

**dr hab. Dorota Jarzabek-Wasył, prof. UJ**

### **W cieniu rewolucji. Premiera *Carewicz* Zapolskiej**

Krakowska premiera nowej sztuki Gabrieli Zapolskiej, zatytułowanej *Carewicz*, odbyła się 27 X 1917 roku, po wiedeńskiej oraz lwowskiej inscenizacji, na fali przypomnień wcześniejszego przeboju kasowego tej autorki: melodramatu *Tamten*<sup>1</sup>. *Carewicz* również reklamowano w prasie jako melodramat, osnuty na stosunkach rosyjskich, w czym Zapolska była specjalistką. Bohaterem sztuki jest młodziutki syn cara, któremu dworscy politycy podsuwają jeszcze młodszą, niewinną tancerkę trupy baletowej. Stanowi to element manipulacji przyszłym władcą, a zarazem część przewrotnej edukacji dworsko-sentymentalnej: Carewicz za chwilę zostanie następcą tronu i pojmie za żonę wybraną mu księżniczkę – kochanka ma go do tych zadań przygotować. W atmosferze intrygi, między młodymi ludźmi rodzi się jednak autentyczna miłość, skazana, jak można się domyślić, na gwałtowne rozstanie.

Zapolska włączyła w dramaturgię widowiska wszystko to, co mogło się wówczas podobać publiczności o nerwach podrażnionych wojną, niepewnością życia i lękiem przed utajonymi sprężynami polityki. Jako miejsce akcji wybrała pałac carski w Petersburgu, ociekający blichtrzem i ponurą, trupią atmosferą. Liryczne rozmowy Carewicza i Soni poprzetykała scenami takimi jak: narady lekarzy carskich i dygnitarzy, zmiany wart, parady służących w liberiach, pomruk tłumu za oknami, wreszcie z powagą i patosem pełnione ceremoniału władzy, której Carewicz jest tylko uosobioną lalką, zautomatyzowanym narzędziem. Nutę autentycznej grozy wprowadzał widok chorego cara, który wchodził tajnymi drzwiami w ścianie i niczym widmo snuł się po komnatach.

Główne role objęli Aleksander Węgielko oraz Maria Majdrowiczówna, dla której była to jedna z pierwszych wielkich kreacji. Oboje musieli zagrać postaci niełatwe w interpretacji: Carewicz jest porywczy i jednocześnie dziecinny, Sonia, przebrana z początku za czerkiesa (figurę z baletu „czerkieskiego”) – jawi się jako rozbrajający, pełen pogody podlotek, łamiący wszystkie zasady etykiety oraz mizoginistyczny opór carewicza. W ciągu kilku godzin, a potem miesięcy – oboje przechodzą przemianę, przyspieszone dojrzewanie uczuciowe i duchowe, a w ostatnich scenach jakby gwałtowne zestarzenie się – gdy pod presją dworu przyjmują wyznaczone im role. Proces ten, choć psychologicznie mało prawdopodobny, co zauważali recenzenci – aktorsko wyszedł błyskotliwie. Echem zgodności, zorkiestrowania gry obojga aktorów oraz towarzyszącego im starego kamerdynera Wani (Wacław Szymborski), są zachowane zdjęcia.

Egzemplarz suflerski *Carewicza* pozwala wejrzeć w inny, ukryty wątek spektaklu. Fabuła *Carewicza* przypomina autentyczne wypadki: romans Mikołaja II z Matyldą Krześcińską, solistką baletu. Żadna z krakowskich gazet tego podobieństwa do prawdziwych zdarzeń i osób jednak nie ujawniła, nie wspominała o nim nawet autorka. Otaczała więc ten wątek dziwna zмова milczenia. W egzemplarzu znajduje się wszakże jedna znacząca poprawka: pierwotnie „Rzecz dzieje się w carskim dworze jednego z państw wschodnich w obecnych czasach”. Po korekcie: „Rzecz dzieje się w carskim dworze jednego z państw wschodnich **z początkiem XX wieku**”. A więc w czasach, gdy Mikołaj II świeżo wstąpił na tron.

Można jednak domniemywać, że przesuwając uwagę z 1917 roku na początek wieku, twórcy zacierali związek zdarzeń przedstawionych z tym, co działo się właśnie w tym samym czasie w Rosji, co było żywotną i przerażającą teraźniejszością Rewolucji. Premiera sztuki odbyła się osiem miesięcy po tym, jak car Mikołaj II został zmuszony w Petersburgu do ustąpienia z tronu, a na kilka miesięcy przed zamordowaniem jego i rodziny Romanowów. Trwające w Rosji zamieszki w nieunikniony sposób wydają się przenikać do dramatu *Zapolskiej*: między śmiercią starego cara, a powołaniem nowego władcy, powstaje „luka”, punkt niebezpieczny i zapalny, w który łatwo mogą wdrzeć się siły chaosu. Pod oknami balkonowymi pokoju *Carewicza* gromadzą się tłumy i słyszą ich pomruk. *Carewicz* musi wyjść do tłumu, w paradnym stroju, by go uspokoić, przedstawić się wraz ze swą narzeczoną Wielką Księżną, uciszyć wrzące nastroje, a przede wszystkim, jak poucza go w pożegnalnym liście Sonia – uznać w tłumie nie martwe i niebezpieczne masy – a żywych, czujących ludzi. Poprzedniego cara wszyscy się bali, ten ma podbić poddanych miłością. Zapał obojga młodych bohaterów jest tak wielki, że nawet rewolucjoniści w Rosji mogliby się pod nim ugiąć i ze wzruszenia przywrócić zdetronizowanego Mikołaja – pisał któryś z recenzentów. Takie humanizujące, idealistyczne podejście Soni kontrastuje jednak z mechanizmami polityki i intrygi dworskiej. W końcu *Carewicz* wychodzi na balkon sterowany niczym marionetka, a tłum – jest chwilowo obłaskawiony.

Pierwotny finał melodramatu *Zapolskiej* po pięciu powtórzeniach w Krakowie został poddany korekcie. Z egzemplarza wynika, że skrócono obsadę ostatniej zbiorowej sceny, usunięto narzeczoną *Carewicza* (rolę niemą, ale graną przez wybitną aktorkę Leokadię Pancewicz) i jej dwie towarzyszkę, kilkanaście stron tekstu w III akcie zupełnie wykreślono – szczegóły związane z przygotowaniem, reżyserowaniem sceny intronizacji *Carewicza* wobec niewidocznych tłumów, zniknęły. Scena zyskała wymiar kameralny, oparty bardziej na sugestii niż eksplozji zbiorowej energii pełnej ruchu, figur, znaczących gestów, polifonicznych

sygnałów z wnętrza i zewnątrz. Kurtyna zapadała po ostatnich słowach listu Soni, odczytanych przez Kamerdynera, w momencie, gdy Carewicz zbliżał się do balkonu.

Dlaczego tak się stało? Czy w finale zaplanowanym przez Zapolską było za dużo „rewolucyjnego” tła i zarazem martwego ceremoniału carskiej polityki? Tym razem odpowiedzi trzeba szukać nie w egzemplarzu teatralnym, a w recenzjach. To uwagi krytyczne zdecydowały o skróceniu spektaklu. Okazuje się, że finałowa scena była nie tyle kontrowersyjna, ile po prostu... nieudana, bo „zbyt brutalnie uplastyczniona”<sup>ii</sup>: „raziło silnie niedociągnięcie reżyserii w pozascenicznym udziale tłumów”<sup>iii</sup>. W czasie wojny oraz wojskowej mobilizacji, która zabrała wielu mężczyzn, nie było zapewne łatwo o statystów. Nie pomogło to, że sam Aleksander Zelwerowicz jako reżyser grał wraz z kompaniami, gdyż i tak reprezentowany przez nich „lud” wydał się nienaturalnie głuchy, pogrążony w „grobowym milczeniu”, a do tego pojawiły się niespodziewany efekty komiczne: „trzej dziwnie przybrani karawaniarze, parodiując pompę obrzędu dworskiego, zdobyli niezamierzony sukces śmiechu”<sup>iv</sup>. „Dysonansem [...] były postaci i stroje kompanów– lokaj [...] przy uroczystej scenie prezentowania carewicza i jego narzeczonej ludowi”<sup>v</sup>. I to owa niewyćwiczona garstka statystów oraz komizm niewydarzonych lokajów sprawiły, że finał *Carewicza* został pozbawiony pełnej wymowy i mocy, co nie zaszkodziło jednak popularności sztuki (która w przyszłości doczekała się wersji operetkowej i filmowej). Do końca sezonu grano *Carewicza* 26 razy, ostatni raz w maju 1918 roku, na dwa miesiące przed tym, jak w Jekaterynburgu rozstrzelano prawdziwego Mikołaja II Romanowa.

---

Artykuł powstał w ramach realizacji części edukacyjnej projektu digitalizacyjnego „Cyfrowe Arcydzieła Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (CATS)” - etap I, zrealizowanego w roku 2021 oraz dofinansowanego w ramach programu Kultura Cyfrowa ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

---

<sup>i</sup> Zob. J. Czachowska, Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna, Kraków 1966, s. 486-487.

<sup>ii</sup> „Czas” 1917 nr 502.

<sup>iii</sup> Zdz[isław] Jach[imecki], „Głos Narodu” 1917 nr 255.

<sup>iv</sup> Marian Szykowski, „ilustrowany Kurier codzienny” 1917 nr 301.

<sup>v</sup> W[ładysław] Pr[okesh], „Nowa reforma” 1917 nr 502.