

PRZEGLĄD TEATRALNY.

„Zbójcy” tragedia Szyllera, przekład Budzyńskiego, benefis Jana Królikowskiego. Pani Modrzejewska.

Filaret Chasles powiedział że: „bez krytyki niema cywilizacyi, że bez niej rzecz się ma tak jak gdyby architekt chciał zbudować dom, ale bez okien i otworów przepuszczających powietrze.” Krytyka jest wentylacją, która posługując się dalej przytoczonym przykładem, pozwala wprawdzie kiedy niekiedy wichrom i piorunowi zniszczyć wewnętrzne urządzenia domu, ale pozwala zarazem w stanie normalnym cieszyć się czystem i orzeźwiającem powietrzem. Krytyka ściga pochod ludzkości, rozszerza i wznosi myśl, jest jej aniołem stróżem lub archaniołem z mieczem ognistym, niedopuszczającym wejścia niepowołanym do podwojów rajskiego przybytku. W naukach i sztukach pięknych, wskazówki jej oświecają mozolną i ciernistą drogę wędrownikom, pragnącym się wydostać na szeroki gościniec. Idąc ślad w ślad za sztuką, porównywa ona utwór skończony czy wykonany z przewodnią ideą, i stosuje go do zasad stałych, niezmiennych i absolutnych. Niezbędnym przeto warunkiem krytyki, jest poznanie praw tej sztuki o której ma wyrokować, czyli niezbędną jest tak jak wszędzie *umiejętność*. Umiejętność ta polega nietylko na znajomości ogólnej, przeglądowej, lecz i na przyswojeniu sobie szczegółów, architektoniki, słowem wszystkiego co stanowi najwewnętrzniejszą rzeczonę sztuki organizacyjnej. Bez bogactwa szczegółów, sztuka staje się abstrakcją, zlewkiem ogólników, nieprzydatnych nikomu. Jeżeli gdzie, to w sztuce dramatycznej, zadanie krytyki niezmiernie jest ważne i żywotne. Prostużąc poglądem zdrowym, jasnym, niemal filozoficznym ogólne pojęcia, skrzywione często fałszywym długoletnim kierunkiem, może zarazem zbawiennie oddziaływać na samych artystów, odsłaniając pewne tajemnice sztuki, które im jako działającym, jako bezpośrednio tworzącym, mogły się nie przedstawić w tak logiczną całość i w takim harmonijnem powiązaniu. Takie głębsze wnikięcie w kombinację utworu, w jego odpowiedność duchowi czasu i ogólnym, niewzruszonym zasadom estetycznym, jakoteż bezstronne, wymotywowane, z *pełni przekonania* płynące uwagi o grze artysty,

nie mogą pozostać bez wpływu na rozwój i udoskonalenie sceny. Prawda, że tu nasuwa się bardzo wiele warunków nieodłącznych od jej rozwoju, a nie dających się odprawić za jednym zamachem pióra; są one wszystkie niby kunsztownie nałożonym kamieniem na kamień, z których powstaje później wspaniały budynek. Gdy jednego z nich braknie, lub gdy się przez nieogledność z wieżadła wysunie, szwankuje budowa cała, aż i wreszcie w gruzy runąć gotowa.

Jednym z takich koniecznych, *sine qua non* warunków, jest bogaty, wyborowy i ciągle urozmaicany repertoar. Nikt nie zaprzeczy, że przedewszystkiem repertoar kształci artystę, dając mu szerokie pole próbowania sił swych samodzielnych, i zapoznania się z geniuszami myśli, oddziaływającymi elektrycznie na dzielność jego gry, na potęgę jego twórczości w wykonaniu. Mierne utwory zniechęcić muszą prawdziwie wyższego artystę, nie mającego gdzie spożyć trawiącego go ducha, ani też uzewnętrznić żywiołów kreationnych, drżających w nim tak samo jak w poecie. Miernota paraliżuje i zniechęca, arcydzieło podnieca i wywołuje między artystami wielce zbawienną emulację.

Repertoar warszawskiej sceny długi czas leżał w najwyższym zaniedbaniu. Dramata i komedye odwieczne, tłumaczone z obcych języków, zabierały czas, trudziły pamięć artystów, zniechęcając zarazem publiczność oglądającą się na próżno za Szyllerem, Moliérem, Szekspirem, Hugonem i tyloma innemi, stanowiącymi Kalifornię scen obcych. O sztuki oryginalne mniej jeszcze dbano. Ukazywały się jak meteory, nie dziw też że jak one znikaly. Autorowie widząc tak rzadko utwory swe na scenie, nie nabierali doświadczenia, a nie mieli gdzie zaczerpać zachęty. Obecnie, a raczej od niejakiego czasu, spostrzedz się daje pomyślniejszy zwrot w tym kierunku. Scena ożywiła się widocznie, jużto występami niepospolitej artystki jaką jest pani Modrzejewska, już też wystawieniem tragedyi Szyllera „Zbójców” na benefis p. Królikowskiego. O niej też jako o fackie regeneracyjnym, wypada nam pomówić słów kilka.

Nie powiemy zapewne nic nowego, gdyż mało drugiej sztuki, o którejby pisało tylu i to najznakomitszych pisarzy. Miała ona w swoim czasie życiowe nawet znaczenie, bo odbiła się w awantur-niczym czynie niemieckiej idealno-sentymentalnej młodzieży; którego to szkodliwego wpływu Szyllerowskiej tragedyi, nie bez słuszności może obawiała się pani de Staël. Z pewnem zastrzeżeniem zgodzić się trzeba na zdanie Heinego, że poeta, ten mały stwórca, podobien jest w tém Bogu, iż radby swego człowieka stworzyć na obraz i podobieństwo swoje, że więc tak jak Werther, Wilhelm Meister i Faust, odtwarzają różne fazy indywidualności Getego, tak samo w niczem może nie odmalował Szyller wybitniej siebie samego jak w Karolu Moorze i w Markizie Poza. Już Szyller odpowiada na to: „Tłum gotów jeszcze w tém widzieć apologię zbrodni, którą ja właśnie potłumiłem. Nie potrzebuję dodawać, że o tyle tylko w obrazie tym maluję zbójców, o ile satyra hiszpańska maluje ry-cerzy.” Gervinus zaś, o którym nie można powiedzieć, iż uogól-

niał metafizycznie pojęcia swobody, tak się wyraża: „poeta chce nam dać obraz olbrzymich namiętności, które jakkolwiek z dobrego płyną źródła, są jednak w istocie poszarpanemi namiętnościami, a co tutaj zastanowić winno to to, że mimo widocznej sympatyj dla swego bohatera, umiał jednak ponieść dobrowolnie ofiarę na ołtarzu moralnej i estetycznej sprawiedliwości. Każe on przyznać się swemu bohaterowi że dwóch takich jak on ludzi, a zburzyliby całą budowę moralnego świata. Poeta pije z kielicha samowoli ducha głębiej aniżeli Gete, a przecież wychodzi trzeźwiejszy od niego.” Wielka to i niezaprzeczona prawda, gdyż między *Szyllerem-człowiekiem*, któryby chciał pisać podobną książkę zasługującą na spalenie przez kata, a autorem „Zbójców” zachodzi niemała różnica. Niegodzi się Szyllerowi przypisywać, że najwyższy ideał (ideę) swobody, widzi jedynie w takim zbójcy, jakim jest Karol Moor. Nie, Szyller jest rzeczywiście kapłanem i to właśnie dla tego, że tę ideę Karola Moora *de facto* przewyciężył w sobie. To przewyciężenie stanowi „Zbójców.” Inny z krytyków, nazywa tragedję zawotowaniem *tabula rasa* w świecie, lecz zaprzeczyć nie może, że jest ona zarazem *sądem* na taką *tabula rasa*.

Pierwszy który wszechstronnie i głęboko osądził sztukę był Hegel. Powiada on: „Karol Moor trafiony w serce istniejącym porządkiem rzeczy, i ludźmi nadużywającymi swęj władzy, występuje z zakresu prawa, a krusząc ścieśniające go przeszkody, i stwarzając sobie nowy stan historyczny, robi się wskrzesicielem prawa, i samodzielnym mścicielem niesprawiedliwości i ucisku. Ale ta zemsta *prywatna* okazuje się maluczką i odosobnioną w obec niedostateczności środków, i prowadzi tylko do zbrodni, gdyż mając wytepić niesprawiedliwość, sama ją popełnia. To właśnie jest nieszczęściem Karola Moora i błędem, i z tego przyczyny dzieci tylko mogą się dać oczarować takim ideałem rozbójnika.” Na co Hinrichs odpowiada, że Karol nie mógł postąpić inaczej, sam zaś błąd nie mógłby być tak tragicznym.

Poznawszy ideę sztuki, nasunie się sam z siebie subiektywny błąd wykonania, owa nienaturalność, karykatura i przesada. Hinrichs mówi dalej słusznie, że: „Zbójcy strasznem są widowiskiem moralnego porządku świata, według którego dobre może tylko istnieć w duchu człowieka; lecz dziwne to zaślepienie, jakoby nie dobre ale złe zwyciężając było potęgą na świecie, i że prawda i prawo, zamiast tryumfować, padają. Przecież Franciszek który umyślnie jest zły i usiłujący potargać najświętsze węzły, jakoteż Karol który tylko w błędzie złe czyni, obydwa giną wskazując swym upadkiem właśnie, iż dobro, to stała i rzeczywista potęga świata.”

Idea ta dzieli się na dwie części. Raz się pokazuje, że miecz zemsty czy Nemezis w rękach pojedynczego człowieka sprzeciwia się prawom Boga i naturze, zwracając się nareszcie przeciw niemu samemu, a potem że sceptycznie najrozumniejszy złoczyńca (Fran-

ciszek) drży nareszcie, i dusi się we własnych syllogizmach. Dwie tu przeto widoczne abstrakcje najszerszej swobody: myśl jednostki, wola jednostki w walce z uniwersum, a potem: rozum (wola) jednostki w walce z absolutnym, wiecznym rozumem.

Stosunki i okoliczności prywatne, gorzkie i bolesne zapaliły niezawodnie iskrę Szyllera jeniusza, eksplodując tragedią zbójców; tylko nie trzeba dzieł poety objaśniać psychologicznie z jego przynależności i wewnętrznej istoty, gdyż doszłoby się do wniosku, (że tu powtórzymy trafne zdanie Grima) Chateaubrianda o Szekspirze. Chateaubriand albowiem wnosząc z młodości Szekspira, w której tenże rzezać miał cieletą, wyrokuje, że dlatego później tak bez litości rzezał bohaterów. Lepiej żadnych szczegółów nie znać z życia genialnych poetów, aniżeli z nich układać kryterium ducha twórczego; Hoffmeister idzie dalej, bo objaśnia charaktery wszystkie z Szyllera człowieka, zamiast śledzić geniusz który się w Szyllerze zindywidualizował, tak jak się indywidualizuje w każdym wielkim myślicielu i poecie. *Dzieła* zaznaczają najwyraźniej pochodź jego ducha. Prawda, że wyjątek od tej reguły stanowią Bajron i Juliusz Słowacki. Pierwszy który cokolwiek pisał, czerpał z historii własnego życia, swoje ja stawiając ponad ludzkość; drugi, dusza tkliwa niby listki mimosy, rozwijał najpiękniejsze kwiaty z własnych soków, z własnej natury, swoje „ja” spajając ściśle z losami ogółu który kochał.

Hoffmeister mówi dalej: „że Karol Moor to niestychana i przełamująca wszystko siła woli i ducha Szyllera, Franciszek zaś to umysł poety zbłąkany, że więc tak jak obie te własności zgodzić się ze sobą nie mogły, tak też i obaj bracia w tragedji, żyją ze sobą w nienawiści.” Rozumowanie podobne, subtelnością przypominające scholastyczne spory, strąca nadto poetę z piedestału.

Idea sztuki, będąca najabstrakcyjniejszą myślą swobody, stawającą sztorcem przeciw wszelkiemu pojmowaniu świata i historii, modeluje według siebie przedstawicieli w dramacie. Karol jest wolą, Franciszek rozumem pojedynczego. Karol zawiedziony w swęj wierze w pobłażanie ojcowskie, dotknięty srodze w poczuciu moralném, znienawidza ludzkość całą, i chce zastąpić opieszałą jak mu się zdaje Nemezis. Złe chce leczyć mieczem a w potrzebie i ogniem, złych sądzić z trójnoga opatrnościowego majestatu. Lecz do wytepienia złego używa równie złych środków: okrucieństwo tępi okrucieństwem; niewinni w jego pojmowaniu, powodują śmierć stu istotnie niewinnych (ocalenie Rollera): słowem obraża wszelkie uczucia ugruntowane na tradycyi choćby moralnej, i na zaprzysiężonej ugodzie społeczeństw. Jak wynagradza fałsz zgubny swego życia? Poddaniem się pod toż prawo, którym właśnie wzgardził.

Franciszek znouu, ten uosobiony cynizm i wzgarda wszystkiego co święte i wzniosłe, nieuznający niczego na świecie ani teoretycznie, ani praktycznie prócz rozumu, mierzący takąż miarą czyny i usposobienia, w nieubłaganej konsekwencyi, usuwa z drogi do samowładztwa brata i ojca, druzgocze wszelkie przeszkody, nai-

grawa się z religii, a przecież moralność, obyczaj stawia mu czoło w osobie Amelii nie dającej się zmieknąć, i w obliczu śmierci, niszczącej najwyrafinowańsze rachuby i ostrożności człowieka!

Ten sceptyk, szyderca, świętokradzca każdej myśli poczętęj w swym mózgu, ten w namiętnęj huci rozpasany Nero, pada zgnębiony na kolana i woła: „Nie chcę być nieśmiertelnym!” Naderemnie raz już uderzony piorunem wewnętrznego sądu, sumieniem, nie umie sobie radzić, więc samobójstwem chce ukrócić nieznane dotąd męki. Dlatego, ten zamiar samobójstwa (w oryginale sztuki dusi się złotym sznurem zdjętym ze swego kapelusza) jest aktem poprzedzającym sąd późniejszy.

Ta jednak idea powzięta a priori, zmusiła poetę do wyrzeźbienia odpowiednich charakterów i sytuacji, na które proste choćby doświadczenie nigdy nie powinno było pozwolić; ten Franciszek albowiem to szatan wcielony w ludzką postać, to rysunek przechodzący linią rozmiary możebnej proporcji. Tomasz Carlyle w życiu Szyllera robi taką uwagę: „Takiego teoretycznego zło-czyńcę wywołać musiały sądy autora o prawości i słuszności, tak jak to iż Karola Moora ojciec przestał kochać, wywołało zbójcę pragnącego świat wyruszyć z posad.” W dalszej zaś konsekwencji powiedziećby trzeba, że stary Moor jest wielkim niedołęgą, gdyż domyśla się podstępu syna, a przecież pozwala zamknąć się w lochu gdzie kona z głodu i zimna, i że Amalja jest damą nastroszoną pięknymi frazesami, śpiewającą czułe piosenki, ale nie mającą na tyle zdrowego rozsądku, iżby (Akt II, scena 2) we właściwej porze, w sam raz otworzyć usta i poradzić ojcu przyzwanie Karola.

Wszystko to są prawdy doświadczenia, prostego rozsądku; lecz stać się już inaczej nie mogło, jeżeli się miało spełnić przeznaczenie, a jeżeli co tutaj nadewszystko nazwać trzeba błędem, to właśnie owo zmyślanie odrębnego organizmu ludzkiego dla miłości jakiejś idei powziętęj a priori. Ztąd też wypływa, że Karol Moor jest niepoetyczny, bo jest nieprawdziwy i nienaturalny. Poeta ograniczył się, pisząc tę sztukę, całkowicie od rzeczywistości, inaczej nie śmiałyby wykrzyknąć jego bohater i dowódzca zbójców: „Dwóch takich ludzi jak ja, zburzyłoby budowę porządku całego świata!”

Dzisiejsza krytyka biorąc pod skalpel bezstronny rzeczona tragedję, nie mogłaby jej uchronić od śmieszności, gdyby jej nie ratowało poszanowanie dla genialności poety, rozpoczynającego światny swój pochod tak ideowym lubo zuchwałym krokiem, i gdyby nie język dziko szlachetny, wyszarpujący z najwewnętrzniejszego ducha symbolikę myśli.

Przekład p. Budzyńskiego wcale nieudatny, zaledwie wierny, ale nie nadający ani właściwego kolorytu, ani nie wybijający się na wierzch siłą, jednością, lub poetycznym wdziękiem.

Nie można brać za złe artystom młodym, że tragedia szerszych rozmiarów, osnuta nie na tle zwyczajnych stosunków życia, przychwyciła ich na gorącym uczynku nieudolności, a co więcej nieporadności w najjaskrawszych nawet ustępach, w tych, w których nieuniknionym zwykle bywa prosty efekt teatralny. Owszem,

trudno się nawet ochronić od wesołego uśmiechu i żartobliwej uwagi, iż są tak mało krwiożerczemi, a tak widocznie zdradzali na;lepsze serce, że nie byli w stanie ani jednej chwili udawać strasznych rozbójników. Wtedy np. gdy liczne wojsko otoczyło obóz zbójcecki mając nieść śmierć i zniszczenie, można było usłyszeć chłopięce wykrzyki, zdradzające najoczywiściej komedię a nie prawdę, którą poeta chciał przywołać artystycznym złudzeniem. Odzywał się pan X, pan Y, pan Z, a nie Roller, Szufterle lub Koster. Koster mianowicie (p. Piasecki) oddeklamował lekcję swą jak uczeń spieszący się za miasto pograć w piłkę. Nie chcemy brać tego za lekceważenie, ale co niezawodnie, to za skutek pamięciowego bezwiednego uczenia się, które w roli nie widzi charakteru, tylko wyrazy. Grzechowi temu ulega wielu sumiennych zresztą aktorów, lecz nie mających odwagi iść naprzód i wyzwolić się na pojmujących swe zadanie.

Tak więc to, co się zowie organiczną całością, chromiało z powodu nieudolności pojedynczych; zaradzi temu chyba częste powtarzanie téj sztuki, dające możność reżyserowi zajęcia się wyłączenię młodszymi artystami, i wyjaśnienia im wagi odpowiednich sytuacji.

Spiegelberg (p. Stolpe), ten Mefistofel w miniaturze, i Schweizer (p. Grzywiński) obronną wyszli ręką; zwróciłbym tylko uwagę pierwszego, iżby w chwili gdy mu przychodzi pierwsza myśl przetrzucenia się z burszów na rozbójników, był wyrazistszym, to jest iżby się strzegł komikowania następczącego się rolą, a stał się raczej demonicznym. Artysta dopełniając autora, nadaje charakterowi przedstawionemu przez siebie koloryt, który często trzeba odgadnąć, jeżeli go trudno wydobyć z całości utworu. Plany jego wreszcie i namowy, to nie żakowska wycieczka na spacer, ale niesienie mordu i pożogi społeczeństwu. P. Rychter w swój roli staroego Moora niewdzięcznej, nużącej, i co prawda monotonnej, umiał zachować dramatyczne gradacje, przez co się też nie wycieńczył zbyt wczesnie. Nie pospolite to zrozumienie, świadczące o wytrawnej metodzie. P. Palińska grająca Amalię, ten typ ultra germańskiej sentymentalnej dziewczicy, kryjącej się niegdyś po wysokich burgach otoczonych basztami i zwodzonym mostem, a w którą dziś, nam szczególnie, wierzyć trudno, powinna się ze swą rolą obchodzić bardzo ostrożnie, ażeby nie zwiększyć i tak już potężnej dozy sentymentalizmu. W roli jej co krok to szkopał, o który się rozbić łatwo. Nie powiemy ażeby wszystkie ominęła szczególnie, za często albowiem wybuchała w głośny lament, ale miała kilka scen wzorowych, tak np. scenę deklamacyi przy arfie.

P. Tatarkiewicz jako Karol Moor niepospolite czynił wysilenia, co mu się chwali, nie jego jednak wina, jeżeli rola téj jest natury, iż zmocuje nieobdarzonych potężnym głosem, i posuniętą już znacznie rutyną. Nie kusimy się albowiem widzieć znakomitego artysty w téj roli, gdyż rola ta ani go potrzebuje, ani się da podnieść właśnie dla swój różnolitości i pewnego chaosu humani-

tarnych wyrzekań; dość wymagań, gdy artysta w roli tej trzyma się przyzwoicie, zachowując się na dwie może lub trzy efektowne prawdziwie sceny, np. scenę przy wieży, scenę śpiewu z Amalią i ostatnią scenę piątego aktu. Otóż p. Tatarkiewicz scenę przy wieży podniósł przelewającem mu pierś uczuciem żalu, oburzenia i pragnienia zemsty, chodzi tylko o to, iżby właśnie nie dał zbytńo przelewać się uczuciu, ale je miarkował reflexyą, tym koniecznym warunkiem prawdziwego artysty, ale nad rolą zawsze zapanował. Nie wolno się poddawać inspiracyi, inspiracyę potrzeba umieć kierować.

Schowaliśmy sobie na ostatek kilka uwag o głównym bohaterze, bo nam wypada dłużej nieco się zatrzymać. Podaliśmy mniej więcej ideę i charakterystyczny zarys Franciszka Moora. Jest on reprezentantem negacyi wszelkiego dobra, posuniętej do nieproporcjonalnych rozmiarów; jako wcielenie zaś jest: zbrodniarzem niepospolitym, stąpającym po spełnionych okrucieństwach do celu, ścigającym pożądliwie kobietę szlachetną tém gwałtowniej, im ta niezłomniej mu się opiera. Przedewszystkiem atoli Franciszek jestto natura demoniczna. Gdy chodzi artyście o przedstawienie takiej natury idealne, musi się cofnąć wstecz do źródeł i właściwości pozytywnych, jak np. do nadzwyczajnej energii w dopięciu obranego celu, lub do niepospolitego rozumu, słowem do tego, co stoi wyżej ponad zwyczajną złośliwość lub ponad huć niską. Przez to podnosi artysta takie demoniczne natury do znaczenia poetycznych postaci, tak iż widz może mieć obraz przekrzywienia najszlachetniejszych rysów lub znamion naszej ludzkiej istotnej natury. Zdarza się bardzo często jak np. w tej tragedyi, że poeta rysując charakter, nie pozostawił artyście żadnych punktów wytycznych, na którychby się oprzeć mogło idealne pojęcie i wykonanie, lecz wtedy artysty jest rzeczą, brak ten dopełnić fantazyą, i z najmniejszych danych uorganizować skończony charakter w tym kierunku. W tento sposób aktor prześciga a raczej zaokrągla konstrukcyę autora, co mu się bynajmniej za grzech, lecz owszem za najwyższą cechę świadomego siebie talentu poczytuje. Otóż p. Królikowski dopiął tego zadania. Wielki ten artysta w kilku scenach, mianowicie tych w których Franciszek utracą swą pewność, owiewa straszliwe swe czyny jakimś technieniem duchowem, obudzającem w patrzących nie ohydę lub radość z udręczenia zbrodniarza, lecz litość. Widzowi nasuwa się reflexya, że ten okrutnik pobłądził tylko pychą, ślepą ufnością w swój rozum a nie piekielnymi zamysłami zniszczenia. Osiągnąć taki efekt, to znaczy wyrzeźbić najnieprawdopodobniejszy charakter o ile się da idealnie, co jest jednym z najgłówniejszych warunków sztuki scenicznej.

Rolę Franciszka potrzebaby podzielić na trzy części. Pierwszą, gdy podstępnie i obłudnie, z łagodnością na licach, nawiązuje się intryg, drugą gdy zrzuca maskę i otwarcie dąży do samowładztwa, usuwając bez wahania przeszkody, i nareszcie trzecią, gdy się czuje pognębiony, oszalały strachem i mimowolnym wyrzutem

sumienia. Te trzy chwile są wyraziście nakreślone przez poetę, żaden też artysta znaczenia ich pominąć nie może. P. Królikowski mistrz w pochwyceniu całości organicznej i zestrzeleniu jej w jednym ognisku, grał odpowiednio. W pierwszej przeto mówił z cicha, z intonacją łagodną, drażniętą czasem tylko wężowym sykiem lub zgrzytem potępieńca: twarz skrzywioną potwornie tak jak chce poeta, ułożył ile potrzeba w spokój i godność udaną, chód zastosował, bo stąpił z cicha, a czając się niby drapieżny kot upatrujący zdala ofiary. W drugiej, oblał twarz płynącym z przekonania cynizmem, usta zészpecił gryzącym sarkazmem, głos spotężnił, chód upewnił, a kiedy wybuchł (scena z Amelią wyrrywającą mu sztylet), to już nie taił się ani ze swą wściekłą poządlivością, ani z wrzącą dziko w piersiach zemstą. W trzeciej nareszcie twarz wykrzywił nieznany dotąd przestrach, bezsenne noce, widziadła przyczepione jak erynny do pięt zbrodniarza, oczy migotały błędnie, dziko, niepewnie, zasuwając się białkami, chód przemienił się w skok zranionej pantery, ruchy szamotające się w przerażeniu, głos przemieniony w szept lękający się zbudzić mściwe widziadła unoszące się ponad nim w powietrzu, lub znowu w dreszczem przeszywający, urwany krzyk palonego na wiecznym ogniu potępieńca.

Wszystkie te fazy uwydatnił artysta poetyczniej i oryginalniej, aniżeli inni znakomici artyści (Lewiński, Dawison) którzy w roli Franciszka przeważnie posługują się podniesionym głosem.

Chwalimy szczególniej grę fizygnomii p. Królikowskiego, a nadto układ samej fizygnomii. W charakterach demonicznych namiętności, potrzeba się strzedz układu twarzy malującego pospolitą naturę; co więcj, rysy twarzy powinny wskazywać wprawdzie wzburzoną i poszarpaną, ale zawsze wspaniałą naturę. Fizygnomia w tym nawet razie winna obudzić współudział widza. Fizygnomia największych grzeszników powinna nas wstrząsnąć, powinna stać się widocznem łożyskiem, w którym nurtowały najstraszniejsze namiętności, i powinna zarazem natchnąć widza przecuciem, że z niej wypadną pociski ciemnych bóstw, które się wezmą w zapasy ze światem moralnym. Zatem i fizygnomia musi mieć pewien odcień idealny. P. Królikowskiego twarz była taką pooraną bruzdą, w której się przyczaiły piekielne zamysły i namiętności, ażeby w chwili sposobnej wylecieć ztamtąd wściekłym huraganem.

O plastyczności ruchów tego artysty, moglibyśmy wiele powiedzieć na jego pochwałę.

Jeden tylko ruch nie zdawał się nam odpowiedni: grożenie palcem Amelii przy słowach: „Ty mnie jeszcze nie znasz!” Grożenie to kilkakrotne, wydało się nam u takiego Franciszka cokolwiek trywialne, zważywszy że był to człowiek panujący nad sobą tak długo jak mu tego było potrzeba, i że był zarazem pewny swojej zemsty. Pozorny przeto spokój w ruchach, objawiający się naprzykład założeniem ręki na rękę, byłby tém efektowniejszym kontrastem z niezaprzeczoną jego siłą. Możebyśmy także przeciwni byli ponownemu rzuceniu się na wezgłowie z podwiniętymi nogami,

wtedy gdy go ścigają furje sumienia; ta oznaka przerażenia możeby dała się powtórzyć w inny sposób w samym już poskoku; ale zależy to już po części od pojęcia charakteru Franciszka o tyle, czy on sam przed sobą stara się jak najdłużej utaić nagły strach, czy też nie myśli go już powściągać, ale mu się oddaje bezwiednie i bezwładnie, na łaskę i niełaskę.

Zbierając w jedno nasze uwagi, wywiązuje się ostateczne słowo, które inném być nie może, tylko najszczerszą pochwałą znakomitego talentu p. Królikowskiego, wspartego olbrzymią pracą, dotykalmi i długoletnimi studjami. Pięć długich aktów nie wyczerpało jego głosu, bo broniła tego umiejętność, a straszliwy okrzyk zgrozy, wydobyty jak to mówią z pod siódmego żebra, wtedy gdy przywołuje Daniela, długo jeszcze brzmieć będzie w uszach zachwyconej publiczności.

Publiczność też ta, czcząc benefisanta zasługi, uwieńczyła go wawrzynem.

Pani Modrzejewska artystka teatru krakowskiego, z dwunastu gościnnych występów daje nam pole do szerokich sprawozdań, dlatego odkładamy je na później, pragnąc czytelnikom przedstawić całkowity obraz jej działalności scenicznej.

Edward Lubowski.

