zmoczony i w nieładzie”. W akcie trzecim Edmea pojawia się w stroju domowym (zajęta szyciem), w czwartym – spacerowym, gdy przechadza się po ogrodach własnego zamku, w piątym i szóstym – wizytowym, gdy powozem podróżuje z ojcem do sąsiadów. Ciekawe informacje świadczące o nowoczesnym, preromantycznym guście Edmei przynosi jej rozmowa z towarzyszką na temat uczesania Bernarda. Panna Leblanc wspomina o tym, że Bernard nie pozwolił sobie pudrować włosów, na to Edmea:

EDMEA: Pojmuję jego wstręt do dziwacznej mody i mniemam, że mu daleko piękniej z jego długim włosiem.

LEBLANC: Podług mnie, szkaradnie wygląda z tą grzywą.

EDMEA: Och, nie znasz się! (Sand 1873: 74a–75)

Nie ma w sztuce żadnych rautów czy bali, na których aktorki popisowałyby się kostiumami. Uzasadniona byłaby stylizacja na francuski XVIII wiek, ale nikt nigdzie ani słowem nie wspomniał, by pokuszono się o tego rodzaju koloryt lokalny. Zauroczony Modrzejewską Przeddziecki zapewne chciał skomplementować artystkę, ale pośrednio ujawnił coś jeszcze. Najwyraźniej, opracowując rolę Edmei, pani Helena postawiła na wygląd i urodę, połączone z poczuciem godności damy z towarzystwa. Te atuty zawsze będą jej mocną stroną.

Popremierowe recenzje zaskakują lakonicznością. Wygląda na to, że tym razem Modrzejewska nie zachwyciła, choć się podobała. Część winy składano na tekst dramatu, z czego wynikało, że aktorka wygrała to, co się dało. Zgodnie z jej przewidywaniami entuzjastycznie oklaskiwano Królikowskiego. Nieoczekiwanie największą uwagę krytyków zwrócił nowicjusz – partner Modrzejewskiej w roli Bernarda, 21-letni Stanisław Wardzyński. Była to jego druga „rola wstępna”, więc każdy z krytyków baczenie go obserwował, by wydać opinię o młodym kandydacie do zespołu.

Wacław Szymanowski w „Tygodniku Ilustrowanym” (Szymanowski 1869: 283) sugerował nawet, że sztuka *Mauprat* pojawiła się w repertuarze dlatego, że Wardzyński wybrał ją na swój drugi debiut. W świetle wcześniejszej, cytowanej korespondencji Modrzejewskiej z Chęcińskim i Przeddzieckim widać, że było inaczej. Można też podejrzewać, że Jan Chęciński uparcie optował za wystawieniem dramy George Sand, bo po prostu tę sztukę lubił i sam stworzył w niej bardzo udaną rolę 60-letniego, poczciwego Parience. Grał ją zarówno na prapremierze w 1856 roku, jak i potem cały czas. Wymieniano go w recenzjach, a nawet krytyk X. w „Tygodniku Mód” wypowiedział się nieco szerzej:

Przy głównym zwróceniu uwagi na grę debiutanta, p. Modrzejewskiej i Królikowskiego, niepostrzeżenie przeszła gra p. Chęcińskiego w roli starego wieśniaka Parience, a jednak była to gra, rzec można, wzorowa, szlachetna, równa, artystycznie pojęta i przedziwnie wygłoszona (X. 1869: 8).

Krytycy piszący zaraz po premierze mieli zróżnicowane sądy o Wardzyńskim. Zazwyczaj wykazywali życzliwość, ale też zgłaszali zastrzeżenia. W „Kurierze Warszawskim” napisano:

W roli Bernarda miał debiutant kilka szczęśliwych chwil (scena z Edmeą przed wyjazdem do Ameryki, lekcja w akcie 3-m itp.), w całości jednak zapął nieumiarkowany właściwie nie

dozwolił mu cieniować subtelnych odcieni uczuć i wrażeń, na czym głównie przedstawienie tej postaci zależy (Ł 1869: 3).

Najostrzej wypowiedział się Fryderyk Henryk Lewestam:

Nie robieramy (...) gry p. Wardzyńskiego w roli Bernarda Mauprat, licząc, że po niefortunnych jego wystąpieniach w tej sztuce i w *Zbójcach*, na jakie lat parę weźmie rozbrat z tragedią, (...) licząc zarazem, że i reżyseria nie uprze się na barki zbyt młode wkładać ciężar, któremu jeszcze tak prędko nie dorosną (jak to podobno teraz znowu zamierza z Szekspirowską tragedią *Romeo i Julia*), – jakkolwiek aż nadto dobrze pojmuję, że niedostatek owych bohaterkich, tragicznych kochanków może być jej niekiedy nader dotkliwym. Idzie tylko o to, żeby umiejętnie rozdzielić podobne role pomiędzy dwóch dotychczasowych przedstawicieli tego rodzaju na naszej scenie, pomiędzy pp. Świeszewskiego i Tatarkiewicza; w roli Bernarda np. pierwszy z nich, który wyuczył się jej jednocześnie z p. Wardzyńskim, nieskończenie był wyższym od tego ostatniego, nawet nie dał się przezeń wyprzedzić pod względem młodzieńczego zapału i wywołał na widzach prawdziwie głębokie wrażenie (F.H.L. 1869: 402).

Przystojny, ale wówczas już 42-letni Władysław Świeszewski zagrał Bernarda 26 listopada i 1 grudnia 1869 roku, ale najwyraźniej pani Helenie bardziej odpowiadał Stanisław Wardzyński, skoro to jednak on zagrał Romea u jej boku podczas warszawskiej premiery *Romea i Julii* 12 stycznia 1870 roku.

Wróćmy do opinii o Edmei. Surowy Lewestam poświęcił jej wyjątkowo dużo uwagi:

Pani Modrzejewska (...) w roli Edmei Mauprat, w dramacie tegoż nazwiska, była potężną i roztropną władczynią młodzieńca, który ją kochał i którego wzajem kochała. Wprawdzie niektóre sceny wyszły może zanadto płacziwie, w innych naturalność nie zawsze z siłą szła w parze; – chcąc jednak być sprawiedliwym, należy z góry zaraz zgodzić się na to, że cały *Mauprat* jest dramatem poronionym, jak wszystkie mniej więcej dramata przerobione z powieści, i że niezmiernie mało znać w nim błysków genialnej jego autorki, George Sand. Mianowicie Edmea, której charakteru poeta nie ma kiedy rozwijać psychologicznie, od początku do końca jest zbiorem najdziwniejszych sprzeczności, niewytłumaczonych niczym pojęć i zasad (F.H.L. 1869: 401).

W podobnym tonie bronił Modrzejewskiej kosztem sztuki i partnerów wspomniany X. w „Tygodniku Mód”:

Jedyna prawie rola kobiety (Edmei) w *Maupracie* przypadła pani Modrzejewskiej. Nawykliśmy widzieć tę artystkę w rolach wypełnianych znaczeniem poetycznym i artystycznym, tak że z tej roli, wcale komunalnej, nie możemy jej sądzić. Wszystkie jakiegokolwiek są tu sytuacje, pani Modrzejewska przebiegła na innych miejscach, nic tu zatem zyskać więcej nie mogła.

Dzieli się ona tu między dumą kobiecą i czułością, bo kocha tego dzikiego Bernarda, który ją ciągle obraża. Któż dzisiaj już nie wie, że p. Modrzejewska umie być i dumną, i czułą; dwa zaś te przymioty Edmei nie mają w sobie jakichś szczególnych odcieni artystycznych, w których by talent aktorki wystawiony był na ciężką próbę lub tworzył pola do dyskusji. Może prawda jej gry lepiej by wyszła, gdyby znalazła umiejętniejsze poparcie w Bernardzie (X. 1869: 8).

Aktorom współczuł „Kurier Codzienny”:

Najwięcej na tym cierpią artyści udział w takiej sztuce przyjmujący, mają bowiem i trudne, i niewdzięczne, i niepodobne do spełnienia zadanie: muszą przedstawiać postacie niby w maskach widzom się ukazujące. (...) Jakżeby to inaczej wyszła postać Edmei Mauprat, gdyby w scenicznym działaniu, tak samo jak w powieści, w najdrobniejszych odcieniach uwydatnioną była ciągła walka uczucia z obowiązkiem, pragnień serca z synowską miłością? Pomimo jednak tak niedostatecznie nakreślonych charakterów, obie role znakomicie wyszły pod mistrzowską grą Królikowskiego i pani Modrzejewskiej, i więcej z nich zrobić nie było można” („Kurier Codzienny” 1869: 2–3).

Wacław Szymanowski napisał o Modrzejewskiej tylko jedno zdanie: „Rolę Edmei oddała pani Modrzejewska, wywołując, w szóstym zwłaszcza akcie, silne wrażenie w widzach” (Szymanowski 1869: 283).

W nutę nostalgii uderzył „Dziennik Warszawski”:

Dramę tę, jedną z najpiękniejszych, pamiętamy z dawna na scenie tutejszej: kiedyś grywali w niej Komorowski, pani Palińska, Rychter, Bodurkiewicz i Chomanowski, w główniejszych rolach – i wszystkie te role były odtworzone doskonale, szczególnie zaś dwie pierwsze, wielkie po sobie zostawiły wrażenie („Dziennik Warszawski” 1869: 2586).

Zacytujmy jeszcze recenzenta „Kuriera Warszawskiego”, który doceniając talent George Sand, poddał krytyce dramat, ale pochwalił aktorów:

Sześćoaktowy dramat *Mauprat* genialnej romansopisarki francuskiej, musiał pozostawić sympatyczne w publiczności naszej uznanie, skoro wczorajsze jego wznowienie przepełniło salę teatralną. *Mauprat*, jak każdy dramat wykrojony z gotowej już treści artystycznej, nie dorównywa swemu pierwowzorowi, chociaż tą samą kreślony ręką. (...) Wczorajsze wykonanie *Mauprata*, w częściach i w całości, niewiele pozostawia do życzenia. (...) Co do nas, przyznajemy w pokorze ducha, że na te drobnostki mało zwracamy uwagi, wpatrując się w natchnioną grę Modrzejewskiej i Królikowskiego, zapominamy o niedokładnościach, które zresztą w każdym dziele ludzkim znaleźć się muszą. Nie będąc w stanie wejść w szczegółowy rozbiór gry p. Modrzejewskiej, zmuszeni jesteśmy ograniczyć się na ocenieniu ogólnego jej charakteru. Postać Edmei należy bez zaprzeczenia do najszcześniejszych kreacji p. George Sand. Autorka przedstawiając w *Maupracie* odrodzenie przez miłość natury na wpuł dzikiej,

wrzącej szalonymi namiętnościami, musiała uposażyć bohaterkę swoją, która dokonywa tego cudu, w najpiękniejsze skarby duszy kobiecej. P. Modrzejewska celuje w malowaniu najdelikatniejszych odcieni wzniosłych i szlachetnych uczuć. Dlatego rola Edmei wydała się nam jakby dla niej stworzoną. Prostota, wdzięk, szlachetność, odwaga, godność osobista, malowane z porywającą prawdą, uczyniły postać Edmei jedną z najszcześniejszych kreacji p. Modrzejewskiej. W każdym spojrzeniu rzuconym na kochanka widniało uczucie; zdawało się, że anioł biały czuwa nad tą biedną duszą ostatniego przedstawiciela strupieszalej przeszłości. Sądzimy tylko, że w akcie pierwszym, w rozmowie z Bernardem, oburzenie, trwoga, wreszcie walka najsprzeczniejszych uczuć, powinny przeważać nad podziwieniem i rzewnością (Ł. 1869: 2–3).

Jak widać z tych licznych cytatów, przy wznowieniu sztuki *Mauprat* powtórzyła się sytuacja najczęściej występująca w Teatrach Warszawskich XIX wieku: wiele zastrzeżeń do tekstu dramatu (choć niektórym się podobał, zwłaszcza – publiczności), ale pochwały pod adresem aktorów. Helena Modrzejewska tak szybko zyskała w Warszawie uznanie, że nawet w słabszych rolach odbierana była życzliwie. Jej czar i talent działały bez względu na odtwarzaną postać.

Opinia o dramacie pogarszała się z latami, co skłaniało krytyków do szukania przyczyn faktu, że teatr do niego powraca. W 1871 roku pisano w „Bibliotece Warszawskiej”:

O dramacie *Mauprat* ograny już na wszystkich scenach europejskich, niewiele się da powiedzieć. Należy on do owych sztuk repertuarowych niedzielnych, którymi zawsze zapycha się nagłą potrzebą. Strzały, bójki na scenie, zmiany dekoracji, wszystko to nęci i zajmuje ową część publiczności, która potrzebuje raz na tydzień silniejszych i niecodziennych wrażeń (Nemo 1871: 303).

Reasumując, mimo zastrzeżeń Heleny Modrzejewskiej wobec tekstu *Mauprat*, sztuka odniosła sukces, który spowodował, że „w następnym sezonie wprowadzono dwie sztuki francuskiej autorki: *Zamęście Wiktoryny* oraz *Margrabia de Villemer* oraz sztukę niemieckiej autorki Charlotte Birch-Pfeiffer *Poczwarka* według powieści Sand, która spotkała się z największym zainteresowaniem publiczności” (Wanicka 2011: 127).

Wznowienie 1878. Maria Deryng

Kolejne wznowienie miało miejsce 20 lutego 1878 roku, także w Teatrze Wielkim. Miało siedem przedstawień⁵. Tym razem Edmeę zagrała młoda następczyni Modrzejewskiej, Maria Deryng (1857–1918), mająca opinię jednej z najlepszych amantek romantycznych, zarówno w komediach, jak i w tragediach.

⁵ Grano: 1878 – 20 II, 25 II, 1 III, 6 III, 8 III, 15 III, 16 IV (Secomska 1971).

Sztuka *Mauprat* odebrana została przez „znawców” jako przestarzała. Edward Lubowski w „*Bluszczu*” krytykował dramat, ale pochwalił aktorkę:

P. Derynżanka jako Edmea zrobiła z tej trudnej roli wszystko co było możliwym, umiejac słodkie uczucie kochającej z poświęceniem kobiety, ujawnić z całym wdziękiem artystycznym i z prostotą niewyszukaną, ale właśnie dlatego szczerze poetyczną (Lubowski 1878: 70).

Fryderyk Henryk Lewestam oddał się wspomnieniom, zwłaszcza o Modrzejewskiej:

Edmea, będąca w powieści, z której ją dla teatru przerobiła autorka, istotą iście uroczą i oryginalną, cudnym połączeniem męskiej energii i słodczy dziewczęcej, w dramacie nie ma się kiedy psychologicznie rozwijać, skutkiem czego też od początku do końca bywa zbiorem najdziwniejszych sprzeczności, niewytłumaczonych niczym, i zasad, i pojęć. Tę rolę Edmei piastowały niegdyś: pani Modrzejewska i ś.p. Palińska; pierwsza z nich zwłaszcza, godząc w całym kolorycie swojej postaci niezgodności wewnętrzne, była potężną, roztropną władczynią młodzieńca, który ją ukochał i którego wzajem kochała. Efekt taki wywoływała znamienita artystka głównie wdziękiem uczucia, poddając je, przy widocznej ze sobą walce, pod kierownictwo rozumu i chłodnego niekiedy zastanowienia, a efekt (mamy to w świeżej jeszcze pamięci), o ile nie przeszkadzała mu wadliwość samego dramatu, był wcale niezwykłym. Po charakterze ogólnym gry panny Deryng można było przewidzieć, że miłość u niej okaże się nierównie słabszym czynnikiem od pierwotnego uczucia rozsądnej wdzięczności; miłość owa przychodzi dopiero stopniami, powoli, a że rozwija się w naszych poniekąd oczach, więc i prawdy w grze tej, prawdy psychicznej, bez wątpienia jest więcej (może mniej za to powabu), niż u wielkiej jej współzawodniczki. Bądź co bądź, w roli Edmei uwydatniła młoda artystka lepiej jeszcze niż w innych może rolach czysto tragicznych, szeroką skalę swojego talentu (F.H.L. 1878: 158).

Pozytywne recenzje, choć z małymi zastrzeżeniami, opublikowały także inne czasopisma, jak „*Kurier Codzienny*” (*Teatr. Wznowienie...* 1878: 1) i „*Kurier Poranny*” (Nn 1878: 1).

Jako Bernard partnerował Marii Deryng Józef Kotarbiński (1849–1928). Pisano o nim w prasie podobnie jak kiedyś o Wardzyńskim, bo choć rola Bernarda nie była debiutem Kotarbińskiego, to był on zatrudniony w Teatrach Warszawskich zaledwie od paru miesięcy (od jesieni 1877). Podkreślano jego zalety, ale – jak to w przypadku nowicjuszy – zachęcając do dalszej pracy, bo jeszcze wiele usterek jest do usunięcia. Lewestam pisał o nim: „młody i sympatyczny swoją inteligencją, ukształceniem, nawet powierzchownością, początkujący artysta” (F.H.L. 1878: 158). W podobnym tonie pisano o nim w innych recenzjach (Lubowski 1878: 70; Nn 1878: 1).

Jan Królikowski znowu zagrał Jana Mauprat, ale po ponad dwudziestu latach od prapremiery jego niezmiennność zaczęła nużyć. Lubowski wyraził się wprost:

Rola Jana Mauprata była od lat dwudziestu popisową dla p. Królikowskiego. Postać ta na wskroś demonicznie narysowana, urasta pod potężną grą jego w olbrzyma zła i chytryści, wrażając się w wyobraźnię widzów niezapomnianie. Z tym wszystkim wolelibyśmy, – a z nami wszyscy zapewne prawdziwi miłośnicy wielkiego talentu tego artysty – iżby raz na zawsze porzucił tę kreację zwietrzałą, dając nam w zamian postacie tętniące życiem rzeczywistym, a stokroć podnioślejszym od owego, wytworzonego tak cudacznie (Lubowski 1878: 70).

A jednak publiczność niezmiennie nagradzała Królikowskiego „frenetycznymi oklaskami”.

1918. Aldona Jasińska

Dla pełnego obrazu scenicznych dziejów *Mauprat* warto dodać, że w XX wieku sztuka George Sand jeszcze raz wróciła do Warszawy, pod zmienionym tytułem: *Bracia Mauprat*. 27 lipca 1918 roku wystawił ją prywatny Teatr Praski, w reżyserii Mieczysława Nawrockiego (1887–1963), który też kreował rolę Jana Mauprat. Edmeę zagrała Aldona Jasińska (1896–1957), a Bernarda – Konstanty Tatarkiewicz (1884–1944). „Kurier Polski” napisał:

Dziś wznowienie takiej sztuki jest eksperymentem ryzykownym. Po Sardou, Sudermannie, Ibsenie, Hauptmannie, wreszcie Przybyszewskim i włoskich werystach, powrót do romantyzmu Maupratów musi być pewny siebie, oparty na wartościowym materiale technicznym, żeby nie sprawić zawodu krytyce, szerokiej publiczności i... kasie. Okazało się, że premiera wczorajsza nie była grana na niepewne. Role pierwszorzędne obsadzone trafnie wypadły świetnie; zwłaszcza Edmea w wykonaniu p. Aldony Jasińskiej pełna była finezji i wdzięku, od początku do końca przeprowadzona konsekwentnie, biła wszystkich szczerością, a w trudnej scenie aktu I-go wykazała wiele siły dramatycznej (G. 1918: 8).

Najwyraźniej nadal funkcjonowała wspomniana zasada tak często widoczna w przedstawieniach dziewiętnastowiecznych: nawet słabe sztuki bywały ratowane, podnoszone i utrzymywane w repertuarze przez wybitnych i pełnych pasji aktorów. Powracające tytuły dostarczały dodatkowej przyjemności teatromanom, polegającej na porównywaniu gry zmieniającej się obsady. W przypadku roli Edmei wszystkie kolejne odtwórczynie tej postaci: Palińska, Modrzejewska, Derynżanka i Jasińska wywarły na widzach podobne – pozytywne bądź bardzo pozytywne – wrażenie. Kobietom brakowało dobrych partnerów w roli Bernarda. Wydaje się, że najlepszym był odtwórca prapremierowy, czyli Józef Komorowski. Następcy mierzyli się z nią zbyt wcześnie – jako debiutanci lub nieomal debiutanci: Stanisław Wardzyński i Józef Kotarbiński. Chyba nie byli dostatecznie doświadczeni, by podjąć rolę tak trudną – zmienną, pełną skrajnych emocji, prawdziwie karkołomną. Zaskakującym zjawiskiem

była rola Jana Mauprat kreowana przez Jana Królikowskiego długie lata. Ulubieniec warszawskiej publiczności trwał niezmiennie w raz wypracowanej koncepcji postaci, co nie było niczym zaskakującym w wieku XIX, a także później. Przeciwnie, jeśli kreację uznano za doskonałą – a tak było w tym przypadku – niezmiennosc stawała się cechą pożądaną. Teatromani chodzili wielokrotnie na te same sztuki, by delektować się ulubionymi scenami. Szczególnie dotyczyło to Alojzego Żółkowskiego, ale także Jana Królikowskiego i innych największych aktorek i aktorów swoich czasów.

Czy warto wracać do sztuk takich jak *Mauprat*? Z punktu widzenia historii literatury trzeba by przeczytać powieść George Sand, by ocenić adaptację sceniczną (pomijając trudność językową, bo – jak wspomniano – dotychczas powieści nie przetłumaczono na język polski). Z punktu widzenia historii repertuaru i dziejów dramatu – warto docenić, że sztuka była obecna w repertuarze przez długi czas i dokonywano wznowień, a publiczność miała dla niej wiele uznania. Wreszcie z punktu widzenia dziejów teatru warszawskiego (i polskiego, bo sztuka była grana w wielu innych miastach) *Mauprat* stanowi przypadek bardzo interesujący z wielu powodów: ze względu na role aktorskie, na romantyczną strukturę akcji pełnej dynamicznych efektów (porwania, ucieczki, zabójstwa, detektywistyczne poszukiwania winnego, demoniczny mieszkaniec ruin), idącą za tym koncepcję scenograficzną (zwłaszcza że dla prapremiery zaprojektował ją wielki Antonio Sacchetti), a także ze względu na wątek romantycznej miłości, pełnej zawirowań, poświęceń, podejrzeń i wszelkich trudności, a jednak mającej szczęśliwe zakończenie. Romantyzm miał na ten temat wiele do powiedzenia i – jak widać – nawet pod koniec XIX wieku nie stracił swej atrakcyjności, zwłaszcza w przypadku melodramatów, które szeroka publiczność zawsze lubiła.

Bibliografia

- Bochenek-Franczakowa Regina (2016), Les pièces de George Sand dans les Théâtres de Varsovie au XIX^e siècle. *Acta Philologica*, 49, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-cea653d1-7d19-4929-a3bf-36375db06ff3>, 151–161 [odczyt: 6.08.2024; przekład własny].
- „Dziennik Warszawski” (1869). [bez autora, bez tytułu], 253, 2586.
- F.H.L. (1869). [Fryderyk Henryk Lewestam], Teatr. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce*, 235, 401–402.
- F.H.L. (1878). [Fryderyk Henryk Lewestam], Przegląd teatralny. *Kłosy. Czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze, nauce i sztuce*, 662, 158.
- Filler Witold (1959). *Jan Królikowski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Monografie Czołowych Polskich Aktorów).
- G. (1918). Teatr i muzyka. Teatr Praski. „Bracia Mauprat”. *Kurier Polski. Dziennik polityczny, ekonomiczny i społeczny*, 173, 8.

- Got Jerzy, Szczublewski Józef (wybór i oprac.) (1965). *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1: 1859–1880, t. 2: 1881–1909. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jarząbek-Wasyl Dorota (2016). *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Teatr / Konstelacje).
- [Kenig Józef] (1858). Teatr Wielki. *Mauprat*. Pierwsze wystąpienie pana Trapszy (w roli Bernarda). *Gazeta Warszawska*, 101, 1–3.
- [Kenig Józef] (1871). Teatr Rozmaitości. *Gazeta Warszawska*, 16, 1.
- Kędziora Alicja, Orzechowski Emil (red.) (2020). *Modrzejewska i jej przyjaciele*. Kraków: Księgarnia Akademicka (seria: Arte et Ratione. Wydawnictwa Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej i Fundacji dla Modrzejewskiej, t. 11).
- Kosiński Dariusz (2003). *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kotarbiński Józef (1925). *Aktorzy i aktorki*. Warszawa–Płock: Mazowiecka Spółka Wydawnicza, Druk Braci Detrychów.
- Krogulski Władysław (2015). *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, wybór i opracowanie Dorota Jarząbek-Wasyl, Agnieszka Wanicka. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Król-Kaczorowska Barbara (1967), Antoni Sacchetti – dekorator romantyczny. Działalność w latach 1846–1870. *Pamiętnik Teatralny*, 2(62), 231–251.
- „Kurier Codzienny” (1869). [bez autora, bez tytułu], 261, 2–3.
- „Kurier Warszawski” (1856). [bez autora, bez tytułu], 105, 528.
- Lubowski Edward (1878). Przegląd teatralny. *Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet*, 9, 70.
- Ł (1869). [bez tytułu], *Kurier Warszawski*, 261, 2–3.
- Mauprat* [hasło]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mauprat_(novel)) [odczyt: 6.08.2024].
- Michalik Jan (red.) (2001, 2004). *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premierzy, druki, egzemplarze. Informator*, t. 1: A–K, t. 2: L–Z. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Nemo (1871). Przegląd teatralny. *Biblioteka Warszawska. Pismo Poświęcone Naukom, Sztukom i Przemysłowi*, 1, 303–304.
- Nn (1878). [fragment dzieła *Co słyszał nowego*], *Kurier Poranny i Antrakt*, 52, 1.
- Pini-Suchodolska Jadwiga (1974). *Maria Deryng*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy (seria: Monografie Czołowych Polskich Aktorów).
- Sand George (1873). *Mauprat. Dramat w 6 aktach przez...* Lwów, rękopis, egzemplarz Biblioteki Teatru Lwowskiego, Biblioteka Śląska w Katowicach, sygn. BTLw 4169, <https://sbc.org.pl/publication/66817> [odczyt: 6.08.2024].
- Secomska Henryka (1971). *Repertuar warszawskich teatrów rządowych 1863–1890*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 3).
- Szymanowski Waclaw (1856, nr 24). Przegląd teatralny. *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, 24, 1–3.

- Szymanowski Waław (1856, nr 25). Przegląd teatralny. *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, 25, 1–3.
- Szymanowski Waław (1869). Przegląd teatralny. *Tygodnik Ilustrowany*, 101, 283.
- Świetlicka Halina (1968). *Repertuar teatrów warszawskich 1832–1862*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (seria: Repertuar Teatrów w Polsce, z. 1).
- Teatr. Wznowienie...* (1878). [bez autora], Teatr. Wznowienie dramatu „Mauprat” George Sanda. *Kurier Codzienny*, 43, 1.
- Wanicka Agnieszka (2011). *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Waszkiel Halina (2010). *Stanisław Bogusławski*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza (seria: Studia o Teatrze, t. 3).
- Waszkiel Halina (2015). *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*. Warszawa: Teatr Narodowy (seria: Dzieje Teatru Narodowego Wydane w 250. Rocznicę Jego Powstania).
- Waszkiel Halina (2022). *Helena Modrzejewska i Jan Królikowski*. W: Alicja Kędziora, Emil Orzechowski (red.), *Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 157–187 (seria: Arte et Ratione, t. 13).
- X. (1869). Kronika teatralna. *Mauprat*, drugi występ p. Stanisława Wardzyńskiego. *Tygodnik Mód*, 49, 7–8.