

PRZEGLĄD TEATRALNY.

Kilka uwag o kierownictwie artystyczném,—Komedye i dramaty oryginalne.—Komedye i dramaty tłumaczone.—Skład artystów warszawskich.

Nikt już dzisiaj nie zaprzeczy ogromnego wpływu cywilizacyjnego jaki wywiera teatr, prowadzony umiejętnie, kierowany wyższą myślą i szlachetnym celem, a zarazem umiejący wyrozumić potrzeby duchowe społeczności, wśród której ma działać. Żywe słowo oddziaływa wprost, energicznie, elektryzująco. Prostaczkowie wynoszą często z teatru prawdy, które niejednokrotnie wyjaśniają im pogląd na życie równie jasno, jak rozjaśniającami były w rzeczach duszy, słowa rzucone z kazalnicy. Tém się tłumaczy niebezpieczeństwo i obosieczność słów, mających działać na massy, tém téż ich waga i znaczenie, tém wreszcie ich utylitarność społeczna. Teatr warszawski przez potężne swe zasoby materialne, mnogość artystów, między którymi mieszczą się talenta pierwszorzędne, a nareszcie nadzwyczajny współudział publiczności, zaliczyć się może do instytucyj, obchodzących szczerze myślący ogół. Zadanie jego wielkie tłumaczy się już danymi warunkami, o jakich nie wiele innych teatrów marzyć może. Złéjby téż woli był ten, któryby w instytucyi takimi obdarzonéj zasobami materialnymi i artystycznymi, częściej tylko i doraźnej szukał rozrywki, nie troszcząc się o jéj zaprawę. Paryż mający ludność milionową, ma i odpowiednie teatru dla najrozmaitszych gustów, nawet dla tych które potrzebują podrażnienia, sztucznemi, obrzydliwemi choćby środkami. Toć Stanisław August miał tak zepsuty żołądek, że mu talerze smarować musiano *assafetidą*, inaczej nie mógł pokosztować potrawy.

Lecz gdzie jest ludność mniejsza, średnio ukształcona, poważnie i stale gromadząca się w jednym teatrze, tam kierownictwo artystyczne niezmiernéj, nieobliczonéj jest wagi.

Czynność przeto kierownicza, czyli reżyserska, najwięcej odpowiedzialna, najwięcej téż zasługi zdobyć sobie może, byle tyl-

ko postawiła sobie jasno plan, jakiego się trzymać zamierza, byle obliczyła się ze środkami i zasobami, i te umiejętnie rozdzielić w pracy, umiejętnie spoić dla osiągnięcia ostatecznego celu, zechciała.

Praca reżyserska, sumiennie podjęta, jest pracą niemałą, trudną i wymagającą wielkiego wytrwania, uporcu prawie; ale zato jest pracą wdzięczną, i piękne wydającą owoce.

Dyrektor artystyczny Burgteatru wiedeńskiego, Laube, mąż wytrawnego doświadczenia i pisarskiej zasługi, obejmując teatr rozprzężony i beładny, tak opisuje zadanie jakie sobie na wstępie postawił:

„Celem moim było złożyć repertoar, któryby każdy ukształcony człowiek, mógł nazwać zupełnym. A więc powinien się być składać ze wszystkich wyborowych sztuk od czasów Lessinga, z dzieł Szekspira tych, które posiadając rzeczywistą siłę twórczą i *dziś jeszcze* zajęcie obudzić mogą; dalej z dzieł obcych te, które posiadają charakterystyczną właściwość; z francuzkich sztuk nowych takie, które się zalecają formą a nie sprzeciwiają naszym obyczajom. Ażeby cel ten osiągnąć, potrzeba było personel tak uzupełnić, iżby wszystkie ważne sztuki obsadzone być mogły. Gdyby się to okazało niemożliwem, potrzeba było postarać się o ukształcenie i rozwinięcie sił młodych. Przedewszystkiem zaś chodziło mi o dobry repertoar, bo żywiłem przekonanie, że publiczność będzie wtedy wyrozumialszą na niedoskonałość artystów. Ideałem moim było, iżby cudzoziemiec zwiedzający Wiedeń, po kilku latach rzec mógł: „Oto widzę na scenie wszystko, co literatura ojczysta i obca stworzyła doskonałego”... Głównym środkiem ku temu, były próby... Dotychczas powierzchownie i mechanicznie, odbywano je na wszystkich niemieckich teatrach. *Jedną* próba czytana miała zaznajomić artystów z rolami, przyczem ci których tylko jeden akt obchodził, nie troszczyli się o inne. Po trzech tygodniach, zapowiadano pierwszą próbę pamięciową. Większość artystów z czytaną próbą, słabe ma zaledwie wyobrażenie o całości, o jej związku w szczegółach. Tylko lepsi artyści czytali egzemplarz. Po trzech lub czterech próbach, odbywało się przedstawienie. Nie było czasu na wyjście poza obręb ogólnych rysów, a po większej części nie ma w teatrach nikogo, któryby do tego wyjścia dopomógł. O dobrych reżyserów trudno, zazwyczaj zaś muszą jeszcze sami reżyserowie grać, przez co tracą swobodę kierownictwa. Musiałem sam zostać reżyserem, nabrawszy przekonania, że potrzeba samemu być dramaturgiem, ażeby umieć sztukę przygotować... Artyści ożywiają się, rosną, gdy kierownik zawsze jest z nimi, gdy im umie wskazać plan sztuki, słabości i wady jej czyli miejsca te, gdzie trzeba podwoić siłę i nacisk... Nie dosyć przeto jest wiedzieć, jak sztukę obciąć, określić, ale jak ją uzupełnić. Dalej. trzeba aktorowi w trudnych miejscach dopomóc i to praktycznie, nie zaś tylko teoretycznie. Teoryą mięsza

się aktora; trzeba praktycznym przykładem dowieść teorii, bo zasada talentu aktorskiego, jest właśnie zdolność naśladownicza...

Słabe utwory uzupełniać, aktorów *wychowywać*, oto główne i konieczne zadanie kierownictwa artystycznego. *Gdyby mise en scène nie było zarazem uzupełniającą twórczą robotą, to niemogłyby się ukazać na scenie dwie trzecie części sztuk dzisiejszych!* Niechaj nikt nie mówi, że takiem dopełnieniem psuje się rzecz dobra. Przenigdy! Dobremu dramatycznemu utworowi nie powinno się odjąć najmniejszego drobiazgu, nawet tam, gdzie wszyscy krzyczą: „tutaj trzeba by poprawki”. Ale biada *teatrowi, który dla wielkiej liczby nowości, zdobyć się nie może na próbach na powyższe uzupełnienie!*

Od półpowodzeń do niepowodzeń, a od niepowodzeń do zburzenia repertoaru, do zniechęcenia najchętniejszej publiczności, bardzo blisko...

Daléj dyrekcyja teatru starać się powinna o rozmaitość. Dzisiaj tragedia, jutro komedia, a nadto zmiana rodzajów komedyj i tragedyj, i zmiana autorów. Przecież utrzymuje się współdział publiczności w ustawicznej świeżości, unika się *maniery*, budzi się sąd zdrowy ogółu, a sąd zdrowy chroni jedynie aktora od gnuśności i zniechęcenia... Gdy się podobnego systemu dyrekcyja artystyczna nie trzyma, musi się uciekać do środków lichych, sztucznych a drażniących, i traci ukształconą publiczność.. Potrzeba koniecznie dyetetycznej odmiany, bo duchowy pokarm podtrzymuje życie duchowe...”

Z roz wagą pobierałimy powyższe tu i ówdzie rozproszone uwagi znakomitego dyrektora teatru, które każą się nam zastanowić nad kierownictwem warszawskiego teatru, i zapytać, o ile powyższe wyborne rady, u nas znalazły zastosowanie.

Za długo mówićby przyszło, gdybyśmy się chcieli cofnąć w dalszą przeszłość polskiego teatru w ogólności. Historia teatru polskiego ma wszakże świetne karty; nazwiska wielu znakomych aktorów niewygastłych w tradycji i w ocenie krytycznej, składają świadectwo niepospolitych zdolności scenicznych. Nazwiska takich dyrektorów teatru jak Bogusławskiego, J. N. Kamińskiego, starego Nowakowskiego i Smochowskiego, głównie zaś Meciszewskiego i Chełchowskiego, są jakby drogowskazami dla kilku świetnych epok. Meciszewski nie tylko dał popęd talentom, ale je osobistym wpływem duchowym wykształcił i rozwinął, teatr krakowski do znaczenia i świetności podniósł. Chełchowski niższa indywidualność od Meciszewskiego, był jednak doskonałym informatorem, a miał dar odkrywania istotnych zdolności. Informatorem niemniej doskonałym, był pan Jasiński b. dyrektor teatrów warszawskich.

Od lat kilku, miejsce jednego ogólnego dyrektora artystycznego, zastąpił reżyser osobny dla dramatu i komedyj, osobny dla opery; od lat téż kilku przejawiało się bardzo wiele sztuk głośnych i mniej głośnych, złych i dobrych, ale tego właśnie czego koniecz-

nie potrzeba dla stworzenia pewnej całości repertoaru, nie dającą się pozerć pleśnią czasu i przemijającym gustem, tego nie ma ani śladu.

Najwidoczniejszym dla zgłębiających przedmiot, stało się pewnikiem, że reżyseria nie rządziła się żadnym systematem, nie kierowała żadnym planem obmyślonym z góry, niezależnym od chwilowych kaprysów lub wątpliwego często rozgłosu, wiejącego z Paryża, siedliska dwóznacznego smaku w sztuce teatralnej.

Z francuzkich sztuk mieliśmy na scenie kilkanaście najwięcej okrzyczanych, co nie dowodzi bynajmniej ich wartości, a i w tych jeszcze nie było odmiany, radzonej przez Laubego, ale hałaśliwa monotonność. Wiktora Sardou, na pamięć prawie uczyć się kazano. Z utworów, będących fundamentem każdej znakomitej sceny, jako Szekspira, Schillera, Calderona, i z dzieł klassycznych, które zawsze mieć będą wartość na scenie, jeżeli się ta szanuje, widzieliśmy co prawda kilka za inicjatywą p. Modrzejewskiej, która sobie dowolność wyboru wymówiła w kontrakcie, ale były one kropłą w morzu, produktem nieodpowiednim do nakładów i do bogactwa przedsiębiorczego kapitału.

Dwie lub trzy tragedye Szekspira i Schillera, nie wyrobią smaku w nieprzywykłej do nich publiczności; przeciwnie wydadzą się jej dziwactwem, archeologią, odstępniem od dążeń dzisiejszego wieku, wprowadzającego praktyczną utylitarność nawet na scenę. Teorya utylitarności Dumasa syna, odrzucająca wszystko w dziedzinie sztuki co się nie da zastosować do życia, smakuje wielu, tym zwłaszcza, którzy w ogóle nie są przygotowani do odczucia estetycznych i czystych, nieśmiertelnych piękności.

Przeciwko materyalizmowi, oddziaływać powinny właśnie sztuki piękne, jako apostołowie odwiecznych prawd ducha. Przeciw więc takiej utylitarności, przemieniającej *sztukę* w kocioł parowy lub fabrykę cukrową, walczy scena utworami genialnych mistrzów, których duch, zawisł od wieków opiekuńczo nad ludzkością.

Jedna lub dwie sztuki Szekspira, dane w ciągu kilku lat w tłumie bezładnym najrozmaitszego kalibru komedyj, fars i melodramatów, zaimponują prostaczkom, ale ich nie pociągną, nie rozbudzą rzeczywistego zamięłowania, prawdziwego odróżnienia. A i w tych kilku sztukach, potrzeba się umieć zastosować do dzisiejszych poglądów i usposobień, a więc umieć wykreślić co zwie trzask i inną cywilizacyi należne, a uzupełnić, co w harmonii logicznej konieczne. W „Kupcu Weneckim” i „Romeo i Julii” zostało wiele scen niepotrzebnych, nie należących do głównej akcji, a nadto sceny nie były pościągane w taki sposób, iżby jednoś miejsca i czasu, cokolwiek względniej zachowaną była. Szekspirowi nie wyrządza się takim obcięciem krzywdy, ale wyświadcza przysługę. Tu właśnie działalność reżysera, powinna się okazać żywotną. I w wielu innych komedjach i dramatach francuzkich, zauważyliśmy ten niepotrzebny szacunek dla wielu dyalogów i scen podrzędnego znaczenia. Dość tu przypomnieć nużących długością

„Safanduków” i ostatniemi czasy dany dramat p. Sand p. t. „Margrabia de Villemer.” Reżyser jestto lekarz obserwujący ciało zbiorowe widzów, jakim ono drga pulsem, kiedy go przyspiesza, a kiedy bić przestaje; — wolno mu przeto jak lekarzowi, wykonać nie wielką operacyą, z całém uszanowaniem dla zdrowia ogólnego organizmu.

Sztuk nareszcie oryginalnych, widzimy w ogóle bardzo mało na warszawskiej scenie.

Jedna lub dwie na rok cały przyzna każdy, że to za mało. Talentu nikt nie wytworzy w treibhausie przy najstaranniejszej nawet pielęgnacji, bo talenta się rodzą, ale i temu nikt nie zaprzeczy, że trzeba dać sposobność wszelakięj zdolności, a zarazem dać możność rozwoju.

Niestosowny to i zły woli zarzut czyniony autorom naszym, że nie stworzyli w ostatnim lat dziesiątku nic takiego, coby się utrzymało jako pomnik w dziejach sztuki. Zapewne, że od czasów *Fredry* ojca i ś. p. Korzeniowskiego nie pojawił się żaden talent, stanowiący już niejako epokę w historii teatru; ale nikt zaprzeczyć nie może obudzonego i podniesionego znacznie ruchu, ruchu będącego często żywotnem znamięm potrzeb chwili, a bądź co bądź świadectwem dążenia ku postępowi. Wszakże oranżerye służą jedynie do ozdoby wspaniałego już ogrodu, gdzie wszystkiego podobieństwem; lecz gdzie nie ma pańskich zbytków, tam skrzętny ogrodnik, zasiewa przedewszystkiem zagon warzywem, drzewem owocowem, czyli wszystkiem tém, co przynosi bezpośredni i konieczny pożytek. Tak samo ma się z teatrem. Zanim *przeważnie* obsadzimy repertuar obcymi utworami podejrzanęj zwłaszcza wartości, nie zapominać, że żyjemy wpośród nam właściwych i rodzinnych stosunków, obowiązków i wymagań, które poprawiać, ulepszać i wznosić, najpierwszą i najgłówniejszą jest powinnością. Najdowcipniejszy francuzki komedyopisarz, obchodzi nas z obyczajowego i duchowego względu o tyle, o ile traktuje przedmioty ogólnoludzkie. Wpływ téż ze sztuk oryginalnych idzie silniejszy, pobudza do rozważań, roztrząsania a więc i do poprawy. Stanowisko autora oryginalnego stokroć jest trudniejsze, bo kwestye przezeń dotknięte jeżeli są wyrwane z rzeczywistego życia, z prawdziwych stosunków, zetrzeć się muszą z drażliwością żyjących, podpaść ostrzejszej i surowszej krytyce a zarazem surowszej odpowiedzialności. Lecz właśnie ta trudność i drażliwość położenia, zasługuje na poparcie i uwzględnienie, a nie na obojętne lub pogardliwe odepchnięcie. Na potwierdzenie słów naszych, dodajmy, że w ciągu dwunastu miesięcy, to jest od grudnia 1869 roku do grudnia 1870 r., przedstawiono zaledwie dwa dramata oryginalne i trzy komedye oryginalne, czyli razem aktów trzystaście. Cyfry same za siebie mówią.

Sprawozdanie nasze ograniczyć musimy do krótkiego tylko przeglądu z dwunastu miesięcy, to jest od grudnia 1869 roku do grudnia 1870 roku. W czasie tym odegrano nieznanych komedyj tłumaczonych dziewięć, jako to: *Donna Diana* komedya w trzech

aktach; *Partya pikiety*, komedia w jednym akcie; *Safanduly*, komedia w czterech aktach; *Miłość i dyplomacya*, komedia w dwóch aktach; *Za pozwoleniem łaskawa pani*, komedia w jednym akcie; *Kontrybucye pana Stefana*, komedia w jednym akcie; *Skapiec*, komedia w pięciu aktach; *Podróż p. Perrichon*, komedia w trzech aktach; *Każdy wiek ma swoje prawa*, komedia w dwóch aktach;— z oryginalnych: *Błazek opętany*, komedia w jednym akcie; *Szczęście nieszczęściem*, komedia w jednym akcie; *Wanda*, komedia w trzech aktach. Z dramatów i tragedyj tłumaczonych: *Mauprat*, dramat w sześciu aktach; *Miss Multon*, dramat w trzech aktach; *Romeo i Julia*, tragedia w pięciu aktach; *Didier*, dramat w trzech aktach;— z oryginalnych: *Żyd*, dramat w pięciu aktach; *Salomon*, dramat w trzech aktach. Razem wynoszą sztuki te aktów 54, z których na dramat oryginalny przypada aktów 8, na tłumaczony 20;—na komedye oryginalną aktów 5, na tłumaczoną 21. Rachując przecięciowo cztery przedstawienia na tydzień, uczyni to w ciągu 52 tygodni liczbę ogólną 208, tak, że wypada na jedno przedstawienie mniej niż $\frac{1}{4}$ aktu sztuk nowych.

Biorąc na uwagę bardzo znaczną liczbę artystów sceny warszawskiej, z któremiby pracę rozdzielać można w ten sposób, iżby jedni zajęci byli sztukami jednoaktowymi, utrzymującami ruch w Teatrze Rozmaitości, a drudzy dramatem, tragedją czy komedją wyższą, przychodzi się do wniosku, że działalność teatru, okazała się w ubiegłym roku bardzo niedostateczną. Nie chcemy się tu wdawać w wymienianie poszczególnie artystów nazwiska, których po kilka miesięcy nie widzimy na afiszu; dosyć już dowodzi, że taka bezczynność, wielu artystów zniechęci i do gnuśności, za którą w ślad idzie niedołęztwo, doprowadzić może. Publiczność zaś, zmuszoną jest nieraz, tygodniami całemi, przysłuchiwać się ogranyom sztukom, lub wstrzymać się całkiem od miłego i prawie niezbędnego dla niej uczęszczania do teatru.

* * *

Dramat i tragedją mieliśmy w ubiegłym roku reprezentowane w sześciu sztukach: w „*Romeo i Julii*” Szekspira,—w „*Maupracie*” p. Sand, — w „*Miss Multon*” p. BÉlot, — w „*Didier*” p. Bertona—i w oryginalnych „*Żydzie*” dramacie p. Lubowskiego i „*Salomonie*” dramacie W. Szymanowskiego.

O „*Romeo i Julii*”, jako też o „*Żydzie*” były już obszerniejsze rozbiory w Bibliotece Warszawskiej.

O dramacie „*Mauprat*” ograny już na wszystkich scenach europejskich, nie wiele się da powiedzieć. Należy on do owych sztuk repertoarowych *niedzielných*, któremi zawsze zapycha się nagłą potrzebę. Strzały, bójki na scenie, zmiany dekoracyj, wszystko to nęci i zajmuje ową część publiczności, która potrzebuje raz na tydzień, silniejszych i niecodziennych wrażeń. Pani Sand jest twórczynią romansu psychologicznego, przeniknionego jakąś ideą przewodnią, którą uosobistnia w typie zazwyczaj fanta-

zyjnym. Posiada wszystkie warunki efektownego powieścio-pisarza, jako: prostotę akcji, jasność planu, potęgę wewnętrznego wybuchu, głębokość charakterów a nadewszystko magiczny urok barwnego, ciepłego stylu, bogatego aż do zbytku; lecz właśnie wszystkie te przymioty wiążące uwagę w powieści, w dramacie przeładowują bieg intrygi, tamują rozwój akcji, każąc zawsze mimowoli uzupełniać sobie w myśli charakter jakiś lub sytuacją. We wszystkich jej powieściach przerobionych na dramat, błęd ten czuć się daje.

Miss Multon dramat p. Bétot. zajmuje się odwiecznym tematem niewierności żony, ale ażeby go uczynić nowym i prawie oryginalnym, wziął się autor do tego zreczniej od bardzo wielu. Wprowadza nas w dom niejakiego p. Latour mającego drugą żonę, i dzieci z pierwszego małżeństwa, które często tęsknią za swą matką, choć i macocha dla nich anielsko-dobra. Nagle pojawia się guwernantka angielska *Miss Multon*. Przed dziesięciu laty zapomniawszy się lekkomyślnie jako pierwsza żona p. Latour, zniknęła z domu, a teraz niemogąc ukoić tęsknoty, chce nieznaną i niepoznaną czuwać zblizka nad swemi dziećmi. Cierpi straszliwie słysząc tysiące alluzyj krwawiających jej serce, jednak milczy długo, dopóki zbieg okoliczności nie wywołuje starcia: między nią i żoną prawną drugą, między nią i niegdyś mężem. Kwestya postawiona prawnie, nazwałaby się po prostu *bigamią*, ale autorowi chodziło o stronę psychiczną i moralną. Pierwszą uwydatnił z niezwykłym talentem, ukazując bolesne rany odepchniętej matki, zmuszonej patrzeć ukradkiem na własne dzieci; na pieczyoty, ukochanego mimo wszystko niegdyś męża z obcą kobietą; drugą rozwiązał, według własnego widzimisię, czego mu i za złe brać nie można, boć niema kodexu moralności i kazuistyki moralnej.

Żona pierwsza, nazwana *Miss Multon* ustąpić musi, mimo że zgrzeszyła niegdyś więcej przez niezgodzenie się z temperamentem i charakterem męża, niż przez lekkomyślną niewierność lub rozpustę; dzieciom które się przywiązały do *guwernantki*, wolno ją będzie odwiedzać, a druga żona mająca za sobą świeższy tytuł legalnego *posiadania*, pozostaje przy mężu i zapewne jego miłości. Mimo wielu nieprawdopodobieństw, i szczególnież zawziętości autora grania po cudzych nerwach, dramat ten obraca się około szlachetnych warunków życia ludzkiego i jego zagadki, i dlatego odróżnia się bardzo od tylu bliźniaczych, tenże sam temat rozwijających do unuzenia a bez rezultatu. Robota sama wytrawna; budowa doskonała; charakter *Miss Multon* traktowany z zamiłowaniem i subtelnością niemal umiejętną, w obec którego inne, mianowicie pana Latour męża, błędą i nikną.

Drugi zaraz dramat z francuzkiego pochodzący źródła, jakże się wydaje lichym obok *Miss Multon*! Sławny z uczoności 48-letni człowiek, co przesłęczał życie całe nad książkami i studjami, zakochał się nagle w młodziutkiej córce swego przyjaciela, naiwniej do rozpacz, a nadto zakochanej w odpowiednim sobie co do wieku

doktorze. Ów zakochany bez nadziei, zazdrosny i wybuchający namiętnością drżemiącą aż dotąd, przechodzi całą gimnastykę uczuciowych kontorsyj, w oczach znużonego i zniechęconego tém widza, dopóki matka-natura, nie lituje się nad nim odbierając mu zmysły. Niestety! w akcie trzecim przypatrujemy się jego rekonwalescencji, opiece nieodstępnych, sentymentalnych przyjaciół i wzajemnych wyścigach w poświęceniu. aż... wszystko dobrze się kończy, bo Didier przychodzi istotnie do rozumu. Rozsądnie wydziela sam sobie wydział *ojcowski* a nie młodzieńczej miłości względem owój naiwnej panienki, i zasną... ku wielkiemu zadowoleniu słuchaczy, zapada. Dramat ten nie będący niczem inném, tylko popisem głównej roli, nie wytrzyma poważnego sądu, a nawet nań nie zasługuje.

Dramat oryginalny W. Szymanowskiego p. t. „*Salomon*” jakkolwiek przedstawia walkę gorącą chrystyanizmu z judaizmem, trzyma się przecież zdala od dzisiejszych, odmiennych w tój mierze pojęć. Wiek XVI w Polsce obrał sobie za tło, z całym przyborem ówczesnych form magii, astrologii i alchemii. Idee religijne, jakie niektóre osoby dramatu wypowiadają, wypowiedziane są obiektywnie, z przezornością twórcy dobierającego rysów szczególnych do uwydatnienia charakteru. Nie mają one pretensyj, wypowiedzenia ostatniego słowa w sprawie wyższości tój lub owój religii. Więcej przeto aniżeli idea i koloryt historyczny, obchodzi tu może wygląd artystyczny. Jako główną zaletę, zaliczamy tutaj prostotę pomysłu i jasność planu, przeprowadzonego naturalnemi środkami, jako szkodliwą i psującą efekt dramatu wadę, uważamy jego nieruchawość, brak akcji, słabą a prawie żadną działalność kilku osób, z wyjątkiem Rubena, narzeczonego córki Salomona i jego samego.

Ta okoliczność, jakotóż przedmiot sam, niemiły dla dzisiejszej społeczności polskiej, raděj oddalać od siebie kwestye jeszcze gorące, jeszcze ostatecznego potrzebujące rozstrzygnięcia, przyczyniły się do chłodnego przyjęcia dramatu. Względy te wszakże nie powinny były odbierać dyrekcyi poszanowania dla utworu oryginalnego, nie rażącego powszedniością, owszem ponętne go wielce bardzo piękną poetyczną formą, o którą dziś coraz trudniój na scenie.

Przechodząc na pole komedyi oryginalnej, cieszymy się że nie potrzebujemy zbyt się zasmucać, lubo nie mamy powodu wykrzyknąć: *Eureka!* W ostatnich kilku latach, pojawiło się mnóstwo nowych pisarzy lub nowych utworów dawniejszych pisarzy. Dotąd nie wyłonił się żaden z nich w tak wybitnej i oryginalnej formie, iżby gb wprost zarejestrować można w poczet pisarzy komedyj przyszłości; ale faktem jest, że wielu znajduje się na drodze doskonalenia się i postępu. Między innymi Fredro syn, i M. Bałucki złożyli dowody uzdolnienia dramatycznego, któremu potrzeba tylko jeszcze czasu i obrobienia artystycznego, ażeby zabłysnąć we właściwém świetle. Prócz tych, cały zastęp nowych

pisarzy, o których przyszłości nic jeszcze zdecydować nie można, jakkolwiek tu i owdzie widoczne zdolności ślady. Z dawniejszych K. Wł. Anczyc, który taki stanowczy talentu dowód złożył we fraszce ludowej p. t.: *Chłopi arystokraci*, oddawna umilkł, przypominając się zaledwo jakimś udatnym przerobieniem (Chcesz się żenić przyjacielu to siężeń) lub przekładem. Scena warszawska wystawiła w ubiegłym roku, jedną z jego fars, napisaną z dziesięć lat temu i w innych okolicznościach, czém się bynajmniej nie przysłużyła tak zdolnemu zkądinąd autorowi. Farsa ta podtytułowana: *Błazeł opętany*. Myśl wzięta z niemieckiej analogicznej farsy p. t.: „Der verwunschene Prinz”, przedstawiona na temat swojski i prawie miejscowy. Wojtko czy Jontka przebrał dziedzica za pana, a siebie za parobka, i bawi się nim wraz ze swą czeladzią i przybyłą doń rodziną. Wiele tu niesmacznych trywialności i przedrzeźniań, lubo tu i owdzie przebija się trafna charakterystyka, właściwa Anczycowi.—*Szczęście nieszczęściem* jednoaktowa komedyjka, ani zła ani dobra, bez wyższej myśli i bez oryginalnego pokroju.

Pani Mellerowa, z której kilkoma drobniejszemi nie bez zalet utworami, zapoznaliśmy się w ciągu lat ubiegłych, w nowęj swęj komedyi trzechaktowę „Wanda”, nie sprawdziła przypuszczeń rychlejszego jęj rozwoju na polu komedyjopisarskim. Nie można jęj odmówić zgrabności w dyalogach, czasami humoru i pochwycenia zasadniczej idei; ale to wszystko nie stanowi jeszcze warunków dobrego komedyo-pisarza. „Ex ungue cognoscitur leo” nigdzie się tyle nie da zastosować co w tworzeniu komedyi. Jedna sytuacja czasem, pomysł choćby słabo wykonany, dowcip charakterystyczny, pozwalają tuszyć wiele o przyszłości pisarza, i naodwrot: najpracowitsza robota, najmoźolniejsza kunsztowna budowa nie zachwalą komedyjopisarza, gdy nie ma wrodzonych danych, nie dających się nabyć i najzawziętszą pracą.

Z trzech przeto zaledwie utworów oryginalnych, trudno się pochlebnie wyrazić o działalności naszych autorów. Są przecież inni jeszcze, gotowi wystąpić w szranki i zdobywać szturmem choćby, uznanie; nie ich wina zapewne, że pozostają w ukryciu.

Komedye tłumaczone, oprócz kilku pomniejszych jako: *Kontrybucye pana Stefana*, *Każdy wiek ma swoje prawa*, *Za pozwoleniem łaskawa pani*, o których nie wiele dałoby się powiedzieć pochlebniego lub nagannego, zapoznała się publiczność nasza z *Donną Dyana* komedya Moreta (o której była już recenzja w Bibl. Warsz.); ze *Skapcem* Moliera, z *Safandulami* komedya 4aktową V. Sardou, i z kilkoma mniejszych rozmiarów, ale zasługujących na uwagę.

Na komedya 5aktową *Skapieć*, potrzeba patrzeć nie przez dzisiejszy pryzmat ale poszanowania godną uwaga obyczajów Francyi, Molierowi współczesnej. Ułomności natury ludzkiej, znalazły genialnego malarza w Molierze, wszystkie tęd do dziś dnia odnależć łatwo, choć w odmiennym kostiumie. Jego *Świętoszek*, *Mizantrop*, *Dandyn* i inni, uwijają się pomiędzy nami jak i w każdym społe-

czeństwie. To, co nosi na sobie znamię ogólne, piętno ludzkiej prawdziwej natury, nie zaciera się tak długo, dopóki istnieje człowiek w uregulowanym i cywilizowanym społeczeństwie. Skąpcy są też i dzisiaj, ci straszni i okrutni, dla których człowiek i przyroda stanowią tylko środki wyzyskania, i ci mniej samolubni, mniej odzierający ludzką naturę z wielkiego piękna boskości, a tylko więcej rażący przesadną śmiesznością. Jedni i drudzy uchodzić mogą za typy, tylko że jedni przydają się więcej jako typy czysto komiczne, drudzy jako przedmiot do satyry. Fredrowski na przykład *Łatka*, czystszy jest komiki, prawdziwszego humoru, aniżeli *Harpagon* Moliera, który czasami wstręt budzi, czego autor chciał umyślnie, bo chciał stworzyć satyrę. Nic więc dziwnego, że taki *Harpagon* z upływem wieków, z odmianą towarzyskich stosunków, stał się dziś poniekąd anomalią, lubo wiele cech jego skąpstwa, wieczną pozostanie prawdą. Balzakowski *Grandet* w romansie *Eugenia Grandet*, to już druga przemiana Skąpca, równie prawdziwa, choć o wiele odmienna. *Grandet* kocha z całej duszy córkę swoją, *Harpagon* kocha tylko swoje złoto. Nareszcie, kiedy w czasach Moliera, skąpstwo takiego *Harpagona*, było prawie występkiem przeciw społeczeństwu, dziś nie jest już nim. Dziś przy takiej mnogości cywilizacyjnych zasobów, przemija ono niepostrzeżenie i prawie nieszkodliwie.

Inne pytanie, czy sztuka ta przyjąć się mogła na naszój scenie. Zapewne nie powinna, jako utwór genialny, jako wzór do naśladowania, i odrzucićby ją można tylko wtedy, gdyby usłuchano co do słowa teorii Dumasowskiej, o utylitarności utworów dramatycznych. W tém znaczeniu nie przyda się na nic, bo nie maluje stosunków obecnych, ani nie wzoruje bieżącego życia; atoli sytuacje niezmiernie komiczne, charakterystyka szczegółów, zająć zawsze muszą myślącego widza, i dlatego wprowadzenie *Skąpca* na scenę, uważamy za myśl szczęśliwą i pożyteczną.

Jakże się niezmiernie od Molierowskiej komedyi, odróżnia komedya nowoczesna francuzka, autora rozgłośnego nad miarę, mającego niemniejszą pretensją malowania ułomności ludzkich, a może nawet „poprawiania chłostą obyczajów”.

V. Sardou, komedyopisarza płodnego, rywalizującego z Dumasem synem co do rozgłosu, znanego i na tutejszój scenie z wielu gorszych i lepszych komedyj, poznaliśmy znów w komedyi „*Safanduly*” (*Les ganaches*).

Wspomnieliśmy o znaném orzeczeniu „*ridendo castigant mores*.” Za czasów Moliera, orzeczenie to nie było czczeniem słowem, ale wcieleniem w czyn, i owocem w następstwa. Przedstawienie *Tartuffa* ociągało się lat kilka, mimo wyraźnego życzenia wszechpotężnego Ludwika XIV, tak dalece bano się dotknięcia szponu satyry, zdzierającej obłudną maskę. Cały Paryż, Francya interesowała się autorem, a mianowicie sztuką; — rozbierała jęj donosność, oceniała jęj wagę i uznawała jęj wpływ społeczny.

We Francyi pana Sardou, satyra nie mniej a raczej stokroć więcej stała się potrzebną. Od czasów wielkiego Ludwika, wytworzyły się rozliczne, wprzód nieznane stosunki, powstała klasa średnia mająca udział w sprawach publicznych i w sztukach pięknych; nowe instytucje i wynalazki wywoływały wiele nadużyć, wiele zbytków i nowych poglądów. Religia i wiara uległy od tego czasu wpływowi zgubnym, nowe zasady i teorye przeszły w organizm społeczeństw, wywieszając sztandary wprzód nieznane, olśniewające postępem pozornym, a w rzeczy samej zgubne, i prowadzące społeczeństwo na pochyłość upadku. Czyż tu nie dosyć przedmiotu do rozwagi, do satyry mającej na celu poprawę. P. Sardou patrzył się na zbytek sardanapalowy swoich współrodaków, na spekulacje finansowe prowadzące do ruiny, na życie gorączkowe i materyalistyczne, podkopujące byt rodziny, i napisał „Benoitonów.” Co było następstwem tej rozgłosnej sztuki? Mody *à la Benoiton*.

Daléj p. Sardou odkrył tu i owdzie ludzi zacofanych, negujących wszelki postęp, ubóstwiających bożyszcza polityczne swój młodości, i w imię tychże, obrzucających pogardliwie wszystko istniejące, *niby* lepsze, *niby* postępowe. W tym celu złożył galerią niedołęgów, reprezentujących rozliczne odcienia polityczne z ubiegłej epoki historyi Francyi. Naprzeciw nich zaś postawił tylko pierwiastek demokratyczny, niejasno skreślony w osobie młodego inżyniera, który ma stanowić *alfę* i *omegę* udoskonalonego postępu. Politycznie nie udało mu się ta tendencja, jednostronna jak każda inna; moralnie nie zdobył wiele rezultatów, bo w takiej Francyi liczba zacofanych w niezmiernéj jest mniejszości, obudził tylko zajęcie dowcipem trafnym, i prowadzeniem zręczném. Lecz gdzie tu szukać wpływów, jakie rzeczywiscie obudzały komedye Moliera? Komedye p. Sardau nigdy ich nie wywrą, bo są pisane pod wrażeniem chwili, z wielką uprzejmością dla smaku publiczności, bo nie mają szczeréj, ogólnéj, prawdziwie moralnéj podstawy, ale pozorną, efemeryczną, a raczej naszpikowane są tylko gdzie niegdzie *moralém*.

Jeżeli więc ta sztuka nie zrobiła w Paryżu epoki, toć tém mniej mogła *nam* przynieść prawdy, godne zapamiętania na zawsze. My patrzmy się na to, jak na epizod jakiś historyczno-obyczajowo-humorystyczny, i jedynie gra doskonała tutejszych artystów, jako i budowa sama sztuki zręczna, dyalogi dowcipne, podobać się nam mogą. Z tém wszystkiém, sztuki takie pożądane są dla każdego repertoaru, bo w najgorszym razie, obznajmniają nas z duchem czasu obcych narodowości, o co się zawsze dowiadywać trzeba.

„Partya pikiety” należy do owych drobiazgów dramatycznych, w których zręczne prowadzenie i obrobienie, ratują nicosć pomysłu lub głównéj treści. Stary baron, i dorobkiewicz żyją pod jednym dachem, aż skutkiem różnic pochodzenia zawsze kłujących w oko, ścierają się ze sobą. Powodem do nich była partya pikiety, którą baron namiętnie grać lubi. Chodzi tu o szczęście dzieci dwóch tych

starców, więc za pomocą chloroformu usypiają starego barona, i wmawiają w niego po obudzeniu, że zjście snem było tylko.

Wybieg niekoniecznie szczęśliwy, ale charakterystyka osób trafna, i prowadzenie szlachetne. Sztuki podobnego rodzaju, rozrywają mile przez godzinę, i nie są do odrzucenia.

Szereg przysłówiów dramatycznych i dramatów *O. Feuilleta* prawie całkowicie grany jest na naszej scenie. Znany jest sposób pisanie tego pisarza. Nie gromi on surowo, nie przedstawia rzeczywistości odstraszać, ale delikatnie i łagodnie nasuwa na oczy niebezpieczeństwo, stawia bohatera lub bohaterkę nad przepaścią, i dopiero ich ratuje. Nie lubi się on rozprawiać z szeroką i wulkaniczną namiętnością (jedyny może wyjątek w *Dalili*); ale z namiętnością i słabościami, nie lubi prawdy nieubłaganej, ale wyjątkową i względną. Nareszcie nie pisze dla całego świata, wielkich i małych, bogatych i ubogich, lecz dla wyjątkowej sfery arystokratycznej, gdzie łyż pływają z łada powodu, bardzo często z kaprysu, a rozpacz znajduje sobie zawsze przyzwoity punkt wyjścia. Tak nam przynajmniej świat ten, Feuillet przedstawia.

W komedii „Miłość i dyplomacya” (*Péril en la demeure*) główną rolę odgrywa mąż naiwny, mimo że jest dyplomata, żona która się zdołała na czas upamiętać, i matka zwodziciela, wielka skrupulantka a chłodnego temperamentu. Sens moralny wydobywa się taki, że kto ma żonę, ten powinien ję pilnować, wiecznie ją bawić, życie ję umilać, bo jeżeli tego nie czyni, znajdzie się kto inny domyslniejszy. Nasuwa się wszakże zapytanie, czy żony nie mają tego samego obowiązku względem mężów? Wszakże mężowie pracują ciężko, więc prędkiejby się im należała zabawa czy rozrywka?

Nic to wszakże nie przeszkadza, żeby utwory Feuilleta nie miały się podobać publiczności, tém bardziej, że dają rozmaitość wdzięczną, umiejętnym i kunsztownym wykonaną stylem.

Kończąc ten ogólny, krótko zebrany przegląd działalności jednego roku, obrachujemy się z siłami artystycznymi, jakie nam w tym roku przybyły lub ubyły.

Z dawnych artystów pierwszorzędnych, mamy p. Królikowskiego i Żółkowskiego. Pierwszy, potężna i jedyna prawie dzwignia tragedji, występuje obecnie rzadziej, aniżeli talent jego i obowiązki dla dobra sceny wymagają. Wyjawszy w „Didierze,” z zadną nową sztuką w ubiegłym roku nie zapoznał publiczności, za nim rzetelnie stęsknionej. P. Żółkowskiego widzimy bez porównania częściej, w dawnych i nowych sztukach. Wiecznie świeży, ochoczy, zapracował słusznie na nazwę „ulubieńca” publiczności warszawskiej. P. Rapacki, niedawno do tutejszego towarzystwa zaangażowany, składa liczne dowody swęj czynności i talentu, w jednoaktowych zwłaszcza dramacikach i komedjach. Najsmutniejszy jest dział kochanków — bohaterów. Jeżeli się dyrekcyja artystyczna o wypełnienie tego braku nie postara, jak sobie poradzi

w *Don Karlosie* z markizem *Pozą*, lub w innych, bohaterów potężnej siły, potrzebujących sztukach?

Personal kobiecy, z panią Modrzejewską, p. Bakałowiczową, panią Palińską i świeżo przyjętą p. Rom. Popiel do ról naiwnych, oprócz wielu innych artystek, zaokrąglają skład towarzystwa, który na brak osób, skarżyć się nie może. Powiemy nawet więcej, że towarzystwo artystów warszawskich poważne liczbą i talentami, mogłoby się co do wielu zalet, śmiało mierzyć z pierwszorzędnymi artystami europejskimi;—i niechaj tylko umiętany, energiczny a wytrwały kierownik zdoła poprowadzić naprzód, a zasłuży sobie na wdzięczność i nie wygasną pamięć.

Nemo.

