

## K U R S

KAROLA MAGNIN.

O początkach teatrów w Europie

*Dalszy ciąg.*

## C Z E Ś Ć D R U G A.

*O d w i e k u VI. d o XII.*

Od wieku szóstego, nawał barbarzyńców, podobny do potopu zalał państwo rzymskie, to jest większą prawie część świata, poskromił się sam przez siebie, i do właściwego wrócił łożyska; lecz straszny cios ludy nowe zadały sztuce pogańskiej, zaciągając się pod chrześcijańskie sztandary. Dotąd widzieliśmy pasowanie się starożytnych wyobrażeń z wyobrażeniem nowocześnie; lecz od szóstego wieku, to ostatnie samo tylko istnieje, odniosło ono zupełny tryumf i zajęło miejsce swego współzawodnika. Znalazła się wprawdzie zawada, która na niejaki czas wstrzymała sztukę chrześcijańską, to jest powolne tworzenie się nowożytnych języków; lecz nastąpiło niezaprzeczone ulepszenie; gdyż podług nas, jednem z największych dobrodziejstw chrystyanizmu, jest rozprzestrzenienie światła.

W szóstym wieku nowy żywioł wmięszał się do poetycznej dziedziny; to jest literatura legendowa (czyli podań), która utworzyła literaturę dramatyczną średnich wieków. Legenda ma w istocie styczność z odą, epopeją, dramą, apologiem, słowem, ze wszystkimi prawie gatunkami poezyi. Zupełnie więc nowa otworzyła się kopalnia.

Drugim żywiołem dramatu w owęj epoce, były zabobony barbarzyńców, pomimo oświaty jaką duchowieństwo chrześcijańskie przytłumić się je starało, jeszcze zjawiały się niekiedy. Z resztą, wszystkie prawie zabawy były duchowne. Biesiadom towarzyszyły śpiewy, tańce i giesta; lecz się nie zdaje aby już wówczas istniały mimiczne przedstawienia.

Dyalogi bardzo wówczas były w użyciu. Znajdujemy w dziełach Izydora z Sewilli, *conflictus virtutum et virtutum*, jemu przypisywany, a którego wszystkie osoby są metafizyczne; dyalog ten dosyć jest podobnym do moralności wieku piętnastego.

Co się tyczy śpiewek satyrycznych, te najsurowiej były zakazane; nie tak się rzecz miała z uczonemi zwierzętami i sądowemi pojedynkami. Były to najulubieńsze zabawy pospółstwa; lecz to wszystko nie ma w sobie nic artystycznego.

Na wschodzie jeniusz dramatyczny mniej daleko niżeli na zachodzie ucierpiał od napadu barbarzyńców, i zachował w Konstantynopolu główne swoje ognisko. Teofilaktus Pimokata przytacza, iż podczas ślubnych uroczystości Cesarza Maurycego, kilka sztuk przedstawiono, a w Focyuszu znajdujemy zakaz, niedozwalający chrześcianom być na nich obecnymi. Co się zaś tyczy dramatu hieratycznego, rozwinięcie jego opóźniło się przez odszczepieństwo Ikonoklastów. Pozostał nam jednak dosyć ciekawy jego zabytek; jestto dyalog pomiędzy Adamem i Ewą, znajdujący się w dziełach Ignacego Grammatyka (*Specilegium patrum*, to: II. pag: 729). Dyalog ten składa się z 43 wierszy, poprzedzonych argumentem.

Wschód był więc nieco od zachodu bogatszym.

Pan Magnin tak wyczerpawszy VI i VII wiek, zglębia następnie: okazuje nam iż w VIII wieku, zachód korzystając z prześladowań niszczycieli obrazów, zбогаcił się kosztem wschodu przez przyjęcie artystów opuszczających Konstantynopol. Zwracając potem swą uwagę na liturgie, wskazuje nam ich stopniowe rozwinięcie i przeistoczenie się w pogrzebne dyalogi.

W owiej to epoce także weszło w zwyczaj śpiewać pieśni na Boże Narodzenie, i wystawiać cześć którą Magowie oddają nowo narodzonemu Chrystusowi. Wtenczas także powstały uroczystości zwane *deposuit*, a kuglarze wszędzie jak najlepiej byli przyjmowani. Dochowanym jest jeden z ich żalobnych śpiewów, czyli *placitus*, ułożony na śmierć Karola Wielkiego.



W następnym wieku (to jest X.), pomniki teatralne bardzo są liczne, a wielcy ludzie i wielkie polityczne wypadki zbyt prędko po sobie następują; byśmy nie mieli zaprzeczyć nadanej mu nazwy wieku żelaznego, w którym literatura ani żaden postęp nie istniały. Pośród pomników pozostałemi nam z owej epoki, pominąć nie należy sielanki Teodulusa, która jak nam się zdaje podczas biesiad śpiewano. Dramat ten napisany przez Włocha, który odbył nauki w Atenach, a później został biskupem, nader jest dziwaczny i ciekawy. Jestto kłótnia pomiędzy *Alithią* broniącym chrystyanizmu, a *Zeustifem* obstającym za pogaństwem. Sielanka składa się z siedmdziesięciu strofek czterdziestowych; których całość nader jest uwagi godną.

W tej epoce, sztuka zaczyna od własnej myśli pożyczać natchnień. Legendy nie są już tylko biograficznymi podaniami. Przybierają fantastyczny charakter; upowszecliniają się także tańce hieratyczne. Lecz sztuka klasztorna przedstawia nam najgłówniejszy pomnik X. wieku, górujący ponad wszystkiemi innymi. Chceśmy tu mówić o teatrze Roswity:

Sławna owa kobieta żyła w klasztorze Gandarsaen, około roku 980, a imię jej znaczy *Róża biała*. Komedye jej, w liczbie sześciu, mają wszystkie za przedmiot przeszkody jakie przezwyciężyć musi cnota kobiety. Pozostawiła prócz tego bohaterski poemat o Ottonach.

Nie możemy tu wchodzić w rozbiór owego teatru, który pan Magnin zamierzył sobie w całości przetłumaczyć. Powiemy tylko iż sztuka pod tytułem: *Gallicanus*, przedstawia charakter historyczny, a *Dulcitius* jest istną farsą komieczną. W *Kallimachu*, znajdujemy namiętność taką, jak ją czuć można było w wieku X. *Pafnucy* okazuje nam czem wówczas były scholastyczne rozprawy; *Abraham* przedstawia sceny prawdziwie dramatyczne, a *Wiara, Nadzieja i Miłość*, jest komedią w prawdziwie allegorycznym rodzaju.

W XI. wieku widzimy zjawiające się liturgie komi-  
czne, które nie należy mieszać z liturgiami satyrycz-

nemi, których rozwinięcie przed wiekiem już prawie nastąpiło. W owęj epoce znachodzimy także tańce na grobach, po smętarzach, to jest taniec makabryjski w pierwotnym swoim zarodzie. W owych czasach, okropne legendy, przerażające powieści, które nam przechowały niektóre kroniki, w obieg zostały puszczone i zatrważały wyobraźnię grzeszników. Orderyk Vital jedną w pismach swoich przytacza, dowodzącą iż Dante już w jedenastym wieku miał poprzedników.

Codoliturгии, wiek ten przedstawia nam w nich mieszaninę mowy pospolitej z łaciną. Stary rękopis pochodzący z opactwa Świętego Marcyala w Limoges, a dzisiaj znajdujący się w bibliotece królewskiej, jeszcze nam coś ciekawszego objawia. Jestto tajemnica *o dziewicach głupich i dziewicach mądrych*, napisana w trzech odmiennych językach, łacińskim, francuskim i prowanckim. Jezus Chrystus mówi w tej sztuce pierwszym z tych języków, kupcy i mądre dziewice używają drugiego, dziewice głupie wyrażają się trzecim.

Na końcu tego dramatu, znajduje się kilka słów dowodzących że był często powtarzanym; ubiór używany w podobnych uroczystościach był zapewne ten sam którym widzimy przyodziane osoby na płaskorzeźbach wieku XI.

W XII. wieku, krucjaty, których skutki za nadto przesadzono, znacznie jednakże wpłynęły na sztukę wschodnią. Wojownicy krzyżowi nie znaleźli wprawdzie dramy hieratycznej bardziej rozwiniętej w Konstantynopolu, niżeli u nich była od wieku. W Azji, potęga duchowna od której całkiem zależały postępy sztuki hieratycznej, sama uległa była potędze cesarskiej. Nie mogła więc posiadać zupełnej wolności rozszerzania mniemań swoich. W saméjże ziemi świętej, na miejscach gdzie spełniona była męka Chrystusowa, liturgie nie bardziej były rozwinięte jak na zachodzie, a krucjaty przyczyniły się jedynie do postępu dramatu arystokratycznego, przez chęć jaką napęłniły serca baronów naśladowania przepychu dworu Konstantynopolitańskiego; lecz dramat hieratyczny i popularny



nie znalazł dla siebie nowego żywiołu. Zpiérwszego, pozostały nam na wschodzie dość ciekawe dwa pomniki, z których jeden, Teodora Rodromos, pod tytułem: *Przyjaźń wygnana z świata*, drugi, niejako bezimien-ny, którego autorem jest Michał Plochyrius.

Teraz zbliżamy się do epoki, w której sztuka pod wszystkiemi kształty światowy pozór przybiéra, w której cywilizacya olbrzymim krokiem postępuje. Pospółstwo w XII. wieku nie rozumiało łaciny: duchowieństwo pomimowolnie musiało używać mowy pospolitéj. I tak, poeta anglo-normandzki, Gerwazy z Pont-St-Maxence, piszący w roku 1184, uwiadamia nas, iż było zwyczajem czytać i śpiewać żywoty świętych na grobach w mowie pospolitéj. Na processyach także śpiewano zabawne kantyki, w mieszaniu łacińskiej, francuzkiej i angielskiej.

Piérwszym z pomników rodzaju hieratycznego, który doszedł naszych czasów, jest dramat o tajemnicach zbawienia, ułożony przez Wilhelma Hermana, poetę anglo-normandzkiego, żyjącego pomiędzy 1127 a 1170 rokiem. Drugi podobnie o tymże samym przedmiocie, a domniemanym jego autorem ma być Stefan z Langto-wa, biskup kantorberyjski, z roku 1207; trzecim nakoniec ogłoszonym przez wydawcę téj rozprawy w r. 1834, jest *Tajemnica męki*, objawiająca widoczne ślady światowości.

Wkrótce dramat hieratyczny wystawiany już tylko był przez świeckich. Dowód tego istnieje w dziele Mateusza z Paryża, o dwudziestu trzech opatach Sgo Albana. Pisarz ten opowiada iż roku 1141 czy 1149 proboszcz Gottfryd ułożył w Dunstaple *Igrzysko Śtój Katarzyny*. W samym Londynie widzimy w owéj epoce jarmarczne igrzyska dla pospółstwa.

Zbierzmy teraz w kilku słowach, pod względem moralnym, tę drugą część kursu pana Karola Magnin. W piérwszej, to jest od I. aż do IX. wieku, widzieliśmy towarzystwo rządzone jednostajnymi prawami podboju. Następnie barbarzyńcy, nie niszcząc, zmodyfikowali prawodawstwo cesarskie; a czas, na nowe zwyczaje nowych ludów, rozciągnął inną znowu powłokę

dekretów i proskrypcyi; były to wyroki wypływające z konsylium biskupów.

W X. i XI. wieku, feudalność zgromadziła wszystkie te następne po sobie żywioły; połączyła je w potężnej swojej prawicy, zatrzymując dla siebie wszystko co zawisło od panowania siły, a duchowieństwu zostawiając wyłącznie część umysłową.

W przeciągu XII. wieku zachwiał się jednakże ten systemat. Nowy żywioł, niepostrzeżony dotąd, zwolna wzrastał, a tym żywiołem był lud. Wsparty rozmaitemi konfraterniami, rzemieślniczymi cechami, rozciągnął władzę swoją nad dziedzictwem umysłowym, a szczególnie nad częścią jego najbardziej ożywioną, nad teatrem.

W następnym artykule rozbierzemy ową trzecią stronę dziejów teatralnych, rozciągającą się aż do XIII. wieku, tém bardziej zajmujący peryod, iż obejmuje początki naszej własnej dramatyki.

## Cegocześni Poeci Sceniczni Francuzcy.

(z *Revue des deux Mondes*)

PRZEZ GUSTAWA PLANCHE.

(Dokończenie.)

### V. ALFRED DE VIGNY.

*Alfred de Vigny* jako poeta sceniczny stoi na właściwym sobie polu, a przyczynę tej oryginalności trzeba szukać w jego osobistości, humorze i jego sposobie myślenia. Jego pierwszą dramą *Margrabina d'Ancre* i jego ostatnia *Chatterton*, istotnie mocno się odróżniają od siebie w układzie, planie i treści. Tam intryga ożywiona, pełna wypadków, tu ciche tylko rozwinięcie, ujęcie charakteru; tam ruch głośny i rozległy, tu przedstawienie wewnętrznej głębokości, rozmyślanie. A jednakże w obu sztukach jest analogia, podobieństwo, bardzo naturalnie nie w zewnętrznym kształcie, ale



w celu, jaki poeta założył w głównych charakterach. Cel ten i poetyczna oryginalność *Alfreda de Vigny* są w ogóle bardzo elegiczne. W *Margrabinie d'Ancre* mamy wiele scen wysmienitych; mianowicie rozmowy stanowiące expozycję sztuki są nader zajmujące, pełne trafnego dowcipu, pełne wytworności. Ale w rzeczy samęj, i tej dramie zbywa na intrydze. Proszę nas tylko dobrze zrozumieć: wypadków dużo w niej się znajdzie, lecz szereg wypadków jeszcze nie jest intrygą dramatyczną. Na wypadkach przestaje historia, a poeta może sobie takowych od niej pożyczyć; jego zadaniem jest zawiązać intrygę przez te wypadki. Badanie sądowe *Leonory Galigai*, pojedynki sztukę kończący, są to sceny pełne wzniosłości, wzruszenia, patetyczności, które jeszcze teraz stawają przed naszą pamięcią w największej żywości; lecz główna cecha charakterystyczna *Leonory* równie jak w *Chattertonie* zostaje elegiczną. Talent poetyczny *Alfreda de Vigny* odznacza się przed innemi; niepospolitą czystością, powabem, a przy tych wszystkich darach najpiękniej się rozwija w przedstawianiu wewnętrznej boleści duszy, w żalu. Rzecz też sama przez się niepodobna, aby poeta w dwóch różnych rodzajach poezyi był doskonałym; a elegik między innemi ma najwięcej do walczenia i pokonywania, nim zdoła swoje plody natchnąć życiem dramatycznem. Chcąc więc osądzić *Alfreda de Vigny* podług jego dwóch pierwszych sztuk, pokazuje się, że w jednej uczynił krok stanowczy, pomyślny, ku kompozycji dramatycznej, w drugiej zaś znowu wrócił do elegii. Wszelkie żywioły w *Chattertonie* ukształcone przez poetę sposobem dramatycznym, są właściwie i w samęj rzeczy elegiczne.

Nader pożądana i w należytych czasie zjawiała się ta drama na francuzkiej scenie; czystość ducha i szczytność myśli, zgola spirytualizm, z jakim ta sztuka została ułożoną i napisaną wywarł wpływ zbawienny na smak publiczności, a tém samém i na literaturę dramatyczną; w czasie, kiedy te skłaniały się ku dziwaństwu. Oklaski, z jakimi *Chatterton* został przyjęty, cichy i wewnętrzny współ udział publiczności w sztu-

ce trzy-aktowej zawierającej w całej swojej treści tylko samotność i nędzę ubogiego poety, — to wszystko mogło być uważane za reakcyę w porównaniu z ostatnimi tryumfami *Alexandra Dumas* i *Wiktora Hugo*; za reakcyę, której nie jeden sobie życzył, którą nie jeden przewidział, a o której nie jeden powątpiewał. Chwała Bogu, przekonaliśmy się że scena jeszcze jest zdolną do czegoś lepszego, i że jeszcze niezupełnie padła ofiarą sztuk przynęcających zmysłowość, sztuk tak zwanych efektowych. Lecz nasze zadowolenie w tej mierze, nie powinno nas skłonić do zbyt pochlebnego zdania o właściwej dramatycznej zasłudze *Chattertona*; jest to przedmiot elegiczny w najdelikatniejszej i najwdzięczniejszej postaci, pełen przepysznych, głębokich wyrażen uczucia. Nie trzeba jednak sobie życzyć, abyśmy widzieli wiele takich płodów jeden po drugim. W sprzeczności z materjalizmem, który opłanował teatr, służą one do oczyszczenia scenicznego ducha i smaku; lecz stawszy się piętnem dramatu, rychłoby znudziły i zostawiły publiczność w obojętności. Jeżeli spirytualizm mógł się objawić w dramacie, jako w organie, tedy powinien występować w swoich najdzielniejszych kształtach; nie w ponurych, elegicznych; głos żalu, jakkolwiek w brzmieniu wzruszający, jakkolwiek wychodzący z czystej wzniosłości poetycznego ducha i umysłu, wprawdzie niechybnie zdziała wrażenie na czytelniku, ale słuchacza rychło osłabi, utrudzi. Jest to chluba dla pana *de Vigny*, że sobie przyswoił lepszą stronę człowieka, przez *Dumasa* niepoznaną, a zmienioną przez *Wiktora Hugo*, że niewidzialną siłę, domysł o wewnętrznej piękności niezmaconej żadną burzliwą chucią, że to wszystko przyjął do swojego dramatu, że zniósł na scenie walkę przeciw rażącej zmysłowości. Lecz że *Chatterton* pozyskał oklaski, jeszcze nie dosięgnął zupełnego tryumfu. Nie trzeba zapominać w jakim czasie ta sztuka wyszła na scenę; było to rychło po najgłośniejszych płodach *Dumasa* i *Hugo*, kiedy publiczność została już poniekąd wycieńczoną, kiedy ogół już był przesycony ciągłym widowiskiem eudzolożstwa i ru-



sztowań, kiedy wszyscy łaknęli wzruszeń lepszych i szlachetniejszych. Cicha, wstydliwa, wzajemna miłość *Chattertona i Kitty Bell* była zbawiennym, przynęcającym punktem oparcia dla zużytej, osłabionej chęci widowisk; to właśnie i czysty, piękny styl, doskonałość poetycznego wykonania, wyjaśniają nam owe oklaski i zadowolenie, które poeta zyskał za swoją sztuką.

### *Zakończenie.*

Wyrzekliśmy nasze mniemanie o tegoczesnych autorach scenicznych, bez zatajenia naszej niechęci ani też naszego zamiłowania dla jakiejś rzeczy. Porównując ich, ujrzymy, że każdy z nich pisze dla oddzielnej klasy towarzystwa. *Scribe* dla kapitalistów i bankierów, *Delavigne* dla klasy średniej, *Hugo i Vigny* dla młodzieży wykształconej w literaturze. Sztukom *Scribego* służy za podstawę gotówka w sztabach i monetach; sztukom pana *Delavigne* moralność w wszelkiego rodzaju przysłowiach, o szczęściu, spokojności i o złotej mierności (*aurea mediocritas*). *Scribe i Delavigne* właściwie nie mają nic wspólnego z teatrem, jako instytucją moralną; piszą tylko dla przyjemności słuchaczy, którzy lubią aby chwalono pieniądze i złotą mierność; skoro to skrupulatnie jest wykonanem, wówczas kapitaliści i obywatele niczego więcej nie żądają. Trzej więc tylko nam zostają: *Hugo, Dumas i Vigny*, którzy dzierżą w swych rękach sztukę dramatyczną. Owi trzej rycerze przedstawiają dosyć jasno trzy cechy dramatyczne: popęd zmysłowy przepych dla oka i miękką muzykę elegiczną. I w tém to właśnie okazuje się także ich doskonałość. *Hugo i Vigny* mają na rozkazy większą czystość i poprawność stylu; w dziełach zaś *Dumasa* nie ma śladu stylu, lecz umie on nadawać swoim osobom więcej zmysłowości, dotykającego życia. Który z nich trzech najwięcej rokuje dla przyszłości; któż to osądzi? Głównym warunkiem jest, aby każdy z nich porzucił swoją jednostronną naturę i sposób pisania; a do tego trzeba wielkiej nauki i sumienności poetyckiej. Wprawdzie *Vigny* nie może, ani powinien kopiować zmysłowości *Dumasa*; ani *Dumas*

nie może nadawać swoim wierszom elegicznego kolorytu, cechującego dzieła pana *de Vigny*; albowiem człowiek nie tak łatwo wyrzec się może w zupełności swojej natury; ale każdy z nich ma siły i przymioty, przez które talent jego kolegów może się wykształcić i użyć.

*M. Rub....*

## AGNIESZKA SCHEBEST.

Szkic biograficzny.

(z *Dziennika Artiste*).

Przed kilku laty pewien stary węgierski żołnierz stał garnizonem w Weronie. Był żonaty i miał dwie córki, obie młode i piękne, biedne dzieciны nauczone towarzyszyć ojcu z prowincyi do prowincyi, z garnizonu na garnizon. Tym sposobem przychyły z nim do Włoch, klassycznej ziemi sztuk nadobnych. Pod pięknym niebem Auzonii, oddychając ożywczym powietrzem południowych namiętności, obie młode Niemki uczyły się być Włoszkami; Włoszkami przez potęgę serca, Włoszkami przez zapal do sztuk nadobnych, lecz zawsze Niemkami, zawsze skromnemi córami północy, co do słodyczy i czystości obyczajów. Starsza szczególnie, Agnieszka, okazała wkrótce tak wielkie usposobienie do muzyki i sztuki dramatycznej, iż sam kapral Schebest, chociaż tylko prosty żołnierz, nie mógł dłużej nie poznać jej całkiem artystycznego powołania. Sławny *Maestro*, ten sam co ukształcił panią Schroeder-Devrient, pierwsze dał jej lekcye; lecz zmiany wojennego życia, powołując napowrót pułk węgierski do Austrii, wydarły Włochom ów powstający talent, zdający się już im obiecywać powtórna Pastę. Agnieszka nie poprzestała jednak swych nauk muzycznych, i niezadługo potem wystąpiła na teatrze Drezdeńskim. Odtąd sława jej szybko wzrastać zaczęła, i wkrótce każda germańska stolica, każda mała lub



wielka rezydencya zapragnęła posiadać ją na przemian. Świetne jej powodzenia na teatrach w Sztutgardzie, Karlsruh, Peszcie i Wiedniu, z całą mocą żyją jeszcze w pamięci dylettantów zarenskich. Wschodnie nawet nasze granice miały przyjemność złożyć w imieniu Francyi hold temu prawdziwie Europejskiemu talentowi. My, cośmy ją słyszeli w Strasburgu, wiemy czém już jest, i czém kiedyś być obiecuje panna Agnieszka Schebest. Cudowna śpiewaczką i aktorką namiętna, porywa, wzrusza, unosi, zapala; gdyż jest także piękna, piękna pięknoscią pani Malibran i Julii Grisi. Trzeba ją widzieć w roli Romea, aby pojąć cały jej urok, wdzięk i potęgę! Wspiera ją szczęśliwie młodsza jej siostra, Nina Schebest, w roli Zulietty okazująca się być godną jej siostrą.

Panny Agnieszka i Nina Schebest bawią od niejakiego czasu w Paryżu, gdzie miejsce ich zdaje się być naznaczonem w Włoskim teatrze.

## TEATRY BERLIŃSKIE.

*Z pamiętników malowniczych Wodewilisty, który mógł być czém innem; przez E. Théaulon.*

W roku 1823 dwa tylko teatry znajdowały się w Berlinie: Opera, zbudowana przez wielkiego Frederyka, i *Schauspielhaus*, wzniesiony jak mi powiadano, podług planów i rysunków teraźniejszego Monarchy.

Sala Opery odznacza się jedynie łożą królewską, umieszczoną, jak we wszystkich niemieckich teatrach, ponad parterem. Teatr bynajmniej niesprzyjający maszyneryi i działaniom scenicznym, gdyż nie ma spodu z przyczyny zbytnej wysokości rzeki, ani sufitu, sam nie wiem dla czego.

Tam to miała być wystawioną opera *Alejdor*, tam widziałem pierwszą reprezentację opery *Dydona*; muzyka była pierwowotworem młodego pruskiego artysty.

Z religijném milczeniem słuchano pierwszych trzech aktów téj lirycznój tragedyi. Ponieważ nie przywoływano autora, więc dzieło nie udało się? — rzekłem do pana Erchlaus obok mnie siedzącego. — Dowiemy się o tém dopiero pojutrze, odpowiedział. Trzeciego dnia sala była próżną i król nie przyszedł: sztuka upadła. —

Znajdowało się wówczas w Operze Berlińskiej kilku miernych śpiewaków i kilka przewybornych śpiewaczek. Jedna z nich, pani *Schulz*, odznaczała się zarówno jako aktorka, przez swój talent, i kobieta, przez rzadkie cnoty. Poszła za Radcę królewskiego, i książęce nawet salony otwartemi dla niej były.

Król bardzo dbał o moralność swojój opery, wymagał, ażeby teatr, przeznaczony ku zabawie królewskiej rodziny, odznaczał się przedewszystkiém najsurowszą przystojnością. Balet królewski składał się wówczas z pięćdziesiąt do sześćdziesięciu młodych dziewcząt; wszystkie były blondynki świeże, ładne i w równym prawie wieku. Zachwycającą tworzyły całość; lecz najbardziej zwiększała urok tego obrazu reputacya tych nimf lekkich, czystych jak *córy Helikonu*.

Nasza akademja królewska nie przedstawiła nigdy publiczności paryzkiej nic podobnego, co by porównać można z bogactwem, wspaniałością i wdziękiem baletu *Alina*, dawanego wówczas w teatrze Opery berlińskiej.

Król co wieczór przychodził za kulisy swego ulubionego teatru, i przez uczucie monarszej delikatności ciągle tam zostawał z głową odkrytą, przemawiając do każdego z ową miłą uprzejmością co go uczyniła bożyszczem jego ludu.

Chóry tego teatru prawdziwie zadziwiające były w wykonaniu.

Teatr Opery leży przy wielkiej drodze wiodącej z zamku do bramy Brandeburskiej, na której znajduje się ów sławny rydwan, który zwycięstwo umieściło niegdyś na tryumfalnym łuku oszpecającym plac Karuzelu. Droga ta, zwana *die Linden* (lipy), zdobna mnogimi pomnikami i posągi, czyni Berlin podobnym do starożytnego miasta; z resztą jedna téż tylko ta dziel-



nica jest w niem najpiękniejszą i najbardziej uwagi godną. Małeńka rzeczka Spree, która dla przepłynięcia miasta na kilka dzieli się kanałów, niezmiernie utrudnia cyrkulacyę powozów i pieszo idących osób. Biada ci, jeśli masz schadzkę miłosną lub pilny interes, będziesz może musiał czekać przy każdej gałęzi Sprei, dopóki most podniesiony dla przechodu piętnastu lub dwudziestu statków, znowu spuszczonej nie zostanie. Dzień cały załedwie wystarczylby niekiedy do przebycia Berlina.

Główne ulice wyciągnięte są pod sznur jak w Turynie; zasługuje także na uwagę plac zamkowy, na który wchodzi się przez most, ozdobny konnym posągim wielkiego Elektora, głowy sławnego Brandeburskiego domu; z pod tego posagu widać w rogu zamku wieżyczkę; tam był gabinet, w którym Fryderyk Wielki tworzył tak piękne plany wojenne.

Jeszcze słowo o teatrze Opery. Zostawał pod dyrekcyą Spontiniego; miał jeszcze prócz tego nad-intendenta: był nim hrabia Brühl, magnat całkiem artysta, który wierny instrukcyi królewskiej, prawdziwym był ojcem aktorów. Można było powiedzieć: jak pan, taki nad-intendent.

Drugi teatr (*Schauspielhaus*) zbudowany jest na placu żandarmów.

Architektura świątyń luterskich zasięga dopiero wieku Ludwika XV, i zupełnym brakiem gustu i elegancyi uderzającą stawia sprzeczność z gmachem teatralnym, w którym starano się przypomnieć, chociaż niedokładnie całą wielkość pomników starożytnych. Ma wadę naszej giełdy Paryzkiej; nie jest dość wysoki względnie do swęj obszerności, okna są w nim za bardzo liczne, i wieczór wygląda jak ogromna latarnia umieszczona na środku placu; lecz wspaniale jego skrzydło-schody (*perron*) sięgające pierwszego piętra, a pod któremi przejeżdżają powozy, nadają temu pomnikowi pozór wielkości, na której zupełnie zbywa naszym teatrom Paryzkim. Gmach ten prócz części scenicznej, zawiera w sobie niezmierną salę koncertową,

pracownie malarskie i obszerne składy. Jestto jedném słowem wzorowa sala.

Grano w *Schauspielhausie* tragedye, komedye niemieckie, wielkie opery, a nawet i tłómaczone wodwile.

Widziałem tam Don Karlosa Szyllera; rola margrabiego Posą; najbardziej rozczulająca w tém wspaniałém dziele, wystawiona była przez aktora imieniem Wolf z cudną prostotą i naturalnością.

Tamtó dano także *die Ahnenfrau*, (znana u nas w pięknym przekładzie tragedya, *Matka Rodu Dobratynskich*) dzieło tegoczesne, którego niepodobna do prawdy fantastyczność, nie przeszkadza jednak mocnemu zajęciu; wieko grobowca rozwiązuje dramat, zamykając się z trzaskiem po za cieniem, dotąd błędnym, teraz szczęśliwym i zadowolonym staréj matkirodu (*Ahnenfrau*).

Widziałem tam *Dziewicę z Orleanu*, w której namaszczenie Karola VIIgo w Reims z takową wyobrażone jest okazalością, iż Francya nic równego nie może jęj stawić nawet w *Zydówce*.

Widziałem *Frejszycę*, o którym *Robins des Bois* niedokładne może tylko dać wyobrażenie.

Widziałem *Ryszarda Lwie Serce i Kalifa z Bagdadu*; gdyby widzieli ich wystawę, pękliby ze złości PP. Crosnier, Solomé, Varez i wszyscy inni znawcy z rzemiosła.

Widziałem pod tytułem *Schiffcapitain* (kapitan okrętowy), tłómaczenie małej mojej sztuczki *Zeglarz*. Anim się spodziéwał żem tak dobrze ją napisał! Niewinne moje dziewczę pozwala się uwozić wraz z kanarkiem i kotkiem: jest w tém zachwycająca naturalność; lecz gdy chciałem wprowadzić u nas tę niemiecką naiwność, publiczność przyjęła kotka, a wygwizdała kanarka. Od czegoż więc zawisła wziętość?

Widziałem tam także *Dwóch więźniów z galer*; gdyż aż do szaleństwa lubiono ich w Niemczech. Lecz w Berlinie melodrama francuzka zmieniła się w piękną i dobrą tragedye, dzięki talentowi pana Devrient; aktorowi połączone w grze swojej patetyczność i okropność Keana, z trywialną nieco lecz tak prawdziwą



komicznością naszego Tircelina. Cudnie dopomagała mu młoda i piękna aktorka, którą nie mogę porównać chyba do panny Mars z wdzięku poruszeń i postawy, a do panny Georges z gwałtowności i głębokości uczuć. Rzecz godna uwagi, że wszyscy prawie aktorowie angielscy i niemieccy, połączają zwykle obarodzaże w równym stopniu doskonałości, gdy u nas bardzo rzadko zdarza się widzieć aktora tragicznego grającego miernie nawet komedję. Lafont, tak piękny w Orosmanie i Cydzie, nieznosnym jest w komedyi, a *Szkota starców* samego Talmę byłaby uczyniła śmiesznym, gdyby jenjusz kiedykolwiek mógł być śmiesznym.

## TEATRY WARSZAWSKIE

(z GAZETY WARSZAWSKIEJ Nr. 135.)

**RÓD MARANÓW** Drama oryginalna bezimiennego autora, przedstawiona pierwszy raz na Wielkim Teatrze dnia 20go Maja 1838 roku.

*Les Marana* jest jedną z najpiękniejszych powieści Balzaka; rzecz, charaktery, wszystko dramatyczne, i wyznajemy, że wcale był niezły pomysł autora dramy, przyswojenia tej powieści dla sceny. Zobaczmy, jak się z tego wywiązał:

W akcie I-ym, za podniesieniem zasłony, slyszymy, jako ekspozycję sztuki, kilka strzałów karabinowych, bo rzecz dzieje się prawie jeszcze podczas szturmowania Tarragony. Potem widzimy Kapitana Margrabiego *Montefiore* (p. Karasiński) człowieka najgorszych obyczajów i przytém niepospolitego tchórze, zakochanego w młodej *Zuanie Mancini* (pani Halpert, zostającej pod baczną opieką *Dohny Lagunji* i starego *Pereza* (pani Kembecka i pan Werowski): *La Marana*, należąca do słynnej rodziny, co „dziś w nędzy, jutro żyła w dostatkach, dziś hojnie sypała jałmużnę, jutro wyciągała po nią rękę u drzwi kościoła” — nie odrodziła się od swego szczepu, i była — *une courtisane*, jak jej matka „Marana raz przecie w życiu kochała” — i córkę swoją, *Zuanę Mancini*, postanowiła uczynić aniołem, tak jak ona była szatanem. Oddała ją więc wspomnianym opiekunom, uczciwym kupcom, dała im dla niej posag i spokojnie się oddaliła od świata. *Zuana* pod okiem swoich nowych rodziców wzrastała w cnotę i niewinność, i nic dotąd nie zakłócało jej spokoju. Podczas gdy *Perez*, nie troszcząc się o nic, z flegmą opo-

wiada swemu synowcowi *Henriquez* (pan Komorowski) okropne przypadki *La Marany* (pani Żółkowska), *Montefiore* rozmyśla, jakby sobie wyjednać *rendez-vous* z piękną Hiszpanką. Pisze bilecik, rzuca w jej okno, a ta po chwili odsyła mu papierek, w którym powykrawany jest wyraz: „*Przyjdź*.” Tego mu naturalnie nie trzeba dwa razy powiedzieć; przychodzi, i po tkliwej scenie, *Zuana* prowadzi go do bocznego pokoiku, aby mu pokazać obraz świętego, który jest bardzo do niego podobny. Tymczasem przybywa *La Marana*, chce widzieć swoją córkę. Zamknięta; dobijają się, ona wychodzi, i naiwnie się pyta: „Czego ode mnie chcecie?” — „*Zuano*, u ciebie jest mężczyzna!” — „To jest mój mąż, jestem *Margrabina Montefiore*!” — Biednego *Kapitana* łapią tedy za kołnierz; on krzyczy z całej siły, zwołuje przez okno swoich żołnierzy, lecz na widok sztyletu *Marany*, pada trochę nie po wojskowemu na ziemię, i przysięga, że zaślubi *Zuanę*, pomimo, że *Perez* utrzymuje, że jest żonaty. Tymczasem nadchodzi z żołnierzami *Kapitan Diard* (pan Jasiński), wyskok hultaja. — „*Montefiore*, nie chcesz tej dziewczyny? A więc ja jestem jej mężem!” Przewybornie! Ledwo go pytają: kto jesteś? — „*Perez*ie, wiele jej posag wynosi?” pyta *Marana*. — „20,000 piastrow.” — „Jestem wolny!” krzyczy tu *Montefiore*. — „O matko, czemużes go nie zabiła!” dodaje *Zuana*.

Po dziesięciu latach, widzimy *Zuanę* jako panią *Diard* w Paryżu. *Henriquez* przybywa; tak dawno jej nie widział, a kocha ją zapamiętale, choć jej tego wyznać nigdy nie śmiał. Ona mu opowiada swoje cierpienia. *Diard* jest szulerem, rozpustnikiem i uczynił ją nieszczęśliwą. — „Teraz czuję, że już tylko matką jestem!” — Tymczasem *Diard* piękne rzeczy robi. *Hrabia Sirval* (pan Dawison) jest zakochany w *Zuanie*; *Diard* z nim gra, a kiedy nie ma już pieniędzy, udaje *Zuanę* za swoją kochankę, i przegrywa ją do *Hrabiego*. Ten tedy przychodzi i dowiadyuje się od niej, że jest żoną *Diarda*. Zawstydzony, rozgniewany, odkrywa jej przepaść, nad którą stoi *Diard*, i w uniesieniu szlachetności, sam ułatwia im ucieczkę. Już mają wyjeżdżać, kiedy wnoszą matkę *Zuany*, umierającą *Maranę*. Przyrzekła była *Zuanie*, że ją tylko zobaczy w chwilach największego niebezpieczeństwa. Teraz, konająca, ukazuje się. — „Córko, za cały ród *Maranów*, zmów jedną modlitwę!” — mówi, i umiera. — „Umiéraj w pokoju, moja matko; ja za was wszystkich cierpiałam!” —

W akcie trzecim państwo *Diard* są w *Bordeaux*. Rzezy gorzej idą. Pan *Diard* został szulerem z professji. Przybywa *Montefiore*, ten tymczasem ożenił się był z rudą *Angełką*, która z zazdrości jeszcze bardziej zrudziła, i zo-



stał bogatym. Grają; Diard przegrywa wszystko, co jeszcze miał. Montefiore wydarł mu majątek; słusznie więc, że on mu życie wydrzeć powinien. Tak rozumuje były kapitan, i za chwilę słychać konający jęk Montefiorego, i lud wpada na scenę, goniąc za mordercą. Diard przybywa w śmiertelnej trwodze do domu; złupione pieniądze ukrył pod kamieniem niedaleko domu. Na ucieczkę chce odżony pieniędzy. — „Ja nie mam.” — „Pieniądzy! ja zabiłem człowieka!” — Kogo? — „Montefiorego.” — Tego tylko człowieka miałeś prawo zabić!” — „Ale ja się z nim nie pojedynkowałem, zabiłem go!” To znowu co innego; Zuana zamyka drzwi, aby dzieci nie słyszały tej zgrozy. Tymczasem żołnierze dom otaczają; żadnego wyjścia. „Zuano, ratuj mnie! daj mi radę!” — „Ja ci dam radę” mówi żona, i podaje mu pistolet. Nie bardzo mu ten ratunek przypada do smaku; ściska swoją piękną Zuane, nie chciałby tak niegrzecznie z nią się rozstawać; ale żołnierze już drzwi wybijają.... Zuana strzela; Diard pada bez duszy. Sędzia, Prokurator, Pisarz i Doktor wchodzi (przyczem musimy oddać sprawiedliwość nadzwyczajnej gorliwości sądownictwa i policyi w Bordeaux). Zuana powiada, że mąż jej życie sobie odebrał. Protokół to stwierdza; jest wolna. Ale lekarz uważał na nią dobrze. Przystępuje do Zuany: „Wszak pani zabiłaś męża?” — „Ja, malka!” Zaslona spada; publiczność — nieukontentowana.

Pisać sztuki dramatyczne z powieści jest bardzo trudną i niewdzięczną rzeczą. Autor, jak widać, jeszcze niedoświadczony w piśmiennictwie, starał się ile możności rozciągnąć swój utwór, i w tym celu pododawał osoby o których Balzakowi ani się śniło, i które, jednem słowem, nie są w niczem potrzebne. *Henriquez* po to tylko przychodzi, aby Zuana miała przed kim płakać; *Hrabia Sirval* po to, aby przyprowadził dzieci, a *Pedro* (pan Damse, po to, aby się przewrócił. Autor dramy zachował w niej zupełnie taki porządek rzeczy, jak w powieści, i chociaż nie możemy powiedzieć, że napisał dużą sztukę, jednak jest bardzo rozciągnięta. Sceny powiązane bez ładu; jedna nie wynika z drugiej; osoby wchodzi i wychodzą jak marionetki; każda działa sobie na swój rachunek, i w ogólności mówiąc, choć każda oryginalna sztuka zawsze z zajęciem i pobłażaniem widzianą być powinna, na tej jednakże ani kassa teatralna, ani my nie wiele zyskamy.

Artyści nasi, pomimo swych usiłowań, nie zdołali podnieść sztuki. Pan Jasiński pojął dobrze charakter *Diarda*, i namiętne miejsca wydał z ogniem, który go znamionuje. Jego powierzchowność zgadzała się zupełnie z duchem roli; szczególnież koniec trzeciego aktu odegrał z talentem, i nie chybił też efektu. Pani Halpert zawsze jest wielką artystką. Chcielibyśmy choć raz jeszcze widzieć to dzie-

ło, dla tego tylko aby napawać się jęj mistrzowską grą, kiedy zabiwszy męża, bez zmysłów prawie, drżąc, błęd, chwiejącym krokiem idzie do stołu; aby ją słyszeć, kiedy słabym, przerywanym, ledwo dosłyszczanym głosem, odpowiada badającym. Doprawdy, sztuka nie jest tęg gry godną! Kończymy zdaniem, które każdy zapewne podzieli, że z tak pięknego romansu można było co lepszego napisać. — Powszechny odgłos przywołał panią Halpert, również pana Jasińskiego. Połowa publiczności żądała usłyszeć nazwisko autora, pomimo mocnej opozycji drugiej połowy. Był bezimienny. Teatr był dość napelniony.

L. S. ....ski.

KONCERT pana *Tausig*, dany w sali reutowej, dnia dwudziestego Maja 1838 r. — Wczorajszy koncert J. pana *Tausig* dany w sali reutowej w południe, nie wiele miał słuchaczy. Pan *Tausig* odznacza się niepospolitą biegłością, pewnością i mocą; to tylko dzisiaj o talencie tego młodego wirtuoza powiedzieć możemy. Gdyby nie tak często przyciskał pedał, moglibyśmy osądzić, czy gra śpiewnie, czy gra z uczuciem; trudno to bardzo poznać, kiedy jeden ton głuży brzmienie drugiego. Jeżeli pan *Tausig* przyjmie naszą radę, i na przyszłym koncercie tam tylko przycisnie pedał, gdzie tego potrzeba, nie wątpliemy, że potrafi pochlebne o swoim talencie uzyskać zdanie. — Pan *Szabliński* pięknie odegrał na *viollonezelli* solo *Dotcaura*. Szkoda, żeśmy nie słyszeli zapowiedzianej na *ałszu* arji.

CYRULIK SEWILSKI. Pierwszy wstęp pani *Brodowicz* na scenie Wielkiego Teatru, d. 22 Maja 1838 r. (z *G. W. Nr. 137*).

Rola *Rozyny* w „Cyruliku” przedstawia bez zaprzeczenia pole do rozwinięcia głosu i zdolności. Pani *Brodowicz*, Niemka z polskim nazwiskiem (poszła bowiem za mąż w Krakowie), kształciła się w Wiedniu u sławnego *Cicimarry*, i pierwszy wstęp miała w Wrocławiu. W ostatnich czasach dawała role gościnne we Lwowie, i w tymże celu naszą stolicę zwiedziła. Po tylu cudzoziemskich koncertach, z przyjemnością usłyszeliśmy obcą artystkę, mówiącą naszym językiem, i to już z góry publiczność na stronę pani *Brodowicz* uprzedziło. Głos jęj (*soprano*) jest czysty, brzmiący, pełny, i szczególnie w wyższych tonach silny i pewny. Jęj tryl, możemy powiedzieć, jest najlepszy, jakiśmy słyszeli w ostatnich czasach od rozmaitych śpiewaczek. Dobra szkoła od razu daje się w nięj poznać, i widać, że pani *Brodowicz* piękne miała wzory.

Z pociechą uważaliśmy w występującej, obok śpiewaczki, także i aktorkę. Jęj gra rozsądna, zastosowana do charakteru, z początku nieśmiała, później coraz była lepszą. Niektóre miejsca wydała prześlicznie; filuterność *Rozynki* często przedziwnie w twarzy wyrażała. Powierzchowność sprzyja pani *Brodowicz* pod każdym względem. Wzrost, kibić, twarz



prawdziwie sceniczna. Akcent jój trochę przeciągły i obcy dla ucha naszego, ale pomimo to przyjemny, — i nikt nie będzie się nad tem zastanawiał, kto wie że pani Brodowicz *piérwszy* raz gra w polskim języku. W śpiewie zaleca ją nadto, wyraźne wymawianie i deklamacya. Aja w 2gim akcie powszechnie wzbudziła okłaski; jój *pianissimo* pannę Carl przypomina.

Zyczyćby wypadało, aby pani Brodowicz dla nam się słyścić w utworach nowszej szkoły francuzkiej; w operach *serio* piękny jój głos bezwątpienia lepiej jeszcze się wyda. Mamy nadzieję widzieć w niej dobrą *Izabelle* w „Robercie”. — Przyjęcie publiczności ze wszech miar było pochlebne; po sztuce pani Brodowicz jednogłośnie przywołana została.

SYN ZA OJCA, komedia w jednym akcie z francuzkiego pp. Petit i Leonce, tłómaczona przez bezimiennego, przedstawiona piérwszy raz w Warszawie na Teatrze Rozmaitości, dnia 27 Maja 1838 r. — (z G. W. Nr. 143).

Pamięć dobrego ojca, szacunek powszechny i poważanie, jakich doznawał za życia, najpiękniejszą są dla jego dzieci puszczą, najdroższym dla nich skarbem. Takim się cieszył zaszczytem Albert Vernier, młody i już wślawiony adwokat. Amelia d'Ermilly, młoda wdowa, narzeczona Alberta, przyprowadza do niego sierotę Eugenię Bizard, córkę zmarłego Hrabiego de Sauvagny, w prawém lecz potajemnie zawarłm małżeństwie splodzoną. Rodzina de Sauvagny nie chce przyznać Eugenji, gdyż nieszczęśliwa nie posiada żadnych dowodów pochodzenia swojego. Jój tklive opowiadanie nieszczęść matki wzrusza serce enotliwego Alberta, który właśnie miał stawać w sądzie ze strony przeciwnej. Eugenia wspomina mu, iż pamięta, jak Hrabia, zmuszony oddać swą żonę, pocieszał ją zapewnieniem, że złożył w ręce szanownego prawnika, a razem przyjaciela swego, akt małżeństwa, w którym jeden warunek zabezpieczał, na przypadek jego śmierci, los jój wraz z dziecięciem. Papiery te zamknięte były w hebanowej szkatulce. Na to zeznanie, Albert przypomina sobie, że szukając w starym kantorku papierów, mających mu ułatwić związek małżeński z Amelią, znalazł był w niem szkatulkę hebanową, herbem i koroną hrabiowską ozdobioną. Nie przypuszcza jednak, aby to mogła być ta sama szkatulka, o której Eugenia mówiła, bo znając prawosć ojca swego, pewnym jest, że dokumentów tak ważnych i mających ocalić sławę i majątek dwóch nieszczęśliwych ofiar dumy, w zatajeniu nie byłby zatrzymał. Bez obawy zatem otwiera szkatulkę, lecz jakaż go rozpacz przejmuje, kiedy się przekonują że istotnie zawarty w niej jest akt małżeństwa Hrabiego z Rozalią Brisard, matką Eugenji, i że summa 500,000 franków była ojcu jego do wiernych rąk oddana, że ojciec jego zdradził zaufanie przyjaciela i przywłaszczyłwszy sobie, strwoził całe mienie sieroty, dziś bez opieki, bez imienia i bez sposobu do życia tulającj się.



Aby ocalić sławę ojca poświęciłby wszystko co posiada, lecz cały jego majątek nie wystarcza na pokrycie połowy nawet grabieży ojca. Zwierza się Amelji, która nadaremnie go błaga, aby resztę z jej własnego powrócił majątku, gdyż Albert zapewnia, że Eugenia nie tyle o pieniądze się dopomina, jak o przyznanie jej prawego pochodzenia, i przywrócenia sławy jej matki, a wydanie aktu małżeństwa pana de Sauvagny zniesławiloby pamięć ojca Alberta. Amelja, dzielając rozpacz kochanka, pali znalezione w szkatułce papiery. Nie pozostaje Albertowi, dręczonemu najokropniejszą zgryzołą, jak przyjąć na siebie całe przewinienie ojca. Pisz list do młodego Hrabiego de Sauvagny, synowca ojca Eugénji, w którym wyjawia mu zdradę, jakby przez siebie popełnioną, i idzie na sądy bronić, lecz już nie rodzinę de Sauvagny przeciwko Eugenii Brisard, lecz tę nieszczęśliwą sierotę. Cała jednak wymowa Alberta była nadaremna. Eugenia odsądzoną zostaje od imienia i majątku spadkowego po ojcu, gdyż nie złożono sądowi żadnych dowodów, żądanie jej popierających. List Alberta niedoszedł ręką młodego Hrabiego, przez omyłkę służącego, a na tym liście polegała ostatnia Alberta nadzieja. Odbiera go napowrót i sam wręcza Hrabiemu, dodając, że jest przekonany, iż on zawierzy zeznaniu, które wróci sławę matce Eugénji, a jednego człowieka życia pozbawi. Słyszac to Eugenia, wyrwa list z rąk Hrabiego i niszczy go. Hrabia pochwała postępek Eugénji i ofiaruje jej swą rękę, którą ona chętnie przyjmuje. — Amelja łączy się z Albertem, który nie może już jej odmówić przyjęcia ofiary, dla spłacenia Eugénji całkowitego jej przynależnego kapitału.

Taka jest, o ile z wystawienia spamiętać mogliśmy, osnowa przedstawionej w Niedzielę dramy jedno-aktowej. Winniśmy wdzięczność bezimiennemu tłumaczowi, który w mnóstwie sztuk nowszych dobry uczynił wybór, i repertuar teatru naszego wzbogacił. Rzecz dobrze prowadzona, charaktery piękne, wiele wzniosłych myśli, ciekawość widza utrzymana do końca, rokującą tej sztuce długie powodzenie, ile że i gra artystów w ogóle nic do życzenia nie pozostawia. Pan *Jasiński* oddał rolę Alberta z ogniem i szlachetnością. Rola Eugénji, zdaje się, iż pomyślana była dla panny *Dobrzańskiej*, która w niej była tliwą, łagodną jak wyraz jej twarzy, i tym samym ujmującą. Panna *Radzyńska* nie pokazała ani więcej czucia, ani więcej przejęcia się charakterem, jak w innych swych rolach, od wstępnej począwszy. Szkoda, że przy nadobnej postaci, przy pięknej wymowie, nie stara się więcej korzystać, bądź ze wzorów, jakie ją otaczają, bądź z rad i nauk, jakie zapewne szczędzonymi dla niej nie są. Pan *Majeski* w roli starego sługi był bardzo naturalnym, i gra jego, choć w mniej ważnej roli, słusznemi oklaskami wynagrodzoną została. Pan *Gizewski* również z talentem oddał rolę młodego Sauvagny, a wystawiając młodego eleganta, same mi próżnościami zajętego, umiał uniknąć przesady. —