

PRZEGLĄD TEATRALNY.

Występy gościnne pani Modrzejewskiej.

„Dla dzielnego świat ten nie jest zamkniętą księgą”

Goethe.

Nagłówek wyjeliśmy z dzieł nieśmiertelnego poety i mędrka, którego zdanie każde możnaby obrać sobie za hasło życia. „Dla dzielnego świat ten nie jest zamkniętą księgą, owoce pracy jego dadzą się uchwycić; niech się więc nie troszczy gdy wrogie duchy stają w poprzek jego drodze, niech w coraz większym *postępie* szuka cierpień swych i szczęścia!” Oto mniej więcej treść tych kilku zwięzłych wierszy! Postęp mimo trudów i przeszkód, postęp mimo zawiści, złości i zazdrości, postęp mimo wolnego z początku pochod, mimo niepowodzeń i łamania się z samym sobą, bo w tym postępie jest tryumf, zadowolenie, nagroda i radość, bo w tym postępie cierpienie przechodzi w rozkosz, i daje siłę, i daje wiarę, i daje nieśmiertelność! Który z prawdziwych poetów czy artystów nie idzie tą drogą? który w walce ze światem, z jego ostremi wymogami, nie padał zwątpiały na duchu i nie podnosił się znowu ogniem natchnienia wrzącemu mu w piersi, mocą poezucia ze osiągnięciem stopień doskonałości, do którego wiedzie go instynkt jego talentu, wiara, jego przeczuć? Nie szukajmy daleko, nie wygrzebujmy Cerwantesów, Tassów, Czattertonów, pani Rachel, w naszym społeczeństwie, w bliskości, tuż przy nas; ileż talentów szamało się z nędzą, obojętnością, brakiem poparcia, ilu marniało w tułaczęj wędrówce nie dającej chwili wypoczynku, sposobności rozwoju, gnającej bez przerwy zdyszane ciało, znekany umysł, dalej, dalej, bez celu, bez nadziei uśmiechu fortuny, a li tylko dla kawałka żebraczego chleba! W takich wędrówkach padają słabi, nizeczemnieją mali, silni tylko i wierzący w gwiazdę swego przeznaczenia podążają naprzód z wzniesionem okiem w niebo przyszłości.

Do takich tułaczyh i bolesnych zawodów, zaliczyć trzeba zawód dramatycznego artysty, u nas mianowicie. Nie wolno nam dzisiaj przytaczać nazwisk na poparcie słów naszych, nazwisk dobrane znanych; wszakże wystarczy przejechać się na prowincye i przypatrzeć nędznej szopie, w której odgrywają tragedye i komedy, zmarzli i zgłodniałi tak nazwani „komedyanci.” Fakta wystarczą, nazwisk nie trzeba, i zaiste szczęśliwy Wilhelm Mar-

tes który mógł się tak głęboko zastanawiać nad wykonaniem roli Hamleta; nasi artyści koczujący po prowincyi, nie mają na to czasu: muszą grać co los zdarzy i jak los zdarzy, wesołe i smutne, arlekińskie i klasyczne stosownie do chwili, byle prędzej, byle dalej, byle nie skonać z głodu! Spytaście, dlaczego niektórzy obierają ten tak niechlebodajny zawód? Zapewne dla niektórych uwaga nader trafna, ale znów dla niektórych uwaga daremna, co więcej, ironiczna i niesprawiedliwa. Dlaczego? Dlatego, że tych niektórych popycha jakiś czar niewytłumaczony, zażęga jakaś iskra wewnętrzna, dla której, przez którą, i w imię której, znoszą spokojnie nędzę i łachmany. Iskra taka to dar boży technięty w ich piersi, z którego zdać muszą kiedyś Bogu rachunek. Więc cierpią i walczą, aż i gwiazda wschodzi na pochmurném niebie, i wynagradza im burzę całego żywota, nagłem lecz zasłużoném uznaniem.

P. Modrzejewska łamała się tak samo z pracą i cierpieniem, walczyła tak samo z ciemnymi potęgami, zanim zdobyła sobie uznanie ogólne, ten najpiękniejszy tryumf dla prawdziwego artysty. Przyjechała do Warszawy nieznana, z rozgłosem wprowadzić zdobytym na innej scenie, ale mając do pokonania wiele uprzedzeń wynikłych właśnie może z tegoż rozgłosu. Publiczność oczekiwiała gorączkowo wystąpienia, dziennikarstwo z małym wyjątkiem, zachowało się przychylnie lubo z natężoną ciekawością, gotową spuścić w razie potrzeby zawieszony miecz Damoklesa. Potrzeba było zwyciężyć lub zginąć. Pani Modrzejewska wybrała pierwsze, bo innego wybraćby nie mogła. Dziś stawszy się ulubienicą publiczności, szczerze pielęgnowaną pupillą udobruchanych dzienników, zasługuje i ze strony naszego czasopisma na baczniejsze względy i szersze ocenienie. Ażeby się jednak z tego załania jako tako wywiązać, uważamy za konieczne, ocenienie to nasze poprzedzić kilkoma estetycznymi uwagami, które jakkolwiek w umiejętności znane, rade byłyby jednak nie zasłużyć sobie na nazwę niepotrzebnej digressyi.

Zadanie dramatycznego artysty stanowi: *przedstawienie człowieka*, które przeniknione być winno idealnością i prawdą rzeczywistego życia. Przedstawienie takie wypływa z artystycznego poglądu. Pogląd ten przetwarza fantazyjne postacie poety w istoty z krwi i mięsa, nie zatracając jednak idealnego pierwiastku. Cóż się więc dzieje? Oto kreacya poetyczna oddziaływa najsamprzód na *uczucie* (wrażenie) autora. Uczucie to porywa pokrewne sobie żywioły, i w sobie przetapia.

Lecz teraz usiłuje aktor wyjść z tego bezpośredniego wrażenia, mając ciągle na celu urzeczywistnienie poetycznej postaci, gdyż dotychczas przeleżał własne tylko liryczne usposobienie w charakter który ma przedstawiać. Musi się posunąć dalej, jeżeli nie chce odtworzyć samego tylko dzieła natury, a nie sztuki, jeżeli nie chce być posądzonym że jest ślepo oddanym uczuciu, nad którym zapanować nie umiejąc, nie zdoła go też oddać w idealnej formie.

Gdyby aktor pozostał w tym jedynie zakresie, musiałby się ograniczyć do bardzo małej liczby ról, do tych mianowicie, któreby odpowiadały lirycznemu jego usposobieniu. Same bezpośrednio uczucie, nie wystarcza na stworzenie indywidualnej osobistości, a co więcej przeraża się w deklamacyą, odrywającą od pełnego życia charakterów. Bohaterowie najrozmaitszych utworów dramatycznych, w niczem nie różniliby się od siebie; nie chcę tu już mówić o Szekspirowskich charakterach, których odtworzyć takim jedynie zasobem niepodobna. Indywidualność kobieca, z natury swęj liryczna, powodująca się bezpośredniem, doraźnem uczuciem, łatwiej tu sobie poradzi: dlategoż aktorka posiadająca skarby kobiecego uczucia i umiejająca je uzewnętrznić naturą gry swojej, spełni daleko łatwiej zadanie sztuki, aniżeli mężczyzna którego świat uczuć i czynów, bez porównania szerszy. Lecz zastrzegamy, że i aktorze stopień bezpośredniego uczucia nie wystarczy, albowiem da jęj tylko bardzo piękne chwile, nie całość. Koniecznie więc potrzeba zapanować nad sobą i nad pomocniczymi środkami, koniecznie potrzeba oswobodzić się z wrażliwości pokrewnego uczucia, a wtedy dopiero można zająć się poetyczną kreacyą jako *obiektem*. Charakterystyczną jest tutaj uwaga Talmy w jednym z jego listów, gdzie mówi o refleksyi. Píše on, że im więcej studjuje i myśli, tém się bardziej przekonywa, iż nierówno wychodzi gra aktorów, oddających się bezpośrednio uczuciu, „*qui jouent d'ame*.” Nie można się po nich spodziewać żadnej jednności, gdyż gra ich jest naprzemian gorącą i chłodną, płaską i wzniosłą. Przeciwnie zaś gdyby aktor opierał się zawsze na refleksyi, gdyby nie miał innych porywów tylko wystudjowane wedle natury ludzkiej, byłby zawsze *jednym i tym samym na wszystkich reprezentacyach*; wszystko on albowiem rozporządził na przód i wyrachował w swęj głowie. Ogień jego wzrasta stopniowo, nieci się silniej i słabiej, ma swój początek, przestanek i koniec.

Refleksya przeto jest obudzeniem ducha, bo jest zajęciem się ze świadomością obiektem. W tém dopiero stanowisku, może aktor rozporządzać zasobami swęj techniki, bo teraz przestał być niewolnikiem swego afektu. bo teraz potrafi swoją indywidualność przerobić na środek przedstawienia idealnego człowieka.

Rozporządza więc dowolnie swym głosem, ruchami, grą fizyognomii, wnika w zamiary poety, i nie da się już unieść nieosiądlanej inspiracyi. Nie od rzeczy tu będzie posłużyć się znowu jednym wyjątkiem z listów Talmy, gdzie właśnie piętnuje on szkody będące następstwem inspiracyi. Píše: „Długi czas grałem z inspiracyi, powierzając się wrażeniu chwili, zapomniałem wtedy zupełnie że jestem Talma, mając się tylko za Achillesa lub Orosmana; lecz nie mówiąc już o znużeniu jakiemu podlegałem skutkiem téj metody, *grałem nadto nierówno*: grałem dobrze, gdy był dobrze usposobiony, źle, gdy troski prywatne przywodziły mi mimowoli na myśl: rzeczywiście. Aktor powinien wpływać na widzów, ażeby zaś dojść do tego, *powinien być zawsze panem siebie*.”

Lecz i refleksyjny aktor strzedz się winien niebezpiecznego szkopuła, to jest izby gra jego nie straciła *prawdy naturalnego życia*, bo jakkolwiek myślący duch jego zajmie i myśl widza, lecz nie oddziała już na jego uczucie, nie sprawi już wrażenia jakie sprawić powinien wtedy, gdy odzwierciedla bijący tętnem życia indywidualizm. Sama przeto reflexya znów nie wystarcza. Widz powinien zarazem czuć i myśleć, a dopiero gdy nań takie dwa wpływy w połączeniu działają, dopiero wtedy można się poszczycić prawdziwym artyzmem. Wszakże doświadczyliśmy już niejednokrotnie, że widząc grę refleksyjnego artysty podziwialiśmy jego mądre rozporządzenia, jego myślącą przezorność, ale właśnie dlatego żeśmy go tak bardzo podziwiać mogli, straciliśmy drugie, ważniejsze może wrażenie, wrażenie uczucia, czyli straciliśmy artystyczne złudzenie. Zapanowanie przeto nad sztuką i nad naturą, daje berło wszechwładzy artyście, daje mu różkę czarodziejską poruszania sercami słuchających widzów. Nie potrzebujemy dodawać, że do takiego berła dochodzi się twórczością wrodzoną, która ni czém inném nie jest tylko talentem, a raczej genialnością w szerszym tego słowa znaczeniu.

Nie bez celu rozwiedliśmy się cokolwiek dłużej nad estetycznym znaczeniem twórczości gry artysty i rodzajem tejże gry. Pani Modrzejewska wywołała ten znak zapytania nietylko w publiczności, ale i w dziennikach niespieszących się stanowczo na to odpowiedzieć. Wielokrotnie zapytywano się wzajemnie, czy gra tej artystki jest wynikiem z góry obmyślonych studyów; czy też li wpływem chwilowej potężnej inspiracji. Niepewność ta opierała się na spostrzeżeniu, iż niektóre ustępy w kilku dramatach jak w *Adryannie Lecouvreur*, lub *Maryi Stuart* przechodziły bez silnego wstrząśnienia, niektóre zaś ogniste, namiętne, i silne wzruszały i rozpromieniały; lub znowu że jedna i ta sama sztuka raz pierwszy zadowoluiła więcej aniżeli powtórny i przeciwnie: przy drugim przedstawieniu wychodziła lepiej aniżeli przy pierwszym. Czegoż dowodzi ta właśnie niejednostajność? Dwóch rzeczy: potężnego talentu mogącego w danej chwili zajaśnieć świetnie, lecz zarazem poddawania się afektowi rachowania na popęd inspiracji, i nie ujęcia w karby swego usposobienia, o czém właśnie Talma tak trafnie wspomina. Śledząc bacznie, powtórzone zwłaszcza role pani Modrzejewskiej, zauważyliśmy, że raz była lepiej usposobioną, drugi raz gorzej; że raz oddawała na widok publiczny charakter z tym artystycznym spokojem, z jakim rzeźbiarz odsuwa draperye z owego wspaniałe wykończonego posągu; drugi raz zaś że pomijała lekko sceny które nie powinny były przejść bez efektu a pomijała je jakby zostając pod wpływem odrębnego moralnego czy umysłowego zaprzątnięcia. Nie brak przeto studyów, należytego przygotowania się i zrozumienia, jest tego przyczyną, ale nie zapanowanie absolutne nad swą rolą, zatem i nad swém usposobieniem, co właśnie postawiłoby artystkę u szczytu sztuki.

Ten więc przedewszystkiem zarzut czynimy p. Modrzejewskiej, zarzut który potrzeba uważać jako zyczliwą, radę, tém

bardziej że artyście z temi zasobami łatwo go na przyszłość uni-
knąć. A zaiste da się wiele powiedzieć o zasobach p. Modrzejew-
skiej. Posiada ona wszystkie szczęśliwe warunki, bez których
sam najrzeczywistszy talent poradzić sobie nie zdoła. Najprzód:
głos. Nie jestto głos potężny, na którymby nie było ani znać
znużenia przez pięć długich aktów tragedyi, nie jestto głos wy-
robu pani Ristori, któryby w przeciągu 16tu miesięcy zdolny był
367 razy przyspieszać bicie serca amerykańskich yankesów, ale
jestto głos wdzięczny, melodyjny, z inklinacją miękką, nie prze-
chodzącą jednak w ekliwą, pieszczotliwość, jestto głos który mi-
mo nie zbyt szerokiej skali, umie doskonale wyrażać uczucia ża-
łu, miłości, rzewności, szlachetnego oburzenia, szału i rozpacz.
W scenach zemsty, pogody i gniewu, nie przestrasza on gromem,
nie przeszywa dreszczem przerażenia, ale uwydatnia mimoto cha-
rakterystycznie. Potém: postawa, ruchy i chodzenie po scenie.
Postawa wysoka, szlachetna, giętka, nadająca się wybornie do po-
zy w dramacie, jak i do elastycznej elegancyi w komedyi. Oczy
piękne, pełne blasku, oświecają ruchliwą grę fizjonomii, którą
ta artystka w wysokim przyswoiła sobie stopniu. Rzadko téż
widzieć można artystkę tak umiejącą chodzić po scenie. Nie po-
stawi ona jednego kroku zanadto, jednego zamału, nie stoi ni-
gdy na miejscu dłużej jak wymaga sytuacja; w chwilach uczuć
gwałtownych, chodzi szybko, gorączkowo, w scenach wzniosłych
majestatycznie, a zawsze z naturalną swobodą, z nigdy niechy-
bionym plastycznym wdziękiem. Ruchy zaokrąglone, przestrze-
gające bacznie linie piękna, składają się jakby same przez się,
zawsze tłumaczą grę niemą, zawsze trzymają w uwadze, przed-
stawiając niby dalszy ciąg, wypowiedzianego co dopiero słowa.
Wielce cenimy tę nieustającą grę ruchów, albowiem będąc w ści-
słym związku ze stanem duszy, nie powinna się nigdy przerwać,
lecz owszem zadaniem jej uzupełniać uczucia. Dlatego to każde
z uczuć musi wynaleźć sobie ruch odpowiedni, i poprzednio do-
brze go obmyśleć. Improwizować dorywczo ruchy w czasie mó-
wienia, ani wolno, ani tak łatwo. Zadaniem ruchów w ogól-
ności jest uzmysłowienie *najniepozorniejszych często miejsc*, gło-
wnie zaś najdelikatniejszych odcieni. Często wypada uzmysło-
wić jedną z namiętności, której wybuch poprzedzać musiały pe-
wne znamiona; otóż zaznaczenie takich znamion polega najgło-
wniej na mimice, która tak samo jak wypowiedzenie słowa musi
mieć swój związek, swój początek, rozwój i koniec. Dlategoto
nauka mimiczna, a którą bardzo wielu artystów albo lekceważy,
albo całkiem pomija, jest niezmiernie ważną, i nie tak łatwą jak
się komu wydawać może. Przejście np. z uczuć pokrewnych so-
bie, da się łatwiej skutecznie mimiką, aniżeli przejścia nagle
z uczuć całkiem odmiennych, zupełnie do siebie niepodobnych.
Z radości łatwiej przejść w wybuch gniewu, (mówimy tu o ru-
chach) bo jedno i drugie nie wyklucza energii zewnętrznych ob-
jawów, aniżeli z radości w smutek, w melancholię. U p. Modrze-

jewskiej panuje najzupełniejsza harmonia między ruchem a słowem. Niepospolita to zaleta!

Mówiąc o ruchach, i w ogóle o zewnętrznej prezencyi, niepodobna nie mówić o Maryi Stuart, w której p. Modrzejewska wystąpiła kilkakrotnie. Rola ta ze względu właśnie prezencyi, zewnętrznego efektu, zwać się może prawdziwem studyum, gdyż szezebluje najrozmaitsze odcienia z ludźmi najrozmaitszego stanu, a zarazem nakazuje stanowczo zapomnieć o formach zachowania się choćby najlepszych. do których kobieta w prywatnem życiu przywykła. Oko musi tu pilnować ręki, ręka mowy, słuch akcentu, ażeby nie był raz za szorstki, za wybitny, drugi raz za miękki, za słodki. Marya Stuart, jakkolwiek więziona i gniebiona, powinna zawsze pamiętać o różnicy w przemówieniu do swych sług wiernych, a do swych sędziów, i do swęj rywalki Elżbiety. Odcienia te muszą być kunsztownie odznaczone, jeżeli artystka nie chce pozbawić Maryi Stuart królewskiego złudzenia. Pani Modrzejewska wyszła zwycięzko z tęg próby, wyjąwszy w akcie pierwszym. Tutaj nie nadawał się jęg ton, który nie tylko że był zbyt deklamacyjny, ale nadto raził pospolitością. Tak nie mogła mówić Marya Stuart, której charakter historycznie najdokładniej znamy. Była to kobieta namiętna, promienna, dumna, poświęcająca choćby życie w tęg chwili dla pogębienia swego wroga, umięjąca się obchodzić majestatycznie z tymi, z którymi chciała, bo do tęg majestatu przywykła na wykwiutnym i ryckim dworze francuzkim. Nie potrzebuje więc *przybierać* tonu, płynie on jęg naturalnie z piersi. W to więc potrzeba utracić artystce koniecznie. Nie pochwalamy tęg w tym akcie zbyt długiego nudzenia na jednęg miejscu: zakrawa to na przymus.

Idąc systematycznym porządkiem, musimy pomówić o sposobach p. Modrzejewskiej, wyrażania uczuć i odmienneego stanu umysłu. Mamy tu na uwadze trzy przeważnie role dramatyczne, w „Adryannie Lecouvreur, Maryi Stuart,” i w „Pojęciach pani Aubray,” czyli uczucie miłości, stan obłąkania i konanie.

W miłości ukazuje się człowiek tak przejęty jednęg uczuciem dla osoby drugiej, iż dla nięg poświęca całą swoją istotę. Musi przeto w grze głos, spojrzenie i cały pojaw zewnętrzny dać nam tęg dowód. Artysta musi ten niewyczerpany dar tak ucielesnić, iżby widz uznał stanu tęg potęgę. Najtrudniejszym więc momentem uwydatnienia będzie: chwila zakochania się, i zwiększenia się tęg miłości, bo potrzeba koniecznie widza przekonać, że ta miłość jest prawdziwą. Prawda, że gdy artystce brak tutaj przymiotów naturalnych, tam najtrudniej zastąpić je sztuką, dlatego tak trudno o dobrych amantów. Głos przedewszystkiem musi brzmieć metalicznie. a z nim skojarzyć się musi powab całej postaci i ruchy. Tylko w ten sposób da się miłość wyrazić poetycznie, tylko w ten sposób można uzewnętrznić wszystko zmysłowe i nadzmysłowe, co zawarte w miłości. Jeżeli gdzie, to chyba tu jedynie pożądać trzeba inspiracyi, bo sama

sztuka staje się tu bezwładną. Potrzeba *przemawiać do serca*, bo żadne z uczuć nie leży tyle w naturze ludzkiej, ile miłość. Wolimy przeto gdy artysta w objawach miłości nawet trochę przesadzi, aniżeli gdy że się tak wyrażę, nie dosadzi, bo w pierwszym razie rozumiemy ten przelew natchnienia, gdy przeciwnie w drugim, odstręcza nas szorstka surowość usiłująca się nagiąć niezgrabnie.

P. Modrzejewskiej postawa, uroda, głos i w ogóle niezwyyczajny wdzięk, łączą się w jedno ażeby wydać pieśń miłości nie tylko słowiczęj i gruchającą (Adryanna Lecouvreur bajka o gołąbkach) ale i namiętnie zazdrosnej (Adryanna akt IV) i rozpaczliwie szalonej (Adryanna akt V), i głębokiej choć tajonej (Pojęcia pani Aubray) i na koniec ostatniej rezygnacyjnej (Marya Stuart, miłość do Lejeestra). Te rozmaite odcienia miłości, owiane są tchnieniem smutku. Każdy z nich jest wynikiem walki, przebytego cierpienia, żaden nie uląkł się na dnie serca pod dobroczynnem słońcem spokojnego uśmiechu, jak np. miłość Anieli w Ślubach Panińskich.

Cała koloratura zawarta w tych niepodobnych do siebie przemianach jednego i tego samego uczucia: co zaś przedewszystkiem cenić trzeba, to ową szczerotę porywu, która tak działa na widza, że ten wierzyć może i wierzyć musi, iż to jest miłość prawdziwa, mimo że poetyczna. P. Modrzejewska, której organizacja dziwnie przypadła do wyrażania tego najtrudniejszego uczucia, jest w możności wyrugowania z każdej sceny ekliwy sentymentalizmu, ów fałsz uczucia, budzący wstręt tylko zamiast wzruszenia.

Moment zwiększania się miłości staje się w jej grze widocznym: doświadczyliśmy tego w Adryannie Lecouvreur w scenie ratowania księżnej de Bouillon, w której poświęcenie dla kochanka, walczy z zazdrością i nienawiścią nieznaną rywalki. Księżna odzywa się o Maurycem de Saxe poufale, jak o najserdeczniejszym kochanku; rani to serce wierną Adriannę, więc w eksplikacji jaka zaszła między dwiema kobietami, wyrывa się jej z piersi okrzyk: „i ja go kocham;” a w tym wykrzyku słyszy się wszystko co dyktuje boleść, szal miłosny, świeża zazdrość i świeżo wylęgła nienawiść. Jedno słowo tak wypowiedziane, oświeca cały charakter.

Toż samo uczucie w komedyi, zachowując źródło swe czyste i głębokie, płynie jednak innem już korytem. Skrzywienie ust bolesne, niepokój migotający się w oczach, krok gorączkowy, wykrzyk namiętny i gwałtowny, zastępują: uśmiech błogięj ufności, ruchy pewne, głos zdradający czasem tylko drżeniem, wewnętrzne wzruszenie. Kobieta kocha, ale bohaterem jej wyobraźni, panem jej uczuć nie żaden wielki wojownik, nie sławny dworak, lecz równy jej towarzyskiem stanowiskiem, pojęciami i umysłem. Już ta odmiennosć osób przeistacza twórczość artysty, tém bardziej gdy samo pojęcie miłości na zupełnie

innych kształtowało się warunkach. Miłość Anieli w „Ślubach panienskich,” to takie uczucie ciche, spokojne a głębokie, takie rzewne a rodzime, takie dziewicze a niezwykle, że się potrzeba z niem obejść jak z przezroczystą puszkową powłoką, którą lada niesforny wietrzyk odmuchiennie, nie zostawiając i śladu pierwotnej przejrzystości. Anielę, naturalnie w grze pani Modrzejewskiej, kocha Gustawa, tego wietrznika i bałamuta, psotnika i figlarza, kocha go od razu, ale długo czekać trzeba, zanim mu to wypowie. Boi się czaru spływającego z niego na nią, więc się zbroi pancerzem obojętnego spokoju, który nie a nie nie traci emancypacyą kobiety wyższej, pewnej siebie. Przeciwnie, jest to strach gołąbka, zastaniającego się skrzydełkami instynktownie. Gołąbek wychyla ciekawie główkę i radby frunąć w szerokie przestworze, gdzie go nęci śpiew towarzysza i mozaika kwiatów, ale rozumniejszy braciszek zagroził mu niebezpieczeństwem, nie oznaczając wszakże jakiego ono gatunku. Lęka się więc gołąbek niebezpieczeństwa, choć nie wie na czém się ono zasadza; az nie mogąc dłużej słuchać gnuśnie śpiewu za gniazdkiem, gardzi przestrogą, i wypuszcza skrzydełka do lotu. Taka mniej więcej historia miłości Anieli, tak też jak nam się zdaje, pojęła ją p. Modrzejewska. O wykonaniu mówić nie potrzebuję, bo jestem aż nadto pewny, że rola ta pozostanie na zawsze w jej repertoarze jako dowód niepospolitej twórczości.

Obląkanie jako stan duszy niewzyczajny, może być o tyle tylko użyte w dramatycznej poezji, o ile jest następstwem gwałtownych wstrząśnień i straszliwych wydarzeń. Im silniej zranione zostało serce człowieka, im natarczywiej działają niszczące potęgi którym się człowiek oprzeć nie może, tém większe sprawia wrażenie obląkanie, bo widz konieczność jego w tym razie doskonale sobie tłumaczy. Dlatego obląkanie Ofelii nie wydaje się przesadnem, lecz owszem na wskroś przeszywa. Straciła wszystkie swe złudzenia które pokładała w Hamlecie jako kochanku i jako człowieku, straciła ojca zabitego ręką tegoż kochanka, musiała przeto postradać zmysły, bo dusza jej nie mogła już pogodzić się z światą tego porządkiem. Zdawałoby się, że obląkanie jako brak reguł zdrowego rozsądku, a więc jako nie kierujące się w rzeczywistości jakimibądź przepisami, nie potrzebuje ich i w sceniczném przedstawieniu, lecz tak nie jest: w grze aktora intonacja głosu i ruchy, jeżeli chcą dać obraz szaleństwa, muszą się warunkować według umiemych reguł. Aktor musi tehać w kreacyę swoją jakiś ton odrębny, a przecież zasadniczy, któryby wytworzył uderzający kontrast ze stanem normalnym. Ofelia np. dziecięcem swém i naiwnem szczebiotaniem, jakiz straszny tworzy kontrast z przecierpianemi przygotami! Ten kontrast właśnie przenika i wstrząsa.

Wspominaliśmy, że rola Adryanny Lecouvreur była napisaną na popis dla pani Rachel. Aktorka miała zdać egzamin z najróżnorodniejszych uczuć, a egzamin taki musi wypaść świetnie,

gdyż czerpać go trzeba było z samego siebie, nie z całości dramatu, nie przedstawiającego wielkiego psychicznego obrazu. Obłąkanie Lira i Ofelii, jest tak potężnie przez poetę narysowanym obrazem, że aktor potrzebuje tylko poetę zrozumieć i materialnie uzewnętrznić; przeciwnie obłąkanie Adryanny, jeżeli nie poparte wysoką grą aktorki, przejdzie bez wrażenia a nawet może wywołać niesmak, bo obłąkania nie przygotował artystycznie poeta. Nie widzieliśmy wprawdzie pani Modrzejewskiej w Ofelii, którą grała na innych scenach, ale widząc ją w Adryannie, przyznać musimy uadwyczajną intuicję, i wielce artystyczne przyłożenie się do dzieła. Nigdzie może ile w tej roli i w roli Anieli nie dowiodła prawdziwej twórczości. Wyraz twarzy, oczu, poruszenia, modulacja głosu, były to wszystko promienie z jednego wystrzelające ogniska, przerażając widzów demonicznym odblyskiem. W rzeczywistym życiu obłąkany, choćby sekundę w takim stopniu, umrzeć musi, więc przypatrzmy się konaniu Adryanny.

Śmierć w poezji powinna zawsze tak być przedstawioną, żeby się wydawała tryumfem ducha nad ciałem. Sama fizyczna strona śmierci nie może być przedmiotem piękna, więc i aktor nie powinien silić się na uzmysłowienie fizycznej niemocy i obumarcia; przeciwnie, zawsze niechaj tak rolę swą oddaje, iżby zwycięstwo ducha nad powłoką cielesną było widocznem. Wszakże proste nawet zemdleńie, powinno być uwydatnieniem następstwa boleści moralnej, pod której ciężarem ciało ugiąć się musiało. Uwidocznienie spazmów śmiertelnych, przekrzywian, konwulsyi i drgnień przedśmiertnych, nigdy chwalić się nie może, bo już najdawniejsi estetycy zalecali sceniczne przedstawienie śmierci takiej, jakiej sobie człowiek życzyć może, a nie takiej jaką jest w rzeczywistości. Niektórzy aktorzy mają inne w tej mierze pojęcia, naszem zdaniem najfałszywsze i wcale nie estetyczne: między innemi pani Ristori. Artystka ta w sztuce Pia di Ptolomei kończy jako bohaterka suchotniczą śmiercią. Pomijając że się nam nie wydaje nader szczęśliwą inwencją, gdy bohater umiera na suchoty, niepodobna się przecież zgodzić iżby aktor pomysł ten autorski uzupełnił szczegółkami suchotniczymi zapożyczonemi w pierwszym lepszym szpitalu. Pani Ristori kaszlała, spluwała, chwylała się za piersi, wykrzykiwała w tak przestraszający lubo najrzeczywistszy sposób, że widzieliśmy o przyczynie moralnej tych suchot, a tylko ubolewał medycznie nad samemi objawami tej nieuleczonej choroby. To nie jest natura, to jest realizm najzwyczajniejszego życia, budzący raczej wstręt i obrzydzenie. Sztuka wymaga bezwarunkowo idealności formy. Aktor konający na scenie, winien zadowolnić zmysł plastyczny widza. Kiedy pada na ziemię, powinien paść tak jak pada człowiek śmierci blizki, aby ruchy jego zadowolniły oko pożądające zawsze piękna, i byle widz nie dojrzał w tém padaniu, rozmysłu aktora. Traci się bowiem całe złudzenie, gdy aktor w takiej chwili zdradza się wyuczonym ruchem.

Murzyn aktor Ira Aldridge, sławny był z plastycznego przedstawiania form konania. W Otellu, pada jak cedr wspaniały, którego piorun samego Boga, powalił na ziemię. Trzeba więc umieć połączyć prawdę takiego momentu z idealnością, która jak wszędzie w sztuce, tak i tu niezbędną jest i konieczną.

W każdym razie, czy bohater sam śmierć sobie zadaje czy ginie zdradą innych, w chwili przedśmiertnej ma uzewnętrznie wyswobodzenie się ducha z pętów materii; ból fizyczny nie powinien zwracać wyłącznej uwagi widza, ale cel całego życia, myśl ostatnia czy uczucie, które mu świeciło przewodnią gwiazdą.

Adryanna Lecouvreur w scenie obłąkania poprzedzającej konanie, odtwarza całą swą przeszłość świetnego zawodu aktorki, jakoteż ostatnie miłości swęj marzenia. Obłąkanie to jest chwilowe, bo jest następstwem działania trucizny, więc też odzyskuje ona przytomność i świadomość swego stanu: wie, że umrzeć musi. Z chwilą odzyskanęj przytomności, poznaje zarazem dwóch ludzi, których najbardziej kochała na tym świecie: Michonneta przewodnika swego na scenie i przyjaciela, i hrabiego Maurycego, przedmiotu miłości, dla którego a raczej przez którego śmierć teraz ponosi. Poznanie to wyrывa z piersi jej rozdzierający krzyk rozpacz, bo żyłby teraz chciała, czując się kochaną, ale jad trucizny przypomina jej nieubłaganą śmierć. Patrzy więc, z miłością, żalem i rezygnacją na swego Maurycego, patrzy jakby chciała przelać w niego wspomnienie wszystkich cierpień, i tej ostatecznej chwili kończącej się na progu tajemniczego zagrobowego świata. Wié że umrze, lecz wié że on ją kocha, i wierzy że z ostatnim tchem nie kończy się wszystko tutaj.

Artystka uzewnętrzniwszy w ten sposób widzowi charakter Adryanny, nie będzie się już obliczać z ilością jęków, śmiertelnych podrygów, roztwierañ oczu i tym podobnych sztuczek, praktykowanych przez rutynistki. Sytuacya tak zrozumiana, podtykuje jej środki w drodze naturalnej, nie będzie ich ani za wiele, ani za mało; lecz tyle ile potrzeba do odtworzenia prawdy, która stanowi zarazem piękno.

Mieliśmy tego żywy dowód na pani Modrzejewskiej. Po przepysznie oddanej przez siebie scenie obłąkania, wykonała moment konania z prawdą, budzącą głębokie uczucie litości, i z wdziękiem plastycznych kształtów, otaczającym aureolą zgasłą bohaterkę.

Na tém kończymy uwagi nasze co do osobistości i ogólnej gry p. Modrzejewskiej; rozbiór szczegółowy gry jej w pojedynczych sztukach zostawiamy na później, tém bardziej że artystka ta wystąpić ma jeszcze: w Narcyzie Rameau, w Więzach komedyi Scribego i w niektórych scenach Szekspirowskich tragedii. Utwory te nastroczają niemały materiał.

Edward Lubowski.

