

Nina Taylor-Terlecka
Oxford, Wielka Brytania

Gabriela Zapolska wobec dramatopisarzy paryskich

Była to karkołomna decyzja, świadcząca o odwadze, ryzykanctwie i brawurze, a oparta na przesadnej, rozdmuchanej opinii o sobie, i to mimo powszechnie znanych, bolesnych dowodów na dotychczasową przegraną. Decyzja o wyjeździe, spowodowana rozpaczą, arogancją, ambicją, stanowiła wyzwanie wobec siebie i świata; próbę odbudowania czy dopiero zbudowania własnego „ja”. Po głośnym dramacie osobistym, równie głośnym procesie o *Małazkę* z „Prawdą” Świętochowskiego, po napisaniu „gorszącej” *Kaśki Kariatydy* i *Przedpiekla*, po ciężkim borykaniu się i nieudanej próbie samobójstwa, Gabriela Zapolska wyjechała w roku 1889 do ówczesnej stolicy świata nad Sekwaną, pragnąc iść śladem Heleny Modrzejewskiej i – tak jak ona swoją fenomenalną sztuką podbiła świat anglosaski, szczególnie amerykański – jeśli nie podbić, to zdobyć teatr francuski¹.

Zapolska, od kilku lat próbując sił jako aktorka na rozmaitych scenach polskich, nosiła się z zamiarem osiedlenia się na stałe w Paryżu. Latem 1889 roku pisała do Marii Szeligi:

Odlicz sumę mej inteligencji i talentów, przedstaw sobie, że głos mój jest może tym, co mi zjednywa najwięcej sympatii w słuchaczach, i powiedz teraz – co miała Modrzejewska, idąca na scenę angielską: czterdzieści lat, zupełną nieznajomość najtrudniejszego języka pod słońcem. Ale silna wola była w niej wielka. Tę silną wolę ja mam, chcę ją mieć. Praca mnie nie przeraża. A zresztą wszak

1 Podstawowa faktografia o Zapolskiej: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966.

nie palę mostów za sobą. W każdej chwili powrócić mogę do mej ojczyzny (!), gdzie mnie tak... kochają!²

2021 GABRIELA Repertuar francuski³

Kwalifikacją do działania na terenie frankofonii – poza językiem wyniesionym z gniazda rodzinnego czy z „przedpiekła” lwowskiej instytucji edukacyjnej – była znacząca znajomość francuskiego repertuaru teatralnego przez Zapolską. Znała – w przekładach polskich, które z reguły ukazywały się kilka tygodni po premierze paryskiej – francuską produkcję bulwarową, która zasilala twórczość krajową i niemal dominowała na scenach polskich. Poznała „od podszewki” Aleksandra Dumasa-syna, występując w roli Baronowej Nussi w jego *Hrabini Romani* (Poznań 1887) i w jego *Francillon* (Poznań 1887, na gościnnych występach w Lublinie latem 1888). W słynnej *Frou-Frou* Henryka Meilhaca i Ludwika Halévy’ego grała służącą Paulinę (Kraków 17 III 1882), w *Mój kolego* – Sydonię (Lwów 23 I 1884), a w komediowej jednoaktówce *Księżna Martin* – Nanę, pasterkę indyków (Lwów 10 IX 1884). W sztandarowym *Kapeluszu słomkowym* Eugeniusza Labiche’a była Heleną (20 VI 1882), w trzyaktowej komedii *Za piękną żoną* – Heleną de Goberville (Lwów 22 VIII 1884), a w jednoaktówce *Moja córeczka* – Klarą (17 XII 1884). W *Przechodniu*, „nokturnie scenicznym” Franciszka Coppée, aż trzykrotnie odtwarzała Żanetę (15 VII 1882, 30 III 1885 i 19 XII 1885). W *Rodzinie Penarvan*, komedii w 4 aktach Juliusza Sandeau, otrzymała rolę Renée de Penarvan, a w dramacie w 6 aktach *Męczennicy* Adolfa d’Ennery – uosobiała Gorgonę ks. de San Lucca (27 XI 1886). Dość wcześnie zetknęła się z dorobkiem Jerzego Ohneta, przede wszystkim z jego nowością pt. *Właściciel kuźnic* (1884), dramatem w 4 aktach, gdzie dwukrotnie odtwarzała postać Heleny (Lwów 29 VIII 1884; Poznań 18 X 1885). W kolejnych inscenizacjach wcielała Atenais (28 XII 1886 oraz 6 I 1888), Klarę (gościnnie w Lublinie 11 VIII 1888), a w pięcioaktówce pt. *Hrabina Sara* (1887) przypadła jej rola Sary. Większą różnorodność można było znaleźć u Octave’a Feuilleta. Pojawiała się w kostiumie tytułowanej pani, Lady Wilson, w jego 6-aktowym dramacie *Dalila* (16 III 1882); jako Henryka

2 List G. Zapolskiej do M. Szeligi-Loevy latem 1889, [w:] G. Zapolska, *Listy*, zebrała S. Linowska, red. M. Fik, E. Kasiński, t. 1, Warszawa 1970, s. 98.

3 Cały ten podrozdział oparty na: Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42/2, s. 497–569. Zob. również tenże, *Paryskimi śladami Zapolskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3, s. 401–411.

w 7-aktowej *Miłości ubogiego młodzieńca* (Petersburg 8 III 1883); jako Zofia le Dieu w *Chamillac* (komedia w 5 aktach) (18 XII 1886; Łódź 21 III 1888); jako Rosa w *Romansie paryskim* (dramat w 5 aktach) (20 I 1887); jako Bianka w pięcioaktówce *Dwa światy* (19 III 1887) i Diana w *Uwodzicielach* (22 IV 1888). Stosunkowo późno, bo dopiero rok przed wyjazdem nad Sekwanę, zapoznała się z klasycznymi pozycjami – jako Zuzanna w *Weselu Figara* Beaumarchais’go (16 II 1888). Występowała w roli Hrabiny w *Star-ganych więziach* Eugeniusza Scribe’a w Łodzi (8 III 1888). Nie wiadomo, jaką rolę miała w jego *Adrienne Lecouvreur*, a utwór ten był ważny dla niej ze względu na rywalizację z Heleną Modrzejewską (Łódź 28 VIII 1888). Z dorobku Edwarda Paillerona, który „przepięknym swym językiem” zachwycał publiczność teatrzyków ogrodowych⁴, grała Pepę w 3-aktowej komedii *Myszka* (Łódź 15 III 1888). Legendarną Sarę Bernhardt poznała jako dramatopisarkę, odgrywając rolę Ks. Marta de Rocca w jej dramacie pt. *Wyznanie* (Łódź 30 VIII 1888).

KRAKÓW – SEZON 1881/1882

Ale najwięcej ról scenicznych zawdzięczała mistrzowi Victorienowi Sardou. W roku swego debiutu w ciągu 7 dni zagrała aż w trzech jego komediach. Były to: *Stryj Sam*, gdzie odtworzyła Lukrecję (Kraków 4 III 1882); *Rabagas*, gdzie oddała Thorenau (9 III 1882), i *Pocziwi wieśniacy*, gdzie interpretowała Chouchou (11 III 1882). Miesiąc później odtwarzała rolę Hrabiny Karoli w *Odette* (22 IV 1882), a w listopadzie – rolę Baronowej Cornaro-Doria (Poznań 3 XI 1882 i Lwów 5 XII 1884). W roku debiutu występowała także jako Paola w jego *Dziewiątym przykazaniu* (2 VI 1882). W spektaklu *Roz-wiedzmy się* prezentowała się jako Żona (Petersburg 17 II 1883), jako Pani de Brionne (Lwów 14 V 1884) i znowu jako Żona (Łódź gościnnie 31 XII 1887); jakby symbolicznie – była to jej ostatnia zanotowana przez Raszewskiego rola w Polsce przed wyjazdem do Francji (Lublin – gościnnie 30 VIII 1888). Ról i tak nie brakowało: grała jeszcze Ludwikę w *Starych kawalerach* (Lwów 18 I 1884) i Hr. Olgę Sucharewą w *Fedorze* (we Lwowie 9 III 1884 i 1 X 1884, 2 II 1888 w Łodzi). W komedii *Nitka jedwabiu* występowała sukcesywnie w dwu rolach: jako Gabriela we Lwowie (3 XI 1884) i Pani Lahonie

4 G. Zapolska, *Teatrzyki ogródkowe (Konieczna potrzeba ich istnienia i przyczyny ich upadku)*, [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. 1, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska. Wrocław–Warszawa 1958, s. 29.

w Łodzi (8 IV 1888). W komedii *Dora* występowała zaś dwukrotnie jako Hrabina Ziska (Lwów 12 XI 1884; Poznań 1 II 1886). Z kolei sztuka Sardou pt. *Georgetta*, w której grała Paulę (Poznań 5 III 1887), przyniosła jej pewien sukces; została życzliwie przyjęta przez krytyka poznańskiego, który chwali jej wykonanie roli „z wyjątkiem zbyt często powtarzającej się manie-ry stawiania oczu w słup, od której artystka odwyknąć powinna”.

Rodzaj talentu artystki – zawsze nerwowy, kapryśny nieco i oryginalny, nadaje się wprawdzie więcej do przewrotnych charakterów intrygantek i kokietek aniżeli do przedstawienia łagodnych charakterów i ofiar. Ale do nienormalnej, sztucznej tej kreacji Sardou artystka wybornie się właśnie umiała zastosować. Łatwiej nam wierzyć w końcu w egzystencję takiej nerwowej bardzo Pauli, jak ją pojęła p. Zapolska, niżbyśmy w nią mogli uwierzyć, gdyby na zwykłą nutę bolejących, smętnych ofiar odegraną została⁵.

I dwie jeszcze pozycje z jej przedwyjazdowego dorobku aktorskiego: *Ćwiartka papieru* (26 IV 1888) oraz *Owoc zakazany* (komedia w 5 aktach) (17 V 1888). W sumie przed wyjazdem do Paryża występowała w 13 sztukach pana Wiktoryna. Już od pierwszego sezonu w Krakowie mogła wchłaniać pewną aurę francuskiego świata rozrywkowego, wnikać w upodobania estetyczne paryskiej publiczności, podglądać *ficelles* – strukturę, mechanizmy i chwytły *Frou-Frou* i *Kapelusza słomkowego*. Taki to bagaż ze sobą wywoziła.

Gdy Zapolska przyjechała do Paryża we wrześniu 1889 roku, mogła już podziwiać świeżo wybudowaną wieżę Eiffla. Zwiedzając plac Opery, wieżę Eiffla, Pole Marsowe, bazyliki Notre-Dame i Sacré-Coeur, Łuk Triumfalny, Lasek Buloński, Montmartre czy Bastylię, przybliżała te miejsca czytelnikom prasy warszawskiej. Przekazywała im też informacje o otwartej w maju *Exposition Universelle de Paris*, poświęconej stuleciu rewolucji francuskiej. Zapolska opisywała kolejne pawilony, m.in. wystawę plastyczną, wystawę historii naturalnej, pokaz mody ulokowany w Pałacu Centralnym, pawilon poświęcony historii pracy ludzkiej w Pałacu Sztuk Wyzwolonych czy też pawilon maszyn. Wystawę teatralną urządzono natomiast w rotundzie Palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux, zaprojektowanej na Polu Marsowym przez architekta Jeana-Camille’a Formigé’a. Pokazano tam szeregi popiersi artystów lub dramatopisarzy, niektóre z brązu, inne w marmurze, inne jeszcze w gipsie lub terakocie, z których większość służyła jako

5 „Kurier Poznański” 1887, nr 59. Cyt. za Z. Raszewski, [w:] *Działalność...*, dz. cyt., s. 511. Przedr. tenże, *Mój świat*, Warszawa 1997, s. 100.

modele dla Musée Grévin (czyli paryskiego muzeum figur woskowych). Reprezentowani byli m.in. Victorien Sardou, Ambroise Thomas, Ludovic Halévy, Jean Mounet-Sully, Émile Zola, François Coppée, Édouard Pailleuron, „dzieło Léopolda Mernstamma, wysoce utalentowanego rosyjskiego rzeźbiarza”⁶. Zapolska zapisała swoje impresje bez zbyt pedantycznych szczegółów:

A więc zadarty nosek i czub *à la diable* fertycznej subretki uśmiecha się wyzywająco do Wiktoryna Sardou, którego księżowska mina i gładkie włosy nie zdradzają wcale rozczochranych pomysłów Toski i Teodory. Poza nim, jak satyr z brązu, z piersią nagą czernieje Richopin, odwracając nie wiadomo dlaczego głowę od woskowej statuetki tancerki z r. p. 1889. [...]

Nie dziwię się więc wcale, że Coppée, jakkolwiek tylko w terakocie, ale zdaje się na serio protestować przeciw temu kłamstwu. Autor *Przechodnia* chętniej zwraca się ku smukłej figurze pazia przystrojonego w elegancki, czarny kostium. Jest to kostium „czarnego pazia” z *Patrie* i ma w sobie dużo artystycznego cachet⁷.

Pisząc o kręgu paryskich znajomych Zapolskiej, zwracano uwagę na jej kontakty z polskimi „radykałami”⁸. Ona zaś odnowiła znajomość ze Stanisławem Rzewuskim, poznanym na gościnnych występach w Petersburgu, gdzie grała w jego dwuaktowej fraszce (24 II 1883).

Grałam w teatrze polskim pierwszą sztukę Rzewuskiego pt. *Z przeciwnych obozów*⁹. Rzewuski był jeszcze wtedy dzieckiem prawie, a mimo to już odrzucał od siebie precz banalność i szablon i w ówczesnym walce realizmu szukał tematu do swej jednoaktówki. Od tej chwili Rzewuski jako pisarz wydostał się na świat szeroki. Zagryziony przez rozkoszną krytykę warszawską, pisał mimo to ciągle i wytrwale¹⁰.

6 Za: A. Pougin, *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889. Notes et descriptions, histoire et souvenirs* (ed. 1890). Dostępny w internecie: <https://gallica.bnf.fr>.

7 G. Zapolska, *Z krainy wróżek*. [Pawilon Teatralny] Paris 22 octobre 1889. Exposition théâtrale, w Palais des Arts libéraux, [w:] *Publicystyka*, cz. 1, dz. cyt., s. 108.

8 Zob. W. Śladkowski, *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej „Zaszumi las”*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2002/2003, vol. XX/XXI; A. Sobiecka, *Paryskimi śladami Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, pod red. K. Badowskiej i A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 297–309.

9 Zob. hasło *Rzewuski*, [w:] „Nowy Korbut”, t. 15: *Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, s. 498–502; tam podano, że sztuka (niedrukowana) została wystawiona 26 sierpnia 1882, w Petersburgu zaś 12 grudnia 1883.

10 G. Zapolska, *Listy V [Tibère à Caprée]*, Paryż, 18 maja 1894, [w:] *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 279.

Poświęćmy parę słów Stanisławowi Rzewuskiemu i jego najbliższej rodzinie¹¹: był to syn generała rosyjskiego, który stłumił powstanie listopadowe, bratanek Henryka Rzewuskiego. Miał dwie znakomite ciotki, obie znane z koligacji literackich: jedna to Karolina Sobańska, agentka i odeska muza Mickiewicza, a właściwie bohaterka najpiękniejszej liryki miłosnej dwu słowiańskich wieszczów narodowych, gdyż romansowała również z Aleksandrem Puszkinem; druga to Ewelina Hańska, wielbicielka, kochanka, a potem żona i wdowa Honoriusza de Balzaca. Jego starsza siostra przyrodnia to Katarzyna Radziwiłłowa – płodna powieściopisarka i autorka licznych wspomnień, skandalicznych rewelacji i kronik z *petite histoire*. Sam zaś urodzony w Pohrebyszczu w 1864 roku, wychowanek Korpusu Paziów w Petersburgu i student na tamtym uniwersytecie, na dalsze studia wyruszył do Paryża. Rozminął się jednak z ciotkami: Ewelina Hańska zmarła nad Sekwaną w 1882 roku, Karolina Sobańska w 1885 roku, a jej trzeci mąż, Jules Lacroix, tak jak jego brat Paul Lacroix (bibliofil, poligraf i erudyta) płodny literat, w 1887 roku Klan na wskros „literacki”, obcujący z całą paryską elitą artystyczną, dziennikarską, polityczną i naukową.

Osiedlony w Paryżu, w 1887 roku jako 23-latek Rzewuski należał do grona współpracowników „La Revue Indépendante de Littérature et d'Art”¹², gdzie Barbey d'Aurévilly, Paul Bourget, Anatole France, Villiers de l'Isle-Adam i inni ogłaszali swe utwory, stałe zaś działy prowadzili Teodor de Wyżewa (*Les livres*), Joris-Karl Huysmans (*Chronique d'art*), Stéphane Mallarmé (*Notes sur le théâtre*), Louis de Fourcaud (*Musique*), Jules Laforgue (*Chronique parisienne*), René Maizeroy (*Chronique de la mode*), Vittorio Pica (*Chronique littéraire italienne*). Prowadząc tam *Chronique littéraire polonaise* (Polską kronikę literacką), Rzewuski stosunkowo szybko zdobył sobie niezłą pozycję wśród literatów. W 1888 roku wydał w Warszawie książkę *Młoda Francja. Studia literackie*. Guy de Maupassant, Paul Bourget, Gabriel Séailles, Henryk Becque; rok później w Paryżu ukazały się francuska wersja jego powieści *Hrabia Witold*¹³ oraz powieść *Alfrédine* (II wydanie w 1890). W marcu 1890 roku Zapolska obiecała Witoldowi Niemiryczowi, że wyśle mu „nazajutrz”

11 O dorobku Rzewuskiego zob. M. Szarama-Swolkieniowa, *Stanisław Rzewuski*, Paryż 1905 (BNF); też, *Stanisław Rzewuski*, 1960 (BNF) oraz „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1; też, *Stanisław Rzewuski*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, Warszawa 1971, s. 271–289 (s. 282–289 bibliografia); Z. Markiewicz, *Francuska twórczość teatralna Stanisława Rzewuskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, R. XX, z. 3–4 (79–80), s. 331–350.

12 Data wedle „Nowego Korbuta”, t. 15, dz. cyt.

13 S. Rzewuski, *Hrabia Witold*, Warszawa 1890; sztuka przerobiona na trzyaktowy dramat 1 czerwca 1889; w Petersburgu 21 października 1891; druk w Polsce 1889.

notkę lub artykuł o różnych sprawach literackich, m.in. o *Comte Witold*¹⁴. Sądząc z jej listu do Adama Wiślickiego z maja tego roku, miała z młodym dramatopisarzem dobre, raczej nieformalne, stosunki koleżeńskie.

Rzewuskiego widziałam. Chory jest jakiś, zgorączkowany. Dziwny to człowiek. Ciekawe studium. Grunt najlepszy, lecz coś się w nim pali i to coś jeszcze niewyraźnego. Jego *Alfredyna* cacko. Jak mogła Warszawa się z nim tak bezbarwnie obejść¹⁵.

Korespondencja wskazuje na regularne wizyty, spotkania, bo znowu w tym samym miesiącu pisze: „Rzewuskiego widuję. Zdrow jest... ale coś mu brakuje. Żyje jak pustelnik, chowa się”¹⁶. *Alfredynę* Zapolska zrecenzowała w samych superlatywach:

Jako wielki sukces półek księgarskich zaznaczyć winniśmy *Alfredynę* hr. Stanisława Rzewuskiego. To, co obiecywał młody autor jako powieściopisarz, dotrzymał. Trudno sobie przedstawić doskonalsze studium duszy ludzkiej, jak jest to dzieło. Z przerażającą po prostu dokładnością autor rozkłada przed nami serce mężczyzny szarpane podwójną miłością. Rzewuski jest czystej wody realistą duchowym i na tym polu nie znajduję pomiędzy współczesnymi pisarzami kogoś, z kim bym go porównać mogła. Powieść ta powinna mieć zupełnie odrębne w literaturze miejsce, i to bezwarunkowo jedno z pierwszorzędnych¹⁷.

O *Hrabi Witoldzie* pisała nie mniej entuzjastycznie, że

jest bez wątpienia jedną z najlepszych powieści, jaką literatura nasza posiada. Raz już powiedziałam, że Rzewuski jest realistycznym psychologiem. Tak! – j e d y n y m u nas prawdziwym i głębokim znawcą duszy ludzkiej. I taką jest jego troska o dokładną analizę owych duchowych objawów istoty człowieczej, – tu wkrada się że tak w *Alfredynie*, jak w *Witoldzie*, jak i w *Doucie* znajdujemy częste ustępy nużące niemal swą drobiazgowością¹⁸.

Czyli żywiła jednak pewne zastrzeżenia.

Tymczasem 23 marca 1891 roku w teatrze Porte Saint-Martin odbyła się premiera *L'Impératrice Faustine* Rzewuskiego, z której Zapolska napisała obszerną, szczegółową recenzję – co wyszło nam na dobre, bowiem tragedia

14 List G. Zapolskiej do W. Niemiryczki z marca 1890, [w:] G. Zapolska, *Listy*, t. 1, s. 110.

15 List G. Zapolskiej do A. Wiślickiego z maja 1890, [w:] tamże, s. 115.

16 List G. Zapolskiej do A. Wiślickiego z maja 1890, [w:] tamże, s. 120.

17 G. Zapolska, *Mozaika paryska* [II], [w:] *Publicystyka*, cz. 1, dz. cyt., s. 215.

18 G. Zapolska, *Tibère à Caprée*, [w:] *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 279.

nie została wydrukowana, istnieje tylko kopia w Archives Nationales de France. Za to jej streszczenie pozwala uzmysłwić sobie tok akcji i wizję sceniczną.

Na treść tragedii Faustyny i „słonecznej postaci” jej męża Marka Aureliusza – pisze Zapolska – składa się „wiarołomstwo pełnej temperamentu kobiety, jej szamotanie się w więzach szlachetności przebaczonego męża, [oraz] poszukiwanie nowego współnika rozkoszy i zbrodni”. Chwaląc piękno jego języka, uważa, że „Rzewuski jest przede wszystkim malarzem i pióro swe macza w palecie barw jaskrawych, złagodzonych chwilami bladymi półtonami miłosnej ekstazy”, że on dzieło swe „widzi przedtem jak wizjoner”, stąd też „mnóstwo obrazów potężnych, oblanых słońcem lub na tle błyskawic drżących namiętym szeptem całujących się kochanków”. *Faustyna* – twierdzi – jest sceniczną od początku do końca, „są tam załamy Racine’a z poszarpanymi burzą łachmanami Szekspira”. Na przedstawieniu „oczami artystki patrzyłam na *Faustynę* i w każdym niemal akcie widziałam obrazy przykuwające”: gdy w I akcie tłum rzuca się na Marka Aureliusza, w III akcie zaś potężne wrażenie robi „dziwnie rozmarzające tło ciemnego nieba przecinanego błyskawicami”. Natomiast w scenie na forum w akcie IV autor „we krwi maczanym pędzlem” stworzył „plein-air pełen powietrza i grozy”. Ta scena

w blasku słonecznym skąpana, pod przezroczystym błękitem nieba na którym odcinają się białe linie posągów sprawia wielką, niezapomnianą impresję nagle ujrzanego obrazu, imponującego ogromem i świetlanego od blasku, a przecież ponurego od krwi oblewającej ręce tłumu¹⁹.

Tyle o oświetleniu i kolorystyce. Efekty dźwiękowe wskazują na fenomenalną gamę głosów ludzkich, niemal zwierzęcych w swojej niepojętej wściekłości: czy to sama Faustyna, „blada i drżąca” – która ryczy z bólu i rozpacz, czy to ta „czern potworna, czern stugłowa, pijana chęcią szarpania ciała ludzkiej, czern podła tłumu – wyje jak stado szakali”²⁰. Scena jawnego erotyzmu, w której Kasjusz mierzy sztyletem w pierś Faustyny, pozostawia po sobie aurę, „w której róża, wino, dźwięk drżący harf i szmer pocałunków zlewają się w jedną pieśń, cichą, a przecież przepotęzną, pieśń zmysłowej miłości podniesionej urokiem poezji”²¹. Jak gdyby z innej sfery słyszać „w głębi nieruchome postacie muzykantek grających cichą i jęczącą jak wiersz Verlaine’a melodię”²².

19 G. Zapolska, *Rzewuskiego „L'impératrice Faustine”*, [w:] *Publicystyka*, cz. 1, dz. cyt., s. 321.

20 Tamże, s. 322.

21 Tamże, s. 321.

22 Tamże.

Jak świadczy Zapolska, tragedia *L'Impératrice Faustine* miała niezwykle powodzenie. Przepełniony po brzegi teatr trząsł się od oklasków. „Talent Rzewuskiego zwyciężył konserwatyizm francuski, zwyciężył go bez wysiłków” – pisze. Gdy sztuka dobiegła już 66 przedstawień, po rozmowie z autorem uzgodniono, że Zapolska będzie miała „monopol przekładowy” i w tym duchu występuje jako „agentka” Rzewuskiego. „Czy nie chcesz Pan wystawić *Impératrice Faustine* Rzewuskiego?” – pisze do Jana Tatarkiewicza. [...] Możesz Pan rozwinąć przepych reżyserii w masach. Jest to rzecz bardzo piękna, literalnie piękna”. Podkreśla: „To coś znaczy w Paryżu”²³. O własnej osobie zaś pisze:

Oto – w tej chwili uczę się jeszcze, uczę się ciągle, dniami i nocami całymi. Już straciłam akcent cudzoziemski, ale jeszcze ciągle pracuję. Nie chcę zrobić fiasca, a język francuski jest tak trudny w czystej wymowie! Miała rację Modrzejewska, idąc na angielskie sceny. Angielski język jest nic w porównaniu z czystością francuskiej wymowy. Ale już dochodzę do końca²⁴.

Dalej wspomina, że ma „doskonałą propozycję na jesień. Prawdopodobnie...”

Podówczas gdy Zapolska stara się „lansować” Rzewuskiego w polskiej stolicy, Rzewuski odwzajemnia się, chwalać jej talenty nad Sekwaną. Kiedy aktorka w styczniu idzie do Antoine’a w nadziei na rolę, okazuje się że Rzewuski już mu o niej mówił²⁵. Otóż Antoine – pisze Zapolska – „kundel, poszedł do Rzewuskiego aby się dowiedzieć, kto ja jestem. Naturalnie Rze[wuski] rozpadał się nade mną i nazwał mnie «une femme géniale»”²⁶. Jest to okres dość bliskich relacji obojga rodaków. W kwietniu Rzewuski „poratuje” Zapolską, przysyłając jej 300 franków na występ²⁷. Dwa tygodnie później – 27 kwietnia 1892 – jego kolejny dramat *Le Justicier* ma premierę w teatrze Ambigu²⁸, o czym Zapolska donosi Wiślickiemu. „Posyłam Panu *Echo* o sztuce Rzewuskiego. Są w niej sceny nowe i bardzo doskonałe.

23 List G. Zapolskiej do J. Tatarkiewicza z maja 1891, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 154.

24 Tamże.

25 Por. List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z 9 stycznia 1892, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 263.

26 List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z 14 stycznia 1892, [w:] tamże, s. 265.

27 List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z 13 kwietnia 1892, [w:] tamże, s. 323.

28 G. Zapolska, *St. Rzewuskiego „Le justicier”*, [w:] *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 84–85. Pierwotnie powieść Rzewuskiego pt. *Le doute*, przerobiona przezeń na dramat. Archives Nationales de France, druk w Polsce (1893). Na scenie w Polsce pt. *Mściciel* (Lwów, 7 maja 1894).

Obliczone na efekt publiczności bulwarowej”. Potem wybrzmiewa lekka nuta dezaprobaty: „Lubię jednak Rzewuskiego. Trochę się nie zgadzamy w poglądach, ale mimo to ma on we mnie najszczerzą przyjaciółkę. Te karty tylko! To straszne. Ha, to nałóg. Więcej nic”²⁹. Różnica światopoglądowa może wynikać z dylematu: pisania czy niepisania dla publiczności bulwarowej, lub również mieć jako tło zapatrywania polityczne czy patriotyczne. Pewnie chodzi głównie o tryb życia Rzewuskiego, utracjusza i karciarza. Tymczasem ten hazard „to nałóg. Więcej nic”.

W recenzji z *Le justicier* Zapolska jakby usprawiedliwia Rzewuskiego, wyjaśniając, że sztukę świadomie napisał na scenę „która przeważnie wymaga i żąda silnych a łatwych wzruszeń”. Jednocześnie „wyszedł poza ramy banalności, w których gnieździł się dotąd melodramat francuski”, ostatecznie nie mógł jednak uniknąć pewnych scenicznych efektów, „nieodzownych w melodramacie paryskim”. Zwłaszcza trzy sceny wywarły piorunujące wrażenie na widzach. Pierwsza to kiedy ojciec dowiaduje się, że jego „narieczona” była kochanką jego syna: „po chwilowym milczeniu nie odrząca winnej, lecz zwalczony namiętnością godzi się ją wziąć za żonę”. Druga taka scena to zabójstwo Estery, gdyż w przystępie szału erotycznego syn zabija swoją byłą kochankę. Wtedy ojciec bierze na siebie winę i idzie „odpokutować przeszłość w śniegach Sybiru”, a syn wyjeżdża do Ameryki, gdzie dorabia się majątku. Po powrocie odnajduje córkę swojej kochanki i roztacza nad nią opiekę. W trzeciej „kapitałnej chwili” dziewczyna uświadamia sobie, że kocha zabójcę matki i rzuca mu się na szyję, wołając: „Je t’aime!”. Posądzony o miłość przez kochankę dziewczyny, zabójca ginie w pojedynku. „Tym sposobem sprawiedliwości ma się stać zadość”. Właśnie te trzy epizody wstrząsają całą salą i wywołują długie szmery podziwu i cichej grozy. Publiczność „[...] nagle widzi nagi szkielet pod osłoną róż. [...] Każdy w głębi duszy czuje, że ma przed sobą nie szablon melodramatu, ale już tragedię dusz ludzkich, bezczelnie śmiałych w swych stanowczy chwilach”³⁰.

Zapolska uprzedza na początku, że w *Le justicier* brakowało „tej świetności barw, kontrastów i blasków”, które tak olśniewały widza w *Cesarzowej Faustynie*. Za to w tej sztuce jest „wytworna chwilami analiza duszy ludzkiej, coś brutalnego w tym zerwaniu zasłony kryjącej pod adoptowanymi przez świat formami istotną nędzę i słabość natury człowieka”. Twierdzi też, że Rzewuski zyskał sobie już nazwę „filozofa”, bo „we wszystkim,

29 List G. Zapolskiej do A. Wiślickiego z maja 1892, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 334.

30 G. Zapolska, *St. Rzewuskiego „Le justicier”*, [w:] *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 85.

co pisze, przebija się zawsze głębia, która nawet bulwarową publiczność szacunkiem przejmuję. [...] A mimo to zawsze i wszędzie analiza duszy ludzi jest i tu na pierwszym planie”. Podziwia bogactwo jego języka, pyszne pomysły i niezmienną płodność „tego niepospolitego umysłu, który pracuje wciąż, szukając coraz to nowych dróg i ścieżek, po których duch ludzki w rozpaczliwej agonii wije się, chcąc znaleźć rozwiązanie zagadki swego istnienia”³¹. Zdaniem recenzentki Rzewuski ostatecznie zdał egzamin wobec tej „strasznej i nieubłaganej w swych sądach publiczności premier paryskich”. Nazajutrz po premierze cała prasa gorąco pochwaliła nową sztukę i do teatru Ambigu, który „w tegorocznym sezonie zdawał się dźwigać na sobie jakąś kłutwę”, zaczęły przychodzić coraz liczniejsze tłumy. Sztuka jego podniosła gatunek melodramatyczny na nowe wyżyny, podratowała kasę teatralną. Zapowiedziano inscenizacje w Londynie i w Niemczech.

Tego lata Zapolska – pisarka, dramatopisarka, reporterka-sprawodawczyni z wydarzeń artystycznych – przeżywała własne emocje aktorskie. Z jej listu do Stefana Laurysiewicza wynika, że Victor Koning chciał dać jej rolę Žiški w *Dorze* Sardou. Gabriela przyznaje, że „to wspaniała rola”, ale wolałaby zagrać *Fanny Lear*, bo „skoro już mają coś wznowiać dla mnie, to sądzę że im będzie wszystko jedno”, a *Fanny* „jest bardzo silnie tragiczna i pozwoli mi pokazać moje Talbotowskie zacięcie”³². *Fanny Lear* to autentyczna postać o wymyślonym nazwisku, amerykańska awanturniczka, urodzona w Filadelfii w 1848 roku jako Harriet Blackford, wydana za męża jako szesnastolatka. Po urodzeniu córki i rychłej śmierci męża, alkoholika i brutalą, zbuntowaną przeciwko normom społecznym, przeprowadza się w 1866 roku przez Anglię do Paryża, gdzie tak sprytnie wspina się po drabinie *haute société*, że jej skandaliczne życie jest dla Meilhaca i Halévy’ego inspiracją do stworzenia komedii *Fanny Lear*, która ma premierę 13 sierpnia 1868 w Théâtre du Gymnase³³. Sztuka odnosi *succès de scandale* – wersja drukowana była zakazaną lekturą dla dorastających pańienek. Zdobyła nie lada renomę, skoro w 1870 roku Louis Dépret (1837–1901), literat o dość sporym dorobku, w zbiorze pt. *En Autriche* ogłosił szkic *La vraie Fanny Lear*.

31 Tamże.

32 List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z Paryża z 11 maja 1892, [w:] *Listy*, t. 1, s. 337. O metodzie aktorskiej i dydaktycznej Denisa-Stanislaua Montalanda-Talbota zob. też, *Publicystyka*, t. 1, dz. cyt., s. 194–201.

33 W zbiorach Bibliothèque Nationale de France znajduje się unikatowy *dossier* zawierający program i notki („notes sur les accessoires”) *Fanny Lear*. Edycje: H. Meilhac, *Fanny Lear, comédie en 5 actes*, Paris 1868; przedr. 1872; nowe wyd. M. Lévy, Paris 1875; Paris 1889; w t. 6 w *Théâtre de Meilhac i Halévy*, Paris 1900.

Wkrótce Harriet-Fanny pojawia się w Rosji, gdzie przez cztery lata przeżywa notoryczny romans z Wielkim Księciem Mikołajem Konstantinowiczem (1850–1918), wnukiem Mikołaja I. Oskarżona o kradzież brylantów jego matki (1874) została skazana na deportację, a jej młody kochanek na aresztowanie i banicję. O tej sensacji z życia najwyższych sfer można było czytać na pierwszej stronie całej ówczesnej europejskiej prasy. Będąc z powrotem na Zachodzie, nieustraszona kurtyzana w 1875 roku wydała swoje pamiętniki³⁴. Napisana po angielsku i przetłumaczona pod jej nadzorem na francuski książka okazała się bestsellerem i wywołała taki skandal, że dwór rosyjski zażądał jej wycofania. Z tegoż powodu autorka podobno podległa banicji z Paryża. Jednocześnie sztukę Halévy'ego wznowiono 24 kwietnia 1875 roku w Théâtre de Vaudeville. Kolejną inscenizację urządzono dn. 14 lutego 1889 w Théâtre de l'Odéon, z Aimée Tessandier w roli Markizy. Choć nie odnotowano dalszych wystawień, Zapolska mogła jednak zapoznać się ze sztuką w konfraternii tespisów w Paryżu i czytać autobiografię Amerykanki lub jedną z czterech edycji tej komedii. Rok po pierwszodruku w Mediolanie ukazała się książka Luigiiego Domenica Foschiniego pt. *Origine di Fanny Lear. Un dramma a Vienna. Memorie di un Russo* (1876).

To, że Zapolska pragnie zagrać w *Fanny Lear*, rzuca niejaki światło na jej marzenia sceniczne; na to, jakie wyobrażenie miała o sobie i o swoich możliwościach scenicznych. Pojawia się pytanie: jak postać Fanny wyglądała w oczach Zapolskiej? Czy jako głośna metresa – utrzymanka? szarlatanka? hochsztaplerka? Jak odczytywała charakter, uwarunkowania, temperament, motywację, całą *raison d'être* Fanny? Czy widziała w niej skandalistkę, „celebrytkę” dążącą do znalezienia się na pierwszych stronach gazet, a może raczej emancypantkę i kobietę wyzwoloną, która zerwawszy okowy społeczne i porzuciwszy konwenanse towarzyskie, nie bała się skandalu i opinii, gdyż całe jej zachowanie składało się na głośne wołanie o wolność, byle tylko zaistnieć w oczach innych. Gabriela odczuwa wspólnotę temperamentu, uznaje Fanny za bohaterkę „silnie tragiczną”, a więc odpowiedni surowiec dla własnego talentu aktorskiego, czuje w sobie siły oraz odpowiednie zacięcie, żeby ją zagrać. Czyżby chodziło tylko o rolę? Przecież Halévy zastrzega, że całość ma być utrzymana w tonacji lekkiej, komediowej. Ale mniejsza o to.

34 Fanny Lear [właśc. Harriet Ely Blackford], *Le Roman d'une Américaine en Russie, accompagné de lettres originales*, Bruxelles 1875. Książka została przełożona na włoski (1875) i na szwedzki (1877). Skrócona wersja w przekładzie na rosyjski ukazała się w 1901 r. z przedmową i notatkami Michala Elpidina, wydawcy i księgarza, w Carouge w Genewie. Jego biblioteka była miejscem spotkań licznych rosyjskich emigrantów politycznych.

Tymczasem stosunki między aktorką a młodym dramaturgiem zdają się kwitnąć. Rzewuski miał w lipcu przynieść Zapolskiej *La Princesse Sonja*³⁵ („dla mnie ukleconą do Gymnase”), a skrypt zamierzali razem zanieść do Victora Koninga³⁶. Miała to być dla niej już „trzecia princessa”, w związku z tym nie przewidywała żadnych kłopotów, bo „z Rzewuskim przynajmniej nie ma kłopotu. Sprawi mi wszystkie tualety, bo on tak zwykle robi”³⁷. W oczekiwaniu tego szczęśliwego obrotu rzeczy snuje refleksje nad własną osobą.

Byłam jednak niezwykłym zjawiskiem. Pisarzem bodaj najlepszym ze współczesnych naszych i dążę do zostania jedną z najlepszych współczesnych europejskich aktorek. Osiągnę ten cel i z szafotu ustąpię. Zejdę w cień...³⁸

Lecz nie tak łatwo jej było zrezygnować z ambicji – czyli z zamiaru „dokazać to, co nikt przed nią nie zrobił. Grać w Paryżu i nie być wysykaną. Zrobiłam to, ale tego mało. Chcę więcej! Chcę zrobić więcej niż Modrzej[ewska], mam dane do tego i zupełną podstawę”³⁹.

Z następnego listu wynika, że były jednak jakieś kłopoty, gdyż – jak donosiła Zapolska – „z nim [Rzewuskim] lepiej”. Czy lepiej zdrowotnie? nerwowo? intelektualnie? finansowo? lub garderobiano („bo to i suknie zapłacone, i wszystko”⁴⁰)? Na początku lipca sztuka młodego dramaturga jeszcze nie była gotowa, zaś po *Sonii* Gabriela planowała wyprawę do Stanów Zjednoczonych (list z 27 lipca). We wrześniu radośnie donosi, że Schürmann, były impresario Modrzejewskiej, zaproponował jej *tournée* w roli Nory Ibsena po Francji i Włoszech, potem do Ameryki, i to na „warunki epatujące”⁴¹ – do tych wyjazdów nie doszło. Z Rzewuskim wybiera się w maju 1894 roku w celu poszukiwania materiałów ilustracyjnych dla Witolda Niemiřczy, którego prosi, aby nikt inny nie pisał o Rzewuskim tylko i wyłącznie ona⁴². 5 maja dochodzi do premiery jego nowego dramatu pt. *Tibère à Caprée* w teatrze Porte Saint-Martin⁴³. Przed pisaniem

35 „Nowy Korbut” pod hasłem Rzewuskiego notuje powstałą w 1892 *La princesse Segi. Drame en 4 actes*, niedruk. Pewnie chodzi o ten sam skrypt pod zmienionym tytułem.

36 List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z 7 czerwca 1892, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 350.

37 Tamże.

38 Tamże, s. 352.

39 Tamże.

40 List G. Zapolskiej do S. Laurysiewicza z 13 czerwca 1892, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 354.

41 List G. Zapolskiej do A. Wiślickiego z 9 września 1892, [w:] tamże, s. 379.

42 List G. Zapolskiej do W. Niemiřczy z maja 1894, [w:] tamże, s. 443.

43 G. Zapolska, 1894 [Listy V z 18 maja] *Tibère*, [w:] *Publicystyka*, t. 2, dz. cyt., s. 273 i nast.

sztuki Rzewuski przeczytał około stu pięćdziesięciu dzieł – tak mówił Zapolskiej – a z tych przebogatych źródeł historycznych wybrał spisak Sejfana i niełaski tego ministra, jego męczarnię i śmierć – żeby zakończyć na zgonie samego Tyberiusza.

Na premierę przyszła wyborowa i rozentuzjasmowana publiczność, sala była natłoczona, autor ukrył się w łoży. W roli tytułowej występował Paul-Félix Taillade. Sprawozdanie Zapolskiej pozwala zrekonstruować treść, tok akcji, a także scenografię. Uznała, że struktura dramatu szwankuje w dwu pierwszych aktach, bo akt I „jako ekspozycja przedłuża się nad miarę”. Niezbędne preliminaria: marząc o władzy, Sejan spiskuje przeciw cesarzowi; rozkochany w Liwii, wdowie po Druzusie, wypędza z pałacu żonę Lucjanę; ich córka, westalka Stella, szuka azylu w katakumbach u chrześcijan. Gdy zazdrosna Liwia donosi o zdradzie Sejana Tyberiuszowi, ten szykuje się do krwawej zemsty. Już od trzeciego aktu, „przepysznie i kunsztownie zbudowanego, lepiej niż pozostałe akty”, akcja toczy się wartko, zajmująco, bez dłużyzn. Recenzentka opisuje salę w senacie:

Po prawej stronie sceny biel senatorów z krwawymi bramowaniami śnieżnych sukien. W głębi schody pełne żołnierzy o złożonych hełmach i błękitnych tunikach. Po lewej, na podwyższeniu, Tyberiusz odziany w purpurę, na tle szarawej ściany, mając po obu bokach olbrzymie posągi, nieruchome i groźne⁴⁴.

Na posiedzeniu senatu odczytano list Tyberiusza z wyrokiem na Sejana: ma być oddany na pastwę tłumu. Spoza sceny słychać przeciągły, dziki krzyk tłumu wlokącego ofiarę. Wycie tłumu, wrzask trąb, Sejan wykrztusa z siebie obrzędową formułę: *Ave Caesar – morituri te salutant!*... Tu „tłum grał i ruszał się żwawo, a była tych statystów spora garstka, ze czterysta osób!”. Ten epizod wywarł tak potężne wrażenie, że podnoszono trzykrotnie kurtynę, „co w Paryżu do fenomenów zaliczyć potrzeba. Klaka milczała, gdyż cała sala biła oklaski”.

Sceneria w czwartym akcie pokazuje taras przystrojony w róże; przy płonących kadzielnicach trwa orgia na całego. Rozłożony na tygrysowych skórach, pod okiem Kaliguli, stary bezzębny Tyberiusz ucztuje i bluzga przekleństwami. Z dzikim wrzaskiem tłum przywleka skatowanego, zbroczonego krwią Sejana. Gdy zdrajca odmawia upokorzenia się u stóp cesarza, ten skazuje jego córkę, westalkę Stellę, na śmierć wśród tortur: przeznaczają ją kata na pierwszego kochanka.

44 Tamże, s. 275.

„Nie pamiętam nigdy” – pisze Zapolska – „w żadnej tragedii, straszniejszej i bardziej dramatycznej sytuacji. Śmiało mogę powiedzieć, że i publiczność zamieniła się w jedną duszę, prawie skamieniała z trwogi. Tu i ówdzie dawały się słyszeć głosy kobiet: «Oh!... non!... non!...» i w głosach tych czuć było najzupełniej przejęcie się sytuacją, zapomnienie o teatralnej stronie widowiska i zjednoczenie się z tragicznym stanem duszy snujących się po scenie postaci”⁴⁵.

Sejan błaga o śmierć, młody żołnierz z litości przeszywa mu pierś mieczem. Chcąc się pastwić się nad trupem, wściekły Tyberiusz z nagłą zmiany postanowienie – i żołnierzowi daje wolność. Zapada kurtyna, kryjąc zwłoki. Klęczy przy nich Stella. Spadają z szafiru festony róż.

Obraz piąty przedstawia akcję zsynchronizowaną, toczącą się na dwu planach: na górze i na dole. „Ponad bezmiarem szafirowej toni” – pisze Zapolska – „na tle czarnego nocnego nieba, wśród skał, westalka Stella, już chrześcijanka, czeka z małą gromadką chrześcijan na Apostoła”. Tymczasem „górzę przeciąga orszak rozchukanych bachantek, a pośród nich Kaligula, uwieńczony różami, wsparty na ramionach dwóch półnagich niewolnic, srebrzy się swą przepyszną haftowaną szatą, białą, o migocących połyskach”⁴⁶. Apostoł powierza Stelli misję przemówienia do duszy agonizującego już Tyberiusza, żeby wlać weń „jasny promień wiary, nadziei, miłości”. I ona, cała biała i złota, „idzie krętą ścieżką wśród skał i jak widzenie świetlane w nocnej pomroce”⁴⁷.

Zdaniem recenzentki akt szósty i ostatni to „najpiękniejszy z całej sztuki”, „najsztudniej i najbardziej wypieszczony”. Na tarasie Tyberiusz leży wybladły, widmowaty, pod ostrym okiem Kaliguli. Gdy zjawia się Stella, „następuje pomiędzy tym konającym starcem i złotą dziewczyną przepyszna scena”. Ona wyklada mu naukę Jezusa, a cesarz „nagle drobnieje, maleje, niknie, a postać Stelli olbrzymieje w triumfalnej apoteozie”⁴⁸ i wraz z tym „staje się po prostu nadziemskim zjawiskiem”⁴⁹.

Nie na tym jednak kończy się napięcie. Ze wzniosłości do krwawej sensacji przechodzi się w jednej chwili. Kaligula wbiega z niewolnikami, którzy duszą Tyberiusza tak niezręcznie, że „dwukrotnie trup ożywia się, odrywa od ziemi podnosi i cały siny, z ustami pianą ociekłymi...”. Wpada tłum,

45 Tamże, s. 276.

46 Tamże, s. 276–277.

47 Tamże, s. 276.

48 Tamże, s. 277.

49 Tamże, s. 280.

ogłasza Kaligulę cezarem, a nowy tyran przestępuje przez trupa poprzednika i kroczy ku tronowi. Po kurtynie Taillade zaprezentował autora publiczności: „«Panie i panowie, autorem sztuki, którą mieliśmy zaszczyt odegrać jest p. Stanisław Rzewuski» – oklaskom nie było końca”⁵⁰. Zapolska uznała, że Rzewuski miał szczęście, że w roli tytułowej występował – i to wspaniale – właśnie stary Taillade; „miał chwile genialne [...], w ostatnim akcie wzniósł się na szczyt artyzmu”⁵¹. Pozostałe role „odegrane zostały przyzwocie”, choć poza sceną w Senacie, „wystawa i wyreżyserowanie sztuki było nędzne, jak zwykle w Porte-Saint-Martin”.

W omówieniu sztuki rodaka, Gabriela rozpiśsała się nieco obszerniej o jego osobie i warsztacie.

Znam dużo sztuk Rzewuskiego, znam jego powieści i zawsze uderza mnie ta moc nadzwyczajna efektów, które nie są bynajmniej naciągnięte, lecz przychodzą same przez się i wypływają z sytuacji. Jest ich jednak tak wiele, takie po prostu oślepiające bogactwo, że umysł przeciętny, przyzwyczajony do powolnego trawienia, czuje się znudzonym i pragnie chwilowej ciszy, bez burzliwych i szczytowych sytuacji⁵².

Wysoko ceni jego erudycję, „zaprawioną niezwykłą dozą szerokiej fantazji”. W recenzji *Faustyny* zwróciła uwagę na jego wizualność graniczącą z wizjonerstwem. Z *Tyberiusza* wydobywa jego zalety jako psycholog, który „Maluje [...] płasko, szerokimi liniami, obwodzi kontury swych postaci ciemną, grubą barwą, i zarazem delikatnie, subtelnie modeluje, wycienia, wycienia każdą postać z prawdziwym zamiłowaniem skończonego artysty”. Ta umiejętność, wedle Zapolskiej, zbliża się do rzeźby, a szczególnie daje się we znaki w skreśleniu podobizn zarówno Sejana, jak i Kaliguli czy młodego żołnierza. Szczególnie chwali jego sportretowanie („rzeźbę”) samego imperatora, od początku do końca trzymane w jednym tonie i jednej barwie. Rzewuski podchodzi do swego bohatera subtelnie, finezyjnie, niuansowo, z pełnym wyrozumieniem dla jego perwersji i stopniowej dezintegracji osobowości. Widzi w nim „ranę żrącą, straszny rak goryczy i zawodów”, które życie kazało mu znieść, bowiem Tyberiusz, „zanim został hieną, opił się przedtem tych dowodów nikczemności ludzkiej do syta”⁵³.

Notuje ona również, że „postacie kobiet – Lucjanny i Stelli – pełne są wdzięku chrześcijańskiej rezygnacji”, stanowią kontrast z wściekłą

50 Tamże, s. 281.

51 Tamże.

52 Tamże, s. 278.

53 Tamże, s. 279.

zmysłowością rozszalałej Liwii; są „prawdziwym, świetlanym promieniem w tej czerni zrad, zbrodni i rozjuzdanych namiętności”⁵⁴. To one sprawiają, że dramat o Tyberiuszu prezentuje nie tylko anegdotę z kroniki dziejowej, ale styk czy zderzenie dwu światów, dwu epok, dwu er cywilizacyjnych. A chwila to osobiwa – próg nowej ery chrześcijańskiej i początek końca starego ładu pogańskiego. Pokazuje podnoszenie się człowieka ze zwierzęcego stanu na pierwszy szczebel życia duchowego, przemianę bestii w ducha, wciąż jeszcze ukrywającego się w katakumbach. Sygnalizuje koniec jednej obyczajowości i narodziny nowej.

W oczach Zapolskiej sukces Rzewuskiego tym bardziej się liczył, że swoim dramatem o czasach starożytnych zdołał poruszyć przeciętną publiczność paryską, gdyż odważył się napisać

tragedię z czasów w zmierzchu prawie zapadających i tragedię tę przedstawić przed oczy publiczności paryskiej, publiczności nieubłaganej prowadzonej na pasku przez Sarceya i innych mamutów porośniętych pleśnią wiekowej prawie zarozumiałości i nieuctwa, karmionej pantominami, w których rozjuzdane dziewczki rozbierają się do koszuli, prezentując w oślepiającym blasku elektryczności swe pokręcone kolana, i publiczność tę zdołać wzruszyć, ba! doprowadzić nawet w pewnych chwilach do entuzjazmu, wywołać z piersi zblazowanego i wiecznie drwiącego tłumu okrzyk lub szmer wzruszenia to trzeba mieć nie tylko odwagę, ale i talent⁵⁵.

Talent jego określa jako „odrębny, szamocący się jeszcze jak młody ptak, nie umiejący dobrze latać, lecz mający w sobie to coś nieuchwytnie, nieokreślone, a wyróżniające stanowczo od innych, dobrze i równo chodzących w arenie twórczej talentów”. W jego sukcesie dostrzega „atak na skostniałą tradycję francuską – atak na współczesną scenę paryską, na piszących „pod publiczność”, czyli wojenkę z decydentami, arbitrami i sędziami o gust, o standarty i regulaminy. Jej komentarz można także odczytać jako polemikę z recenzentami warszawskimi, albo i rodzaj zaocznej, a słodkiej zemsty za brak uznania jaki sama cierpiała ze strony nadwiślańskich teatrów. Wspomina „te ci i ęgi, jakie [Rzewuski] przeszedł wtedy, gdy nieśmiało stawał przed pręgierzem warszawskiej krytyki... Odsądzono go od czci i wiary”; a on „zagryziony przez rozkoszną krytykę warszawską, pisał mimo to ciągle i wytrwale....Czyż nie popełnił bowiem najwyższej zbrodni, która nie ma nazwy?... Miał bowiem w swym tłumoczkach literackim talent i chęć do pracy!”. Od siebie jeszcze dodaje:

54 Tamże, s. 280.

55 Tamże, s. 273.

Pamiętam dziś jeszcze jego twarz pobladłą, zapadłe od gorączki policzki, gdy febrycznie przeglądał krytyki swej sztuki, szukając w nich choćby cienia zachęty do dalszej pracy. Zachęty w nich nie było, przeciwnie, wszystko, co złośliwość ludzka wydać może najjadowitszego, mieściło się na tych szpaltach. Rzewuski ze smutkiem zwrócił się w inną stronę⁵⁶.

Dalej wtajemnicza w sekrety jego warsztatu – że nade wszystko wołał pisać, „schylony mozolnie nad dziełami filozofów, którymi karmił od dziecka swój niepospolity umysł”. Donosi, że obecnie pracuje nad dziełem filozoficznej treści pt. *Essais de philosophie néo-kantienne*. „Jest to dzieło o metafizyce czystej, a jako mistrza obrał sobie Rzewuski Kanta, owe źródło metafizyki współczesnej”⁵⁷.

Nie dość, że rodak odniósł zwycięstwo nad francuską widownią – widzami i krytykami – to jednak wciąż wspólnym bożyszczem publiczności zarówno nad Sekwaną, jak i nad Wisłą pozostaje Victorien Sardou. Zapolska nieraz wsadza szpilki w jego osobę i jego „papierowe figurki Tosek, Kleopatry, Teodor i innych szkieletów zbudowanych przez Sardou dla Sary-szkieleta”⁵⁸. Sprzeciwia się opinii Francuzów, jeśli chodzi o ocenę Rzewuskiego:

Niektórzy, mówiąc o nim, równają go z Sardou; według mnie, jest to ciężka krzywda dla naszego rodaka. Sardou – to rzemieślnik, *un sinistre jongleur*, majster kombinujący swe efekta na zimno, Rzewuski – to psycholog subtelny i sumienny, erudyta niezwykle i twórca pełen szerokich linii⁵⁹.

Zresztą fizjonomię Sardou postrzegała już jako wstrętą już przy okazji wystawy teatralnej w Palais des Arts.

Mimo że po powrocie do kraju Gabriela inaczej kieruje swym życiem, Sardou pojawia się znowu w jej scenicznej karierze – gra ona bowiem w *Rozwiedzmy się* w Lublinie (19 I 1897, i w *Serafinie* w Krakowie (19 II 1898 oraz 29 XII 1898). Sama zresztą proponuje Pawlikowskiemu, że mogłaby występować w roli Zuzanny w *Pattes de mouche* (czyli *Ćwiartce papieru*)⁶⁰. Rolę tę podejmuje we Lwowie, gdzie w 1899 gra w *Ćwiartce papieru* (27 kwietnia)

⁵⁶ Tamże, s. 282.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ G. Zapolska, Rzewuskiego „*L'impératrice Faustine*”, [w:] *Publicystyka*, cz. 1, dz. cyt., s. 320.

⁵⁹ G. Zapolska, *Tibère*, [w:] *Publicystyka*, cz. 2, dz. cyt., s. 282.

⁶⁰ List G. Zapolskiej do T. Pawlikowskiego z grudnia 1898, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 568–569.

i ponownie w *Rozwiędźmy się* (19 maja). W lipcu dowiaduje się, że ma angaż na letni sezon w Krynicy⁶¹. Stamtąd pisze swoistą autorecenzję.

Wczoraj teatr był wyprzedany. Grałam *Pamelę*. Choć rola duża, ale ot... łatwa. Tylko wyglądałam tak nadzwyczajnie, że na wejście dostałam brawo (w Krynicy!). Miałam kostiumy z czasów dyrektoriatu niezmiernie stylowe i rzeczywiście wyglądałam portretowo⁶².

Spektakl powtórzono na żądanie publiczności. A Sardou nie przestaje wkraczać w życie Polki. Znowu we Lwowie, dn. 2n. 20 kwietnia 1900, Zapolska zagrała rolę tytułową w *Tosca*. Czyżby zapomniała o swych nie tak dawnych zastrzeżeniach lub je pokonała – bo, jak zadeklarowała, dla Edmunda Rygiera chętnie by występowała w rolach „między innymi” Toski, Pameli i Zuzanny⁶³; w październiku zaś oznajmia mu, że „wybiera marzec” i „rezerwuje sobie” wcielenie się właśnie w te trzy bohaterki⁶⁴.

Siłą rzeczy, gdy Gabriela opuściła Paryż, stosunki z Rzewuskim się rozluźniły. Bez pewności, czy ma jego aktualny adres, korzysta z podróży Ludwika Szczepańskiego do Paryża, żeby mu się kłaniać⁶⁵. Pyta potem, czy panowie byli razem na kolacji, bo – „co to za miły, kochany umysł, jaki to oryginalny człowiek”⁶⁶. O niej Rzewuski bynajmniej nie zapomina. W piśmie „L'Evènement” reklamuje ją jako George Sand współczesnej epoki. Chwali prawdę jej obserwacji psychologicznych, realizm, postawę humanitarną; jej pisarstwo cechuje „bezlitośnie ukazaną rzeczywistość, litość dla pariasów, pogardę dla przesądów, całkowitą niezależność, szczerość w cierpieniu i buncie, mistrzostwo techniki”. Twierdzi też, że posiada ona talent nie mniejszy niż Sienkiewicz, d'Annunzio czy Sudermann, a jej utwory zasługują na to, aby być przekładane na języki obce⁶⁷.

W 1908 roku Zapolska kurowała się w Zakładzie Hydropatycznym dr. H. Ebersa na Lido. I tam „odnalazła” Rzewuskiego – lub raczej jego artykuł o niej w numerze „Le Figaro”. Nawiązała kontakt z autorem, nastąpiła wymiana listów. Sprawę referowała mężowi.

61 List G. Zapolskiej do L. Szczepańskiego z Krynicy z 29 lipca 1899, [w:] tamże, s. 672.

62 List G. Zapolskiej do S. Janowskiego z Krynicy z 20 sierpnia 1899, [w:] tamże, s. 678.

63 List G. Zapolskiej do E. Rygiera z Krakowa, sierpień 1902, [w:] *Listy*, t. 2, dz. cyt., s. 13.

64 List G. Zapolskiej do E. Rygiera z Krakowa c. 12 października 1902, [w:] tamże, s. 28–29.

65 List G. Zapolskiej do L. Szczepańskiego z 16 listopada, [w:] *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 548.

66 Tamże, s. 548–549.

67 S. Rzewuski, *L'oeuvre de Gabrielle Zapolska*, „L'Evènement” 1900, nr 10487, s. 1–2, [za:] J. Czachowska, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 233 i 526.

Jest w „Figarze” ogromny o mnie artykuł pt. *Gabriela Zapolska*, mianujący mnie geniuszem europejskim, a *Dulską* arcydziełem wszechświatowym. Co i jak z Rzewuskim za interes zawiązuję, to Ci opowiem w przyszłym liście, albo Ci posłę listy Rzewuskiego, bo zmęczyłam się. On jest bardzo chętny do wejścia we współkę, ale żąda p o ł o w ę. Chodzi o *Tamtego* i o *Dulską* na całą Francję⁶⁸.

Wspólnego interesu nie dobili, choć parę lat później w paryskiej prasie literackiej Rzewuski znowu chwalił Zapolską w swoim omówieniu *Sezonowej miłości*, powieści, która „rozpoczyna się od drobnych obrazków obyczajowych i przeżyć słowiańskiej Madame Bowary i kończy się w atmosferze wysokiej moralnie, wzruszającej i malowniczej, naprawdę godnej podziwu”⁶⁹.

Na razie brak dalszych informacji o kontaktach Gabrieli Zapolskiej z polskim dramatopisarzem, którego wysoko reklamowała w prasie krajowej, a który entuzjastycznie ją wspierał przez cały okres ich znajomości. Wobec Rzewuskiego żywiła pewne zastrzeżenia, złagodzone, wyrażane między wierszami. Z jej artykułów wycierają się wątpliwości, każące podejrzewać udzielenie rodakowi taryfy ulgowej, gdy broni efektów melodramatycznych na rzecz erudycji i głębi myślowej.

Tak czy inaczej, plan wyniesienia go ponad Victoriena Sardou wprost spalił na panewce. Bożyszcze *grand public*, mimo że pogardzony i odrzucony przez symbolistów i awangardzystów, Sardou był nieoficjalnym ambasadorem francuskiej kultury za granicą przez kilkadziesiąt lat, dzięki m.in. Sarah Bernhardt, dla której napisał siedem sztuk (a dla Heleny Modrzejewskiej nie chciał). Tworzył feerie, wodewile, komedie obyczajowe i satyry, dramaty historyczne i psychologiczne, bywał inscenizatorem i dekoratorem, agentem literackim, polemistą i promotorem widowisk, zaś jego teatr promieniował na sceny innych narodów, rzutując na inne sfery kreacji artystycznej, zapładniając i inspirując warsztat librettistów, muzyków, kineastów i in. Od kilku lat przeżywa swoisty renesans wśród teatrologów francuskich jako jeden z najwybitniejszych dramaturgów francuskich XIX wieku. Z okazji stulecia jego śmierci poświęcono mu sesje naukowe

⁶⁸ List G. Zapolskiej do S. Janowskiego z 31 marca 1908, *Listy*, t. 2, s. 384.

⁶⁹ S. Rzewuski, *Gabrielle Zapolska*, „L’Action”, Supplément littéraire (Paris), 4 IV 1910 (w cyklu: *Le mouvement des idées*). Tego samego roku ogłosił artykuł o tymże tytule w „Le Siècle” (Paris) 1910, nr 27127, s. 1, a rok później w „L’Action”, Supplément littéraire et artistique (Paris) 1911, nr 127, s. 4 (w cyklu: *Le mouvement des idées en France*). Za: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska*, dz. cyt., s. 528.

w Strasburgu w 2005 roku⁷⁰, w Rennes i Paryżu w 2008 roku⁷¹. Co najistotniejsze, trwa proces utrwalenia jego dorobku i opublikowania krytycznej edycji jego dzieł w wydawnictwie Classiques Garnier⁷².

A nuż Rzewuski także doczeka się nowego życia po śmierci?

BIBLIOGRAFIA

Czachowska J., *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966.

Fanny Lear [właśc. Harriet Ely Blackford], *Le Roman d'une Américaine en Russie, accompagné de lettres originales*, Bruxelles 1875.

Markiewicz Z., *Francuska twórczość teatralna Stanisława Rzewuskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 1971, R. XX, z. 3-4 (79-80), s. 331-350.

Raszewski Z., *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, nr 42/2, s. 497-569.

Raszewski Z., *Paryskimi śladami Zapolskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3, s. 401-411.

Rzewuski S., *Gabrielle Zapolska*, „L'Action”, Supplément littéraire (Paris), 4 IV 1910 (w cyklu: Le mouvement des idées).

Sardou, un siècle plus tard, ed. G. Ducrey, Strasbourg 2007.

Sobiecka A., *Paryskimi śladami Gabrieli Zapolskiej*, [w:] *Ulica – zaulek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, pod red. K. Badowskiej i A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 297-309.

Ślaskowski W., *Realia historyczne w powieści Gabrieli Zapolskiej „Zaszu mi las”*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2002/2003, vol. XX/XXI.

Zapolska G., *Teatryki ogródkowe (Konieczna potrzeba ich istnienia i przyczyny ich upadku)*, [w:] G. Zapolska, *Publicystyka*, cz. I, oprac. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław-Warszawa 1958.

SŁOWA KLUCZOWE: Gabriela Zapolska, Francja, Stanisław Rzewuski, repertuar tetralny, Wiktorin Sardou

⁷⁰ Zob. *Sardou, un siècle plus tard*, ed. G. Ducrey, Strasbourg 2007.

⁷¹ Zob. *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*, ed. I. Moindrot, Rennes 2011.

⁷² V. Sardou, *Drames et Pièces historiques*, édition critique dirigée par Isabelle Moindrot, coll. Bibliothèque du théâtre français, Paris 2017, vol. I-VI [vol. I: 660 s., vol. II: 645 s., vol. III: 546 s., vol. IV: 639 s., vol. V: 641 s., vol. VI: 590 s.].

GABRIELA ZAPOLSKA AND PARISIAN PLAYWRIGHTS

Summary

The author of this sketch analyses the decision made by Zapolska on leaving for France. Zapolska was prepared to act in the Francophonie not only due to her fluency in French acquired in the family estate and the “Inferno” of the Lviv educational establishment that she attended, but also due to her extensive knowledge of the French theatre repertoire. She knew, in Polish translations published within weeks after Parisian premieres, French boulevard productions that were imported to Poland and almost dominated Polish theatre stages. The researcher describes in detail Zapolska’s relationships with Stanisław Rzewuski, the son of the Russian general who suppressed the November Uprising, and the nephew of Henryk Rzewuski. He was a writer, journalist, playwright for whom Zapolska had high hopes.

KEYWORDS: Gabriela Zapolska, France, Stanisław Rzewuski, theatre repertoire, Victorien Sardou