

Parnowski Teatr (Konfederacji).

Przełaz Polski 1872, luty.



Teatr. — W rocznikach naszego teatru nie pamiętamy podobno miesiąca tak obfitego jak ostatni w przedsięwzięcia bardzo śmiałe, w niemałe trudy i emocje dla dyrekcji i artystów, w nowości dla znawców i miłośników sztuki nadzwyczaj ponętne. Gdyby który z wielkich teatrów europejskich, wiedeński Burg naprzykład, ze swoim licznym zastępem artystów i ze wszystkimi środkami jakie ma na usługi, przedstawił w jednym miesiącu trzy nowości, zwróciłoby to uwagę wszystkich jako rzecz rzadka i trudna. Cóż dopiero gdyby w rzędzie tych nowości była jedna z największych i najpiękniejszych tragedji jakie są na świecie: drugą obok niej utwór dziwny kapryśnej fantazji, pełen wdzięku, rzewności, smutku, nie w wielkim tragicznym stylu pierwszego, ale dramat który można nazwać szczytem tego co ładne; a trzecia nowość wreszcie, to jedna z tych rzeczy do których teatru pojmujące swoje zadanie przystępować zwykły z religijną czcią, których przedstawienie jest zawsze wielkiem artystycznym świętem, ale świętem smutnem, rodzajem żałobnego obchodu z którego wychodzi się zawsze pod wrażeniem żalu, to fragment wielkiego poety, fragment na którym genijusz jego wybił swoje nieśmiertelne piętno, a którego dokończyć nie miał czasu. Małe rzeczy tak przykrych, tak niecierpliwących jak fragment, a im jest piękniejszy tem gorzej, tem bardziej tęskni się za straconą na zawsze całością. Ale teatru dobrze robią, że czczą takie relikwie po wielkich poetach, tak jak muzea przechowują ułomki rzeźb lub niedokończone płótna wielkich malarzy: i kiedy przed laty dziesięciu lub mało co więcej teatr wiedeński przedstawiał po raz pierwszy pozostałe półtora aktu Dymitra Schillera, całe Niemcy oświecone, artystyczne i literackie, ze wzruszeniem tego przedstawienia czekały.

Nasz biedny mały prowincjonalny teatr krakowski, który ma fundusze skąpe, publiczność nieliczną, przybory i urządzenia sceniczne nader skromne, a grono artystów tak szczupłe, że po największej części ci sami zawsze występować muszą w najróżnorodniejszych sztukach i rolach, w jednym i tym samym miesiącu zerwał się na trzy nowości takich rozmiarów i takiej wagi, jak „*Wallenstein*,” jedno z wielkich arcydzieł sztuki dramatycznej, jak jedna z najdelikatniejszych i najpoetyczniejszych sztuk nowszego francuzkiego dramatu, Musseta „*On ne badine pas avec l'amour*” — a wreszcie, rzecz nie dla krytyki artystycznej ale dla polskiego teatru i polskiej publiczności największa, przedstawił na scenie po

raz pierwszy jedyną próbę dramatyczną Mickiewicza, fragment nie-
stety, „*Konfederatów.*“

Nic dziwnego może? Może to właśnie szczęśliwy przywilej małych teatrów, że bez myśli i rozważań zrywają się na wielkie rzeczy, że zmuszone ciągle zmieniać i coraz coś nowego drukować na afiszach, zapowiadają arcydzieła z których robią parodie: że spamiętawszy rolę jako tako, po dwóch lub trzech próbach, artyści przedstawiają osoby o których nic nie wiedzą, sytuacje, których nie rozumieją: takie przedstawienie jest karykaturą, profanacją, ale mniejsza o to, byleby ponętny afisz zniecił publiczność. I jakiś krytyk, jakiś znawca i czciciel pięknych rzeczy, słysząc o takich trzech nowościach granych w tak krótkim czasie na naszym teatrze, naszemi środkami, pomyślałby zapewne z daleka, że zerwać się łatwo, ale że taka odwaga nie jest w obec sztuki zasługą, tylko właśnie zgorzeniem.

Bylibyśmy może myśleli jak ten krytyk, zdaleka. W teorii, miałby on słuszną zupełną. W praktyce, zbliższa pokazało się inaczej. Musi być doprawdy wielka usilność i wielkie zamiłowanie sztuki tak w dyrekcyi jak w artystach, kiedy stało się rzeczą możliwą to co na największych scenach byłoby zadziwiającą, to jest, że takie trzy sztuki wystąpiły jedna po drugiej, prawie bez przerwy, a nie tylko że nie były grane źle, ale były grane dobrze, a dla widza który ma na uwadze nasze siły i warunki, zadziwiająco, nadspodziewanie dobrze.

Rezultat to, którym każdy kto zechce być sprawiedliwym, może się tylko bardzo cieszyć, a za którą dyrekcyi i artystom należy się prawdziwa wdzięczność.

Czy wiele jest na świecie rzeczy tak trudnych do przedstawienia na scenie jak *Wallenstein*: ma się rozumieć tak żeby w przedstawieniu nie zniknął Schiller? Jak pomyśleć ile tam rzeczy z których żadna zniknąć nie powinna, jak pomyśleć, jak strasznie, jak tragicznie i jak przyspieszonym pędem rozwija się ten dramat, ile tam nagromadzonej patetyczności, ile rozdzierających kollizji w każdej postaci z osobna, ile wielkości i potęgi w jednych, ile wzniosłego poetycznego liryzmu w innych, jak w niektórych scenach to pathos kryje się pod jakimś na pozór potocznym realizmem, jak sobie przypomnieć że *Wallenstein* jest jedną z wielkich figur historii, Maks i Tekla z rodziny najwznioślejszych, najeteryczniejszych ideałów poetycznych, i jak się zastanowić, że to wszystko powinno być w przedstawieniu nie tak, lecz bardziej widocznem aniżeli w czytaniu, doprawdy dziwić się trzeba ludziom, którzy rozumiejąc co grać mają, nie przestraszą się ogromu swego zadania. Sceny niemieckie, z tą wysoką czią Schillera jaką przechowują, i z tem wysokiem wykształceniem artystycznym jakim się odznaczają, rozumieją dobrze tę trudność, to też, kiedy przychodzi grać *Wallensteina*, składają się na niego wszystkie najpierwsze siły tych teatrów: artyści, którzy w innych sztukach zbierają oklaski w pierw-

szych rolach, nie wstydzą się być szwedzkim pułkownikiem lub rotmistrzem w Wallensteinie. I słusznie: bo tu każda scena znaczy, każde słowo pograża bohatera głębiej w przepaść, każda chwila zbiera nad jego głową coraz więcej tój elektryczności z której wystrzelić ma piorun, postęp jest ciągły, stopniowanie nieprzerwane, w każdej scenie, w każdej osobie jest część tego fatum które bohatera ściga, tój Nemezis która go wiedzie do zguby. I w każdej scenie, w każdej osobie, to powinno być widocznem.

I taki ogrom, taki świat prawd i piękności, dramat wymagający tyle sztuki i tyle poetycznego uroku w tych którzy go grają, a tyle przyborów w przedstawieniu, na małej prowincjonalnej scenie nie był parodią? Doprawdy to samo byłoby już wielkim rezultatem, wielkim tryumfem. A rezultat był lepszy, bo nietylko w całym tem przedstawieniu nie było nic rażącego, nic śmiesznego, ale był pewien stopień doskonałości i harmonii nie najwyższej zapewne, ale przyzwoitej, dostatecznej, a były chwile i sceny odegrane prawdziwie pięknie.

Rzecz naturalna, że jak w dramacie nad wszystkim góruje tragiczna a wielka figura Wallensteina, tak w przedstawieniu ta rola powinna panować nad wszystkimi, całe światło obrazu powinno skupiać się na niej. Zdarzyło nam się czytać, a nawet słyszeć zdania, jakoby pan Rychter, (któremu winni jesteśmy to żeśmy Wallensteina widzieli, bo on zdecydował przedstawienie wybierając tę rolę na benefis), nie był miał tyle siły, tyle rozkazu w głosie i postawie, tyle panowania nad sobą i nad drugimi, ile ich potrzeba żeby być wodzem, wielkim człowiekiem, Wallensteinem, żeby cały interes dramatu skupić w swojej osobie, i tak wyjść, wystawać z otoczenia, jak w obrazie figury wychodzą i wystają z tła. W wyroku tym, sądzimy, jest nieco prawdy, a wiele, za wiele surowości. Prawda, że ten charakter wodza i żołnierza w niektórych scenach nie był odznaczony dość wyraźnie i silnie. Ale zważmy powody: naprzód tłómaczenie, tłómaczenie straszliwe, w którym Schiller znika jak Szekspir w księdzu Kefalińskim, a które choć bardzo znacznie poprawione przez jednego z miejscowych literatów, jeszcze odejmowało siłę i energię najpiękniejszym właśnie słowom Wallensteina. Trudno żądać, i niesprawiedliwie, żeby aktor swoją grą zastąpił zupełnie to, co w jego słowach być powinno, a czego w nich nie ma. Kto z krzeseł tylko na Wallensteina patrzył, ten czując że w tem lub w owem miejscu czegoś brakuje, przypisywał to artyście, ale kto miał sposobność przejrzeć rękopism jego roli, ten musiał poznać, że wiersze twarde, zawikłane, często niezrozumiałe, często pospolite, nie dały się mówić z tym ogniem i z tą siłą, co przepyszny tekst niemiecki. A obrona ta odnosi się nie do tój jednej roli i tego jednego artysty, ale do wszystkich, i wszystkich tłumaczy jeżeli nie oddali całej piękności jaka w ich rolach jest.

Potem weźmy na uwagę fizyczne warunki pana Rychtera, choćby sam wzrost zwyczajny, średni, głos który się łatwo męczy a miał wystarczyć na rolę tak długą i nużącą, a zrozumiemy, że jemu było trudniej jak innemu być tym imponującym kolosem którym Wallenstein być powinien. Wreszcie dodajmy do tego szkołę do której artysta należy, a która gestów i gry fiziognomii używa więcej niż niemiecka naprzykład, dodajmy i rodzaj jego talentu, jego naturę wrażliwą, łatwą do wzruszenia, a będziemy musieli przyznać że w swoich warunkach fizycznych, w swoich tradycjach artystycznych i w swoim temperamencie, znajdował pan Rychter nie-małe utrudzenia i przeszkody.

A przecież, kto powie że rola Wallensteina nie była pięknie graną?

Zdaje nam się, że aktorowi jak autorowi należy zostawić trochę swobody, nie przepisywać mu, jak ma pojąć rzecz którą pisze lub postać którą przedstawia, ale patrzeć na to i z tego go sądzić, czy wedle tego jak ją pojął, wykonał ją dobrze. Oczywiście aktor ma tu daleko mniej wolności, ogranicza go zamiar poety, charakter przedstawionej postaci. Ale byle tego nie zmienił, nie sfałszował, należy mu pozwolić cieniować ten charakter jak chce i jak rozumie, Prawda, Wallenstein pana Rychtera był niespokojny, porywczy, nerwowy, wrażenia odbijały się na nim bardzo widocznie i bardzo silnie. Prawda i to, że Wallenstein do którego jesteśmy przyzwyczajeni, tradycyjny, klasyczny Wallenstein artystów niemieckich, jest bardziej panem siebie, skala jego ruchów i zmian twarzy jest ciałniejszą: i gdyby nas samych kto zapytał, zapewne, wolelibyśmy takiego Wallensteina spokojnego.

Ale czyż tylko taki może być dobrym, prawdopodobnym, pięknym? czy taki Wallenstein nerwowy i burzliwy nie da się logicznie pomyśleć a pięknie przedstawić? Śmiałyby był ktoby tak twierdził: bo jak na jednym barometrze igła oscylluje w granicach bardzo ciasnych, prawie się nie rusza, na drugim za każdą zmianą robi skok duży i widoczny, a przecież oba barometry jedną i tę samą zmianę wskazują i oba prawdziwie, tak pomiędzy artystami jeden może pokazywać zmiany stanu duszy grą bardzo hamowaną i nieznaczną, drugi bardzo widoczną i czynną, a oba pokażą zmianę tę samą, charakteru postaci którą przedstawia, jój stanu duszy, żaden nie przedstawi fałszywie.

Na barometrze pana Rychtera wskazówka robiła skoki duże i widoczne, to przyznajemy, i dodajemy jeszcze, że mniejsze byłyby lepiej odpowiedziały naszemu własnemu wyobrażeniu o Wallensteinie. Ale teraz zapytamy tych wszystkich którzy artystę krytykują, którzy mu zarzucają za wiele ruchu, kroki szerokie, i t. d. kiedy to wskazówka pokazała coś fałszywo? w której scenie, w którym miejscu gra pana Rychtera była w sprzeczności z tem co Wallenstein w tej chwili czuje i myśli? która intonacya była fałszywa? która zmiana lub stopniowanie uczucia zatarte? w którym

miejscu pathos za silne a w którym nie dosyć? który ruch był przesadny, albo powszedni i płaski? Zapewne, kto się uprze, ten odpowiedź znajdzie, jak znajdzie zawsze kamień, kto chce psa uderzyć. Znajdzie się to naprzykład, że w zakończeniu trzeciego aktu głos nie miał dość energii i siły... na pierwszym przedstawieniu, kiedy pan R. zmęczony próbami, niespokojny o przedstawienie, był od kilku dni bardzo cierpiący, bo na przedstawieniach następnych już tego nie było. Albo że był za rzewny, za czuły w swoich scenach z Maxem? kiedyśmy taki zarzut słyszeli, musieliśmy przypominać sobie, czy przypadkiem Wallenstein nie płakał nad Maxem?... nie, nie płakał, tylko on kochał tego człowieka, który „stand neben ihm, wie seine Jugend,“ a którego gdy zabrakło, „die Blume war hinweg aus seinem Leben;“ i to było widać że go kocha, i było dobrze. Jako, Schiller kładzie Wallensteinowi w usta do Maxa i o Maxie słowa tak rzewne i czułe (akt III i V), a aktor, który je mówi, miałby się nie rozrzewnić? Chybaby ich nie rozumiał.

A tu wszystko, co Wallenstein mówi, właśnie zrozumiane było wybornie: wszystko, aż do głowy bardzo charakterystycznej, wszystko dowodziło, że artysta studyował swego bohatera z największą usilnością i sumiennością, a grał go z przejęciem, skoro wzruszenie jego własne niekiedy przez grę się przebijało. Niech mu za to rzuci kamień kto chce, nam się zdaje, że takie usterki powinny jednać artystom tylko sympatyę i szacunek, bo dowodzą, że to artyści prawdziwi, którzy czują co mówią i znają wielkość swoich poetów i swoich bohaterów. To przyznamy chętnie jeszcze raz, że Wallensteina spokojniejszego bylibyśmy woleli: ale przy tem znów obstawać będziemy do ostatka, że ten Wallenstein jaki był, był jednolitą i piękną całością, był zgodny z sobą i z wielką kreacją poety. Niech tylko zawsze na polskich teatrach będzie taki Wallenstein, a będzie dobrze: najwybredniejszy krytyk będzie mógł być o los naszej sceny spokojnym.

Wspomnieliśmy podobno, że przedstawienie Wallensteina było jednym z bardzo starannych, że miało całość jaką, w tragediach zwłaszcza, nie zawsze widzieć można. Odnosi się to nietylko do strojów pięknych i historycznie wiernych, do malowniczego ustawienia osób i dobrego ułożenia rzeczy na scenie, ale i do rzeczy ważniejszej, do gry artystów. Nie powiemy żeby ta gra była zawsze dochodziła do wysokości i piękności ról, po większej części miała ona przyzwoitą średnią miarę: ale doprawdy to nieźart, to przy takich rolach wielka pochwała. Po nad tą miarą stał p. Benda (Octavio), który rolę trudną, niewdzięczną, niewielką, grał z bardzo trafnym zrozumieniem i bardzo delikatnym cieniowaniem. Jednej rzeczy, zdaniem naszym, brakło, to jest w ostatniej scenie wrażenia, wstrząśnienia na widok Hrabiny, a zwłaszcza na widok przenoszono-go przez scenę ciała Wallensteina.

Pani Hoffman, ma oprócz innych zalet swojego talentu, jedną wielką wyższość nad większością artystek polskich: umie być natu-

ralną; kiedy mówi, otwiera usta, nie sznuruje ich, nie ściska zębów, głosowi swojemu pozwala wychodzić z piersi swobodnie, a z tego wynika, że ten głos niekrępowany robi wrażenie, że artystka która słów nie cedi, robi złudzenie, zapomina się że to artystka, która myśli jak to lub owo powiedzieć, a widzi się przedstawioną rolę. W Wallensteinie, rola Hrabiny Terckiej, jedna z najważniejszych i najtragiczniejszych, jak na złość przetłumaczoną była najgorzej, a w najważniejszych właśnie ustępach zginęła w przekładzie nietylko piękność, ale nawet myśl oryginalną. Rola na tém tracić musiała, artystka musiała się wyrzec jej najpiękniejszych efektów. Pomimo to, rola była pojęta i odegrana tak, że niema jej nic do zarzucenia: tylko jedno może. Ruchy, intonacye, gra fizyognomii, wszystko było dobre, trafne, dowodziło doskonałego zrozumienia charakteru, tylko wszystko powinno być o jeden ton wyżej podniesione, był pewien brak wielkiego tragicznego stylu, którego ta rola koniecznie potrzebuje.

Pan Ładnowski, który niezaprzeczenie ciągle rośnie, i który niedawno jako ks. Marek zbierał tak obfite i tak zasłużone laury, Maxa, zdaje nam się, cokolwiek zaniedbał. Kto tak grał ks. Marka, temu niepowinno być rzeczą trudną grać Maxa; rola jest łatwa, potrzebuje tylko pięknej deklamacyi i dużo uczucia. W niektórych chwilach, w rozmowie z ojcem naprzykład, albo w ostatnich słowach roli, pan Ł. znalazł tyle energii i tyle cierpienia, ile ich Max mieć powinien. Ale w innych, w scenach z Wallensteinem, w pożegnaniu z Teklą, mówił najpiękniejsze rzeczy, jak żeby one nie robiły mu wrażenia, jak żeby grał samą tylko rutyną i wprawą. Prawda, że te piękne słowa Maxa w tłumaczeniu brzydły okropnie, ale od tego niezależnie, dawał się czuć walki i cierpienia, zwłaszcza w tej chwili, kiedy Wallenstein, którego Max kocha a takim fanatyzmem, używa całej swojej przewagi, żeby go przy sobie zatrzymał.

Rola Tekli musi być straszną dla artystki próbą: w czytaniu ma ona urok poetyczny niezmierny, ale zachować ten urok w grze, kiedy się mało mówi, a najwięcej tylko patrzy, słucha, i rozpacza, musi być trudnością niesłychaną. Dodajmy do tego, że najpiękniejszy ustęp tej roli, monolog czwartego aktu jest okropnie zepsuty tłumaczeniem. Pani Parżnicka, która z temi trudnościami roli i przekładu walczyć miała, ma niektóre właściwości bardzo szczęśliwe — naprzykład ma bardzo trafny instykt efektów, bardzo dobrze rozmiarza i utrzymuje pauzy, ma np. przy pożegnaniu z matką, szczęśliwe natchnienia prawdziwej rzewności. Że rolę i położenie Tekli pani P. dobrze zrozumiała, nie potrzebujemy mówić; jedną tylko zrobimy uwagę, to, że spokojność przed monologiem była zanadto dobrze udaną, można ją było wziąć za prawdziwą. Z tym wyjątkiem nie mamy nic do zarzucenia Tekli, ale chcielibyśmy zrobić artystce jedną uwagę, odnoszącą się nie do tej jednej roli tylko, ale do wszystkich. Gra pani Parżnickiej robi nam to wrażenie, że mogłaby ona nabyć rzewności prawdziwej, gdyby nie jedno nie-

szczęście, gdyby nie ta zbyt częsta niestety u naszych artystek, nieśmiała i nienaturalna wymowa. Ona to jest największą skazą na pięknym talencie pani Modrzejewskiej, ona już psuje młody talent panny Bendównej; i panna Urbanowicz nie jest wolna od tego grzechu pierworodnego polskich aktorek: to zeszpeciło, skrzywiło talent pani Nowakowskiej, to razi i bardziej w grze pani Bakalowiczowej, to także szkodzi pani Parżnickiej i jej najlepszym rolom. Artystki niższego rzędu wyobrażają sobie, że nie będą wyglądały na kobiety dobrze wychowane i eleganckie, jeżeli nie będą cedziły słówek. Nie myślimy tego bynajmniej o pani Parżnickiej, wiemy, że ma zbyt wiele inteligencji i zdolności, żeby popaść miała w tak naiwne uprzedzenie. Ale ma nieszczęśliwe przyzwyczajenie, musiała zacząć swój zawód przy złym dyrektorze. A gdyby raz chciała spróbować wymawiać śmiało i po prostu, całą gębą, że użyjemy tego potocznego wyrażenia, przekonałaby się zaraz, o ile więcej wrażenia robiłaby jej gra. Słuchacz, kiedy mu w uszach brzmi wymowa affektowana, mimowolnie, nie zastanawiając się nad tem, ma to wrażenie, że i uczucie jest udaniem, nie wierzy, i zostaje zimnym.

Za tę uwagę, zrobioną w najlepszej myśli i chęci, przeproszamy bardzo, a kończąc nasze sprawozdanie o Wallensteinie, zrobimy jeszcze drugą, która nam się w ciągu tych przedstawień nasunęła. Oto, tragedia tak wielka i tak trudna, poszła, wszystko razem wzięwszy, daleko lepiej niż się można było spodziewać: a jednak o ile wiemy, przygotowania do niej nie trwały zbyt długo, prób ogólnych było podobno tylko cztery czy pięć. A gdyby ich było dwa lub trzy razy tyle, czy wtedy przedstawienie nie byłoby poszło daleko lepiej, zupełnie dobrze? Wiemy dobrze, że w tej konieczności, w jakiej się dyrekcyja znajduje, dawania sztuk coraz innych, pośpiech jest nieuniknionym, a doskonałe przygotowanie najczęściej niepodobieństwem. Ale zdaje nam się, że kiedy chodzi o rzeczy wielkie, jak Wallenstein na przykład, to możnaby przyjąć ten sposób postępowania, żeby role rozdać na długi czas przed reprezentacją, a próby robić pomału, częściowo, choćby po parę scen tylko na raz, i na takich próbach uważać i poprawiać każde słowo, każdy szczegół w każdej roli. Artyści bowiem, którzy po przygotowaniu krótkim, mogli grać Wallensteina przyzwoicie, dowiedli, że potrafiliby grać go zupełnie dobrze, gdyby mieli dość czasu do przygotowania. Cóżby to szkodziło, jeżeli ma być graną jakaś tragedia tej miary i wartości, co Wallenstein, zapowiedzieć ją na trzy miesiące, choćby na sześć naprzód, i wtedy z każdym aktorem z osobna rolę jego studyować, a przedstawić sztukę wtedy dopiero, kiedy wszystko idzie już zupełnie dobrze.

Dla jakiejś komedyi, albo nowego francuskiego dramatu, tyle trudu zadawać sobie oczywiście nie warto: ale dla Schillera, dla Szekspira?... a trud ten podjęty wyszedłby na dobre i artystom i publiczności, wynagrodziłby się podniesieniem sceny polskiej na wyższy stopień doskonałości.

Od Schillera do Musseta, od Wallensteina do Perdicana, przeskok wielki. Po takim kolosie, jak tragedya niemieckiego poety, trudno jest mówić o subtelnym kapryśnym utworze jedynego poety francuzkiego, o dramacie, który do wielkości nie ma pretensyi, a którego autor nawet na scenę nie przeznaczal, może nie myślał żeby to kiedykolwiek granem być mogło.

Zdaje nam się, że we wrażeniu jakie na publiczności zrobiło *Ostrożnie z ogniem*, (tak przetłumaczono francuzki tytuł: on ne badine pas avec l'amour), było wiele niepewności i sprzeczności. Niektóre sceny podobały się bardzo, całość wydała się dziwną, nieregularną i kapryśną, jako sztuka nie bardzo budująca, a niekiedy wprost gorsząca jako myśl. Sceny i sytuacje następują po sobie a nie mają z sobą związku, akcja rozwija się powoli, późno, niejasno: w charakterach mnóstwo rzeczy niewytłumaczonych i niesprawdliwionych, ośmnastoletnia dziewczyna z takim pojęciem o świecie i ludziach, jakie ma Kamilla, jest i nieprawdopodobna i potworna: Blazius i Bridaine, żarliki i pijaki w księżem ubraniu, są oburzający — słowem, sztuka szkaradna i bez wartości: tylko rozmowa przy studni ma jakiś urok, tylko ostatni akt jest jakiś smutny i wzruszający. A te wszystkie zdania dowodzą, że choć teoria i pojęcia Musseta mocno nas raziły, to jego poezya przecież na nas działała.

Nic naturalniejszego jak że ta sztuka widziana lub czytana po raz pierwszy zupełnie się komuś nie podoba. Sama jej budowa tak niepodobna do wszystkiego cośmy widzieć przywykli, tak nieprawidłowa, zostawiająca tyle przerw i braków, które domysłem dopełniać trzeba: figury dziwne, nielogiczne jakies, niekonsekwentne, nie wiedzieć czego chcą i dla czego co robią: to wszystko nie trzyma się siebie, to jakiś świat, jakiego nigdzie nie ma.

Trzeba owoić się dobrze z Mussetem, żeby się jego kaprysom nie dziwić i na nie nie krzywić: trzeba go poznać dobrze, żeby mu wybaczyć nie jedno co się wydaje i jest na prawdę złem i gorszącem. Kto przeczyta kilka kartek i znajdzie na nich raz głęboką niemoralność w poetycznych kolorach, drugi raz cynizm wytarty, dalej znowu bluźnierstwo, ten rzuci kamieniem na biedne „dziecko wieku;“ powie, że to człowiek, który może miał talent, ale go stęrał w życiu wcale nieprzykładnem, a w końcu szukał zapomnienia siebie i wszystkiego, wstyd powiedzieć, w absyncie, i więcej troszczyć się o niego nie będzie. Ale kto sobie zadał pracę zobaczyć ile pod jego goryczą jest szlachetnego i dobrego uczucia, pod jego rozczarowaniem i zniechęceniem miłości wszystkiego co piękne, pod jego niedowiarstwem, tem niedowiarstwem tak gorszącem, ile jest „*Nadziei w Bogu*“ — taki nie odmówi swojej sympatyi biednemu pocię, taki będzie go żałował, i zamiast gorszyć się z niego, pomyśli, że to jeden z tych, którym wiele będzie darowano, bo wiele kochał i wiele cierpieł.

Jego sztuki, z których nie jedna jest bardzo niemoralna, jak „Chandelier” naprzykład, w którym niewierność małżeńska ma taki urok poetyczny i idealny, pisane bez wszelkiej myśli o scenie, nie znające innej reguły, prócz popędów kapryśnej fantazyi, sprzeciwiają się często i naszym pojęciom moralnym i naszym nawyknieniom artystycznym, i dla tego często nas rażą. Co do pierwszego, prawda; za autora budującego Musset, nie uchodził nigdy: przecież jedno na jego częściową bodaj obronę powiedzieć można. Macaulay mówi o Byronie, że on zna tylko dwa przykazania: „będziesz nienawidził bliźniego twego, i drugie: „będziesz kochał żonę jego.“ Musset jest lepszy: bo jeżeli większość jego sztuk i powieści jest gloryfikacją tego drugiego przykazania, to pierwszego przynajmniej nie wyznaje on nigdy. Co zaś do strony artystycznej, prawda, że licencji, samowolności, kaprysów u niego pełno; że wiele sytuacji i postaci trzeba uzupełniać domysłem, bo on ich wykończyć lub wytłumaczyć nie raczył, tylko te mgliste niewykończone figury mają prawdę i rzewność uczuć, mają wdzięk poezyi, jakich nie miała nigdy żadna z kreacyi głośniejszego, niby to większego Wiktora Hugo albo Lamartina.

Co do naszego „Ostrożnie z ogniem“, godzimy się na to, że widok dwóch księży pijanych na scenie jest bardzo rażący i przykry. We Francyi mniej niż u nas, bo tam publiczność czuje, że to nie jest ksiądz jako taki, ale światowy i zepsuty abbé zeszłego wieku. U nas ten typ nie jest znany ani zrozumiały, to bliższe określenie więc znika, a zostaje ksiądz. Byłoby dobrze, gdyby w następnych przedstawieniach te dwie figury w grze były cokolwiek zlagodzone. Jeszcze lepiej byłoby wyrzucić z roli Perdican a pewien frazes o hostyi, są rzeczy o których się w komedyi i na scenie nie mówi: i nie dziwimy się wcale, że poważna część publiczności przyjęła te rzeczy źle. Ale z tem zastrzeżeniem, nie widzimy co tam jest zresztą złego. To, że Perdican radzi swojej narzeczonej wziąć kochanka, jak on ją kochać przestanie? Rada zła niezawodnie, ale Perdican żyje za Ludwika XV, jest wychowawcą swego czasu, a potem, jest bardzo młody, jest fanfaronem ziego, mówi daleko więcej niż myśli. Kamilla? ośmnastoletnia dziewczyna, znająca świat i życie tak gruntownie z teoryi, jest i niemożliwa i oburzająca? Być może: Ale czegoż ona dowodzi? Tego jedynie, że istota ludzka staje się nieszczęśliwą i oburzającą, jeżeli doświadczenie cudze, przelane w nią sztucznie a przedwcześnie, odbierze jej wszelkie złudzenie wszelki prosty i naiwny pogląd na świat i ludzi, a to, to podobno prawda.

Dziwne to, zawikłane i prerafinowane istoty ta para kochanków; pod zeszlówiecznym pudrem istne dzieci naszego wieku, znać że wyszły z głowy poety, który także był jego synem. Ile tam w tych głowach subtelnych refleksyi, ile nerwów w tych organizmach, kiedy te dzieci miały czas tyle pracować wyobraźnią, a zarazem jej wielką przeciwniezką refleksją? W nich się to łączy, w całość nie

harmonijną i zgodną bynajmniej, ale do istoty ludzkiej XIXgo wieku bardzo podobną.

Ta Kamilla naprzykład, co za dziwne i niewytłumaczone stworzenie, co za anomalia! Serce w niej szlachetne i czyste, więcej nawet, bo bardzo wzniosłe: ona takie tylko uczucie rozumie i takiego chce, któreby było zupełnem, jedynem, wielkiem. Pragnienie ideału jest samem tłem tej natury: tylko wyobraźnia tak ten ideał wypędziła w górę, tak go w swojej cieplarni rozwinęła, że go skrzywiła a urzeczywistnienie jego zrobiła niepodobnem. Kamilla chce absolutnej doskonałości, przynajmniej miłości absolutnej, pobłażać, przebaczyć, kochać pomimo niedoskonałości, mogłaby jeszcze, ale nie chce. Na taki umysł i na taką wyobraźnię padło ziarno doświadczenia cudzego, które mówiło, że takiej miłości o jakiej ona marzy nie ma, że kobieta wprawdzie tak ją czuje, ale mężczyzna daleko niżej i gorzej, że on zaniedbuje, opuszcza, zdradza: ciekawa, zatrwożona, Kamilla dowiadywała się wiele o tych wszystkich zdradach, dowiedziała się wiele, i bogata cudzem doświadczeniem, powiedziała sobie, że jój uczucie na poniewierkę nie pójdzie; ono na to za piękne, a ona za dumna. I w ósmnastym roku jest najdziwniejszą i najnieszczęśliwszą anomalią: w sercu: w wyobraźni, w duszy, pozostały jój najwznieślsze ideały, a nie ma w nie wiary, złudzeń nie ma żadnych.

Pójdzie do klasztoru, Bóg nie zawodzi i nie zdradza.

Rozumowanie słuszne, a postanowienie, zważywszy stan jój duszy, zapewne najędrsze. Ale jest Perdican, towarzysz lat dzieciennych, brat stryjeczny, któremu oddawna przeznaczona była za żonę. Przez całe lata myślała tylko o tem, czy on taki jak wszyscy, przypuściła, że innym być nie może, i wróciła do rodzinnego domu, ze stałem przedsięwzięciem powrócenia do klasztoru zaraz i na zawsze. Ale kiedy zobaczyła tego narzeczonego, postanowienie osłabło, wola zmiękła, biedna dziewczyna, zrazu zimna i sztywna, chce się przekonać jaki on jest, czy szczęście, czy miłość są doprawdy zawsze tylko kłamstwem i niepodobieństwem.

I tąd ta schadzka przy studni, ta prześliczna rozmowa, w której Kamilla chce poznać, czy jój narzeczony takby miłość pojmował, czyby tak kochał jak ona. Zrozumieć się oczywiście nie mogą: on, mężczyzna, bardzo młody jeszcze, ale znający życie, trochę niem zepsuty nawet, ma więcej niż ona doświadczenia, mniej ideałów. ale ma zdolność złudzenia, wierzenia, kochania, jakiej ona nie ma. On jój wydaje się płochym i niegodnym, ona jemu sztucznie wyzębioną, suchą, z sercem sparaliżowanym.

Ona niby wraca do klasztoru, a przecież jest zachwiana w swoich wyobrażeniach, nie wie czy Perdican nie miał słuszności kiedy mówił, że jest na świecie jedna rzecz święta i piękna, to połączenie dwóch istot niedoskonałych i miernych: on próbuje wmówić w siebie, że jej nie kocha, ale żałuje i tęskni.

Miłość własna, duma, tak naturalna u tych istot zawiślanych, zawiązuje na nowo stosunek, który zdawał się przerwany i gubi ich oboje.

Przez jedno z tych wydarzeń przypadkowych, które autorowi nieraz zarzucano, a które przecież wyglądają u niego tak naturalnie, Perdican przejmuje list, w którym Kamilla pisze o rozpacy narzeczonego, kiedy ją stracił na zawsze. Urażony w swojej miłości własnej, dumny jak Kamilla, żeby ją przekonać, iż nie rozpacza, udaje że kocha wiejską dziewczynę, obiecuje ją zaślubić — (wszystko tak, żeby Kamilla słyszała). Zaczyna się walka tych dwóch miłości własnych; która ustąpi?

— Ty mnie kochasz, mówi Kamilla, ale ożenisz się z nią, albo jesteś podły.

— I zrobię lepiej, niż gdybym się z tobą ożenił, odpowiada Perdican.

Zadna duma nie ustępuje: ale kiedy Kamilla wszystkich środków użyła na próżno, a uporu Perdicana zwyciężyć nie mogła, kiedy ze łzami i wspanmach rozpacy rzuciła się na kolana szukając ulgi i równowagi w modlitwie, zeszedł ją Perdican niespodzianie, jej łzy powiedziały to czego sama nie byłaby nigdy powiedziała: w uniesieniu szczęścia, w zachwycie miłości, wyznają oboje: my się kochamy!

Na te słowa za sceną odzywa się krzyk: ostatni śmiertelny krzyk owej wiejskiej dziewczynki. Pomiędzy Kamillą i Perdicanem jest teraz straszny wyrzut i straszne wspomnienie: ona wraca do klasztoru utwierdzona w swoim mniemaniu, że miłość musi się kończyć nieszczęściem, on zostaje z ciężkim grzechem na sumieniu, oboje przez resztę życia będą pamiętać i rozpamiętywać smutną naukę: nie trzeba żartować z miłością.

Otóż, ten mały dramacik, zbudowany przeciw wszelkim regułom sztuki, raz jak mówią niektórzy pierwotny jak szopka, to znowu subtelny i wyrafinowany do zbytku, ten dramacik, w którym są może ustępy piękne, ale sensu nie ma, ma jedną małą zaletę, ma wdzięk, ma poezję, ma urok nieopisany. Prawda, że w oryginale francuzkim. Przekład polski jest wierny, dokładny, ale nieco ciężki: kolory wypelżyły, zapach się ulotnił, z kwiatu został tylko kształt i kontury. To zważywszy, nie można się dziwić, że w przedstawieniu sztuka cokolwiek straciła. Postacie jej, zawsze do przedstawienia niezmiernie trudne, z winy tłumaczenia stały się jeszcze trudniejszymi. Kto te okoliczności słusznie zechce uwzględnić, przyzna, że Ostrożnie z Ogniem, wypadło ogółem dobrze. Pani Hoffmann, której benefic publiczność uczyła bardzo licznem zebraniem, bardzo sympatycznym przyjęciem, oklaskami i bukietami, była dobrą Kamillą. Powiedzielibyśmy może tylko to jedno, że gorzkich doświadczeń i oburzenia było w niej znać dużo, ale exaltacyi, ale idealnych aspiracyi, wreszcie miłości do Perdicana, nie tyle ile byśmy byli pragnęli. Gniewny i pogardliwy wykrzyknik „a ty niby wierzysz w miłość“

powiedziany był doskonale, ale ostatnie „żegnam cię“ dość chłodno. Nie tak się żegna na zawsze nawet obojętnego człowieka, cóż dopiero tego, którego się kocha. Pan Ładnowski jako Perdican był zimny w całej roli: mówią, że był chory; w takim razie trudno żądać od niego więcej jak zrobił. Pan Rychter w roli barona, pani Ekerowa jako Dama Pluche (guwernantka Kamilli), stworzyli wyborne dwie karykatury, z których pierwsza była może o włos za mocno naznaczoną. Panowie Fiszer i Zboiński (Blasius i Bridaine) grali bardzo dobrze: wszelako zważywszy nieprzyjemne wrażenie, jakie te figury robić muszą nawet na najmniej surowych, wolelibyśmy w przyszłych przedstawieniach grę cokolwiek mniej dosadną, mniej kolorowaną. Panna Baumann jako Rosette grała po prostu, bez pretensyi, zatem dobrze.

Jeżeli się nie mylimy było to pierwsze przedstawienie jednej z większych sztuk Musseta na scenie polskiej. Można tego poetę lubić albo nie, ale nawet kto go nie lubi, musi przyznać, że grać go, to przedsięwzięcie nie małe, to w dziejach teatru nie epoka zapewne, ale fakt znaczący. Kto zaś Musseta lubi, a do takich liczymy się śmiało i otwarcie choć pokornie, ten wdzięczny będzie dyrekcyi i artystom, że miał sposobność widzieć jedną z jego sztuk najładniejszych przeniesioną na scenę polską, w tłumaczeniu wprowadzie, które oryginału nie dochodzi, ale w przedstawieniu, które choć także nie dochodziło ideału doskonałości, widzieć się przecież dawało z przyjemnością i z zajęciem.

A teraz *Konfederaci*. Wspomnieliśmy o fragmencie Schillera, o tym Dymitrze granym po raz pierwszy w Wiedniu przed niezbyt dawnymi laty. Jak niecierpliwie publiczność niemiecka czekała tego przedstawienia, z jakim przejęciem słuchała tych jak żywy wskrzeszonych słów swego poety! A czyż ten Dymitr może dla Niemców być tem czem dla nas *Konfederaci*? Choćby go niegrano, choćby go i nie było wcale, mniejsza dla nich strata, bo mieliby się zawsze czem pocieszyć, mają Marię Stuart, Don Carlosa, Wallensteina tego samego Schillera. A potem cóż ich obchodzi Dymitr? co im do tego carskiego samozwańca albo do polskiego sejmu? tyle tylko ile w tym fragmencie jest wartości artystycznej, sztuki. *Konfederaci* inaczej. Gdybyśmy byli bogaci jak Niemcy, gdybyśmy mieli choćby jeden tylko dramat Mickiewicza, moglibyśmy mniej dbać o ten ułamek. Ale kiedy on jest jedyną spuścizną dramatyczną jaką poeta zostawił, to patrzy się na niego z takim uczuciem, z jakim się stoi o jakąś drogą pamiątkę, o jakąś rodzinną relikwię, któraby zarazem była całym naszym majątkiem. A potem, jest w tych *Konfederatach* coś więcej jeszcze. Jenerał rosyjski gubernatorem Krakowa, ojcowie i matki w jego przedpokoju z suplikami o uwolnienie synów, zagrożonych Sybirem lub śmiercią, te pierwsze początki naszych od stu lat dziejów, ten gorzki przedsmak tego co później stało się naszym chlebem powszednim, to nie dramat, to nie poezya, to historia sama. I kiedy się tak często pytamy jak to wtedy być

i wyglądać mogło, jak wyglądał ten świat polski kiedy po raz pierwszy na swoim gruncie zetknął się ze światem rosyjskim, jak wyglądał w kraju niepodległym Repnin albo Stackelberg a jak ci nieszczęśliwi obywatele kraju wolnego i niepodległego pod jego drzwiami — to możemy się zaspokoić, tam się to widzi. I dziwne zrządzenie, że w tym roku właśnie, po stu latach odsłonił się obraz tego co było przed stu laty. Nam przedstawienie Konfederatów robiło takie wrażenie jak żeby w teatrze zetknął się był początek tej wiekowej epoki z jej końcem, przedzielone tylko lampami stanęły na przeciw siebie przeszłość i terażniejszość, jedna była na scenie, druga w sali, i patrzyły na siebie ze strachem i zgrozą jak żeby jedna w drugiej poznawała siebie, jak żeby obie mówiły: jakżeśmy do siebie strasznie podobne.

To akt pierwszy: a drugi? akt drugi jeszcze bardziej przejmujący i jeszcze smutniejszy. Puławski, ksiądz Marek, Francuz ochotnik, kilkudziesięciu ludzi ze strzelbami, to pierwsze powstanie, z tych samych pierwiastków i z tym samym charakterem co wszystkie późniejsze, to naprzeciw Jenerał — Gubernatorów, i wielkorrhadców rosyjskich wielki ideał niepodległości, i ten stanął przed nami także w całej swojej wzniosłej postaci, a w całym przecież swoim do rzeczywistości podobieństwie, jak żeby się chciał skarżyć że po stu latach jest tylko ideałem, i pytać czy po latach stu jest przynajmniej jeszcze ideałem.

Bolesniejszego, nic nigdy w żadnym teatrze nie było. Antygona żegnająca słodkie światło słoneczne, Orest ścigany przez Eumenidy, żona Macbetha ścierająca krwawą plamę z ręki, Egmont wiedziony na śmierć bohaterską, i ten w Hamlecie zgnity świat, który sam na sobie wykonywa sprawiedliwość niechęący, wszystko to jest wielkie i przejmujące, rozzdzierające, ale tu u nas nie może być tak rozzdzierające jak ten dramat, który się nie na scenie odgrywa, w którym aktorami są wszyscy, a bohaterem nie człowiek jeden Puławski, Marek, lub ktokolwiek inny, ale naród i jego sprawa.

Kiedyś, jak ludzie na tym świecie albo będą szczęśliwi, albo spodlegą i zapomną, może wtedy Konfederaci staną się dla nich dramatem, dziełem sztuki, pamiątką, obrazem i pomnikiem czasu, i może wtedy będą na nich patrzali spokojnie jak my patrzymy na Hamleta albo na Wallensteina. Ale dziś są one rzeczywistością tak żywą, tak blizką serca, że widoku i wrażenia ich prawie znieść nie można.

Kiedy przed sześcioma blisko laty pismo nasze miało ten zaszczyt wielki i niespodziewany — (który niech nam wolno będzie z chlubą przypomnieć) — że w swoim pierwszym zeszytcie ogłaszało nieznaną a bardzo piękny przekład Konfederatów, był ten fragment dla wszystkich podobno, dla nas jak dla innych, przedmiotem ciekawości i poszanowania, ale nie takiego, jakiego jest godzien podziwiania. Widzieliśmy w nim piękne ustępy tylko, po

prostu nie poznaliśmy się na jego wartości, i trzeba było dopiero przedstawienia, żeby się pokazała wyraźnie cała wielkość, cała głębokość, cała mądrość dzieła, żeby gienijusz poety objawił się w całym swoim blasku z tej strony dotąd nieznaney. Gienijusz dramatyczny Mickiewicza? tak jest i to gienijusz pierwszego rzędu: W czytaniu zdaje się, że jest tam tylko piękny liryzm w rodzaju Schillera, w przedstawieniu odsłania się i potęgą dramatyczna taka jak u Schillera, jak u Göthego, taka że sam Szekspir mógł by się do niej przyznać. I dziś już wiemy, co jest największem nieszczęściem naszej poezyi — oto nieodżałowane, niepowetowane, przeklęte zatracenie trzech następnych aktów tragedyi.

Bo szerszego horyzontu, boimy się tego powiedzieć, ale zdaje nam się, że szerszego horyzontu nigdy Mickiewicz w swojej poezyi nie objął. Co do wzniosłości natchnienia, mianowicie natchnienia patryotycznego, jest w tych Konfederatach jedno kazanie ks. Marka i jedna jego modlitwa, które z pewnością mogą dotrzymać kroku widzeniu ks. Piotra, a jest tam kilka wierszy o dzieciach mordowanych przez kozaków, wierszy takich, że nie zbladłyby nawet przy samym „wywożeniu kibitek“. *Tadeusz* jest jednym z arcydzieł świata, ale *Tadeusz* jest tylko polski. Zakres konfederatów jest szerszy. W nich jest Polska naprzód, Polska dawna i teraźniejsza, z całą swoją naturą i z całą swoją historią, z całą rozmaitością swoich typów społecznych i psychologicznych — potem jest w nich epoka, jest chwila historyczna oddana z najwierniejszym swoim podobieństwem, schyłek XVIII wieku jaki był w Europie i w Polsce — a dalej jeszcze, jest więcej, bo jest w kilku figurach charakterystyka czterech narodów, tych czterech, które robiły historię polską ostatnich stu lat, Polaka, Francuza, Moskala i Niemca, a wreszcie niezależnie od wszystkich właściwości czasu lub plemienia, jest szeroki, wielki i niezmienny świat ludzki, wiekuista i powszechna prawda człowieczej natury przejrzana i ukazana z tą intuicyą gienijusza, która ma ten przywilej że bez trudu, od niechcenia przychodzą jej myśli i słowa, na które zdumiony człowiek zamyśla się tylko i pyta z kąd się biorą rzeczy tak mądre, tak głębokie, tak wielkie.

Gienijusz Mickiewicza, to rzecz nie nowa i nie dziwna, ale jego gienijusz dramatyczny, ta sztuka, żeby w kilku rysach zakreślić wielką akcyę tragiczną i należące do niej figury, to jest nowo odkryte, o tem jeszcześmy nie wiedzieli. Tymczasem zawiązanie jego dramatu jest tak wspaniałe, że nie powstydziłyby się go ani Goethe ani Szekspir, a tak naturalne, tak proste, tak wolne od efektów i ich szukania, a w swojej prawie potocznej naturalności tak przejmujące, jak klasyczna prostota starożytnych.

Kilku wspaniałych szlachciców, kilka kobiet zapłakanych, z prośbami w ręku, burmistrz na którym drży skóra, bo Gubernator ma nałożyć kontrybucyę na miasto, wszystko to czeka w przedkopolu Hrabiny, a ta Hrabina, to polka, „krakowskiego wojewody córka“

i „moskiewskiego Jenerała bella“ — W tych kilku słowach obraz zupełny. Wiele tysięcy ludzi czekało tak od tego czasu na posłuchanie od którego zależał los uwięzionego ojca, brata męża, syna mającego iść na rozstrzelanie: wiele tysięcy matek drżało tak jak ta starościna, i wiele tysięcy ojców tak zaciskało pięście jak ten starosta, że musi prosić, i kogo, i o co!... ci biedni ludzie w tym przedpokoju, jakich oni różnych cierpień są wyobrażeniem, żalu, trwogi, upokorzenia zwłaszcza gorszego jak wszystko! czekają od godzin całych na łaskawe przyjście kobiety, którą pomiatają w duszy, gotowi rzucić się przed nią na kolana i całować jej ręce, oni Polacy, w przedpokoju „Belli“ rosyjskiego Jenerała, pomiędzy jej służbą, i dla czego! dla tego że syn lub brat bił się w konfederacy!

„Czybyś Pan uwierzył

„Że poczytują to za wielką zbrodnię?

„Cóż on zawinił? za cóż tu skazywać

„Na rozstrzelanie?...

woła biedna matka, która tego nie może pojąć, dziwi się... przed stu laty, istotnie, musiano się temu dziwić! Ale pod strachem i upokorzeniem odzywa się coś innego jeszcze. „Przyjdźcie do mnie w nocy“ mówi jakiś stary Litwin bez ręki; „Pułaski kawalerzysta tęgi, Choisy wyborny piechur, góry karpackie blisko Krakowa“ — to nitka z której się dalszy wątek dramatu wysnuje. To miasto trzymane w karbach postrachem i mocą, ono coś po cichu myśli, ono coś przewiduje, ono czegoś pragnie, obraz jest zupełny, nie brak w nim niczego, a scena tylko jedna, krótka, i same tylko podrzędne w niej figury.

Co za istota zawiła a zajmująca ta Hrabina, i co za typ swojego czasu, typ damy polskiej jakich było wiele w końcu zeszłego wieku, a jakimi zrobiło je wychowanie zagraniczne i światowe, płóche otoczenie, i modne filozoficzne wyobrażenia tego czasu. Te damy ówczesnej Warszawy wyrzucone z naturalnej równowagi życia, zaniedbane przez swoich mężów lub z nimi rozwiedzione, nie złe, tylko pozbawione zmysłu moralnego, którego nikt w nich nie wyrobił, szlachetne z natury, a z wychowania, z mody, płóche i zalotne, polki w gruncie, a przyjmujące hołdy moskali przez nałóg towarzyskiego życia, przez brak zastanowienia, przez to że hołd jest zawsze hołdem a moskał ujmującym człowiekiem, te damy jak żęby z grobu powstały i stanęły przed nami żywe w postaci tej Hrabiny. Ojciec, przez damę, przez jakieś wyrachowanie domowej polityki wydał niedoroślą jeszcze dziewczynę za jakiegoś sejmikowego potentata, „dzika, pijaka, że nie powiem więcej“ tak wydano Elżbietę Poniatowską za Klemensa Branickiego, Teresę Rzewuską za Radziwiłła Panie Kochanku, tak tyle innych... a kiedy zrażona do męża młoda kobieta rozwiodła się, rodzina chciała tę niesławę domu ukryć w klasztorze, i wtedy ona oddała się pod opiekę kogoś mocniejszego jak ojciec i krewni, pod opieką Jenerała, a ten Jenerał „poważa ją, i przywiązał się do jej doli.“

Biedna Hrabina! nie jest ona bez wymówki, i każda prawie z tych, które ona reprezentuje mogłoby podobnie przytoczyć nie jedno na swoją obronę.

Tylko, dla świata, biedna kobieta jest „moskiewskiego Jenerała bellą“: ojciec do niej nie mówi, panie polskie odwracają się od niej, zniosła już nie jeden afront publiczny: — tylko, kiedy trzeba kogoś wyprosić z więzienia lub od śmierci, wtedy jej przedpokój zapelnia się „spółziomkami“. Cóż dziwnego, że biedna kobieta ma żal i gorycz do tych, którzy „znieważwszy ją płaszczyć się przychodzą“ że pojona wzgardą, gardzi nawzajem tym patryotyzmem, który się popisuje i walczy nie bronią w boju, ale insultowaniem kobiety.

A przecież jak grunt jest polski u tój kobiety. Zdaje jej się, że żyje na pustyni, nie może wytrzymać, bo nie widzi swoich, nie mówi swim językiem, od niej wszyscy stronią, a tylko „polskie lzy i prośby do niej przychodzą“ — z jakim oburzeniem wybucha na wspomnienie, że ktoś Moskali nazwał jej przyjaciółmi, jak w obec jenerała oburza się w niej godność polska na wzmiankę o królu, który jest tylko „waszym pełnomocnikiem, waszym parawanem“, a kiedy jenerał narzeka na Polaków, którzy i po śmierci konspirować muszą, jak się w niej odzywa polskie uczucie w tej odpowiedzi:

Każdy ma prawo kochać swą ojczyznę,

Każdy ją kochać powinien. . . .

Ta scena z bratem, w której wybucha cały gniew Hrabiny do rodziny i do ziomków, i cała za nimi tęsknota, żal do nich, i żal za nimi, a w której brat, polak, konfederat, wyprasza uwiezionego ks. Marka z rąk gubernatora przez protekcję siostry, to pod pozorem prostej rozmowy, sytuacja dramatyczna jak rzadko. A przytem w niej także skupiają się początki dalszej akcji: stosunek Hrabiny z ojcem, jej dawna dziecienna miłość do Puławskiego, z którym w dalszych aktach oczywiście spotkać się miała, jej sen, który może był przepowiednią końcowej katastrofy dramatu, wszystko to mistrzowska ekspozycja, w pierwszej scenie było ogólne tło, społeczeństwo polskie ze swemi uczuciami i stanem, w tej zaczyna się rysować wzajemny stosunek osób do siebie i ich charaktery.

Jeżeli Hrabina była skończonym typem, to nie mniej jest takim Jenerał. I tu podziwiać trzeba nietylko twórczy gieniusz poety, ale i jego wykwintny takt i miarę. Jenerał ten to nie potwór wcale, nie jest ani okrutny z upodobania, ani szczególnie przewrotny, jest przytem cywilizowany i gładki. Tylko, gruntu moralnego żadnego, ani najmniejszego o niem pojęcia. Ten Moskal nie domyśla się, że nie ma prawa być i rządzić w Polsce, nie ma pojęcia, że to kraj nie jego ani jego Imperatorowej: moje i twoje, słuszne i nie słuszne, to pojęcia, których w jego duszy nigdy nie było. Imperatorowa kazała, więc on ma prawo być w Polsce i rządzić nią, i rozstrzeliwać

Polaków, którzy się przeciw tej woli buntują. On ich na prawdę ma za buntowników. Imperatorowa to jedyne prawo, jedyne pojęcie moralne, jakie on ma: jak znowu dla siebie, ma tylko jedną myśl i jedną troskę, nie stracić swoich lat służby, nie wpaść w niełaskę. Z uczuć i wyobrażeń europejskich przejął jedno tylko, poszanowanie honoru wojskowego: że jest człowiekiem, a nie pionem tylko posuwany na szachownicy przez rozkaz, i że głęboko na dnie jakiś prosty zmysł ludzki pozostał, dowodzi tylko jedna rzecz: generał się oburza na doktora, kiedy ten mu radzi, żeby z kobiety, którą kocha, starał się zrobić szpiega, tę myśl odrzuca ze wstrętem: dowód, że coś jeszcze szanować jest zdolny. Przecież, pod całą powierzchnią cywilizacją, pod wykwintnemi manierami tego Generała, poskrobawszy, znajdzie się Tatara, i ten odzywa się wściekłą groźbą:

Biada wam Polacy,
Jeżeli przez was ja w niełaskę wpadnę,
Jużem nagotował
W myślach dla niego karę, coś lepszego
Od szubienicy... czekaj, dam ja tobie
Długo pamiętny przykład z ciebie zrobię
Zrobię pamiętnik dla twoich współbraci,
Że po dwudziestu pięciu latach drzenie
Przechodzić będzie po nich na wspomnienie
O konspiracyi....

Słyszy się w tych słowach ich wszystkich, od Suwarowa aż do Murawiewa.

Obok Generała, Doktor, Kurlandczyk, uczony, fizyolog i psycholog, z okiem wprawnem do obserwacji, z naukowemi notami w tej tece którą nosi pod pachą, jeden z tych małych, którzy najczęściej wszystko robią za wielkich, a sami nigdy wielkimi nie zostaną: jeden z tych ludzi, których się dodaje wielkim panom jadącym na ambasadę, żeby byli ich okiem, uchem i dozorcą. Doktor agent gubernatora, jest oczywiście i jego stróżem, i raporta swoje posyła wprost do Petersburga. Bystry i przenikliwy, ułatwiający sobie znajomością fizycznej natury człowieka poznanie jego natury moralnej, doktor jest policyantem-artystą. Uprawia śledzenie jak sztukę, z zamiłowaniem, z passją, jego nauka znajduje w tem tyle powabu i korzyści, co i jego podłość; szpieguje dla swego rządu, dla siebie robi przytem fizyologiczne i psychologiczne spostrzeżenia. Jeden z tych subalternów, którzy nie wiedzieć dla czego są subalternami, bo od swoich przełożonych mądrzejsi, jeden z tych łotrów cichych, flegmatycznych, w obejściu przyzwoitych i spokojnych, sekretarz Wurm Schillera na usługach wielkiego państwa i użyty do szczególnych poruczeń politycznych. Tak przebiegły, że nic jego uwagi nie ujdzie, a tak w swoim rzemiośle rozmiłowany, że lirycznie użala się nad barbarzyńskim krajem, w którym porządnej policyi zaprowadzać nie

można, a jednej tylko rzeczy nie rozumie, że wszyscy i wszystko temu rzemiosłu nie służy, że Jenerał naprzykład nie chce do niego użyć Hrabiny. Typ tych kosmopolitycznych Kurlandczyków i Estończyków w służbie rosyjskiej, do którego chciałoby się zawołać, jak umierający Krasieńskiego do Szatana: Tyś idealny Moskal, chybaś...

I on znowu posuwa expozycję naprzód, uzupełnia ją, ostrzega że ludności dowierzać nie można, że uwięziony ksiądz jest czemś więcej niż się wydaje, że oczy wojewody wróżą coś złego. Wreszcie Wojewoda sam przychodzi zamknąć akt swoim zjawieniem i swoją kolosalną, głęboką postacią.

I on także jak żeby z grobu powstał, podobny do nich wszystkich. Jest w nim i Wacław Rzewuski, i Klemens Branicki, i Salezy Potocki, wszystko co z dawnym magnatem polskim ma styczność i pokrewieństwo. Patryota, i wielki, bić się potrafiłby jak Sobieski, do Kaługi dać się wywieźć, także... ale przed Stolnikiem litewskim zdjąć czapkę, ale dać rej wodzić Czartoryskim, to co innego. Jak oni wszyscy dyplomata przy okazji, jedździ do Wiednia, koresponduje z Francją i Anglią, przed Moskalami tak się układa jak Brutus przed Tarkwiniuszem, miłość ojczyzny ma wielką, nienawiść wrogów jeszcze większą, największą dumę. O tej mówi ksiądz Marek, ta pokazuje się sama, kiedy Wojewoda „zdaje“ Pułaskiemu dowództwo, jak żeby je był miał, a Francuzów uwalnia ze służby imieniem Rzpltej. I kiedy układny i zręczny Jenerał w rozmowie rzuca mu zdradzieckie słowo „u was tron elekcyjny“, to dreszcz przechodzi, bo zdaje się, jak żeby się było w gabinecie Repnina lub Stackelberga. Wiele razy oni w ten sposób rozmawiać musieli!

Akt drugi, to Pułaski, Choisy, ksiądz Marek, niedobitki konfederatów w karpatach noszący się z planem odebrania Krakowa. Jakim był rzeczywisty Kazimierz Pułaski? któż wie. Ale w pamięci, w wyobraźni narodu, pozostał otoczony takim blaskiem bohaterstwa, takim urokiem poezyi, że ten pierwszy partyzant, ten pierwszy powstaniec, został i ideałem powstańca. I takim zrobił go Mickiewicz w swoim dramacie: każdy inny byłby w sprzeczności z naszym uczuciem, żaden nie byłby prawdziwym. Ten Kaźmierz wydał się niektórym nadto lirycznym, nadto romansowym, witającym się za czule z górami i lasami, a za mało żołnierzem i partyzantem. Tak nie jest. On jest czuły, ma w duszy ten rys poezyi, zapachu, uniesienia, ależ, bez tego, czy byłby bohaterem, czyby był bohaterem polskim, czy byłby tym ideałem powstańca, którym być powinien? nie. Jakto, macie Polaka, Polaka idealnego, i chcecie, żeby nie był czuły, cokolwiek marzący, choćby cokolwiek zanadto? ależ on wtedy nie byłby prawdziwy, i niech mówią co chcą, byłby gorszy, byłby brzydszy. A gdyby w deklamacyi więcej prostoty, gdyby ton smutku tłumionego, a od czasu do czasu umyślna i udana chwilowa weselość, przekonałby się każdy, że w tym liryzmie Puławskiego nie ma zbytku ni przesady, tylko wielki wdzięk, wielki urok poetyczny. A ileż go ma dopiero, kiedy tak pięknie i dumnie pomiata

„jakaś tam zamorską sławą“, albo w swojej rozmowie z księdzem Markiem, ze swoim zapałem wielkim a sumieniem „czystem jak to źródło.“ Widzieliśmy takich, którzy na jego widok oczy zasłaniali z żalu, i pojmujemy ich zupełnie: widok jest rozdzierający. On robi to, co od lat stu robiło już tyłu — on pójdzie i przegra i sprowadzi, przyspieszy przynajmniej pierwszy rozbiór, jak w sto lat po nim inni sprowadzą dzisiejszy stan Królestwa, Litwy i Rusi: on kiedy mówi, że góry wyjdą za nim w pole, ludzi się, jak się tyłu w dobrej wierze ludziło, jak inni w złej wierze wreszczeli, a my, my dziś nawet złudzeń nie mamy i wiemy, że na tupnięcie nogą legiony nie wychodzą z pod ziemi, — myśmy tyle razy tupali. I dlatego on jest tak bolesny do widzenia, że wiemy, jaki będzie koniec, dlatego słuchać go tak przykro, że słowa podobne do tych które on mówi, słyszeliśmy nieraz z ust niegodnych, że ten powstaniec pierwszy ma pewne podobieństwo z następnymi, ten prawdziwy z niejednym samozwańcem, ten ideał z niejedną parodią, że tacy, którzy uciekali i udawali, wołali także „śmierć wrogom, hura“ i podobnie.

Ale cóż z tego? dla nas niejedno wspomnienie gorzkie i rozdzierające, prawda. Ale w czymże to jego zmienia lub jemu uwłacza? Nie o tych myśmy, którzy szli wywołując takie hasło głośno a potem wracali, ale o tych którzy je sobie powtarzali cicho i nie wracali, wtedy będziemy wprawdzie i wtedy ten Pułski wyda nam się typem smutnym zapewne, ale bosko pięknym. A to podobieństwo, to powtarzanie słów i hasła, czegoż ono dowodzi? czy nie ciągłości i niezmienności uczuć tych samych, czy nie tego, że niejedyn zły i niegodny musi używać i nadużywać imion świętych, żeby lepszych od siebie pociągnął? czy nie tego, że jak położenie, które się za jego czasów zaczynało, do dziś dnia zostało tem samem, tak dziś jest to uczucie, ten ideał jaki był wtedy? Nie na ludzi patrzmy, na tę lub ową twarz, głowę, nazwisko, ale na głębię serc, na to źródło dobrego, które jest w każdym sercu, choćby miękkim, choćby niedołężnem, choćby zepsutem, a wtedy to podobieństwo idealnego Pułskiego poezji do nas rzeczywistych, biednych, i jego niegodnych, nie wyda nam się tak przykrem i smutnem, a on sam wyda nam się tem czem jest, wzniosłym typem bohaterstwa i patriotyzmu.

To co nas najwięcej razi, to co nam przypomina smutnych fanfaronów i ich marne przechwałki, te góry, które mają wyjść w pole i żołnierze z pod ziemi, to się tłumaczy czasem w którym dramacie był pisany. Gdyby po roku czterdziestym szóstym, czterdziestym ósmym, ab i po sześćdziesiątym trzecim, byłby Mickiewicz czuł, iż w usta bohatera nie należało kłaść słów nadużytych tak wiele razy i przez takich ludzi, że one muszą budzić niedowierzanie: ale w owym czasie, nie dziw, że tego nie czuł, był od nas o kilka smutnych doświadczeń uboższy. Jego Pułski miał mieć zapał i wiarę w swoją sprawę, ale nie miał być człowiekiem chwytającym lekkomyślnie za broń, której długo dźwigać nie zdoła. Przecież ten

rys nieogłędności, ten wstręt do rachuby, to polskie „jakoś to będzie“ jest w Pułaskim, i dobrze że jest. Przez to on, jak mówi Choisy, Polak prawdziwy, przez to podobny nie do niezdolnych i niedołężnych dowódców, ale i do naszych wielkich rycerzy i bohaterów. U nich wszystkich jest coś partyzanckiego, jest ta pogarda arytmetyki i strategicznych planów, w największych nawet więcej żołnierskiego instynktu jak wojskowej umiejętności, i gdyby zapytać Czarnieckiego o plany i karty, zapewne odpowiedziałyby jak ten Pułaski, „plan jest wryty na moich piętach“ Zapewne, że to nie dobrze, i na radzie wojennej Mickiewicz sam możeby Pułaskiego zbijał, ale tu chodziło mu o to, żeby zachować właściwą fizyognomię partyzanta, odmalować go takim, jakim być musiał.

A naprzeciw tego Polaka, który strategię i arytmetykę ma za nic, stoi Francuz, który znowu wierzy tylko w umiejętność, w dyscyplinę wojskową. Kontrast wspaniały. Ten Choisy, wychowany w jakiejś szkole oficerów, wywieziony służbą w wojsku regularnem, rusza ramionami na Polaków, że zasadzają jakieś nadzieje na ruchawce, a sam zasadza je na niedobitkach swojego pułku, myśli, że tą garstką Francuzów da radę Moskałom, bo choć to garstka, ale Francuzi i regularny żołnierz. Prześliczny jest ten Francuz, trzeźwy, praktyczny, oburzony i rozgoryczony tem co w Polsce widzi, wyrzekający na nią i o swojej wyższości przekonany, a przecież na przekór swemu rozsądkowi „zakochany w obłąkaniej“, do której go przywiązuje instynkt i honoru i sumienia. Jak Jenerał jest wybornym obrazem tego co o Polsce myśli i co dla niej czuje Rosya, tak znowu Choisy jest obrazem tego, co o niej myśli i co dla niej czuje Francya, są w nim wszystkie te pierwiastki, które były w długiej i bądź co bądź drogiej „sympaty francuskiej.“ Daj Boże, żeby on typem być nie przestał: dziś może to więcej jeszcze dla nich jak dla nas do życzenia.

Jeżeli jest co do zarzucenia „konfederatom“ to jedno chyba, że po rozmowie Pułaskiego z ks. Markiem, po tej przepysznej groźbie Marka, która brzmi jak natchniona przepowiednia, następuje scena trzecia, w której góral w prostocie ducha mówi Pułaskiemu o Hrabinie, prawie go z nią swata... te wspomnienia lat dziecinnych, ta miłość, to wszystko w takiej chwili wydaje się małym i obniża wniosły ton sceny poprzedniej, psuje wrażenie.

Ala to co dalej?. Czy Mickiewicz pisząc swój dramat dla sceny francuzkiej pomyślał kiedy, że on może być grany i na polskiej? czy zdawał sobie sprawę z wrażenia jakie robić będzie na polskim teatrze to zakończenie aktu drugiego? Chwyta ono za najdroższe uczucia, podnosi serca tak że wyżej już się podnieść nie dadzą, a w tej samej chwili ściska je najsroższą boleścią. Na scenie jest powstanie w całej swojej idealnej wzniosłości, z całą swoją pięknnością dążeń, uczuć, zapалу, wiary, i z całą rzeczywistością także, z całym podobieństwem do tego co się widziało: kilkudziesięciu ludzi, jedni niby w mundurach, drudzy w siermięgach, inni, jak się zdarzy, uzbro-

jeni rozmaicie, rozdawanie broni i ładunków, przemowy naczelników, okrzyki hurra, naprzód, i podobne, w tem wszystkim jest taki realizm, takie podobieństwo do wszystkich „punktów zbornych“, że nie jest się na teatrze, ale gdzieś w jakimś lesie na granicy, widzi się nie Pułaskiego i jego towarzyszy ale różne twarze znajome, odzywają się wszystkie wspomnienia, i odzywa się swoim sztyderycznym głosem doświadczenie wtórując słowom Francuza „otatni Polacy idą na śmierć“. A między tem co się dzieje na scenie, a tem co się wie z życia, jest taka straszliwa sprzeczność, serce jest tak rozdarte pomiędzy ich zapalem a naszym smutnem doświadczeniem, rzeczywistość tak ideałowi urąga, tak go przedrzeźnia, że wrażenie staje się innem zupełnie niż zwykle w teatrze: zwykle jest to udział tylko w cierpieniu istot fikcyjnych, wzruszenie; tu jest cierpienie, prawdziwe, i większe w sercu widza niżeli w sercu bohatera tragedyi, większe dziś niżeli w sercu poety kiedy to pisał. My, którzy na ten dramat patrzymy, a którzy jesteśmy nie jego widzami tylko ale i aktorami także, jesteśmy w sytuacji smutniejszej, tragiczniejszej, niż Pułaski i książd Marek. Tego nigdy od początku świata w żadnym teatrze nie było, jak nigdy nie było takiego zbliżenia i podobieństwa między tem co się gra na scenie, a tem co się dzieje po za nią.

I dla tego, wrażenie tej sceny jest tak wzniosłe, i tak smutne zarazem, że się z niczem nie da porównać, dla tego jest na teatr za prawdziwe, za wysokie i za wielkie. Co tu robią lampy, dekoracye, orkiestra, krzesła i łoże i te wszystkie przybory kiedy ci ludzie broń nabijają? czy to teatr? czyż to nie świat prawdziwy i rzeczywisty? a cóż one robią dopiero kiedy Choisy mówi, że ci ludzie „na śmierć idą“? czyż te teatralne przybory chcą w nas wmówić że to teatr, udać że to wszystko udane tylko? któż im uwierzy! a zwłaszcza co robią lampy i dekoracye, kiedy ks. Marek modli się lub gromi, po co przypominają że to teatr, kiedy człowiek jest tak usposobiony jak żeby był w kościele i słuchał Skargi robiącego rachunek narodowego sumienia? Nie, takie słowa i wrażenia są na teatr za wielkie, nie mogą się w nim zmieścić, swobodnie i szeroko może im być tylko w trzech miejscach, w kościele, w bitwie, albo w głębi ludzkiego serca.

Książd Marek... co za śmiałość wprowadzać w poezję, zwłaszcza wyprowadzać na scenę, tę postać otoczoną przez wyobraźnię całego narodu, słusznie lub nie, mniejsza, takim blaskiem świętości, cudotworczej siły, natchnień proroczych. Jakże te natchnienia oddać zdoła w ich nadziemskiej potędze poeta który sam nie znał ich i nie miał? jak zrobić żeby ten Marek był tym proroczym cudotwórcą, którym jest w naszej wyobraźni (bo inaczej nie byłby sobą), a żeby zarazem był człowiekiem z ciała i kości, nie abstrakcją? Henryk Rzewuski utrafił go szczęśliwie, pod szorstkością i prostem słowem jego Marka czuje się wielką moc duszy, ale prorocze natchnienia i widzenia, ta druga i wyższa połowa jego natury,

ta znikła, i słusznie, bo w rozmiarach jego powieści, w ich tonie, ona zmieścić się mogła. U niego jest Marek rzeczywisty, ludzki, mnich i konfederat razem, i jako taki jest doskonały. Marek Słowackiego w Beniowskim ma ten sam typ, i także bardzo pięknie oddany: ale w tym poemacie który nosi jego nazwisko, jest jakimś mistycznym doktrynerem, głosicielem fantastycznych pojęć i marzeń (nauk i prawd niby to) autora samego, jest przebraną za księdza Marka chorobliwą myślą i burzliwą wyobraźnią Juliusza Słowackiego. U Mickiewicza człowiek z ciała i kości, mnich surowy i prosty, prawowierny i karny, katolik i zakonnik, w zwyczajnych chwilach mający wszystkie pozory zwyczajnego człowieka, w ważnych, w wielkich podnosi się do wysokości natchnień i zachwyków, a w tych jest groźnym i proroczym jak Skarga, natchnionym, jak Mickiewicz w swoich największych chwilach. I to jest dopiero prawda. Extaza jest i musi być zawsze chwilą, wyjątkiem, a ci święci którzy widywali niebo otwarte i robili cuda, w zwyczajnem życiu wyglądali na prostych mnichów jak ten ksiądz Marek. Zapewne gienijusz Mickiewicza byłby zdołał stworzyć taką postać bez pomocy, ale jego długie i głębokie zajmowanie się świętymi, mistykami, studiowanie ich pism, rozpamiętywanie namiętne ich exaltacji i widzeń, to nie było bez wpływu na Marka, to pomogło do stworzenia tej postaci, która wygląda jak żeby wyszła na pół z konfederackich tradycyi, a na pół z Żywotów Świętych i Złotej legendy.

Prosty stary mnich kiedy wychodzi, żołnierz konfederacki kiedy mówi o planach na Kraków, człowiek kościoła, katolik, kiedy mówi o szmatykach, Polak nawskrós, kiedy hamując Pułaskiego sam się zapali i unosi, mnich średnich wieków, kiedy tęskni za swoją celą (w której nieraz zapewne rozmawiał w extazie z aniołami i świętymi) — ma on wszystko co w jego postaci być winno a charakter najwyższy, namaszczenie świętego, natchnienie prorocze, objawia się w nim dwa razy. Raz, kiedy na odgłos salw tryumfalnych moskiewskich grozi im sprawiedliwością, w słowach nad które Mickiewicz sam nigdy może wznioślejszych nie napisał:

Oto ze złości waszych pełną miarą
Zstępując pańscy aniołowie znoszą
Wielką moc gniewu i t. d.

A potem w kazaniu, w tem kazaniu, któreby ustom samego Skargi przystało, pod którym się tylko głowę schyla jak pod ręką spowiednika, a które ze stanowiska patryotycznego jest może najwznioślejszem i najmędrszem słowem jakie Mickiewicz powiedział.

Tak surowym nie był on dla nas nigdy, dla nas wszystkich ile nas jest:

Dla czego prysła gdzieś na wiatrów cztery
 Szlachecka szabla od moskiewskiej szpady?
 Dla czego panów senatorów rady
 Od tchów moskiewskich jak dym się rozbiły?...
 Oto dla tego żeśmy Boga mieli
 Na ustach tylko albo po kościołach...

To raz. A potem:

Płochością swoją jakżeście okropni?
 Z czymże idziecie na mocnego wroga?
 Z krzykiem? Spytajcie różnych prób krzykaczy
 Co krzyk przeciwko Moskalowi znaczy...

I coś sroższego jeszcze.

Trzebaż przykładów jeszcze bardziej jasnych
 Że te mścicielstwa i te bohaterstwa
 Są to okrutne jedynie szyderstwa
 I z duchów poskich i ze świętej sprawy...

a to wszystko kończy się najrzewniejszą modlitwą pełną łez żalu
 i prośby.

niech Bóg przebaczy, i niech już odwoła
 którego posłał z gniewem swym anioła —

i zawiera naukę:

Na moc potrzeba mocy. Na moc złego
 Jest moc dobrego.

Po tem wszystko maleje i znika, po tem kiedy przychodzi
 zakończenie aktu dramatycznie tak piękne i przejmujące, kiedy Wo-
 jewoda wydaje rozkaz *pozabijacie wszystkich* (a między tymi wszy-
 stkimi jest jego córka) — nawet się tego nie słyszy i nie zważa.

Ale, jeszcze raz, to na teatr za wysokie, za wielkie: sądzić
 tego nie można, bo te słowa nas sądzą — słuchać ich, nie wie-
 dzieć jak, na kolanach chyba jak ci co klęczą na scenie, bo one
 do nas więcej jak do nich mówione, chce się na prawdę klęknąć
 i bić w piersi, a jest się w teatrze — to otoczenie jest w wiel-
 kiej z doznaniem wrażeniem sprzeczności.

Pisarz jeden, którego zdolność i zalety wysoko cenimy człowiek z którego sądem i uczuciem najczęściej zdarza nam się być w zgodzie, (pan Leon Kapliński) zdziwiony, a nie za mało będzie powiedzieć zgorzony, chłodnym i jakoby obojętnym przyjęciem konfederatów przez naszą publiczność, dał niedawno temu swemu uczuciu wyraz bardzo wymowny i piękny, w odcinku „Czasu“. Czy zupełnie słuszny? Oczywiście, jeżeli ta publiczność była obojętną i zimną. Ale na tem przedstawieniu, jednym z późniejszych, któreśmy widzieli, ona wydała nam się skupioną, cichą i smutną, a oklaski które się tu i owdzie słyszeć dały, zdawały się być w sprzeczności z jej uczuciem, z naszym przynajmniej były w sprzeczności zupełnej. To jest zbyt wzniosłe, i zbyt rzeczywiste zarazem, zbyt piękne i zbyt bolesne, żeby jak zwykły dramat podobać się, porwać i przyjętem być mogło. Po pierwszym akcie? jeszcze: choć i ten, ci biedni suplikanci w przedpokoju gubernatora, to zbyt do rzeczywistości podobne i zbyt smutne, żeby wrażenie tak się objawić mogło jak się objawiają zwykłe artystyczne wrażenia. Ale w drugim, lub po drugim?... kiedy się zapomina o wszystkim, zapomina się, że to dramat, zapomina się nawet że Mickiewicza i że jego jedyny, a w duszy ma się za wiele smutku. Bo ten Pułaski i jego górale, my wiemy że oni idą na śmierć, myśmy ich idących widzieli — ich nadzieje: „pójdziem aż do Warszawy, choć liczbą „my karły“ myśmy je słyszeli, a wbrew Pułaskiemu my musimy powiedzieć, że nie „myśl olbrzymia tylko“ ale więcej, bo myśl sprawiedliwa, „stoi na liczbie.“ Nas tam wszystko boli i rani, bo każdemu z tych słów wzniosłych rzeczywistość zadała fałsz. Kiedy Francuzi wołają „Idziemy z wami“ dobywa się z serca odpowiedź: nie! nie poszłicie z nami, a za to tak się sprawdziło to co wam Choisy przepowiadał, że dziś nie wiedzieć kto komu, Francuz Polakowi czy odwrotnie, mógłby powiedzieć: zakochałem się w jednej obłąkanej.“ Kiedy Pułaski mówi, że przykłady były, że nie na liczbie myśl olbrzymia stoi, w głębi serc naszych głos jakiś odpowiada: nie, takich przykładów nie ma, są tylko przykłady Sadowy i Sedanu — kiedy mówi że dojdzie do Warszawy, ten głos mu odpowiada: nieprawda, Prusak zajdzie do Paryża, ale ty do Warszawy, zkąd... a kiedy Marek z taką pewnością i z taką wiedzą mówi że „Bóg nie ślepy i nie głuchy“ to ten głos przeklęty, ta hydra pamięci stawia nam w oczach całe stuletnie pasmo dziejów od Dybicza do Murawiewa, od Frydryka do Bismarcka i jak szatańska pokusa szepcze straszliwe pytanie: a kto wie? bo po stu latach to wszystko zawiodło, wszystko pokazało się złudzeniem, a prawdą tylko to co mówi Moskal: „Że rosyjskie państwo, przeważa Polskę w sile i ogromie“ to drugie że „Europa kona“, i to przekleństwo które rzuca Choisy na cywilizację. To treść historii tych stu lat, to ich nauka *moralna*. To smutne jak śmierć: dajcie nam pokój nie kaźcie nam klaskać, bo nam się chce płakać. A chcia-

łoby się może i rozpaczać, gdyby nie pokrzepienie i pociecha w tej prawdzie ostatecznej, która uczy, że

na moc złego
jest moc dobrego, a ta moc ma w Bogu
Fabrykę główną i magazyn główny,

a w którą wierząc czerpie się z niej i nadzieję, że przyjdzie kiedyś czas na spełnienie przepowiedni Marka :

Wielkie wody
poczną się dźwigać w górę i rozwieracć
paszcze ogromne. Oto z chmur całunów
zagra powszechna orkiestra piorunów.
Idą was topić, idą was pożerać
ze wszech stron razem wszystkie śmierci świata!

Tyle o tym ułamku, który jest najpiękniejszym dramatem polskim, który gdyby był całością, byłby jednym z arcydzieł dramatycznych świata, a taki jak jest, jest świadectwem gieniuszu Mickiewicza, jeżeli nie najwyższem, to nie mniejszem od Wallenroda i Dziadów, może nie mniejszem od Tadeusza.

Słowo tylko jeszcze o przedstawieniu. Porównujemy tak często aktorów polskich z zagranicznymi i dziwimy się dla czego tak rzadko tamtym dorównywają. Dajmy im dramat własny, polski, każmy im przedstawiać świat uczuć i pojęć swoich, w którym żyją i który znają, a będą tak grali jak tamci. Pokazało się to na przedstawieniu Konfederatów. Każda rola prawie była grana z trafnym instynktem, z intuicyjnym zrozumieniem charakteru, choć nie każda z dostatecznym wyrobieniem, wprawą. Pan Skąpski na przykład, artysta młody i początkujący, który zapowiada talent ale szkoły jeszcze nie ma, zebrał oklaski bardzo zasłużone w trudnej roli Jenerała. Zbywało mu na wprawie, cokolwiek na ogładzie i elegancji, ale on tego Moskala doskonale rozumiał, bo jego uczucia zna z praktyki. To jedno pamiętać by trzeba, że jenerał podoba się Hrabinie, uchodzi za jej kochanka, zdaje się, że nim jest na prawdę, — żeby ten stosunek wytłumaczyć, powinien Jenerał mieć pewien pozorny, zewnętrzny powab. Pan Fiszer, również młody, ale daleko już więcej wyrobiony i w lepszej szkole, którego talentowi zawsze nam miło oddać sprawiedliwość, oddał doskonale typową postać doktora, wycieniował, wymodelował tego artystę szpiega z bardzo delikatnym artystycznym wykończeniem. Pan Zboiński miał do dźwigania tragiczną posagową figurą wojewody, i udźwignął ją, nie upadł pod ciężarem: można sobie wyobrazić Wojewodę lepszego, ale ten był dobry. Pułaski... trudno jest zrobić z siebie ideał powstańca, i urzeczywistnić taką postać

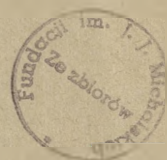
Pułaskiego jaką każdy z nas ma w swojej wyobraźni: a dwie role Choisy i Adolf potrzebowałyby koniecznie innego obsadzenia: wszystkie pomniejsze, Starościna (pani Wolska), Starosta (pan Ładnowski A.) Burmistrz (pan Zamojski), Miecznik (pan Eker), Zbroja (pan Siedlecki), nawet bezimienny Stary szlachcic (pan Lidke) były bardzo dobre. Ale komu należy się wszelki honor, to pani Hoffmann za Hrabinę. Wszystkie rysy i cienie tego zawilego charakteru i tej trudnej fałszywej sytuacji, patriotyzm, a przytem niechęć i żal do Polski i Polaków: romans z Jenerałem a wstąpienie do Moskali, żal do rodziny a tęsknota za nią, stłumiona ale żywa jeszcze miłość dla konfederata, szlachetna natura, a przytem duma i upór w złem, wszystko tam było, a nad wszystkim górowało i najpiękniej było oddane, to uczucie goryczy do współziomków, którym Hrabina darować nie może, że ją krytykują, że ją upokarzają, że ją znieważają, ale najbardziej tego, że ją mają za przyjaciółkę Moskali. Ze wszystkich ról dramatycznych pani Hoffmann, ta jest może najlepszą.

Że ksiądz Marek jest najlepszą rolą pana Ładnowskiego, że jest przedstawiony z takim głębokim i wszechstronnym zrozumieniem postaci, a z takim uczuciem, z takim ogniem, iż młody artysta dorównał wielkim rozmiarom tej postaci, na to jest zgoda powszechna. Być księdzem Markiem prawdopodobnym tylko, nie rażącym, musi być trudność niesłychana: ale być księdzem Markiem prawdziwym, żywym, pięknym, połączyć w sobie i mnicha i konfederata i natchnionego proroka, wcielić w siebie ten wzniosły ideał Mickiewicza, to dla artysty Polaka tryumf, jakiemu równego trudno znaleźć. Pan Ładnowski jest rzeczywistym mnichem, ruchem, chodem, zachowaniem, przypomina wszystkich bernardynów i reformatów, prawdziwa klasztorna figura, bardzo poważna naturalnie, ale bardzo prosta, nie wiedząca o sobie. Kiedy mówi o szymatykach, wtedy ma taki głęboki akcent prawowierności i żarliwości, taki katolik, taki ksiądz, tak różny od wszystkich księży „politycznych“ naszego wieku, jak Mickiewicz chciał, żeby był Marek: a jego kazanie i modlitwa są powiedziane tak, że dreszcz przechodzi, że tchu brakuje, że kobiety płaczą, a mężczyźni robią prawie to samo. Pierwsze słowa są szorstkie, energiczne, rozkazujące, z gniewem na naród pijący i rozpojony. Następne opowiadanie o dzieciach wbijanych na piki, i kazanie, powiedziane są w wysokim patetycznym tonie, z drżeniem w głosie, z natchnieniem w oku, z postawą którejby każdy malarz mógł pozadrościć, a bez cienia przesady. Modlitwę zaś, w której się Marek najwyżej podnosi, mówi p. Ł. cicho, z wielką prostotą, modli się prawdziwie nie deklamuje, a mówi tak rzewnie i gorąco, kłęczy i wygląda tak pięknie, jak jaki święty mnich z hiszpańskiego obrazu, że doprawdy sam Mickiewicz mógłby być mu wdzięcznym za takie oddanie księdza Marka.

Wszystko razem wzięwszy, miesiąc ten ostatni z którego zdajemy sprawę, był podobno najpiękniejszą chwilą w życiu naszego

teatru, nie krakowskiego, ale polskiego, bo w nim przedstawił teatr to, co dramat polski ma najwyższego, najpiękniejszego, i położył tę wielką zasługę, że przedstawieniem dopomógł do należytego zrozumienia i ocenienia arcydzieła. I może on żyć długo i mieć najdoskonalszych artystów, a dnia tak pięknego nie dożyć. Bo na drugiego Mickiewicza i drugi dramat taki jak Konfederaci możemy czekać długo, a na to liczyć trudno, żeby się ich zatracone trzy akty jeszcze kiedy znalazły.

St. Tarnowski.



F

8960

Dr. J. W. Rok M- wski (recenzja)

